



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

**DOTTORATO DI RICERCA IN  
Storia delle Arti e dello Spettacolo**

CICLO XXIX

COORDINATORE Prof. DE MARCHI ANDREA

*Le Commissioni Artistiche della Granduchessa di Toscana  
Maria Maddalena d'Austria:  
il ciclo degli affreschi della Villa di Poggio Imperiale a Firenze*

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/02

**Dottoranda**

Dott.ssa Ota Tomoko

*Tomoko Ota*

---

**Tutore**

Prof. Giometti Cristiano

*Cristiano Giometti*

---

**Coordinatore**

Prof. De Marchi Andrea

*Andrea De Marchi*

---

Anni 2013/2016



## Indice

### **INTRODUZIONE.....7**

1. Sommario della ricerca
2. Lo stato degli studi su Maria Maddalena d’Austria e sulla Villa di Poggio Imperiale
3. Finalità dello studio

### **PARTE I**

#### **Dal Matrimonio di Maria Maddalena d’Austria fino alla Morte del Granduca Cosimo II**

##### **Capitolo 1 – L’ingresso di Maria Maddalena d’Austria in Firenze e il governo di Cosimo II**

1. L’ingresso di Maria Maddalena d’Austria in Firenze.....14
2. Il periodo governato da Cosimo II.....41

##### **Capitolo 2 – La devozione di Maria Maddalena d’Austria tra committenze e collezionismo delle reliquie.....50**

1. La collezione delle reliquie da parte della Granduchessa.....52
2. Il ritrovamento di una reliquia della Vera Croce.....58
3. Le committenze artistiche per la Cappella delle Reliquie.....63
4. L’uso della cappella.....61
5. Cure mediche e rimedi taumaturgici delle reliquie applicati alle malattie del Granduca.....67
6. Festa della canonizzazione di San Filippo Neri.....72

### **PARTE II**

#### **Matteo Rosselli e i Pittori del Cantiere della Villa di Poggio Imperiale**

##### **Capitolo 1 – L’apprendistato di Matteo Rosselli.....75**

1. L’apprendistato presso Gregorio Pagani.....77
2. Soggiorno a Roma come assistente del Passignano.....79

##### **Capitolo 2 – Le opere eseguite fino al 1623.....83**

### PARTE III

#### Maria Maddalena d'Austria durante la Reggenza: l'Analisi del Programma Decorativo della Villa di Poggio Imperiale

Capitolo 1 – L'inizio della reggenza.....	145
Capitolo 2 – Le vicende storiche della costruzione e del rinnovamento della Villa di Poggio Imperiale.....	156
Capitolo 3 – Il programma decorativo della Villa di Poggio Imperiale.....	170
1. Le dieci lunette del “Salone delle Udienze”.....	170
2. Le dieci lunette della “Camera da letto della Granduchessa”.....	202
3. L'anticopernicanesimo e le decorazioni della Villa: iconologia delle lunette di <i>Santa Lucia</i> e di <i>Santa Caterina d'Alessandria</i> .....	234
Riflessioni conclusive.....	245
Illustrazioni.....	253
Appendice.....	453
Bibliografia.....	486

## **ABBREVIAZIONI**

ASF      Archivio di Stato di Firenze

BNCF    Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

DBI     *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana

GDSU    Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

ICG     Istituto Centrale per la Grafica di Roma

MAP     Medici Archive Project

## *Ringraziamenti*

I soggiorni a Firenze per effettuare le ricerche iniziali sono stati finanziati dalla Japan Society for the Promotion of Science (2013-2014). La co-tutela tra l'Università degli Studi di Firenze e la Chiba University è stata resa possibile grazie alla borsa di studio del Japan Student Services Organization (2015-2016) e, soprattutto, grazie all'intervento del prof. Antonio Pinelli, prof. Andrea De Marchi, prof.ssa Maria Grazia Messina, prof. Kiyoo Uemura e alla collaborazione dei segretari dei due Atenei.

Durante il periodo delle ricerche sono stata supportata da numerose persone a cui esprimo la mia sincera gratitudine. Desidero ringraziare sentitamente il prof. Cristiano Giometti per avermi seguita e incoraggiata durante la ricerca e la redazione della tesi. I miei ringraziamenti vanno anche ai professori dell'Università di Chiba, il prof. Kiyoo Uemura, la prof.ssa Shinobu Ikeda e la prof.ssa Mari Ōmine per avermi seguita fin dall'inizio e per i loro generosi suggerimenti. Un ulteriore ringraziamento va all'ex Dirigente scolastico Carla Romolini dell'Educandato Statale della Santissima Annunziata di Firenze per avermi concesso l'autorizzazione alle riprese fotografiche degli affreschi interni della Villa di Poggio Imperiale. Ringrazio anche il bibliotecario dello stesso istituto Salvatore Cipresso, il padre Emanuele M. Cattarossi dell'Ordine dei Servi di Maria per la loro disponibilità e il dott. Sergio Nelli dell'Archivio di Stato di Lucca per avermi aiutato generosamente nella lettura dei testi antichi e delle iscrizioni in latino. La mia gratitudine va anche al personale del Kunsthistorisches Institut di Firenze, dell'Archivio di Stato di Firenze, del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, della Biblioteca di Stato di Firenze, del deposito della Galleria Palatina, del Gabinetto fotografico della Soprintendenza per i Beni Ambientali e per il Paesaggio di Firenze, dell'Istituto Centrale per la Grafica di Roma, del Museo del Palazzo Rosso di Genova. Mi sia permesso ringraziare i miei colleghi del dottorato: la loro presenza è stata di grande aiuto nella fase conclusiva della redazione. Infine, vorrei esprimere la mia più sentita gratitudine a Roberto Pellegrini, Anna Maria Baroncelli, Frediano Pellegrini e ai miei genitori Takehiko e Keiko, che mi hanno sostenuto in ogni aspetto: senza il loro aiuto sarebbe stato impossibile portare avanti questo progetto.

Dedico questa tesi alla prof.ssa Midori Wakakuwa che mi ha trasmesso la passione per la storia dell'arte italiana e che dieci anni fa, l'ultima volta la vidi, mi disse: "un giorno studierai all'Università di Firenze!".



## INTRODUZIONE

### 1. Sommario della ricerca

Questa tesi intende proporre una rilettura del ciclo degli affreschi interni della Villa di Poggio Imperiale<sup>1</sup>, realizzati da un'*équipe* di pittori del Seicento Fiorentino su commissione di Maria Maddalena d'Austria (1589-1631), vedova del granduca di Toscana Cosimo II (1590-1621, in carica 1609-1621) e reggente del primogenito e successore al trono Ferdinando II (1610-1670, in carica 1621-1670).

La Villa di Poggio Imperiale, situata in cima ad una salita a circa un chilometro di distanza dalla Porta Romana verso sud-est della città di Firenze, veniva chiamata una volta "Villa Baroncelli". Dopo la prematura morte di Cosimo II avvenuta nel 1621, Maria Maddalena acquistò ufficialmente la villa suburbana sulla collina di Arcetri da Paolo Giordano II Orsini e decise di rinnovarla. Così commissionò la ristrutturazione all'architetto Giulio Parigi per renderla all'altezza di ricevere gli ospiti ufficiali. Con questi lavori iniziati nel 1622, la facciata venne resa simmetrica e furono creati nuovi ambienti fra cui, nell'ala destra del piano terreno, l'Anticamera e la Camera da letto per il giovane Granduca, il Salone delle Udienze, l'Anticamera e la Camera da letto per la Granduchessa, la galleria chiamata "Volticina", una cappella, un oratorio. Dal 1623 al 1624 un gruppo di pittori con a capo Matteo Rosselli (1578-1650) realizzò le decorazioni ad affresco all'interno della Villa: quattro lunette dell'Anticamera del Granduca raffigurano le imprese dell'imperatore Carlo V e dell'imperatore Ferdinando II, le altre quattro della Camera da letto del Granduca ricordano le imprese dell'imperatore Rodolfo I e dell'imperatore Massimiliano I. Nell'appartamento della Granduchessa le dieci

---

<sup>1</sup> Oggi la struttura è utilizzata dall'educando femminile della SS. Annunziata che ci si trasferì dall'ex-monastero della SS. Concezione in via della Scala nel 1865.



lunette nel Salone delle Udienze illustrano le regine e le imperatrici cristiane dal IV secolo al XVI secolo; le dieci lunette nella Camera da letto della Granduchessa sono dedicate alle Sante martiri; le altre dieci nell'Anticamera della Granduchessa rappresentano le donne illustri del Vecchio Testamento.

Proprio a Firenze possiamo trovare un altro esempio, precedente a quello della Villa di Poggio Imperiale, di una residenza di una regnante con le decorazioni di donne illustri: sono le quattro stanze del quartiere di Eleonora di Toledo in Palazzo Vecchio. La consorte del duca Cosimo I commissionò nel 1561 a Giovanni Stradano di adornare il suo appartamento, dedicando ciascuna stanza ad una eroina, Gualdrada, Penelope, Ester e le Sabine. Tali protagoniste, oltre a rappresentare le virtù femminili, commemorano le azioni che la Duchessa compì nella sua vita per sostenere il marito. Quindi, queste due residenze decorate con donne illustri sembrano apparentemente analoghe; tuttavia, Maria Maddalena d'Austria, in qualità di reggente del Granduca, scelse personaggi ben diversi in confronto al caso precedente.

Maria Maddalena d'Austria, al termine dei lavori di rinnovamento della Villa, il 23 maggio 1624 la denominò "Villa di Poggio Imperiale" in memoria del fratello Ferdinando II che salì sul trono come Imperatore del Sacro Romano Impero nel 1619, e fece collocare una lapide sulla facciata in cui espresse il suo desiderio di destinare l'edificio alle future granduchesse di Toscana.

## **2. Lo stato degli studi su Maria Maddalena d'Austria e sulla Villa di Poggio Imperiale**

Il ciclo degli affreschi della Villa di Poggio Imperiale che, grazie al restauro eseguito nel 1972-1975, ha ottenuto nuovamente lo splendore dello stato originale seicentesco, è uno dei pochi esempi pervenuti fino a noi di decorazioni interne che adornano le residenze delle sovrane dell'epoca moderna<sup>2</sup>. Tuttavia il biografo Filippo Baldinucci (1624-1697), oltre a ricordare nella vita di Giovanni da San Giovanni che Maria Maddalena chiese il

---

<sup>2</sup> Sul restauro della Villa di Poggio Imperiale si veda: Panichi 1975.

parere all'architetto per la scelta dei pittori<sup>3</sup>, ci fornisce pochi riferimenti riguardo alle decorazioni della Villa: nella vita di Matteo Rosselli, lo storiografo scrive semplicemente che “nella real villa del Poggio Imperiale condusse molte opere a fresco” e nella vita di Anastasio Fontebuoni che “nella villa di Poggio Imperiale dipinse pure a fresco la storia di s. Agata tralle fiamme”<sup>4</sup>.

Enzo Visconti, negli articoli pubblicati nel 1960-1961 su *Il Poggio*, rivista dell'educando femminile della SS. Annunziata, aveva identificato i soggetti delle decorazioni delle lunette con descrizioni dettagliate, fornendo diverse fotografie<sup>5</sup>. Le attribuzioni di tutte le trentotto lunette al solo Matteo Rosselli, però, sarebbero state riesaminate negli anni successivi. Fiammetta Faini, nella sua tesi di laurea discussa presso l'Università degli studi di Firenze nell'anno accademico 1965/1966, primo e finora unico studio monografico su Matteo Rosselli, ha analizzato dal punto di vista stilistico l'intero ciclo degli affreschi, restituendo soltanto dieci lunette al pittore<sup>6</sup>. La stessa studiosa ha analizzato successivamente anche le decorazioni della “Volticina”, attribuendo l'intera decorazione a Ottavio Vannini<sup>7</sup>. Questa paternità sarebbe stata confermata in seguito dalla presenza degli studi preparatori di Vannini reperiti da Spinelli nel 2001<sup>8</sup>.

Nel 1973 Ornella Panichi ha ricostruito le vicende storiche della Villa di Poggio Imperiale, rintracciando anche l'esistenza dei quattro dipinti — *Sofonisba* di Rutilio Manetti, *Lucrezia* di Francesco Rustici, *Artemisia* di Francesco Curradi e *Semiramide* di Matteo Rosselli — nel Salone delle Udienze, sui quali venne realizzato un articolo da

---

<sup>3</sup> “[...] Mentre egli si tratteneva operando nella tribuna de' Santi Quattro per lo cardinale Mellino, la serenissima arciduchessa Maria Maddalena d'Austria moglie del defunto granduca Cosimo II, avendo condotta a gran segno la bellissima fabbrica dell'Imperiale, presso un miglio di Firenze, volendone fare ornare di pittura alcune stanze, fu consigliata da Giulio Parigi, che n'era stato l'architetto, a valersi dell'opera di Giovanni, il quale egli stimava il migliore di quanti a quel tempo dipignessero a fresco: onde egli subito chiamato, accettò l'invito, confortato anche a ciò fare dallo stesso cardinale Mellino.” Baldinucci, IV, pp. 234-235.

<sup>4</sup> Baldinucci, IV, pp. 163, 336.

<sup>5</sup> Visconti 1960 (A), pp. 1-10; Visconti 1960 (B), pp. 2-36.

<sup>6</sup> Faini 1965-66, I, pp. 175-193.

<sup>7</sup> Faini 1968, pp. 25-34.

<sup>8</sup> Spinelli 2001, pp. 13-35.

Meloni Trkulja<sup>9</sup>. Nel 1979 è stato redatto da Vincenzo Saladini, Lucia Lepore e Gabriella Capecchi il catalogo dei marmi antichi provenienti dalla Villa di Poggio Imperiale e dal giardino adiacente<sup>10</sup>. Nel 1986 è stato pubblicato da Daniela Mignani Galli un saggio relativo al progetto ottocentesco della modernizzazione del giardino della Villa<sup>11</sup>.

Esiste solo una monografia dedicata a Maria Maddalena d'Austria: *La Granduchessa Maria Maddalena d'Austria: un'amazzone tedesca nella Firenze medicea del' 600* di Galasso Calderara, pubblicata nel 1985<sup>12</sup>. Il testo, seppur scritto in base ad ampi studi archivistici, peraltro spesso privi di segnature delle fonti originali, risulta in molti casi distorto da commenti immaginari e soggettivi dell'autrice, segnati da una sorta di avversione verso il personaggio e da un pregiudizio di bigottismo, etichetta che ha gravato su Maria Maddalena d'Austria a partire dall'*Istoria del Granducato di Toscana* di Riguccio Galluzzi<sup>13</sup>.

Nel 2000 Alice Sanger ha discusso all'Università di Manchester la tesi di dottorato sul mecenatismo delle granduchesse toscane, Giovanna d'Austria, consorte del secondo granduca di Toscana Francesco I, Cristina di Lorena, consorte del terzo granduca di Toscana Ferdinando I e infine Maria Maddalena d'Austria<sup>14</sup>. Nel quarto capitolo della tesi, la studiosa ha preso in esame le decorazioni interne della Villa di Poggio Imperiale, proponendo alcuni testi come fonte d'ispirazione. Nel *Della Dignità e Nobiltà delle Donne* (1622-1625) di Cristofano Bronzini d'Ancona, dedicato appunto alla granduchessa Maria Maddalena d'Austria, si trovano riferimenti sulle donne rappresentate nelle sale come Pulcheria, Clotilde, Matilde di Canossa, Isabella di Castiglia, Giuditta, Ester e quelle raffigurate nei tre dipinti collocati nel Salone delle Udienze, Semiramide, Sofonisba e Artemisia<sup>15</sup>. Negli *Elogii delle Più Principali Sante Donne del Sacro Calendario e Martilogia Romana, Vergini, Martiri et Altre* (1617) del predicatore domenicano Niccolò

---

<sup>9</sup> Panichi 1973, pp. 32-43; Meloni Trkulja 1973, pp. 44-46.

<sup>10</sup> Capecchi, Lepore, Saladino 1979.

<sup>11</sup> Mignani Galli 1986, pp. 46-55.

<sup>12</sup> Calderara 1985.

<sup>13</sup> Galluzzi 1781, III, pp. 293-393.

<sup>14</sup> Sanger 2001.

<sup>15</sup> Bronzini d'Ancona 1622-1625; Sanger 2001, p. 221.

Lorini del Monte, anch'esso dedicato alla Granduchessa<sup>16</sup>, si trovano tutte e nove le Sante martiri raffigurate nella Camera da letto della Granduchessa e le Sante Caterina, Cunegonda e Ursula dipinte nel Salone delle Udienze<sup>17</sup>. Il *Delle Lodi della Serenissima Arciduchessa Maria Maddalena d'Austria* (1623) è l'orazione pronunciata dal canonico fiorentino e protonotario apostolico Francesco Maria Gualterotti il 27 febbraio 1623, giorno del secondo anniversario della morte di Cosimo II<sup>18</sup>. Nonostante abbia proposto queste fonti letterarie, che sarebbero state accettate dagli studi successivi, Sanger non ha constatato la coerenza fra i testi e le immagini, nè ha contestualizzato i significati delle rappresentazioni. La stessa studiosa, neanche nel suo volume *Art, gender and Religious Devotion in Grand Ducal Tuscany* pubblicato nel 2014, ha approfondito questo aspetto<sup>19</sup>.

Kelley Harness ha trattato delle rappresentazioni teatrali alla corte granducale nel periodo delle reggenti nella tesi di dottorato, discussa nel 1996 presso University of Illinois, *Amazzoni di Dio: Florentine musical spectacle under Maria Maddalena d'Austria and Cristina di Lorena (1620-1630)* e nel volume *Echoes of Women's voices: music, art and female patronage in early modern Florence*, pubblicato nel 2006, ma, affrontando il campo della musicologia, non ha analizzato le raffigurazioni degli affreschi<sup>20</sup>.

Riccardo Spinelli, che aveva già individuato la tela di Francesco Rustici realizzata per la Sala dei forestieri della Villa di Poggio Imperiale nella pubblicazione del 1997, ha reperito diciotto disegni preparatori di Ottavio Vannini per il ciclo degli affreschi pubblicandoli nell'articolo del 2001<sup>21</sup>. Lo studioso ha sostenuto successivamente che il ciclo degli affreschi della Villa di Poggio Imperiale avesse la finalità di legittimare il potere di una donna e "sottolineare i valori spirituali, morali, politici dei quali queste donne avevano dato prova, diventandone al tempo stesso il simbolo"<sup>22</sup>.

Elisa Acanfora, che contemporaneamente a Spinelli portava avanti gli studi sulla Villa di Poggio Imperiale, ha proposto nel 1998 e nel 2001 le attribuzioni di alcune lunette,

---

<sup>16</sup> Lorini 1617.

<sup>17</sup> Sanger 2001, p. 221.

<sup>18</sup> Bronzini d'Ancona, giornata quinta sesta, p.133; Gualterotti 1623.

<sup>19</sup> Sanger 2014.

<sup>20</sup> Harness 1996; Harness 2006. Nel campo della musicologia, Cusick nel 2009 ha trattato della cantante della corte Francesca Caccini (Cusick 2009).

<sup>21</sup> Spinelli 1997; Spinelli 2001, pp. 13-35.

<sup>22</sup> Spinelli 2008, pp. 645-679.

confrontandole con il progetto decorativo del Casino Mediceo di San Marco<sup>23</sup>. In seguito, Acanfora ha desunto un maggior intervento della bottega di Michelangelo Cinganelli al ciclo degli affreschi della Villa di Poggio Imperiale, cogliendo la vicinanza delle decorazioni all'antica della Villa con quelle del Casino Mediceo e della "Galleria del Poccetti" in Palazzo Pitti, di cui è stata attestata l'attribuzione al pittore dai documenti di pagamento<sup>24</sup>.

Ilaria Hoppe nell'articolo del 2008 e nel volume pubblicato nel 2012 ha analizzato l'uso della Villa di Poggio Imperiale dopo il compimento delle decorazioni in base al *Diario di Corte* di Cesare Tinghi e agli altri documenti contemporanei, senza approfondire i significati di ogni singolo affresco<sup>25</sup>.

### **3. Finalità dello studio**

Non sono mai emersi finora documenti di pagamento ai pittori, nè quelli relativi alle decorazioni che possano permettere di individuare il consulente iconografico dell'intero programma decorativo. Pertanto è stato fondamentale attribuire ogni decorazione tramite analisi stilistiche, ma non era mai stato approfondito nel contesto storico-culturale il significato che aveva la vasta decorazione della dimora delle reggenti del Granduca. Per affrontare questo problema in modo interdisciplinare, la tesi è divisa in tre parti. Nella prima parte verrà esaminato il periodo precedente alla reggenza, dove viene ricostruita l'entrata di Maria Maddalena d'Austria nella capitale del Granducato come sposa del principe Cosimo II nel 1608. Gli archi trionfali eretti lungo il percorso dalla Porta al Prato fino al Palazzo Pitti mostravano l'aspettativa della parte fiorentina verso la sposa. Successivamente vengono esaminate le commissioni artistiche da parte della giovane Granduchessa. Si tratta in particolare del collezionismo delle reliquie e

---

<sup>23</sup> Acanfora 1998 (A), pp. 145-162, in particolare pp. 145-150, n.11, pp. 158-159; Acanfora 1998 (B), pp. 34-41, in particolare pp. 37-38; Acanfora 2001, pp. 45-60, in particolare pp. 57-58.

<sup>24</sup> Acanfora 2005, pp. 143-156.

<sup>25</sup> Hoppe 2008, pp. 681-689; Hoppe 2012.

delle decorazioni interne della cappella del suo appartamento in Palazzo Pitti.

La seconda parte è dedicata alla ricostruzione della carriera del pittore Matteo Rosselli, considerato il capo cantiere della Villa di Poggio Imperiale. Attraverso le sue attività svolte durante i primi due decenni del Seicento, si possono illustrare anche le vicende artistiche dell'epoca a Firenze.

Nella terza parte, dedicata al periodo di reggenza governato dalle tutrici di Ferdinando II, vengono esaminate le venti lunette che adornano il Salone delle Udienze e la Camera da letto della Granduchessa della Villa di Poggio Imperiale. La maggior parte di tali lunette presenta iconografie insolite. Non era mai stato fatto, però, un confronto puntuale fra le singole scene rappresentate ed i brani dei volumi proposti come fonti letterarie. Analizzando la coerenza fra i testi e le rappresentazioni, farò emergere che alcuni degli episodi dipinti, nella loro peculiarità, dovevano essere ispirati anche da altre fonti letterarie che tenterò di individuare, cercando di capire le motivazioni che avevano portato a scegliere queste rappresentazioni insolite e, in certi casi, nuove.

## **PRIMA PARTE**

### **Dal Matrimonio di Maria Maddalena d'Austria fino alla Morte del Granduca Cosimo II**

#### **Capitolo 1**

##### **L'ingresso di Maria Maddalena d'Austria in Firenze e il governo di Cosimo II**

###### **1. L'ingresso di Maria Maddalena d'Austria in Firenze**

###### **1.1 Le vicende dell'accordo matrimoniale**

Maria Maddalena d'Austria nel 1608, all'età di 21 anni, sposò Cosimo II, allora diciottenne, primogenito del granduca di Toscana Ferdinando I. Si possono ammirare le loro effigi nei ritratti attribuiti al pittore di corte Cristofano Allori, conservati nella Galleria Palatina (fig. 1. 1-2), in cui nessuno dei due presenta oggetti od elementi che ne chiariscano l'identità. Quindi sono considerati non ufficiali ed eseguiti prima che Cosimo

Il succedesse al trono del Granducato<sup>1</sup>.

All'entrata di Maria Maddalena in Firenze, capitale del Granducato, avvenuta il 18 ottobre del 1608, la sposa percorse in processione dalla Porta al Prato fino al Palazzo Pitti attraversando sei archi trionfali allestiti lungo il tragitto. L'evento fu il debutto della sposa nella scena politica internazionale, nonché, come vedremo, un'occasione importante per dichiarare la nuova tendenza filo-spagnola dello Stato, per dimostrare le aspettative sulla sposa e per ribadire la prosperità e la posizione del Granducato nei confronti degli altri stati.

Maria Maddalena nacque a Graz il 7 ottobre 1587 come quattordicesima figlia dell'Arciduca Carlo II d'Austria (1540-1590, in trono 1564-1590) e della consorte Maria Anna di Wittelsbach (1551-1608). Il nonno paterno era l'Imperatore del Sacro Romano Impero Ferdinando I d'Asburgo (1503-1564, in trono 1556-1564) e il prozio l'Imperatore Carlo V (1500-1558, in trono 1519-1556). Il padre Carlo II aveva invitato l'ordine dei Gesuiti a Graz nel 1573 per farvi istituire un collegio, che venne poi elevato alla posizione di Università nel 1586, diventando il centro intellettuale dell'ideologia della Controriforma per tutto il Seicento<sup>2</sup>. Nel 1590 Maria Maddalena, che allora aveva soltanto tre anni, perse il padre ed ebbe, insieme ai fratelli, un'educazione sotto l'influenza dei gesuiti, ai quali la madre era molto legata<sup>3</sup>. I fratelli e le sorelle di Maria Maddalena assunsero dei ruoli importanti nel panorama politico: il fratello maggiore Ferdinando II (1578-1637), dopo la scomparsa del cugino Mattia, succedette sul trono imperiale nel 1619; Leopoldo fu insignito della carica di arciduca d'Austria e conte del Tirolo; la sorella Anna (1573-1598) andò in sposa a Sigismondo III (1566-1633), re di Polonia e di Svezia; la sorella Maria Cristina (1574-1621) sposò il principe di Transilvania Sigismondo Bathory (1572-1613); la sorella Margherita (1584-1611) sposò il re di Spagna Filippo III (1578-1621); Costanza (1588-1631), dopo la morte della sorella Anna, diventò la seconda moglie di Sigismondo III.

Il padre di Cosimo II, Ferdinando I (1549-1609), quinto figlio del primo granduca

---

<sup>1</sup> Chiarini 1999, pp. 127-130; Chappell, in FIRENZE-CHICAGO-DETROIT 2002, pp. 151-152.

<sup>2</sup> Harness 2006, p. 19.

<sup>3</sup> Calderara 1985, p. 14; Kent, Wolber Hewitt 1999.



Cosimo I, ricevette il titolo cardinalizio all'età di 14 anni. Alla morte prematura del fratello Francesco I, succedette al trono granducale all'età di 38 anni e contribuì a far prosperare lo stato applicando le conoscenze ed il buon senso della politica che aveva coltivato a Roma durante il cardinalato<sup>4</sup>. La costruzione del molo e l'emanazione delle Leggi Livornine (1591, 1593) resero il porto di Livorno uno dei più importanti del Mediterraneo, al pari di quello di Genova.

Per quanto riguarda le relazioni diplomatiche, invece di seguire la stessa linea filo-spagnola del predecessore, Ferdinando cercò di rafforzare il rapporto con la dinastia dei Valois per liberarsi dalla sudditanza degli Asburgo, innanzitutto sposando lui stesso Cristina di Lorena, nipote della regina di Francia Caterina de' Medici nel 1589. Dopo tre mesi dalle nozze, il Granduca dette il suggerimento al re di Francia Enrico IV, successore di Enrico III assassinato dai domenicani, di convertirsi al cattolicesimo, facendo lui stesso da mediatore fra il re e il Papa. Successivamente nel 1600 realizzò il matrimonio tra la nipote Maria de' Medici e Enrico IV. Ciononostante, il rifiuto del pagamento dei debiti da parte del re francese al Granducato provocò una frattura tra i due paesi. Inoltre, la Francia si alleò con il duca di Savoia Carlo Emanuele I, nemico del Granduca, cedendogli Saluzzo, l'ultimo diaframma rimasto fra l'Italia e la Spagna, in cambio dei territori di Bresse, del Burgey e del Valromey<sup>5</sup>. Dall'altra parte, il re di Spagna Filippo III, dopo che l'ultimo erede di Piombino Alessandro I degli Appiani fu assassinato, ne occupò il feudo nel 1603<sup>6</sup>. Queste situazioni incombenti spinsero il Granduca di Toscana a ripristinare rapidamente il rapporto con la Spagna. Avendo l'intenzione di allearsi con gli Asburgo di tutti e due rami, sia quello spagnolo che quello austriaco, il Granduca già nel 1602 cominciò a scandagliare la possibilità del matrimonio tra il primogenito Cosimo II e Maria Maddalena d'Austria, sorella minore della moglie del re di Spagna, figlia dell'arciduca d'Austria e cugina dell'imperatore Rodolfo II<sup>7</sup>. Dopo lunghe trattative, finalmente nel 1607 le due dinastie riuscirono ad arrivare alla conclusione<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> ROMA 1999.

<sup>5</sup> Sodini 2001, p. 9.

<sup>6</sup> Calderara 1985, pp. 17-18; Menicucci, in FIRENZE-PAU 2010, pp. 40-51.

<sup>7</sup> Sodini 2001, pp. 13-18.

<sup>8</sup> La dote per Maria Maddalena d'Austria fu fornita dal re Filippo III di Spagna, marito

Gli studi precedenti avevano focalizzato l'attenzione sui festeggiamenti delle nozze tenutisi tutti i giorni a partire dall'entrata fino al 5 novembre: il 19 ottobre si tenne il banchetto di nozze in Palazzo Vecchio; il 20 le partite di calcio in Piazza Santa Croce; il 22 il ballo e la rappresentazione dell'opera "Notte d'amore" in Palazzo Pitti; il 25 fu messo in scena il "Giudizio di Paride" nel Teatro Mediceo degli Uffizi; il 27 il ballo a cavallo "Giostra dei Venti" in Piazza Santa Croce; il 4 novembre l'Argonautica nell'Arno<sup>9</sup>. Sono scarsi, però, gli studi sull'entrata stessa. In occasione della mostra intitolata *Feste e Apparati Medicei da Cosimo I a Cosimo II* presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi del 1969, sono stati identificati alcuni disegni di Ludovico Cardi detto il Cigoli (1559-1613) come progetti preparatori per gli archi trionfali realizzati per l'entrata del 1608<sup>10</sup>. Nel 1979 Testaverde ha individuato, attraverso ricerche archivistiche, il ruolo di Cigoli come responsabile dell'intero progetto artistico e della realizzazione della facciata provvisoria del Duomo, nonché tutti gli artisti coinvolti<sup>11</sup>.

Questo capitolo ha lo scopo di ricostruire l'evento dell'entrata, preparato nel corso di un anno coinvolgendo diversi artisti, architetti e musicisti, e di rivelare i significati, in base al volume commemorativo di Camillo Rinuccini *Descrizione delle Feste fatte nelle Reali Nozze de' Serenissimi Principi di Toscana d. Cosimo de' Medici e Maria Maddalena Arciduchessa d' Austria*, che ci offre notizie sulle trattative matrimoniali e descrive la processione dando spiegazioni dettagliate sugli archi trionfali<sup>12</sup>, al *Diario di Corte* di Cesare Tinghi pubblicato da Solerti<sup>13</sup>, alle *Carte Stroziane* conservate nell'Archivio di Stato di Firenze, nelle quali si leggono le iscrizioni trascritte dagli archi trionfali<sup>14</sup>, e ai disegni preparatori realizzati da Cigoli per il progetto.

---

della sorella Margherita d'Austria. Goldenberg Stoppato 2011, p. 299, n. 62.

<sup>9</sup> Cini 1608; Solerti 1905, pp. 39-51; Nagler 1964; Blumenthal 1980; Carter 1983, pp. 89-107; Strong 1984; Zorzi 2007, pp. 116-127.

<sup>10</sup> Firenze 1969; Molinari 1961 (A), pp. 57-69; Molinari 1961 (B), pp. 62-69; Petrioli 1985, pp. 785-786.

<sup>11</sup> ASF, Miscellanea Medicea 486, f. 50r; Testaverde 1979, pp. 174, 186-187.

<sup>12</sup> Rinuccini 1608.

<sup>13</sup> Solerti 1905.

<sup>14</sup> ASF, Carte Stroziane CCCLXI, ff. 50-61. La traduzione delle iscrizioni dal latino in italiano presenti nel testo sono dovute interamente al dottor Sergio Nelli dell'Archivio di Stato di Lucca, che ringrazio di cuore per il suo prezioso contributo.

## 1. 2 Gli archi trionfali eretti nella città

Precedentemente allo sposalizio a Firenze, il matrimonio di Cosimo II e Maria Maddalena d'Austria venne celebrato a Graz il 14 settembre 1608 per procura di Paolo Giordano Orsini, primogenito del duca di Bracciano Virginio II<sup>15</sup>. Dopo otto giorni, il 22 settembre, Maria Maddalena partì per Firenze, passando Lubiana, Trieste, poi via mare da Venezia a Ravenna, entrando nel territorio del Granducato dopo circa un mese di viaggio.

Le preparazioni per l'entrata e le feste nuziali iniziarono dal novembre dell'anno precedente, con scambi di missive tra la granduchessa Cristina di Lorena, il segretario granducale Curzio Picchena ed i sette deputati agli spettacoli. Il mese successivo fu nominato come soprintendente alla regia artistica Agostino Dini, luogotenente dell'Accademia del Disegno<sup>16</sup>.

L'illustrazione del corteo e degli archi inserita nel volume di Rinuccini corrisponde precisamente alla dettagliata descrizione presente nel testo (fig. 1. 3): iniziando la lettura dal basso, da sinistra verso destra, la processione parte da Porta al Prato e, serpeggiando verso l'alto, passa il Duomo, disegnato al centro all'interno di una apertura ovale, e arriva infine all'ingresso del Palazzo Pitti raffigurato in alto a sinistra. Come mostrato nella figura 1. 4, il corteo, entrato in città da ovest, passò per primo Borgo Ognissanti per arrivare a Piazza Santa Maria Novella. Andando dietro la Basilica di San Lorenzo arrivò al Duomo. Dopo una cerimonia, ripartì e attraversando il ponte Santa Trinita, passò via Maggio per arrivare infine al Palazzo Pitti. Rispetto all'entrata di Giovanna d'Austria,

---

<sup>15</sup> “Il dì 14. di Settembre, eletto à questa solennità, all'ora di Vespro, scesero tutti i principi vestiti nuzialmente alla Chiesa de' Gesuiti, contigua al Palazzo, con quest'ordine. La Serenissima Sposa vestita di nero, con ricami di perle, di che aveva ancora collana, e ghirlande, era messa in mezzo dall'Orsino Procuratore del Principe sposo, vestito di bianco, e dall'Arciduca Ferdinando, seguiva l'Arciduchessa Cognata, e dietro gli altri due fratelli Massimiliano, e Carlo, prelato questi, e Cavaliere il primo, e fatta orazione, s'appresentarono all'altare la Sposa, e 'l fratello da una banda, e'l Procuratore Orsino dall'altra. Quivi Monsignore Selvago Nunzio Apostolico fatto leggere il contratto, e la stipulazione del Matrimonio, ed invocatone l'aiuto celeste; di poi letta la procura del Serenissimo Principe di Toscana, voltatosi all'Orsino, gli chiese il consenso, parlando latino, ed avutolo, rivoltossi alla Serenissima Sposa, con la medesima domanda, e nel medesimo linguaggio; ella, chiesta riverentemente licenza al fratello, rispose latinamente di sì. Ciò sentito l'Orsino, fattosi avanti, le presentò un'anello, e da essa ne hebbe un'altro per riportare in Toscana” (Rinuccini 1608, pp. 2v-3r).

<sup>16</sup> Testaverde 1979, p. 174.

sposa del granduca Francesco I, avvenuta nel 1565 (fig. 1. 5), nel percorso del 1608 sono state incorporate la Piazza Santa Maria Novella e la Basilica di San Lorenzo, mentre la destinazione è il Palazzo Pitti invece che il Palazzo Vecchio<sup>17</sup>.

#### **(a) L'Arco alla Porta al Prato**

E' utile citare la descrizione del corteo radunato intorno alla Porta al Prato al momento iniziale dell'entrata per rendere l'idea della magnificenza.

“Era fuor della Porta vn bell'Esercito di Milizia in numero di 6000. vna Compagnia d'huomini d'arme, con gran pennacchiere, e soprauueste di velluto pagonazzo ricamato di tela d'argento, e rossa, e 5 di Caualeggieri, con le casacche di panno, ciascuna con la sua liurea, e tre squadroni di fanteria armata d'armi bianche, con le sue maniche, e guarnizioni, Archibusieri, e corni di Moschertieri in num. tutti di 5000. Questi all'apparir della Principessa fecero vna gran salua, rappresentando azioni militari: perchè da vna parte si scopersero 4. Compagnie d'archibusieri à cauallo, che di tutta carriera vennero à riconoscer quelli squadroni, con gran salua d'archibusate, e presa la carica tornauan con vn Coracollo à riconoscergli per altra parte, scaricando sempre, e facendo gran romore. Intanto giunse l'Arciduchessa alla Porta, salutata dalla Cittadella vicina, che più volte mise in opera tutte le sue artiglierie. Ella veniuà in vna carrozza di tela d'oro rossa, tutta ricamata, e tirata da quattro corsieri al pari superbamente guariniti, dietro n'aua vn'altra minore di simil ricchezza, tirata da due soli per l'Arciduca Massimiliano”<sup>18</sup>.

La Porta al Prato era adornata dall'arco realizzato su disegno di Cigoli stesso<sup>19</sup>, di forma ottagonale con otto pannelli “à guisa di Teatro” (fig. 1. 6)<sup>20</sup>. Il corteo passò all'interno di questo “Teatro”, osservando le statue inserite nelle nicchie e le opere sulle pareti.

Tra la porta e una balaustra era esposto uno stemma della famiglia Medici e d'Austria e sopra la quale erano presenti i musicisti ad accogliere il corteo. In una grande cartella

---

<sup>17</sup> Firenze 1980 (A), pp. 31 - 42; Saslow 1996.

<sup>18</sup> Rinuccini 1608, p. 5.

<sup>19</sup> FIRENZE 1969, pp. 107-108, fig. 21.

<sup>20</sup> ASF, Mediceo del Principato 6068, f. 513 r; Testaverde 1979, pp. 183, 191.

messa sulla balaustra era inserita una iscrizione che riportava:

“A Maria Maddalena arciduchessa d’Austria,  
che entra in città con felici auspici per accrescere la prole della Casa di Toscana  
con il suo sangue imperiale:  
che possa unire in fausto matrimonio i più grandi sovrani d’Europa  
con più stretto legame d’amore, ed accrescere per questa terra la sicurezza,  
per i sovrani il consenso, per i popoli l’allegria:  
Firenze esultante, tutta incontro [a te] con festose acclamazioni,  
augura un felice arrivo ed ogni felicità”<sup>21</sup>.

Ai due lati della porta dell’arco trionfale erano inseriti due dipinti. Quello a destra raffigurava una allegoria in forma di donna reale che rappresenta “l’Imperio di terra de’nostri Principi in veste ricca à scacchi bianchi, e rossi giliati del contrario, e fregiata di listre nere, e bianche, per l’arme de gli stati di Firenze, e di Siena, e sopra vn manto ricamato à palle, con bauero d’Ermellini in capo la corona da Rè, e in man lo Scetro, col quale mostra vna Prouincia ricca di Città e fortezze, e schiere di guerrieri, ogn’vna con la sua arme nelle bandiere, e nelle torri” e sopra la pilastrata dell’angolo era collocata la statua di Berecintia (dea Cibele). Mentre a sinistra della porta, “per rappresentar l’Imperio di mare in figura pur di Donna, la Religion di Santo Stefano, armata con manto bianco sopra, segnato di Croce rossa nel petto, e nello scudo Santo Stefano Papa, e Martire, la quale di sul Molo di Liorno addita con l’asta il mare, e armate di galere, e nauì, con bandiere di Casa Medici, e sopra la pilastrata dell’angolo, che segue è la statua di Tetide”<sup>22</sup>.

All’uscita, o alla parte opposta dell’arco, erano sistemati quattro dipinti: *L’incoronazione*

---

<sup>21</sup> Rinuccini 1608, p. 5; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 51r. “*Maria Magdalena Archiduci Austria/ Urbem, falicib. Auspicys, ad Etrusca prolem augusto sanguine/ Propagandam ingredienti/ Quod fausto connubio summos Europa Principes, arxtiori amoris/ Nexu deuinciat; prouincia securitatem, principibus fiduciam, populis/ Bilaritatem augeat, Florentia exultans, feltis acclamationibus obuiam,/ effusa fortunatum aduentum, lata, ac falcia omnia precatur*”.

<sup>22</sup> Rinuccini 1608, pp. 5-6.

*di Carlo V come Imperatore da parte di Papa Clemente VII de' Medici; Il Duca di Firenze Alessandro de' Medici, in presenza dell'Imperatore Carlo V, sposa Margherita d'Austria sua figlia; Il Granduca di Toscana Francesco I alle scale del Palazzo riceve Giovanna d'Austria sua sposa, condotta lì dal Duca Ferdinando di Baviera; Paolo Giordano Orsini, per procura del Principe Cosimo II sposa a Graz l'arciduchessa Maria Maddalena d'Austria*<sup>23</sup>. Queste quattro tele, quindi, celebravano il rinnovato rapporto d'amicizia fra le due casate tramite il matrimonio di Cosimo II con Maria Maddalena, relazione iniziata a partire dall'incoronazione dell'imperatore Carlo V da parte del Papa mediceo e coltivata per tutto il Cinquecento.

La sposa, arrivata davanti alla Porta al Prato, scese dalla carrozza e camminò “pochi passi, s'inginocchiò sopra vn panno di velluto fregiato d'oro, posto quiui nel mezzo, e baciò la Santissima Croce, che le fù porta da Monsignor Lanfredini Vescouo di Fiesole [...] e leuatasi in piedi l'Arciduchessa, fu condotta sotto à vn ricco baldacchino di broccato d'oro, da vna schiera di 52 nobili giouani Fiorentini [...] Allora auuicinosi il Gran Duca, e presa la Real Corona da Monsig. Cammillo Borghese Arciuescouo di Siena, gliele pose in testa, e come Principessa di Toscana”. Si può osservare questa scena dell'incoronazione di Maria Maddalena da parte del granduca Ferdinando I nell'illustrazione del volume di Rinuccini (fig. 1. 7). Ora che era diventata ufficialmente principessa di Toscana, Maria Maddalena, varcando la porta, finalmente entrò in città e proseguì il percorso in Borgo Ognissanti.

#### **(b) L'Arco in Borgo Ognissanti**

Il secondo arco trionfale, disegnato dal pittore di corte Jacopo Ligozzi (1547-1627), era posizionato all'incrocio fra il Borgo Ognissanti e la Via dei Fossi. Rinuccini non ha lasciato la descrizione sull'aspetto frontale dell'arco ma l'uscita era adornata con due quadri: a destra *l'Arno* con leone e il giglio, a sinistra *il Danubio* con l'aquila a due teste che tiene un globo con gli artigli. Come si vede nell'illustrazione pubblicata nel volume di

---

<sup>23</sup> Testaverde ha rivelato che le decorazioni dell'arco alla Porta al Prato erano state commissionate ai pittori Giovanni Bilivert, Matteo Rosselli, Filippo Tarchiani, Cosimo Gamberucci, Gaspalli Mannucci, Francesco Curradi, Fabrizio Boschi, Ludovico Buti. Testaverde 1979, pp. 183, 186-188 .

Rinuccini (fig. 1. 8), “alla cornice [dei quadri] alludendo alla congiunzione di questi due principati, erano attaccate due arme de’ Medici e d’Austria, che inclinate alquanto erano coronate da una Corona sola per finimento dell’Arco”<sup>24</sup>.

Dopo aver attraversato via dei Fossi, la principessa arrivò in Piazza Santa Maria Novella. Dalla descrizione di Rinuccini, si può capire che vi fecero passare il corteo per mostrare la magnificenza della piazza ripristinata recentemente ed arricchita da due guglie di marmo che servivano per lo svolgimento delle corse dei cocchi, ad imitazione di quelle degli antichi romani<sup>25</sup>.

### (c) L’Arco al Canto de’ Nelli

Il terzo arco trionfale, installato al Canto de’ Nelli dietro la Basilica di San Lorenzo, aveva la forma pentagonale, composto da quattro pannelli grandi ed uno piccolo, con due pareti ornamentali (fig. 1. 9)<sup>26</sup>. Sopra le cornici dell’ingresso dell’arco era inserita una iscrizione fra due figure, *la Magnanimità* e *la Gloria*. Al culmine della composizione, era esposto uno stemma d’Austria con la corona imperiale (fig. 1. 10)<sup>27</sup>.

Gli appunti scritti nei disegni di Cigoli, conservati nel Museo del Louvre, indicano i soggetti ed i nomi dei pittori dei dipinti per le pareti di destra e sinistra dell’ingresso, poi confermati dalla descrizione rinucciniana (fig. 1. 11 (A-B)).

Sulla parete destra dell’ingresso (fig. 1. 11 (A)) era installato un quadro di Jacopo da Empoli: *l’Incoronazione dell’imperatore Rodolfo I e il Giuramento dattoli da’ Baroni*<sup>28</sup>, sotto il quale era esposto un epigramma:

---

<sup>24</sup> Rinuccini 1608, p. 9. Secondo Testaverde, le decorazioni della volta dell’arco trionfale in Borgo Ognissanti furono realizzate da Bernardino Poccetti e gli altri quadri da Bernardo Monaldi, Francesco Curradi, Cosimo Gamberucci. Testaverde 1979, pp. 184, 186-188.

<sup>25</sup> Rinuccini 1608, p. 9. La piazza era “destinata da’ nostri Principi al corso delle Carrette, rinovato solamente in questa Città, à imitazion degli antichi, doppo tanti secoli, che era stato dismesso. La piazza è la più spaziosa della Città, e di fresco vi erano state ritte due guglie di marmo mischio, che hanno da seruire a’ corridori per meta del Corso.”

<sup>26</sup> Sul disegno preparatorio per l’arco al Canto de’ Nelli conservato nel Museo del Louvre (inv. n. 925) si veda: ROMA 1959, cat. n. 35; FIRENZE 1969, p. 109, cat. n. 53.

<sup>27</sup> Molinari 1961 (B), p. 65.

<sup>28</sup> Lo stesso soggetto sarebbe stato ripetuto in una delle lunette nella Camera da letto del Granduca nella Villa di Poggio Imperiale (fig. 1. 12 (A)). Il disegno preparatorio per tale affresco è conservato nel Museo del Louvre (fig. 1.12 (B)).

“Ecco Rodolfo, con la destra munita della croce  
ed il petto munito del valore, costringe chi esita ad onorarla:  
la croce concede l'alloro trionfale intorno al capo,  
la croce concede il potere e governa l'impero:  
da essa la Casa d'Austria imparò a fidarsi non soltanto della spada,  
ma anche del sicuro aiuto della religione”<sup>29</sup>.

Sopra la cornice della parete, era eretta una statua di figura femminile che simboleggiava la *Germania*. Nelle nicchie ai lati del quadro, erano inserite le statue a destra *l'imperatore Rodolfo I* e a sinistra *l'imperatore Alberto II* con le loro imprese in ovati sopra la cornice.

Invece, sulla parete sinistra dell'ingresso (fig. 1. 11 (B)) era illustrata la storia di Filippo I d'Austria, figlio di Massimiliano I, che, sbarcato in Spagna, prende il possesso della Castiglia in nome di Giovanna sua moglie e ne arricchisce la sua posterità. Al di sotto era inserito un altro epigramma:

“Nei porti dell'Italia entra la nobile stirpe della Casa d'Austria,  
e chiede i suoi dovuti diritti di regno.  
O felice Spagna, accogli il magnanimo re  
ed allarga il petto incontro alla tua fortuna:  
se viene come straniero l'erede di una nobile stirpe,  
non ti viene portata la schiavitù, ma il comando”<sup>30</sup>.

Sopra la cornice era posizionata la figura allegorica della *Spagna*. Le nicchie ai fianchi

---

<sup>29</sup> Rinuccini 1608, p. 9; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 53r. “*En Cruce munitus dextram, virtute Rodolphus/ Peçtora, cunçtantes cogit ad obsequium/ Illa triumphalem dat circum tempora laurum/ Illaq; dat fasces; imperium q; regit/ Hinc genus Austriadum non tantum fidere ferro/ Quam certa didicit relligionis opè*”.

<sup>30</sup> Rinuccini 1608, p. 10; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 53r-53v. “*Portibus Hesperÿs succedit nobile germen/ Austriadum, & regni debita iura petit./ Excipe magnanimum felix Hispania Regem/ Fortunaq; sinus obuia pande tuae./ Aduena si properat generosi semmatis hares/ Non tibi seruitium fertur, at imperium*”.



del quadro contenevano due statue a destra dell'*imperatore Alberto I* e a sinistra dell'*imperatore Federico III* con le imprese di ciascuno sopra la cornice.

Per quanto riguarda l'aspetto dell'arco, come si vede nell'illustrazione di Rinuccini (fig. 1. 9), sopra le colonne erano collocate le statue dell'*imperatore Filippo III* e della sua consorte *Margherita d'Austria*, sorella della sposa. Nella nicchia sottostante all'arco era collocata la statua di *Carlo II d'Austria*, padre della sposa. La volta riceveva la luce da un foro e negli spartimenti erano presenti le armi delle sorelle austriache andate in sposa in Spagna, in Polonia e in Toscana con questi versi:

“Guarda i grandi eroi che la madre Austria  
generò per governare le nazioni:  
da un lato il Tago li riconosce quali re, dall'altro li riconosce il Danubio  
e [li riconoscono quali re] coloro che vivono all'Est e  
quelli che vivono nella terra più lontana;  
ed il padre Oceano, ammirando la loro virtù e le gloriose gesta,  
apre il suo seno e dona nuovi regni”<sup>31</sup>.

L'uscita dell'arco aveva struttura analoga a quella dell'entrata. Sopra le colonne che reggevano l'arco erano collocate le statue di *Filippo II re di Spagna* e della sua moglie *Anna* e sulla cartella messa in mezzo alle figure allegoriche della *Vittoria* e della *Felicità* si leggeva un epigramma:

“Questo pilastro mostra la stirpe della Casa d'Austria  
con il suo ampio albero genealogico  
ed i popoli sottomessi sotto i due punti cardinali,  
ma non può l'arte umana fare [questo pilastro] di marmo  
o dei duri metalli dei Calibi:

---

<sup>31</sup> Rinuccini 1608, p. 10; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 53v. “*Aspice magnanimos quos edidit Austria Mater/ Heroas, terris nomen fatale regedis./ Hinc Tagus agnoscit reges, agnoscit, & Ister;/ Quiq; vident ortus, & quos tenet vltima tellus./ Oceanusq; pater virtutem, atque inclyta façta/ Admirans, pandit q; sinum, & noua regna ministrat*”.

lo mostrano [bensì] i due Mondi, ed il sole stesso, domato,  
che non può salire nel cielo in nessun luogo,  
senza che l'Austria non vi porti le sue leggi”<sup>32</sup>.

Nella nicchia sottostante all'arco era inserita una statua dell'*imperatore Carlo V*. Sull'ala sinistra dell'uscita era dipinto “l'acquisto del Messico fatto da Ferdinando Cortese [Hernan Cortés] nel 1518 con le bandiere di casa d'Austria” corredato dalla seguente iscrizione:

“Il navigatore toscano [Amerigo Vespucci] diede il [suo] nome alle terre scoperte,  
avendo osato raggiungere luoghi mai raggiunti,  
i capitani spagnoli le conquistarono, e divenuto sovrano,  
[le conquistò anche] Carlo, onore del popolo d'Austria e del mondo:  
ti inganni, discendente di Ercole, ancora non è stata scoperta la terra più lontana:  
gli Italiani ancora ci arriveranno, l'Austria ancora li conquisterà”<sup>33</sup>.

Sopra la parete erano collocate una statua dell'*America* e nelle nicchie a fianco della tela erano inserite le statue dell'*imperatore Massimiliano I* e *Ferdinando I*.

Il quadro dell'ala destra rappresentava “l'incoronazione del Rè Filippo II e il giuramento datoli Portughesi in Tomar l'anno 1581 mettendolo in possesso di quel regno”<sup>34</sup> con l'iscrizione sottostante:

---

<sup>32</sup> Rinuccini 1608, p. 10; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 53v. “*Haec genus Austriadum numeroso stemmate moles/ Explicat, at viſtas gemino sub cardine gentes/ Marmore, vel duris Chalybum formare metallis/ Humanae non artis opus, docet orbis vterq;/ Edimitus, sol ipse docet, cui iam via Caelo/ Nulla patet qua non terris ferat Austria leges.*”

<sup>33</sup> Rinuccini 1608, pp. 10-11; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 53v. “*Addit inventis Tyrrenus navita terris/ nomen inaccessos ausus adire sinus./ Hispani domuere duces sceptroque potitus/ Carolus Austriacae gentis, & orbis honos./ Falleris Alcides nondum patet ultima tellus./ Italus ibit adhuc, Austria vincet adhuc.*”

<sup>34</sup> Testaverde ritiene che le tre tele, *l'Incoronazione del re Filippo II*, *il Giuramento datoli Portughesi* a mano di Fabrizio Boschi e *l'Acquisto del Messico* a mano di Ligozzi siano le stesse utilizzate in occasione delle esequie del re Filippo II del 1598. Si veda: Testaverde 1979, pp. 183, 186 -188 (doc. II). Sulle esequie del re Filippo II si veda: FIRENZE 1999.

“Mentre il Tago, o Filippo ti porta il regno materno e  
ti sottomette le chiome umide di ricca rugiada,  
il Gange azzurro ti offre le sue spiagge d'oro  
e l'Indo multicolore ti presenta le sue ricchezze orientali  
la terra e il mare non limitano il tuo impero:  
il mondo a stento sarà per te il confine dei tuoi regni”<sup>35</sup>.

Nelle nicchie ai fianchi del quadro erano collocate le statue a destra di *Rodolfo II* e a sinistra di *Massimiliano II*.

Per quanto riguarda quest'arco, è conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe del Museo di Palazzo Rosso di Genova un disegno (inv. n. 1345) (fig. 1. 13), pubblicato per la prima volta nel catalogo della mostra *Maestri del disegno nelle civiche collezioni genovesi* del 1990. Galassi l'ha attribuito a Jacopo Ligozzi riconoscendo il monogramma del pittore «J ± L» e l'anno d'esecuzione 1618 sul piedistallo della colonna a sinistra<sup>36</sup> (fig. 1. 14). Successivamente Tempesti l'ha riconosciuto come disegno preparatorio per la *Festa della dotazione delle fanciulle povere del 1608*, una delle incisioni appartenenti alla serie di 16 pezzi intitolata *Vita di Ferdinando I* ossia *Battaglie dei Medici*, realizzata da Jacques Callot<sup>37</sup> (fig. 1. 15), riattribuendolo a Matteo Rosselli. Tuttavia, il monogramma riconosciuto da Galassi è un elemento più convincente per l'attribuzione al pittore veronese<sup>38</sup>. La scena si riferisce alla processione, svoltasi tre giorni dopo dall'entrata, che si era snodata dalla Basilica di San Lorenzo, in seguito alla celebrazione di “una festa pia, e caritatevole della dotazione di molte fanciulle povere, istituita dal G. D. Ferdinando per sussidio della povertà”<sup>39</sup>. Nel disegno si possono riconoscere le statue inserite nelle

---

<sup>35</sup> Rinuccini 1608, p. 26. “*Dum materna Tagus tibi defert scepra Philippe/ Subdit & humentes diuite rore comas/ Aurea caeruleus submittit littora Ganges/ Pandit, & eoas discolor Indus opes./ Imperium non terra tuum, non terminat vnda,/ Vix tibi regnorum terminus orbis erit*”.

<sup>36</sup> Galassi, in GENOVA 1990, pp. 10-11.

<sup>37</sup> Boccardo 1999, p. 274.

<sup>38</sup> Ho riconosciuto il monogramma di Ligozzi insieme alla curatrice del museo dott.ssa Margherita Priarone, la quale mi ha confermato l'attribuzione al pittore veronese il 29 aprile 2016.

<sup>39</sup> Rinuccini 1608, p. 26; Galassi, in GENOVA 1990, p. 10.

nicchie che hanno la stessa forma di quelle che si vedono nei disegni di Cigoli per l'arco.

Come abbiamo visto, l'arco per il Canto de' Nelli, dedicato alla famiglia degli Asburgo e alla sua storia, veniva considerato particolarmente importante e serviva per completare e rafforzare la retorica degli elogi ai Medici, che si concluderà in un crescendo nell'ultimo arco del percorso, come ulteriore manifestazione del successo di una famiglia che era riuscita a realizzare il matrimonio con una figlia di una casata così importante.

#### **(d) Il Duomo**

Il corteo arrivò dunque alla Basilica di Santa Maria del Fiore (fig. 1. 16). La facciata del Duomo fu decorata in base al progetto dell'architetto Matteo Nigetti con finte pietre miste. Ai fianchi dei tre grandi archi, retti da pilastri, erano esposti due quadri, "a destra il Concilio Fiorentino con l'unione de' Greci, e de' Latini seguitane in detta Chiesa, [...] a sinistra la consecrazione (*sic.*) del Tempio, ambedue azioni d'Eugenio IIII"<sup>40</sup>.

Come si vede nell'illustrazione, sotto i detti archi e sopra le porte erano collocati i tre stemmi: al centro quello bipartito degli sposi, a sinistra quello de' Medici e a destra quello dei Lorena, casata della granduchessa Cristina.

Sopra gli archi era posizionato un cornicione spazioso con una balaustra dove i musicisti cantavano a tre cori all'arrivo della sposa. Sopra ancora il cornicione, erano esposti tre quadri con storie relative al Duomo ed i ritratti dei quattro Papi della casata medicea: il primo raffigurava la fondazione della Chiesa fatta nel 1295 dal Legato del Papa, il secondo l'elevazione della sede fiorentina ad arcivescovado da parte del pontefice Martino V e il terzo "la Creazione di Stefano IX seguita in detta Chiesa nel 1059 (*sic.*)"<sup>41</sup>.

La principessa, arrivata davanti al Duomo, scese da cavallo e fu condotta dall'arcivescovo di Firenze, Monsignor Alessandro Marzi Medici, all'interno dell'edificio a fare una preghiera all'altare maggiore. Rinuccini descrive così la scena:

---

<sup>40</sup> Rinuccini 1608, p. 11; Testaverde 1979, pp. 174-182. Testaverde ha rivelato che il progetto di Cigoli per la facciata del Duomo fu rifiutato per la spesa esorbitante.

<sup>41</sup> Frederic Gozzelon di origine lorenese fu benedetto da Vittore II a Firenze il 24 giugno 1057. Dopo la morte di quest'ultimo, venne eletto papa con il nome di Stefano IX il 2 agosto dello stesso anno. Parisse, "Stefano IX", in *Enciclopedia dei Papi*, 2000.

“Il Coro, che stà intorno al centro del piano della Chiesa, era sopra i suo’ colonnati alluminato tutto di cera, e l’Altare similmente, dietro alquale sopra l’arco del coro stà l’immagine d’vn Crocifisso, che quel giorno auea per ispalliera, e baldacchino certe nugole illuminate di splendori, e di stelle. Mentre la Principessa orava, [...] cominciarono le nugole ad aprirsi, e calarne giù un coro de’ Santi, al qual motivo la Musica della Chiesa cominciò à cantare à quattro cori, [...] Intanto sceso il coro de’ Santi, i quali da gli abiti distinti si conobbero essere S. Giouanni, S. Zanobi, Santa Reparata, Padroni della Città, e S. Leopoldo della Casa d’Austria, S. Brigida di quella di Baviera, e’ l B. Orlando di quella de’ Medici, e’ l B. Goffredo di quella di Lorena, cominciarono a cantare, che frà le grandezze terrene, ella non si scordasse de’ primi celesti, dicendo. *Prendi del nobil’Arno / Le corone, e gli Scettri, alta Regina, / Ornane il biondo crin, ma ti rammenti, / Che fregi vie più degni, e più lucenti / Alle bell’alme, il Ciel la sù destina*”<sup>42</sup>.

Possiamo comprendere che le cerimonie eseguite nella Basilica avevano lo scopo di ribadire che la fede cattolica era condivisa da tutte le casate coinvolte (Medici, Austria, Wittelsbach di Baviera, Lorena), tema che, come vedremo, era fondamentale e coerente in tutti gli archi trionfali dell’entrata.

#### **(e) L’Arco al Canto alla Paglia**

L’arco successivo, installato al Canto alla Paglia, a due passi dal Duomo, era dedicato alla casata della madre della sposa, la famiglia Wittelsbach di Baviera. I disegni del Cigoli relativi a quest’arco, conservati nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, mostrano sul recto l’aspetto frontale e sul verso quello posteriore (fig. 1. 18, 19). Questa rappresentazione coincide con l’illustrazione del volume di Rinuccini (fig. 1. 17). Parimenti ai precedenti, anche quest’arco era corredato da ali laterali come si vede nel disegno.

Nelle nicchie laterali erano poste le statue di *Massimiliano Duca di Baviera* e della consorte *Elisabetta di Lorena* e, accanto all’apertura, un ritratto dell’*imperatore Federico I* con l’epigrafe:

---

<sup>42</sup> Rinuccini 1608, pp. 12-13.

“L'imperatore Federico Barbarossa con grandissimi onori riporta Ottone, che aveva ottenuto il soprannome di Grande per la gloria delle sue imprese, all'avita carica, lungamente sospesa, di sovrano di Baviera, una volta tolto di mezzo Enrico Leone, reo di tradimento”<sup>43</sup>.

Invece all'uscita, accanto all'apertura, erano esposte le statue dell'*Arciduchessa d'Austria Maria di Baviera*, madre della sposa, con lo stemma d'Austria e di Baviera. Sulla balaustra erano collocate le statue dei più famosi personaggi della famiglia: “Ruberto Imperadore, Ottone Rè d'Ungheria, Alberto I. Conte di Olanda, Zelanda, e Annonia, Alberto III. Guglielmo IIII. Alberto V e Guglielmo V”<sup>44</sup>.

Come possiamo vedere nel disegno di Cigoli che mostra la sezione dell'arco, conservato nel Museo del Louvre (fig. 1. 20), sotto la volta a rosoni sostenuta da quattro pilastri, la parete di sinistra raffigurava una scena di battaglia che “Alberto III cognominato sapiente, con l'assistenza di Massimiliano primo Imperadore suo cognato, vinse contra Filippo Conte Palatino, che per pretensione di Donna voleva usurpare una parte della Baviera: per la qual vittoria, recuperato lo stato, e riunitolo, introdusse il titololo di Duca dell'una, e dell'altra Bauiera” con l'iscrizione:

“Alberto IV, soprannominato il Saggio, riunisce il regno di Baviera, in precedenza separato, dopo avere cacciato il Palatino Roberto col valore e con le armi, ed è salutato quale primo Duca di Baviera”<sup>45</sup>.

Invece la parete di destra sotto la volta raffigurava la scena della vittoria che “Ernesto Duca di Baviera, e Arcivescovo di Colonia, ebbe sopra Gebbardo Truxes suo antecessore,

---

<sup>43</sup> Rinuccini 1608, p. 14; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 55r. “*Otho rerum gestarum gloria cognomen magni adeptus, à Friderico/ Aenobarbo Imp. in auitam Bauarici Principatus dignitatem per diù/ interruptam (abdicato Henrico Leone maiestatis reo) honorificentissime restitultur*”.

<sup>44</sup> Rinuccini 1608, p. 15.

<sup>45</sup> Rinuccini 1608, p. 15; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 55r. “*Albertus IV cognomento sapiens, regnum Bauaricum, anteaseiunctum, virtute, & armis, Ruperto Palatino reiecto coniungit, & vtriusq; Bauariae Dux primus salutatur*”.

deposto per l'eresia, quando combattendo à Burg, sopra il fiume Isel, cacciò l'avversario, fece prigionie il bastardo il Brâsuie che lo sosteneva, e rimise la Religion Cattolica in quello stato” con l'epigramma:

“La Chiesa di Colonia è riportata all'antica religione da Ernesto,  
duca dell'una e dell'altra Baviera,  
con l'espulsione dal soglio e dalla città di Gebhard Truchsess,  
vescovo illegittimo a causa dell'eresia luterana”<sup>46</sup>.

Sopra l'arco dell'uscita era leggibile un'altra iscrizione in versi:

“Una reggia ti dà i natali per parte di madre,  
o stirpe dei Bàvari, che domini per ampio spazio le città,  
stirpe genitrice di grandi eroi, che sola sotto il cielo,  
mentre infuriava, cosa tremenda, il nero mostro dell'eresia  
e vomitava ovunque l'esecrabile veleno dei [suoi] errori,  
detestandone il contagio si oppone ad esso che arriva, spezza  
i suoi infami tentativi e lo tiene lontano dal territorio avito:  
grazie a lei la pia religione vive in questi paesi felici”<sup>47</sup>.

Come abbiamo visto, l'arco al Canto alla Paglia mostrava la storia della casata della madre di Maria Maddalena d'Austria, accentuando soprattutto i meriti della famiglia che contribuì all'unità della Baviera e all'espulsione dei protestanti.

---

<sup>46</sup> Rinuccini 1608, p. 15, ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 54v. “*Coloniensis Ecclesia Ernesto vtriusq; Bauar: Duce in Pontificiem subrogato, Ghebbardo Truksessio, ob lutheranam labem solio, & solo armis expulso, ad cultum pristinum reuocatur*”.

<sup>47</sup> Rinuccini 1608, p. 15, ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 55v. “*Regia materni prabet tibi sanguinis ortus/ Progenies Bauarum, late dominata per vrbes/ Magnanimem heroum genitrix, qua sola sub Arctos/ Dum furit (indignum facinus) dira haresis hydra,/ Et late errorum vomit execrabile virus,/ Detestata luem venienti occurrit, & ausus/ Deprimit infandos, patriisq; a finibus arcet,/ Hinc pia relligio foelices incolit oras*”.

## (f) L'Arco in Via Maggio

La principessa e il corteo, proseguendo il percorso, passarono al Canto de' Carnesecchi, dove si trovava allora il *Centauro* di Giambologna, poi la Piazza Antinori ed arrivarono al ponte di Santa Trinita. Per l'occasione erano state installate agli angoli del ponte le quattro statue raffiguranti le stagioni, portate dal giardino di Alessandro Acciaiuoli<sup>48</sup>. Maria Maddalena camminò a piedi in Via Maggio e “nell'entrar dello sdrucchiolo de' Pitti, per salire al Palazzo, trovò un'altro arco” dedicato alla casata materna dello sposo, la famiglia dei Lorena (fig. 1. 21)<sup>49</sup>.

La parete destra dell'ingresso era adornata con la scena della “vittoria di Gottifredi Rè di Ierusalem, contra l'esercito d'Egitto, onde si confermò l'acquisto di Terra Santa” riferita alla Battaglia di Ascalona della Prima Crociata ed era corredata di una iscrizione:

“Goffredo di Buglione, re di Gerusalemme,  
dopo avere sbaragliato trentamila Arabi egiziani presso Ascalona in un solo giorno  
ed in una sola battaglia, e disperso gli altri senza speranza di salvezza,  
governò felicemente su tutto il Medio Oriente dopo aver domato  
la città [Gerusalemme], eliminato la guerra, fondato la pace, distrutti gli infedeli”<sup>50</sup>.

La parete sinistra dell'ingresso era decorata con la scena dello “sposalizio d' Enrico di Loreno, figliuolo del Duca Guglielmo, e di Teresia, figliuola d'Alfonso VI, Rè di Spagna, con dote d'vno Stato iu Lusitania, a' confini de' nemici, che poi aggrandito da detto Enrico, ebbe titolo di regno di Portogallo” ed era accompagnata dall'epigrafe:

“Ad Enrico, figlio di un fratello di Goffredo di Buglione.

---

<sup>48</sup> BNCF, Gino Capponi CCLXI, I, f. 221r; Testaverde 1979, p. 172.

<sup>49</sup> Secondo Testaverde, il progetto dell'arco in Via Maggio fu inventato da Giorgio Vasari il Giovane e per la realizzazione collaborarono Francesco Mati, Lorenzo Cresci, Benedetto Veli, Domenico di Giovanni Cresci, Domenico Farconi, Nicodemo Ferrucci e Francesco Masi. Testaverde 1979, p. 184.

<sup>50</sup> Rinuccini 1608, p. 16; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 57r. “*Gottofredus Bulionius Hierosolimae Rex vna die, vna pralio ad Ascalonem triginta millibus A Egiptiorum obtritis hostibus, reliquis desperata/ salute dispersis, vrbe domita, sublati armis, fundata pace, fixo imperio,/ toti Syriae faeliciter ius aixit*”.



[A lui] dopo aver sconfitto in guerra assai spesso i Saraceni  
ed aver mostrato assai spesso il suo valore,  
viene data in sposa da Alfonso VI di Spagna  
la figlia Teresa [che aveva] per dote il Portogallo,  
ed Enrico, innalzando il Portogallo a regno e se stesso a re,  
lo fece così grande da riempirlo della felicità del suo nome”<sup>51</sup>.

Sopra le colonne sulla cornice del dipinto erano collocate le statue “à destra è Baldovino Rè di Ierusalem, e Duca di Loreno, à sinistra Renato Duca di Loreno, che s’intitolò anche Rè di Ierusalem: e sopra le mezze colonne, a destra Francesco Duca di Loreno Avo, e à sinistra Enrico fratello della G. D. Nostra”. Sopra l’apertura dell’ingresso era inserita un’iscrizione in una gran cartella e il cornicione con l’arme dei Lorena:

“Agli antenati di Cristina di Lorena, accrescitori della prole medicea, delle fortune toscane,  
della religione cristiana”<sup>52</sup>.

Visto che la strada era stretta, la volta dell’arco era retta da pilastrini e pareti, in cui erano inseriti i dipinti con le storie della casata: “à destra Isabella Duchessa di Loreno, che con armata vò à pigliare il possesso del Regno di Napoli, mentre Renato d’Angiò suo marito stava prigioniero in Borgogna”<sup>53</sup> e “a sinistra è dipinto quando Madama Cristina di Lorena fu coronata G. D. di Toscana, alla porta della Città, per mano del G. D. Ferdinando”. La volta era decorata con la scena della “resa di Giatmetz al Duca Carlo di Loreno Padre della G. D.” con l’iscrizione:

“Carlo III, duca di Lorena, assedia Tametzio, sede

---

<sup>51</sup> Rinuccini 1608, p. 16; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 56v. “*Henrico Gottofredi Bulionij ex fratre nepoti, saepius proculcatis bello saracenis, saepius o stenta virtute, ab Alfonso VI Hispaniarum Rege Tharesia filia nuptum datur, doti Lusitania dicitur, quam Henricus regnum, seq; regem in stituens sic adauxit, vt illam faelicitatis, orbem sui nominis impleuerit*”.

<sup>52</sup> Rinuccini 1608, p. 16; “*Christinae Lotheringiae maioribus, Mediceae prolis, fortunarum Etrucarum, Christianae religionis propagatoribus*”.

<sup>53</sup> Rinuccini 1608, p. 16.

della empia religione, la costringe alla resa,  
la restituisce alla fede cattolica”<sup>54</sup>.

La parte posteriore dell’uscita era ornata con l’arme de’ Medici e dei Lorena e, messa in mezzo alle figure della *Religione* e della *Pietà*, vi era l’iscrizione:

“Hai con te la religione e la devozione, Cristina, a che  
serve una patria? E sii grata a Dio”<sup>55</sup>.

Dopo la volta seguivano le pareti decorative dell’uscita, sulle quali erano esposti due dipinti. A destra “Antonio Duca di Lorena, che sotto alla Città di Taberna, rompe Erasmo Gerbero capo de’ Villani Luterani, ed espugna quella Città”. L’iscrizione recitava:

“Antonio duca di Lorena, dopo aver assalito per amore della religione,  
sconfigge presso la città di Taberna...Erasmo Gerbero, capo dei contadini tedeschi,  
che cercava di diffondere l’eresia luterana”<sup>56</sup>.

Sulla grande cartella soprastante si leggeva:

“La lontanissima Meroe privata dei suoi abitanti nilotici,  
il Tigri che piange i tristi funerali dei Persiani,  
le genti del domato Oriente, e i regni sottomessi al nero Austro e le sconfitte dell’Asia,  
o Cristina, col sangue dei barbari, sono testimoniate dei tuoi che devastavano il Medio

---

<sup>54</sup> Rinuccini 1608, p. 16; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 57r. “*Carolus III. Dux Lotharingiae urbem Iametzium impia religionis coeno aspersam obsidet, ad deditionem cogit, Catholica Fidei restituit*”.

<sup>55</sup> Rinuccini 1608, p. 17; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 58v. “*Relligio, & Pietas tibi sunt Christina, quid optes? Sis, licet, & patriae sis quoque grata Deo*”.

<sup>56</sup> Rinuccini 1608, p. 17; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 57v. “*Antonius Dux Lotaringiae Erasmum Gerberum rusticorum Teutonum ductorem, Lutheranam superstitionem diffundere contantem, catholicae religionis studio aggressus, ad oppidum Tabernam prosternit*”.

Oriente con la guerra cercando le mura di Gerusalemme”<sup>57</sup>.

Sulla parete di sinistra, invece, era esposto il “ritorno in Loreno di Carlo II. Padre della G. D. dopo la pace del 59 con trionfo, e grand’ allegrezza de’ sudditi” con la scritta:

“Carlo III, duca di Lorena, dopo aver fatto stipulare la pace  
fra i re di Francia e di Spagna  
col proprio merito e con quello di sua madre Cristina,  
ritorna di nuovo ai Lorenesi, afflitti da una lunga guerra,  
ed è accolto con grandissima gioia quale autore della pace di tutti”<sup>58</sup>.

Sulla grande cartella soprastante vi era scritto:

“Così le tue promesse, che imitano nelle armi i tuoi grandi antenati,  
minacciano anche le più grandi città tracie [turche] e le città della Libia per abatterle, ed  
ormai anche la lontanissima Battria teme Cosimo, ormai  
il mare barbaro guarda con meraviglia centinaia di navi che lo solcano  
mentre egli rovescia regni e sconfigge le schiere dei Turchi”<sup>59</sup>.

L’arco in Via Maggio raccontava, quindi, la storia della casata dei Lorena, ribadendo soprattutto i meriti degli antenati nella sconfitta degli infedeli.

---

<sup>57</sup> Rinuccini 1608, p. 17; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 58r. “*Vltima Niliacis Meroe viduata colonis,/ Tristia Persarum lacrimatus funera Tigris,/ Aurorae domitae gentes, & subdita nigro/ Regna Austro, cladesque Asiae Christina tuorum/ Versantum Syriam bello Solymaeque petentum/ Maenia, barbarico textantur sanguine laudes*”.

<sup>58</sup> Rinuccini 1608, p. 17. “*Carolus III Lotharingiae Dux pace inter Gallorum Hispanorumq; Reges, sua, Christinaeq; Matris virtute conciliata, ad Lotharingios, diutino bello afflictos, postliminio rediens, tanquam publicae tranquillitatis author latissime excipitur*”.

<sup>59</sup> Rinuccini 1608, p. 17. “*Hinc tua magnanimos armis imitata parentes/ Pignora Treijcias vrbes, summasq; minantur/ Deiectura arces Libiae: iamque vltima Cosmum/ Bactra timent, illum Mauras iam barbara Thetis/ Currere centenis miratur puppibus vndas/ Vertentem regna, & Thracum agmina profligantem*”.

**(g) L'Arco in Piazza del Palazzo Pitti**

L'ultimo arco era installato in Piazza del Palazzo Pitti ed era dedicato alla gloria della casata medicea e alla Principessa “per augurarle virtuosa e generosa prole”<sup>60</sup> (fig. 1. 22).

Qui l'iscrizione recitava:

“A Maria Maddalena arciduchessa d'Austria, figlia di Carlo  
nipote dell'imperatore Ferdinando,  
la città di Firenze mostra il valore mediceo  
quale esempio di nobile stirpe”<sup>61</sup>.

All'entrata dell'arco, sopra la volta retta da quattro colonne, era esposta un'iscrizione in versi:

“Eccoti, o illustre Casa [D'Austria], nata per i grandi imperi, eletta dal cielo,  
per governare con sacre leggi l'immenso mondo,  
e porre l'Italia sotto una placida pace.  
I Turchi, i Nordafricani, gli Egiziani, gli Anatolici  
la temono, le navi vittoriose viaggiano nei mari pacificati  
ed ornano le grandi chiese con nuovi trofei”<sup>62</sup>.

Sotto la volta erano inseriti due quadri: a destra “la fortificazione, e quasi edificazione di Liorno, fatta dal G. D. Ferdinando, Città grande, Fortezza inespugnabile, Porto securissimo, e ricco, e noto à tutto il mondo, e pieno di spoglie d'infedeli”. Sotto il quadro era collocato un epigramma:

---

<sup>60</sup> Rinuccini 1608, p. 17.

<sup>61</sup> Rinuccini 1608, p. 17; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 58v. “*Mariae Magd. Archid. Austriae Caroli Filiae Ferdinandi Caes: N. Mediceam virtutem tanquam generosae. Prolis exemplar Florent: Ciuit: proponit*”.

<sup>62</sup> Rinuccini 1608, p. 18; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, ff. 58v-59r. “*En magnis nata imperijs domus inclita, Coelo/ Electa, immensum sacris quae legibus orbem/ Temperet, & placida Italiam sub pace reponat,/ Traxillam, Poenusque ferox, Phariusq; , Cilixq: Horrescunt, pacata volant per cerula puppes/ Victrices, ornant q; nouis templa alta trophaeis*”.

“I Turchi [possono mettere in campo] mille rocche salde per soldati e fortificazioni,  
io [la schiera] porterò spavento a tutte insieme e  
porterò dure guerre con gli auspici di Ferdinando,  
nascono mura invincibili,  
queste navi non partiranno di qui se non vittoriose”<sup>63</sup>.

Sopra il quadro era sistemata l'impresa del granduca Ferdinando I con il re delle api circondato da uno sciame con il motto *Maiestate tantum*, il simbolo del Granduca che si trova anche nella base della *statua equestre di Ferdinando I* in Piazza Santissima Annunziata a Firenze.

Il soggetto del quadro a sinistra, invece, era “l'espugnazione di Bona”, avvenuta il 16 settembre 1607, “indizio de' concetti del Principe Sposo, per ricordo di cui fu tentata, e felice presagio di maggior vittorie” con l'epigramma<sup>64</sup>:

“Perché, o Africani, scagliate frecce dall'antica rocca  
ed assediate alte mura con fitte schiere?

La città di Bona respingerà le truppe toscane e le sue schiere vittoriose e  
non cadrà distrutta da una guerra così dura?  
Cosimo muove guerre, il padre poté dimostrare a  
sufficiente quale parte attenda i (coraggiosi)  
tentativi di un principe tanto grande”<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Rinuccini 1608, p. 18; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, ff. 59r-59v. “*Vnam mille acies, vnam mille agmina contra/ Trax licet agglomeres, irrita vota cadent. / Idem mille arces, & milite, & aggere firmes./ Omnibus vna metum dira q: bella feram/ Fernandi auspicys, inuicta q: moenia surgunt/ Nec nisi victrices, hinc soluere rates*”.

<sup>64</sup> Una delle sale principali dell'Appartamento dei Forestieri di Palazzo Pitti è dedicata alla conquista di Bona. Hahn ritiene che le decorazioni della sala, realizzate da Bernardino Poccetti e i suoi collaboratori nel 1607-1608 su commissione di Ferdinando I, fossero compiute prima delle nozze di Cosimo II e Maria Maddalena d'Austria. Questa ipotesi è stata accettata negli studi successivi: Hahn 1985, p. 54-69; Capecchi 1997, pp. 70-91; Pegazzano, in FIRENZE 2001, p.140; Vasetti, in FIRENZE 2003, pp. 228-239; Bastogi, in Gregori, 2005-2007, I, pp. 87-97.

<sup>65</sup> Rinuccini 1608, p.18; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 59r. “*Tela quid antiqua Poeni*

Nei partimenti della volta erano illustrati i cinque attacchi a sorpresa alla Fortezza de' Turchi, "fatti dalle Galere Toscane à Scio, alla Preuisa, à Laiazzo, à Namur, e alla Finica"<sup>66</sup>. Anche allo sbocco dell'arco, la volta era retta da quattro pilastri, e sopra l'arco vi era l'iscrizione:

"Gli illustri volti dei condottieri, le distrutte città dei Turchi,  
i mucchi formati dalle prede di Turchia, le moli delle mura  
e le torri difese dal mare Tirreno ed i trionfi ottenuti,  
[tutte queste cose] le hanno rappresentate le mani dell'artista  
per attestare i meriti dei Medici,

ma il tuo nome, o Ferdinando, e l'immagine del tuo volto sarebbe stata sufficiente,  
se ci fosse stato il bisogno di diffondere le alte glorie o le nobili lodi del tuo sangue antico"<sup>67</sup>.

Sotto la volta erano collocati due dipinti: uno era "la sorpresa de' Forti di Siena" e l'altro era "la cacciata de' Turchi dà Piombino, fazioni tutte e due degli eserciti del G. D. Cosimo". Sotto ciascun dipinto vi era scritto:

"Quando vittorioso vincesti, o Cosimo, le falangi dei nemici  
e la nobile Siena venne sottomessa ai tuoi comandi:  
la pace, restituita agli Italiani, l'alloro della vittoria  
e il pacifico olivo legano la [tua] chioma regale.

Il valore si procura da sé la fortuna, mette in fuga il nemico,

---

*torquetis ab arce/ Cingitis, & densa maenia celsa manu/ Tyrrhenas Hyppo vires, inuicta  
repellet/ Agmina, nec tanto diruta Marte cadet?/ Cosmus bella mouet, quae tanti  
principis ausus/ Sors maneat, potuit sat docuisse pater".*

<sup>66</sup> Rinuccini 1608, p. 18.

<sup>67</sup> Rinuccini 1608, p. 19; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 61 v. "*Illustres procerum  
vultus, & diruta Thracum/ Oppida, Threiciae congestos cladis acruos,/ Murorum moles,  
& propugnacula fluctu/ Tyrrheni vallata maris, partosque triumphos/ Artifices finxere  
manus, vt clara parentum/ Nomina, & ingentes Medicum testentur honores./ Sed nomen  
Fernande tuum, sed frontis imago/ Sat fuerat, feu cura foret, decora alta vetusti/  
Sanguinis, Italiae celebres seu pandere laudes".*

porta pace ai popoli e prepara nuovi dominii”<sup>68</sup>.

E sotto il secondo:

“Là dove l’antica Populonia è battuta dalle onde del mare,  
la turba dei Turchi è sconfitta dalle armi toscane:  
invano tu attenti, o barbaro, alle città toscane,  
finché le difendono il valore e le ricchezze dei Medici,  
e così invano difenderai a tua volta le tue mura,  
quando le navi dei Medici porteranno armi e fuoco”<sup>69</sup>.

Nei partimenti della volta erano dipinti i ritratti dei personaggi illustri della casata medicea ossia quattro Papi, due Regine, tre Granduchi, tre Duchi e molti valorosi condottieri con l’epigramma:

“Questi sono stati generati dalla stirpe dei Medici,  
alla quale la Francia e l’Ungheria ed il popolo toscano debbono  
i loro granduchi e i genitori dei re, e la Senna deve le regine,  
alla quale Roma invincibile deve i propri Papi, l’Europa l’onore,  
il Lazio [il cattolicesimo] la salvezza”<sup>70</sup>.

Nelle nicchie erano installate le statue. A destra quella del principe *Cosimo II* con l’epigramma:

---

<sup>68</sup> Rinuccini 1608, p. 19; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 60 r. “*Victor vt hostiles fudisti Cosme phalanges,/ Subditur imperijs inclyta Sena tuis:/ Reddita pax Italis, victrix tibi tem pora laurus,/ Et placida auguustam nectit oliua comam./ Fortunam virtus sibi comparat: hec fugat hoste,/ Otia fert populis, & noua regna parat*”.

<sup>69</sup> Rinuccini 1608, p. 19; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 60 r. “*Quà vetus aequoreis Populonia tunditur vndis/ Thracia Tyrrnena a cuspide turba cadit./ Oppida ne quicquam Tuscorum Barbare tentas/ Dum Medicum virtus, dum tueantur opes,/ Sic proprios ne quic quam olim tutabere muros/ Dum Medicum puppes arma, facesque ferent*”.

<sup>70</sup> Rinuccini 1608, p. 19; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 61v. “*Hi Medicum de stirpe sati, cui Gallus, & Vmber,/ Cui debet gens Tusca duces, regumque parentes,/ Sequana reginas, cui sacros inclyta debet/ Roma patres, Europa decus, Latiusque salutem*”.

“Ecco giunge la fanciulla nata dal sangue d’Austria,  
il divino Imeneo soffia già sulle tue mura con le torce nuziali,  
il Danubio ti porta i legami del matrimonio,  
o Cosimo, provenienti per te da una famiglia tanto grande,  
nobile coppia: o quante volte ammirerai i [tuoi] figli,  
sia che assomiglino agli antenati del padre, sia della madre!”<sup>71</sup>.

A sinistra quella della sposa *Maria Maddalena d’Austria* con l’epigramma:

“L’immagine che nasce assomigliando ai tuoi tratti  
porta impressa la dignità e gli splendidi doni della bellezza.  
Tu, o regina, darai semi di nobile stirpe,  
che vivano quali ricordi della tua virtù”<sup>72</sup>.

Sopra le volte, erano raffigurate le incoronazioni delle due Regine di Francia, quella di Caterina de’ Medici a San Dionigi e quella di Maria de’ Medici a Lione. Riferendosi alle due figure allegoriche *La Prudenza* e *La Fortuna* che reggevano lo stemma de’ Medici e d’Austria, Rinuccini afferma che con queste virtù “la Casa de’ Medici s’è condotta à tanta altezza, che ha potuto degnamente ricevere in sè le maggior Principesse d’Europa”.

Come abbiamo visto fino a qui, l’ultimo arco in Piazza del Palazzo Pitti aveva lo scopo di glorificare la famiglia Medici e il Granducato di Toscana, mostrando che era paragonabile alla Francia e al Sacro Romano Impero, facendo riferimento alla potenza della Marina dell’Ordine di Santo Stefano, alla guerra di Siena e di Piombino, ai membri importanti come i Papi e le Regine di Francia della famiglia dei Medici. L’arco forniva un

---

<sup>71</sup> Rinuccini 1608, p. 20; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, f. 60v. “*Iam subit Austriaco prognata e sanguine Virgo/ Maenia, iam taedas ventilat almus Hymen;/ Vincula Danubius tibi connubialia portat/ Cosme, tibi è tanto stemmate nata venit,/ Nobile par regum, ò quoties mirabere natos,/ Siue patris referent, seu genitricis auos.*”

<sup>72</sup> Rinuccini 1608, p. 20; ASF, Carte Stroziane CCCLXI, ff. 60v-61r. “*Quae vultus imitata tuos aburgit imago/ Haec decus, & formae splendida dona notat,/ Tu regina dabis generosae germina prolis,/ Virtutis viuant quae simulacra tue.*”



insegnamento morale alla giovane coppia tramite le ultime due figure della Prudenza e della Fortuna, virtù con le quali la casata era riuscita ad ottenere una posizione così importante nel mondo occidentale. Dopo quest'arco il Palazzo Pitti si manifestò davanti agli occhi della Principessa (fig. 1. 23).

La maggior parte delle decorazioni utilizzate per l'occasione non si sono conservate, ma consultando le descrizioni di Rinuccini ed i disegni preparatori, ho provato a ricostruire ed esaminare globalmente l'evento, ricco non solo di elementi architettonici, pitture, sculture, epigrammi, ma anche di musiche, cori e riti religiosi.

Gli archi installati sulle strade nella capitale del Granducato erano rivolti *in primis* alla sposa, quindi il primo arco mostrava l'accoglienza alla nuova principessa e gli altri archi — soprattutto quello in Borgo Ognissanti e l'ultimo — incarnavano le aspettative nei suoi confronti, cioè il desiderio di imparentarsi con gli Asburgo, il rafforzamento dei rapporti con la Spagna e l'Austria e la prosperità della famiglia de' Medici grazie ad una prole di nobile sangue.

Tuttavia, le rappresentazioni dell'entrata non erano rivolte esclusivamente alla sposa, ma si possono considerare anche come dichiarazioni diplomatiche del Granducato rivolte agli altri stati. Come abbiamo visto, il matrimonio di Cosimo II e Maria Maddalena d'Austria era stato progettato dal granduca Ferdinando I in un momento di svolta nella politica diplomatica, che passò da filo-francese a filo-spagnolo. Quindi, il primo arco aveva la finalità di manifestare questa svolta politica come ripristino del vecchio rapporto fra i Medici e gli Asburgo che era stato costruito fin dal XVI secolo e poi interrotto. L'arco al Canto de' Nelli era dedicato ai meriti degli imperatori, re di Spagna, e duchi d'Austria per mostrare il prestigio della casata della Principessa. L'ultimo arco era dedicato alla glorificazione della famiglia Medici, a dimostrazione del fatto che questa era all'altezza di accogliere una sposa così prestigiosa auspicando, grazie a questo matrimonio, l'aumento del valore del Granducato nei confronti degli altri stati. Sono notevoli i riferimenti alla fede cattolica presenti nelle invenzioni degli archi trionfali, che mostravano i meriti di ogni famiglia nei combattimenti contro gli infedeli ed i protestanti, temi di primaria importanza in quel frangente che precedette la Guerra dei Trent'anni, che la giovane coppia avrebbe dovuto affrontare.

## 2. Il periodo governato da Cosimo II

Nella missiva inviata il 24 agosto 1610 all'ambasciatore presso la corte di Madrid, conte Orso Pannocchieschi d'Elci<sup>73</sup>, Cristina di Lorena riferiva che l'arciduchessa Maria Maddalena d'Austria usciva fuori per la prima volta dopo quaranta giorni dal parto del primogenito Ferdinando II (il 14 luglio 1610) e che, dopo la morte del granduca Ferdinando I (il 7 febbraio 1609), la Madama Cristina e Cosimo II la facevano già partecipare ai “negozi di Spagna et di Alemagna”, e la stavano istruendo alla gestione e al governo della casa. Inoltre, ora che l'Arciduchessa aveva partorito il primo figlio, decisero di farla intervenire anche “nelle consulte acciò che tanto più Sua Altezza [Maria Maddalena] venga à praticarsi in tutte queste cose poiché conosciamo che ella hà vivacità d'ingegno, et che con un poco di tempo, et con l'esperienza riuscirà più che ordinariamente per che se bene non è solito quà”<sup>74</sup>. Cristina specifica che l'anticipazione della partecipazione nelle consulte è una cosa eccezionale rispetto alla sua esperienza, tanto che lei stessa poté prenderne parte soltanto dopo aver partorito tutti i figli maschi.

La giovane coppia innanzitutto si trovò alle prese con una nuova situazione internazionale, causata dalla discussione sulla successione dei ducati uniti di Jülich-Kleve-Berg, situati nella parte nord-ovest del Sacro Impero Romano<sup>75</sup>. Alla morte del duca di Jülich-Kleve-Berg Giovanni Guglielmo (1562-1609) senza eredi, il conflitto fra le sorelle che, avendo i mariti di fedi diverse, ebbero sostenitori differenti, divenne un problema internazionale. La sorella maggiore Maria Eleonora (1550-1608) era sposata con Alberto Federico, Duca di Prussia (1553-1618), ma all'epoca il ducato di Prussia era retto dal genero Giovanni Sigismondo di Brandeburgo (1527-1619), il quale a sua volta faceva parte dell'alleanza luterana appoggiata da Enrico IV, re di Francia. Invece, la seconda sorella Anna (1552-1632) era sposata con Filippo Luigi del Palatinato-Neuburg (1547-1614), il quale faceva parte della Lega Cattolica sostenuta dalla Spagna. Questo

---

<sup>73</sup> Su Orso Pannocchieschi d'Elci si veda: Baldasseroni 2007, pp. 173-203; Bigazzi 2014, pp. 815-818.

<sup>74</sup> ASF, Mediceo del Principato 6038, ff. 111v-112r. La lettera è stata segnata da Goldenberg Stoppato (si veda il documento I nell'appendice). Goldenberg Stoppato, in FIRENZE 1999, p. 52, n. 21.

<sup>75</sup> Sodini 2001, pp. 19-20.

spinse la Francia a cercare alleati contro gli Asburgo, inviando diplomatici presso tutte le corti europee. Nel 1610, il duca di Savoia Carlo Emanuele I firmò un trattato segreto di alleanza con Enrico IV, accordandosi per attaccare lo stato di Milano, con la speranza di provocare la reazione di alcuni dei principi italiani con mire autonomiste nei confronti della Spagna. L'assassinio di Enrico IV nel 1610, e la conseguente ascesa al trono della reggente Maria de' Medici, impedirono che il problema della successione dei ducati uniti diventasse un conflitto europeo: la nuova regina di Francia, fervente cattolica e cugina di Cosimo II, era un sicuro alleato della Spagna<sup>76</sup>. Questa volta era stato evitato un conflitto internazionale ma, in previsione di una guerra, i Principi Elettori e il Duca di Baviera continuarono a cercare alleanze con i principi italiani, schierandosi con l'Imperatore. Pertanto, il 22 aprile 1610, una loro delegazione fu ricevuta da Belisario Vinta, primo segretario della corte medicea<sup>77</sup>, con la richiesta di un aiuto da parte del Granduca, sotto forma di denaro e soldati, nel caso fosse scoppiata una guerra<sup>78</sup>. Nonostante i prudenti suggerimenti del Vinta, il Granduca scelse di non tirarsi indietro nei confronti degli obblighi verso la Spagna, l'Impero e la Chiesa<sup>79</sup>. E' sintomatico notare che nel 1612 il numero degli uomini delle bande medicee salì alla cifra di 50.000 unità, la più alta di tutto il '600, a testimonianza di quanto fosse forte la preoccupazione di una guerra imminente<sup>80</sup>.

Cosimo II, come il padre, continuò la guerra sul mare con l'appoggio della Marina dei Cavalieri di Santo Stefano e di Jacopo Inghirami, riconfermato nel 1611 nella carica di Ammiraglio della flotta. Dal 1611 fino al 1624, anno della morte di Inghirami, le galere stefaniane compirono diverse imprese lungo le coste dell'Africa e fra le isole dell'Egeo. Anticipando l'analisi delle decorazioni delle altre sale nella Villa di Poggio Imperiale,

---

<sup>76</sup> Sodini 2001, pp. 20-21.

<sup>77</sup> Belisario Vinta, che era incaricato dapprima di missioni diplomatiche (alla corte imperiale fra il 1576 e il 1579, a Mantova nel 1579 e nel 1584, a Roma nel 1585) negli ultimi due anni del regno di Francesco, fu di fatto affiancato a Giovanbattista Concini e a Guido Serguidi in quelle funzioni di primo segretario, che riceverà ufficialmente nel gennaio del 1610, dopo la morte di suo fratello Paolo (30 dicembre 1609). Diaz 1987, pp. 241-242.

<sup>78</sup> Sodini 2001, p. 22.

<sup>79</sup> ASF, Miscellanea Medicea 331, ins. 1, ff. n.n., 22 aprile 1610. Sodini 2001, pp. 22-23.

<sup>80</sup> Capponi 1998, p. 59; Sodini 2001, p. 23.

vorrei accennare qui a quelle della stanzetta chiamata “Volticina” dedicata a Cosimo II (fig. 1. 24). In questo piccolo ambiente, nelle nove quadrature e in una lunetta, sono commemorati, insieme ad altri meriti del Granduca, alcuni degli episodi ed azioni militari più importanti<sup>81</sup>: *Cosimo II che esamina il progetto del nuovo molo di Livorno presentatogli da Francesco Cantagallina*<sup>82</sup> (fig. 1. 27), *Impresa di Glimur in Caramaia*<sup>83</sup> (fig. 1. 28), *Presa della galera del rais Simain* (fig. 1. 31), *Presa di due vascelli turcheschi* (fig. 1. 32) e *Due galere catturate dall’erede del rais Murat*<sup>84</sup> (fig. 1. 34). Gli stessi temi rappresentati nella “Volticina” vennero ripresi anche nei saloni dedicati a Cosimo II nel Casino Mediceo di San Marco, residenza fiorentina del fratello, cardinale Carlo de’ Medici, di cui parleremo più avanti.

Nello stesso tempo in cui i Cavalieri di Santo Stefano attaccavano le navi turche unendo la loro attività di corsari a quella di imprenditori, Cosimo II proseguì nella tradizionale politica di appoggio ai movimenti antiturchi cercando, per questa strada, nuovi spazi politici e commerciali. Il nuovo Granduca dimostrò grande ospitalità ad alcuni personaggi giunti dall’Oriente musulmano per richiedere l’appoggio economico e militare necessario a destabilizzare l’Impero ottomano<sup>85</sup>. Per esempio, il principe Yahyā (Jachia),

---

<sup>81</sup> Sulle attribuzioni delle decorazioni della “volticina” si veda: Faini 1968, pp. 25-34; Spinelli 2001, pp. 13-35; Acanfora, in Gregori 2005-2007, I, pp. 148-149. Sodini ha notato la relazione fra le scene di guerra per mare dipinte nella “volticina” e le imprese dell’Ordine celebrate nel 1619 nelle *Canzoni per le Galere della Religione di S.to Stefano* dal Chiabrera. Si veda: Chiabrera 1619; Conrieri, in FIRENZE 2001, pp. 43-52; Sodini 2001, p. 289.

<sup>82</sup> Nel progetto della costruzione del nuovo molo di Livorno, furono impegnati Francesco Cantagallina, Claudio Cogorano e don Giovanni de’ Medici che vi impiegarono oltre un decennio a partire dal 1611. Sodini 2001, p. 290, n. 4.

<sup>83</sup> Per quanto riguarda *L’impresa di Glimur in Caramaia*, Acanfora lo attribuisce a Michelangelo Cinganelli. Acanfora, in Gregori 2005-2007, I, p. 149.

<sup>84</sup> La scena rappresenta la cattura di due navi turche in uno scontro notturno a largo di Eubea il 29 marzo del 1616. La spedizione che fruttò oltre 200.000 scudi, liberò 416 cristiani e fece 216 prigionieri islamici sopravvissuti. L’esito positivo della spedizione venne accolto con soddisfazione anche dalla granduchessa Maria Maddalena che volle complimentarsi personalmente con l’Ammiraglio Inghirami, nominato proprio in quell’anno Marchese di Montegiovi e Priore di Borgo San Sepolcro. Si veda: Gemignani, 1996, pp. 267-273; Sodini 2001, p. 290, n. 5.

<sup>85</sup> L’ambasciata dello Shah Abbas di Persia, Antonio Sherley, arrivata a Firenze il 19 agosto 1609, espose al Granduca Cosimo II il desiderio dello Shah di convincere il re di Francia a rompere la tregua con il turco e a dissuadere tutti i sovrani cristiani dal tentare di instaurare qualsiasi rapporto con l’Impero romano. Si veda: El Bibas 2010, pp. 90-92.

che affermava di essere terzogenito di Maometto III e fratello maggiore del Sultano regnante, il quartogenito Ahmed I, venne accolto da Cosimo II. Rimase in Toscana per più di due anni con un generoso trattamento economico concesso dal Granduca, fino all'inizio del 1614, quando lasciò la Toscana per partecipare a un complotto contro il Sultano ordito da un notevole turco in combutta con un ministro spagnolo<sup>86</sup>. Inoltre, il Granduca ricevette nel 1613 l'emiro del Libano Fakhr ad-Dīn II, anch'esso rimasto in Toscana per più di due anni. Già nel 1608 la rappresentanza toscana fu ricevuta in Libano dall'Emiro per proporre un'alleanza fra i due paesi. L'Emiro, volendo rendersi indipendente dal Sultano, chiese a sua volta l'aiuto militare al Granduca<sup>87</sup>. Nel 1613, quando l'esercito turco, capeggiato dal Wālī (governatore) di Damasco, e tutti i nemici locali di Fakhr ad-Dīn II si mossero per devastare i suoi territori, l'Emiro, dopo aver lasciato i suoi affari al fratello Yunes e alla madre, si dette alla fuga e sbarcò a Livorno nella notte del 3 novembre 1613<sup>88</sup>. La scena dell'Emiro ricevuto in udienza dal Granduca, avvenuta il 12 novembre, è immortalata in una quadratura sul soffitto della "Volticina" (fig. 1. 26) e in un lunettone nel salone dedicato a Cosimo II del Casino Mediceo di San Marco (fig. 1. 35). Dal 1615, anno del ritorno in patria di Fakhr ad-Dīn, il Granducato si rifornì costantemente di grano dalle terre dell'Emiro e nel 1630, l'anno della peste, il 43% del grano che sarebbe giunto in Toscana su navi olandesi proveniva dal Libano e dalla Palestina<sup>89</sup>.

Dal momento che la malattia si era aggravata verso il 1615, Cosimo II dovette affidare il governo sempre di più ai segretari Belisario Vinta, Pietro Cavallo<sup>90</sup>, al nipote Virginio

---

<sup>86</sup> Su Yahyā si veda: Benzoni 2004, pp. 757-763; El Bibas 2010, pp. 93-97.

<sup>87</sup> Sull'emiro Fakhr ad-Dīn al-Ma'n II si veda: Sodini 2001, p. 25; El Bibas, 2010; Alberti 2013. "Il granduca nel venire incontro alle richieste dell'emiro fece istanza presso il papa perché emettesse la bolla che consentiva ai cristiani del Libano di combattere assieme ai loro conterranei di fede islamica al comando del principe druso [...] il papa Paolo V acconsentì alle richieste del granduca scrivendo ai capi maroniti invitandoli a unirsi all'esercito dell'Emiro, togliendo così il divieto per i cattolici di combattere in un esercito non cristiano. [...] Il papa non si limitò a scrivere ai suoi prelati, bensì scrisse direttamente all'Emiro il 16 gennaio del 1609 chiamandolo «nobile Duce dei Drusi, Principe di Nicodemia, di Palestina e di Fenicia» e gli mandò un regalo [...] Lo assicurava inoltre del suo appoggio contro la tirannia del «Comune Nemico»". (El Bibas 2010, p. 78.)

<sup>88</sup> El Bibas 2010, p. 85.

<sup>89</sup> Sodini 2001, pp. 25-26.

<sup>90</sup> Belisario Vinta morì nel 1613 dopo aver condiviso la carica di primo segretario con

Orsini<sup>91</sup>, allo zio Don Giovanni de' Medici, alla madre Cristina di Lorena e alla moglie Maria Maddalena.

Basandoci sugli studi di Sodini, esaminiamo tre eventi storici avvenuti durante il governo di Cosimo II per comprendere i ruoli svolti dalle truppe toscane nelle situazioni internazionali: l'invio delle truppe nel Monferrato (1613), la mediazione fra la Repubblica di Venezia e gli Usocchi (1616), la partecipazione alla Guerra dei Trent'anni (1618).

## 2.1 L'invio delle truppe nel Monferrato

Nel 1613, Cosimo II inviò un contingente contro Carlo Emanuele I di Savoia che aveva invaso il Monferrato dei Gonzaga<sup>92</sup>. Le casate de' Medici e dei Gonzaga erano imparentate tramite il matrimonio fra Eleonora, figlia del secondo granduca Francesco I de' Medici e Vincenzo I de' Gonzaga<sup>93</sup>. Alla morte di Vincenzo I nel 1612, il Ducato di Mantova e Monferrato era passato a Francesco II, il primo figlio di Vincenzo, che era sposato con Margherita di Carlo Emanuele I di Savoia. Morto anche Francesco in quello stesso anno, la successione era toccata a Ferdinando II, il secondo figlio di Vincenzo, causando il reclamo da parte della famiglia Savoia della restituzione della dote di Margherita. Come afferma Sodini, se Ferdinando II avesse accettato il matrimonio con la vedova del fratello, sarebbe stato possibile evitare la guerra. In effetti, Cosimo II inviò più volte il segretario Andrea Cioli a Mantova per convincere il nuovo Duca a sposarla, ma le sue ambascerie furono vane. La guerra fra i Gonzaga ed i Savoia divenne inevitabile. Le forze di entrambi gli eserciti erano quasi pari, quindi l'esito del confronto sarebbe dipeso dalla forza degli alleati. Ancora prima che si sapesse della partecipazione

---

Pietro Cavallo. Anche quest'ultimo scomparve nel maggio del 1615, lasciando il posto a Curzio Picchena con l'aiuto di Andrea Cioli, secondo segretario. Calderara 1985, p. 75.

<sup>91</sup> Virginio Orsini è il figlio di Paolo Giordano Orsini e di Isabella de' Medici.

<sup>92</sup> Mentre Diaz dà poca importanza all'intervento fiorentino durante la prima guerra del Monferrato, Sodini afferma che i Medici si rivelarono importanti sul piano dell'egemonia e dell'equilibrio fra i Principi regnanti, mostrando in quest'occasione la prontezza e la potenzialità dell'esercito fiorentino. Cfr. Diaz 1987, p. 374; Sodini 2001, p. 49.

<sup>93</sup> Caterina de' Medici, sorella di Cosimo II, andò in sposa a Ferdinando de' Gonzaga (1587-1626) nel 1617.

della Repubblica di Venezia, Cosimo II, che aveva fallito la soluzione diplomatica, era deciso ad intervenire per salvare il Duca di Mantova.

Al comando della spedizione era stato assegnato Francesco de' Medici (1594-1614), giovane fratello del Granduca: il momento della nomina è ricordato in una delle decorazioni della "Volticina" (fig. 1. 30), in cui Cosimo II gli passa il bastone del comando. Ai primi di giugno 1612 l'esercito fiorentino si mise in marcia con un gran numero di fanti e cavalieri, raggiungendo il territorio modenese l'11 giugno. Il duca Cesare d'Este (1562-1628) si decise a concedere il transito alle truppe medicee, che arrivarono a San Martino di Mantova il 24 giugno<sup>94</sup>. Secondo Sodini, la rapidità con la quale i fiorentini riuscirono a mettere assieme un esercito colpì sia le potenze straniere, che i Principi italiani, dai veneziani a Urbano VIII, che da allora in poi tentarono di aggiudicarsi il Granduca come alleato nei momenti più critici<sup>95</sup>.

## **2.2 La mediazione fra la Repubblica di Venezia e gli Uscocchi (1616)**

Gli Uscocchi erano stati insediati dagli Asburgo come colonia militare per proteggere la costa della Croazia dall'Impero ottomano. Avendo sede nel porto di Segna, esercitavano la pirateria verso le navi turche e veneziane che portavano le ricche merci dall'Oriente. Con l'accordo di Vienna del 1612, l'imperatore Rodolfo aveva affidato all'arciduca d'Austria Ferdinando II d'Asburgo il controllo militare della zona occupata dagli Uscocchi per assicurare la libera navigazione in quel tratto dell'Adriatico. I veneziani, non essendo soddisfatti da questi provvedimenti, dichiararono guerra aperta agli Uscocchi. Nell'agosto del 1616, durante una trattativa, Cosimo II si offrì come mediatore tra l'Arciduca d'Austria ed i veneziani proponendo un accordo tramite il suo ambasciatore. Mentre questa proposta fu rifiutata dall'Arciduca, la Repubblica la accolse di buon grado,

---

<sup>94</sup> Appena giunsero notizie certe sull'avvio delle trattative fra il Duca di Savoia e il governatore di Milano per risolvere la questione del Monferrato, Cosimo II decise di far rientrare nel Granducato il grosso della fanteria sotto il comando di Francesco del Monte, lasciando a San Martino solo il contingente promesso al Duca di Mantova. Sodini 2001, p. 52-54.

<sup>95</sup> Sodini 2001, pp. 55-57.

consapevole che dietro la questione degli Usocchi si nascondevano raggiri spagnoli, sperando di scardinare così il fronte filo-spagnolo in Italia e guadagnare il Granduca per la propria causa<sup>96</sup>. L'imperatore Mattia, preso dal timore che la questione di Venezia si allargasse fra i principi italiani, scrisse al Granduca chiedendogli di continuare ad interpersi a suo nome, insieme col Duca di Mantova, arrivando, se necessario, persino a Venezia<sup>97</sup>. Alla fine, però, nel 1617 i veneziani stipularono con l'Imperatore la sospensione delle armi in cambio della liberazione della fortezza di Gradisca, in modo da estromettere dalle trattative sia la Toscana che Mantova. Secondo Sodini, questo trattato rappresentò un successo per la Repubblica ed un'umiliazione per la Spagna: gli Usocchi vennero allontanati da Segna, i Gonzaga conservarono il Monferrato e gli spagnoli furono costretti a rinunciare al loro proposito di punire Carlo Emanuele I<sup>98</sup>.

### **2.3 La partecipazione alla Guerra dei Trent'anni (1618)**

Le terre della corona di Boemia erano governate dagli Asburgo fin dal 1526, anno in cui Ferdinando I (1503-1564) venne incoronato re di Boemia. Pur essendo un piccolo stato, il Regno di Boemia dominava i Ducati della Slesia, della Lusazia e della Moravia e faceva parte della Monarchia asburgica insieme all'Arciducato d'Austria e il Regno d'Ungheria. Nella prima metà del Seicento, come conseguenza degli incerti esiti delle guerre contro i turchi, l'unità della regione sotto il dominio austriaco era divenuta di primaria importanza<sup>99</sup>. Ferdinando II d'Austria appena salì sul trono di re di Boemia il 17 giugno 1617, ringraziando la sorella Maria Maddalena e Cosimo II per gli auguri, colse l'occasione per sollecitare un prestito di 30.000 scudi, che gli venne accordato immediatamente<sup>100</sup>. Nei mesi successivi il giovane sovrano, sostenuto dai gesuiti, condusse insieme all'imperatore Mattia una campagna controffensiva per ricondurre il

---

<sup>96</sup> Sodini 2001, pp. 58-59.

<sup>97</sup> ASF, Mediceo del Principato 4476, f. 170v, 13 febbraio 1616; Sodini 2001, p. 59.

<sup>98</sup> Sodini 2001, pp. 58-62.

<sup>99</sup> Sodini 2001, pp. 62-63.

<sup>100</sup> Sodini 2001, p. 63.



regno boemo alla fede cattolica. Questa provocò le contestazioni dei protestanti locali che portarono poi alla guerra e alla defenestrazione di Praga (13 maggio 1618). La Boemia divenne il fronte di scontri fra l'esercito imperiale e quello dei ducati che culminarono nell'assedio di Pilsen. In seguito alla caduta della città, avvenuta a novembre, gli imperiali si trovarono estromessi dalla Boemia, mentre anche la Moravia, la Carinzia, la Stiria e la Carniola stavano per insorgere. La morte dell'imperatore Mattia avvenuta il 20 marzo 1619 aggravò la situazione<sup>101</sup>. Quando aprì la Dieta per l'elezione, l'esercito boemo comandato dal conte Heinrich Matthias Thurn, capo del fronte riformato intransigente, si presentò sotto le mura di Vienna. Nel maggio del 1619, le Compagnie fiorentine riunite sotto il comando di Euriglio Duval conte di Dampierre, poterono entrare in azione, giusto in tempo per soccorrere Ferdinando II asserragliato a Vienna. La studiosa Sodini afferma che la presenza dei soldati toscani contribuì a mutare le sorti dell'Impero: in effetti, come successore di Mattia, Ferdinando II venne eletto imperatore ad agosto dello stesso anno. Questo soccorso prestato all'Imperatore è commemorato giustamente nella "volticina" come una delle imprese più importanti compiute da Cosimo II (fig. 1. 33).

La sorte delle milizie toscane in Germania e la scelta dei loro comandanti crearono diverse discussioni all'interno della corte medicea. L'insistenza di Maria Maddalena che, ora che il fratello era diventato imperatore, premeva affinché l'aiuto fosse confermato, fu appoggiata inizialmente anche da Cristina di Lorena, spinta dalla speranza di trarne eventuali vantaggi territoriali, primo fra tutti l'ipotetico acquisto dell'Isola d'Elba e dei feudi degli Appiani. La scarsa incidenza dell'azione militare sul piano diplomatico portò Madama Cristina ad un cambio di opinione che si manifestò con l'esortazione al figlio di rinunciare all'impresa tedesca. L'epilogo si concretizzò il 30 gennaio 1621, quando fu la stessa Maria Maddalena a dare notizia al fratello della difficile decisione presa dalla corte fiorentina<sup>102</sup>.

Nella "Volticina" del Poggio Imperiale, oltre alle decorazioni sopra accennate, vi sono raffigurati due episodi importanti che segnarono il periodo governato dal Granduca.

---

<sup>101</sup> Sodini 2001, p. 64.

<sup>102</sup> Sodini 2001, p. 70.

Nella lunetta sopra l'ingresso è rappresentata la scena del dialogo fra Cosimo II e Galileo Galilei: al centro, sopra un tavolino, si vedono una sfera armillare/globo terrestre, un cannocchiale e una incisione dei quattro satelliti di Giove nominati "medicei" proprio dallo scienziato di corte (fig. 1. 25). L'altro episodio è *Lo scambio delle principesse sulla Bidassoa* (fig. 1. 29)<sup>103</sup>. Dopo che furono celebrati i matrimoni, l'uno fra Luigi XIII e Anna d'Austria, figlia di Filippo III di Spagna e di Margherita d'Austria, a Bordeaux, l'altro fra Filippo IV il futuro re di Spagna e Elisabetta di Borbone, figlia di Maria de' Medici, a Burgos, il 18 ottobre 1615, sul fiume Bidassoa, che segna il confine tra i regni francese e spagnolo, avvenne il cosiddetto 'scambio delle principesse'. Entrambe le unioni coniugali erano state concluse con la mediazione di Cosimo II, cugino di Maria de' Medici, attraverso i plenipotenziari Matteo Botti, marchese di Campiglia e il conte Orso d'Elci. Acanfora ha notato la somiglianza della composizione fra questo dipinto e una tela con lo stesso soggetto realizzata da Valerio Marucelli all'incirca nel 1626, facente parte della serie commissionata dalla regina di Francia per il Cabinet Doré del Palais du Luxembourg di Parigi<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> Sodini 2001, p. 290, n. 6; Acanfora 1998, p. 158, n. 8; Contini 2005, pp. 287-289; Acanfora 2005, p. 149, n. 25.

<sup>104</sup> Acanfora 1998, pp. 145-162.

## Capitolo 2

### La devozione di Maria Maddalena d’Austria tra committenze e collezionismo delle reliquie

Dopo che il Palazzo Pitti fu acquistato nel 1549 da parte della duchessa Eleonora di Toledo, consorte di Cosimo I, nel corso dell’intera ristrutturazione sotto la direzione di Bartolomeo Ammannati, fu concepita la costruzione di una cappella al primo piano<sup>105</sup>. Alfonso Parigi, l’architetto responsabile, annota nel libro di ricordi: “A dì 2 di febbraio 1565 [st. fior.] cominciai a lavorare nei Pitti alla cappella della scala a chioccola e avevo lire 24 il giorno”<sup>106</sup> (fig. 1. 39). La grande scala a chiocciola, costruita dallo stesso Ammannati (demolita nella prima metà dell’Ottocento), era all’epoca l’unico accesso per l’interno del Palazzo. Quindi la cappella era il primo ambiente che tutti gli ospiti regali incontravano al piano nobile<sup>107</sup>. L’appartamento di Ferdinando I, che comprendeva anche la cappella, dopo la morte del Granduca, venne concesso alla nuora Maria Maddalena d’Austria. Secondo l’inventario della cappella redatto dal 1616 con aggiornamenti fino alla morte dell’Arciduchessa, i reliquiari e gli oggetti devozionali custoditi ammontano a

---

<sup>105</sup> Baldini, 2014, pp. 29-31.

<sup>106</sup> *Taccuino di Alfonso, Giulio e Alfonso di Giovane Parigi*, manoscritto senza titolo, 1566-1638, BNCF, Pal. 853, f. 9v. La copia del Taccuino è conservata nella Biblioteca degli Uffizi (BdU, ms.256, p. B). E’ stato pubblicato da Fossi. Parigi, 1975, p. 3. Chiarini 2000(B), pp. 54, 56, n. 1; Baldini 2014, p. 29; Goldenberg Stoppato 2014, p. 33.

<sup>107</sup> Baldini 2014, p. 30.

più di duecentosessanta manufatti<sup>108</sup>. Questi reliquiari sono frutto della suprema tecnica e della sofisticata manifattura delle botteghe granducali dell'epoca, che ne attestano le straordinarie lavorazioni. Cristofano Bronzini d'Ancona, nel volume dedicato dall'Arciduchessa, *Della Dignità, & Nobiltà delle Donne*, descrive l'interno della cappella nel giorno della sua consacrazione:

“[La cappella] [...] alli due di Febbraio dell'anno Milleseicento sedici [...] giorno della Purificazione della Santissima Vergine, da Monsignor Arcivescovo di Firenze [Alessandro Marzi Medici] (Lei presente al tutto) fu consecrata, ornata, & arricchita non solo di amplissime grazie spirituali, concessele dal Pontefice, mà di tante pregiate, e principali Reliquie (Nobilissimamente guarnite con Argento, Gemme, & Oro) e di tanto gran numero di quadri de' Santi, e d'Imagini bellissime, che sembra un Paradiso. sotto l'Altare della quale (oltre le sovrannominate infinite, e pregiatissime Reliquie, che l'adornano, e di sopra, e d'intorno) si vede in una gran cassa d'argento, artifiziosamente intagliata, il corpo di San Cesonio Martire, Senatore Romano, tenuto con tanta venerazione che più non si può dire: detta Cappella, e Chiesa, è poi stata fornita da Lei di paramenti tanto ricchi, nobili, e puliti: e di persone tanto amorevoli nel servizio di essa, che è di una contentezza, e di una sodisfazione, e dovozione indicibile, lo andarvi”<sup>109</sup>.

Durante il periodo precedente alla reggenza, le pratiche devozionali e il collezionismo delle reliquie da parte dell'arciduchessa Maria Maddalena d'Austria ruotavano sempre intorno a questo ambiente, piccolo ma riccamente adornato. Si può considerare che il rinnovamento della cappella fu una delle commissioni artistiche più importanti prima della ristrutturazione della Villa di Poggio Imperiale. Pertanto, in questo capitolo, prendiamo in esame il collezionismo delle reliquie, le commissioni artistiche e le pratiche devozionali dell'Arciduchessa.

---

<sup>108</sup> ASF, Guardaroba Medicea 348, ff. 75r-90r; Gennaioli, in FIRENZE 2014 (A), p. 54, n. 38.

<sup>109</sup> Bronzini d'Ancona, settimana prima e giornata terza, pp. 59-60. E' stato citato da Gennaioli, in FIRENZE 2014 (A), p. 51.

## 1. Il collezionismo delle reliquie

La lettera dal cardinale Pallavicino indirizzata all'Arciduchessa e datata 21 settembre 1609 è considerata uno dei primi riferimenti da cui si può dedurre che Maria Maddalena iniziò a raccogliere le reliquie a meno di un anno dal suo arrivo a Firenze.

“V[ostra] A[ltezza] Ser[enissi]ma si sia degnata di comandarmi cosa de tanto suo gusto, quanto a adornare quella Cappella con Sante Reliquie, io procurarò con diligenza le Reliquie, che desidera V[ostra] A[ltezza] S[ereniss]ima”<sup>110</sup>.

Il collezionismo delle reliquie da parte dell'Arciduchessa è spesso interpretato come il risultato del suo bigottismo. Anche nel catalogo dell'ultima mostra dedicata al tema, Nardinocchi scrive: “La particolarissima fede che animava la granduchessa Maria Maddalena d'Austria l'aveva portata ad una ossessiva ricerca di reliquie finalizzata a incrementare la propria collezione”<sup>111</sup>. Però, come afferma Sanger, si trovano diversi casi contemporanei di altri regnanti collezionisti come Filippo II di Spagna, che vantava più di 7.500 reliquie custodite nella Basilica del Monastero dell'Escorial<sup>112</sup>; Giovanna d'Austria (1537-1573), sorella di Filippo II, la cui collezione era conservata nella chiesa annessa al Monastero de las Descalzas Reales; Margherita d'Austria, regina di Spagna e sorella di Maria Maddalena, che custodiva una parte delle reliquie negli oratori privati nel Palazzo Reale di Valladolid e l'altra nella cappella presso l'Alcázar Reale di Siviglia<sup>113</sup>.

Inoltre, le reliquie venivano usate come talismani dalle donne nelle corti europee. Maria de' Medici, prima di partorire il primogenito, prese in prestito la cintura di Santa Margherita dall'Abbazia di Saint-Germain-des-Prés. Ugualmente Cristina di Lorena,

---

<sup>110</sup> ASF, Mediceo del Principato 6076. La lettera è stata citata da Sanger 2014, p. 79, n. 35.

<sup>111</sup> Nardinocchi, scheda 25, in FIRENZE 2014, p. 162.

<sup>112</sup> Sanger 2014, pp. 74-75. Sulla collezione delle reliquie di Filippo II si veda: Lazure 2007, pp. 58-93.

<sup>113</sup> De Guzman 1617, p. 129; Sánchez 1998; Sanger 2014, pp. 74-75; Goldenberg Stoppato 2014, p. 33.

prima di partorire Cosimo II, ebbe come dono da parte di papa Gregorio XIV una reliquia<sup>114</sup>.

Si può ricordare un esempio simile anche per l'arciduchessa Maria Maddalena: circa due mesi prima di ricevere la lettera sopraccitata, ebbe in dono una reliquia di Maria Maddalena de' Pazzi, monaca carmelitana di origine fiorentina defunta il 25 maggio 1607<sup>115</sup>. Grazie a questa reliquia, l'Arciduchessa si riprese dalla febbre alta e dal dolore e, di conseguenza, il 29 luglio 1609 visitò il monastero di Santa Maria degli Angeli, dove era seppellita la monaca, donando 100 scudi come ringraziamento<sup>116</sup>. Si può ritenere, quindi, che uno degli obiettivi del collezionismo delle reliquie da parte dell'Arciduchessa fosse legato al loro utilizzo come amuleti e oggetti scaramantici per raccomandare la propria salute e quella dei figli, per evitare i pericoli causati dalle gravidanze e dai parti ripetuti quasi con cadenza annuale<sup>117</sup> e, più avanti, per invocare la guarigione dalla malattia del marito. Pertanto si potrebbe pensare che il collezionismo fosse derivato soltanto dalla fede personale. Bisogna considerare, però, che, dopo la conferma della validità delle reliquie e delle immagini dei santi durante la sessione XXV del Concilio di Trento, tenutasi dal 3 al 4 dicembre 1563, la venerazione dei resti sacri ebbe grande importanza nella Chiesa cattolica come provvedimento contro il Protestantismo<sup>118</sup>. In effetti, Federico Borromeo (1564-1631, Cardinale 1587-1631, Arcivescovo di Milano 1595-1631)

---

<sup>114</sup> Sulla raccolta delle reliquie da parte della Madama Cristina di Lorena si veda: Gennaioli, in FIRENZE 2014 (A), pp. 51-67.

<sup>115</sup> Su Maria Maddalena de' Pazzi si veda: Copeland 2016.

<sup>116</sup> Il cardinale Ferdinando Gonzaga, futuro Duca di Mantova e di Monferrato, emozionato dalla biografia di Maria Maddalena de' Pazzi scritta nel 1609 da Vincenzo Puccini, visitò il monastero a Firenze e iniziò a pensare alla sua beatificazione. Subito dopo la visita, come dimostra la lettera inviata dall'arcivescovo di Firenze Alessandro Marzi Medici all'Arciduchessa l'8 marzo 1609 (ASF, Mediceo del Principato 6081, f. 129), cominciarono a fare le indagini e a raccogliere le prove per dimostrare i miracoli effettuati dalla monaca nella sua vita. I documenti raccolti entro il 1614 furono inviati a Roma insieme a una lettera della coppia granducale in allegato, per iniziare ad esaminare la possibilità di beatificazione presso la Santa Sede. Nel frattempo la Arciduchessa scambiò varie missive con diversi cardinali in modo da assicurarsi che la procedura andasse a buon fine. Nel 1626 alla cerimonia della beatificazione tenutasi a Firenze parteciparono tutti i membri della famiglia granducale. Pacini 2013, pp. 133-160.

<sup>117</sup> La giovane coppia granducale ebbe ad agosto 1609 Maria Cristina, a luglio 1610 Ferdinando, futuro granduca, a giugno 1611 Giovan Carlo, futuro cardinale ed altri cinque figli fino al 1617.

<sup>118</sup> Schroeder 1941, p. 215; Sanger 2012, pp. 199-215.

afferitava che la presenza delle reliquie poteva trasformare un spazio in ‘un terrestre cielo’ o ‘un cielo terrestre’<sup>119</sup>.

L’Arciduchessa, nell’arco di oltre un decennio, si impegnò nella ricerca di sacri resti sfruttando le relazioni diplomatiche della corte fiorentina con gli altri stati e con i corrispondenti delle alte gerarchie ecclesiastiche<sup>120</sup>. Il 3 luglio 1610 inviò una supplica al governatore di Milano, il conte de Fuentes Pedro Enríquez de Acevedo:

“[...] Il padre Lelio Tolomei gesuita nel suo ritorno da Milano m’ha testificato la particolar volontà che Vostra Eccellenza mostra verso di me et fattomi per parte sua offerte larghissime. Dalle quali invitata et, intendendo che l’Eccellenza Vostra è assai ben fornita di sante reliquie, vengo a pregarla di farmene un poco di parte poiché faccio ora adornare una cappella et vorrei principalmente arricchirla di cose simili [...]”<sup>121</sup>

A settembre 1611 Federico Borromeo donò le reliquie del cugino San Carlo Borromeo (1538-84), consacrato un anno prima da papa Paolo V, a Maria Maddalena e alla figlia maggiore Maria Cristina<sup>122</sup>. Un mese dopo, l’arcivescovo di Siena Camillo Borghese inviò all’Arciduchessa “una particella della costola di Santa Caterina da Siena”<sup>123</sup>. Il 21 aprile 1613 l’arcivescovo di Pisa Sallustio Tarugi avvertì Maria Maddalena d’Austria dell’arrivo

---

<sup>119</sup> Borromeo 1632, I, p. 185; Signorotto 1985, pp. 384-418; Sanger 2014, p. 88, n. 76.

<sup>120</sup> Gennaioli, in FIRENZE 2014 (A), p. 56.

<sup>121</sup> ASF, Mediceo del Principato 3124, f. 332; MAP, n. 11215. La lettera di Maria Maddalena al governatore di Milano è stata citata da Goldenberg Stoppato 2005, p. 139; Goldenberg Stoppato, in FIRENZE 2014 (A), p. 33.

<sup>122</sup> ASF, Mediceo del Principato 3137, f. 413. La lettera del 13 settembre 1611 da Belisario Vinta a Alessandro Beccheria. “Il Padre Fra Ventura Cinelli ha portato alle Ser.me Gran Duchesse madre et figliuola le reliquie di San Carlo mandate dall’Ill.mo S.r Car.le [Federico] Borromeo”.

<sup>123</sup> ASF, Mediceo del Principato 6081, f. 245. La lettera del 19 dicembre 1611 da Camillo Borghese, arcivescovo di Siena, a Maria Maddalena d’Austria è stata citata da Goldenberg Stoppato, in FIRENZE 2014 (A), p. 37, n. 12. “Come vero ubediente a Vostra Altezza Serenissima, non mancai subito di ricercare l’operario che mi desse una particella della costola di Santa Caterina da Siena. Lo fece prontamente, ma fu in tanta poco quantità che non ardi di mandarla et ho differito il suo commandamento per aspettare occasione che le chiavi venissero in mano de’ sagrestani, come finalmente è successo e da me medesimo n’ho presa quella parte che mando a Vostra Altezza Serenissima [...]”.

delle reliquie che fece prelevare dal duomo di Pisa<sup>124</sup>. Il 21 dicembre 1616 Paolo Emilio Filonardi, nunzio papale a Napoli e vescovo di Amalfi, inviò all'Arciduchessa “un poca parte della costa” di San Gennaro che aveva ricevuto, a sua volta, dal Padre Generale del monastero di Monte Vergine<sup>125</sup>. Il 4 marzo 1617, l'arcivescovo di Genova Domenico Marini avvertiva della spedizione delle dodici reliquie “in un cofanetto di velluto rosso”<sup>126</sup>. Il 27 ottobre dello stesso anno Federico Borromeo le inviò per mano dell'architetto Matteo Nigetti “un pezzetto del capo di San Barnaba Apostolo” il primo vescovo di Milano<sup>127</sup>. Il duca di Baviera Massimiliano I le fece dono delle teste di tre santi martiri: “un capo incluso in teletta rossa a opere” coronato di fiori di seta e perle di una delle undicimila vergini, proveniente dalla basilica di Sant'Orsola a Colonia, un altro ‘capo’ con analoga

---

<sup>124</sup> ASF, Mediceo del Principato 6081, f. 293. La lettera del 21 aprile 1613 da Sallustio Tarugi a Maria Maddalena d'Austria è stata pubblicata da Goldenberg Stoppato sul MAP. “La settimana passata, trovandomi indisposto, feci cavar le reliquie che Vostra Altezza Serenissima desiderava per mano dell'arciprete et d'un canonico del Duomo [Santa Maria Assunta] et le tengo accomodate in una scatola ben' ornata per inviarle con persona sicura et religiosa, non mi parendo ragionevole fidarle in mano di corrieri. Et ne dò all'Altezza Vostra quest'avviso, acciò non si maravigli della tardanza”.

<sup>125</sup> ASF, Mediceo del Principato 6081, f. 363. La lettera del 21 dicembre 1616 da Paolo Emilio Filonardi a Maria Maddalena d'Austria è stata pubblicata da Goldenberg Stoppato sul MAP. “Ritornandosene dunq[ue] da Vostra Altezza Serenissima Monsignor [Dimurgo] Lambardi, ho stimato che possa esser grata a lui, un poca parte della costa di Santo Gennaro protettore di questa città che ho havuta dal Padre Reverendissimo Generale di Monte Vergine in fede del quale l'ho ricevuta con quella divotione che mi prometto dover esser anco accetta a Vostra Altezza Serenissima”.

<sup>126</sup> ASF, Mediceo del Principato 6081, f. 372. La lettera del 4 marzo 1617 da Domenico Marini a Maria Maddalena d'Austria è stata pubblicata da Goldenberg Stoppato sul MAP. “Ricordevole del comandamento di Vostra Altezza Serenissima che mi diede quando, dopo tante gratie da lei ricevute, feci di costì partenza, ho cercato di mettere insieme alcune poche reliquie delle più insigni e più certe che ho potuto havere, et, in numero di 12, le mando col presente corriere ordinario di Roma, dal quale saran consignate a chi comanderà Vostra Altezza in un cofanetto di veluto rosso, la cui chiavetta viene qui acclusa, nè le ho fatte accomodare meglio perchè Vostra Altezza disse volersele far accomodar le. La supplico a ricever con queste devote reliquie la devotione dell'animo mio verso la persona sua serenissima”.

<sup>127</sup> ASF, Mediceo del Principato 6077, f. 440. La lettera del 27 ottobre 1617 dal cardinal Federico Borromeo a Maria Maddalena d'Austria è stata pubblicata da Goldenberg Stoppato sul MAP. “Il nuovo segno che Vostra Altezza s'è compiaciuta darmi della sua benignità verso di me col mezzo della lettera de XI, resami dall'architetto Matteo Nigetti, viene da me ricevuto in grado di molto favore; [...] Non ho mancato e non mancherò di raccomandare a Dio nostro signore il parto di Vostra Altezza col mezzo di San Carlo [Borromeo] [...]. Trovandomi havere un pezzetto del capo di San Barnaba Apostolo e primo vescovo di questa chiesa, lo mando a Vostra Altezza per mano del Nigetti, persuadendomi che le sarà caro.”



corona di fiori di seta appartenente a uno dei martiri della Legione Tebea “cavato dal Monastero [di] Hovrn” e l’ultima di santa Brigida con una ghirlanda di “diversi fiori d’oro sodo smaltati al naturale”<sup>128</sup>.

Tra le reliquie procurate dall’Arciduchessa, quella più importante è senz’altro il corpo di San Cesonio. Nel 1618 Maria Maddalena chiese al cardinale Scipione Caffarelli Borghese (1577-1633), nipote di Paolo V, di cercare un corpo intero per arricchire la collezione. Il padre gesuita Stefano del Bufalo, a cui era stata affidata l’impresa dal Cardinale<sup>129</sup>, dopo mesi di lavoro, finalmente trovò un corpo sacro. Il 21 ottobre dello stesso anno, avvertì Maria Maddalena:

“E’ piaciuto a Dio Nostro Signore, doppo molte difficoltà a Lei altre volte significate, condurre a porto felicemente il negozio impostomi da V[ostra] A[ltezza] S[erenissima] intorno al Corpo Santo, che hora rinchiuso in una cassa invio con divotissimo affetto alla grandezza sua [...]. Non occorre ch’io le rinnovi gli argomenti e segni della Gloria del Martire; sapendo che la singolar pietà di V[ostra] A[ltezza] S[erenissima] si fe’ dar’ copia di quanto scrissi per altre mie spettanti alla stessa [...]”<sup>130</sup>.

Precedentemente alla comunicazione, l’autentica della reliquia di San Cesonio che ne attesta la provenienza venne stesa in data 11 ottobre (fig. 1. 40)<sup>131</sup>. Il corpo santo, una volta arrivato a Firenze, venne custodito in una cassa d’argento riccamente decorata e collocato sotto l’altare della cappella dell’Arciduchessa, come Bronzini d’Ancona poté

---

<sup>128</sup> Gennaioli, in FIRENZE 2014 (A), p. 56, n. 40.

<sup>129</sup> ASF, Mediceo del Principato 6077, f. 623. La lettera dell’ 8 giugno 1618 dal cardinale Scipione Borghese a Maria Maddalena è stata pubblicata da Goldenberg Stoppato su MAP: “Il desiderio che Vostra Altezza tiene d’aggiungere alle reliquie della sua cappella privata qualche corpo santo, mi fu esposto dal suo confessore [Ghirolamo Incuria] e di nuovo mi vien rappresentato per lettere dal padre Stefano del Bufalo. Io di già ho fatto cercar nel cimiterio di San Sebastiano, et al ritorno d’esso padre Stefano procurerò che si rinuovino le diligenze, e farò per mia parte con viva efficacia tutto quello che sarà in mio potere per servir Vostra Altezza”.

<sup>130</sup> ASF, Mediceo del Principato 6081, f. 515. La lettera del 21 ottobre 1618 da Stefano del Bufalo a Maria Maddalena d’Austria è stata citata in Nardinocchi 1997, p. 10.

<sup>131</sup> Nardinocchi, scheda 25, in FIRENZE 2014 (A), p. 162.

testimoniare in occasione della consacrazione della cappella stessa (fig. 1. 41)<sup>132</sup>.

Ancora nel 1619 il vescovo di Grosseto Francesco Piccolomini fu incaricato da Maria Maddalena di procurarsi le reliquie di San Guglielmo, duca di Aquitania, conservate in parte murate nella chiesa di San Guglielmo (attuale pieve di San Giovanni Battista) a Castiglione della Pescaia, e in parte concesse ad alcuni abitanti<sup>133</sup>. Nonostante l'opposizione degli abitanti della zona, riuscì a far ottenere le reliquie all'Arciduchessa che, dopo aver espresso gratitudine ai rappresentati della Comunità di Castiglione della Pescaia, commissionò un reliquiario per custodirle<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> Bronzini d'Ancona 1622-1625, settimana prima, giornata terza, pp. 59-60. “[...] alli due di Febbraio dell'anno Milleseicento sedici (secondo il Romano) giorno della Purificazione della Santissima Vergine, da Monsignor Arcivescovo di Firenze (Lei [Maria Maddalena d'Austria] presente al tutto) fu consecrata, ornata, & arricchita non solo di amplissime grazie spirituali, concessele dal Pontefice, mà di tante pregiate, e principali Reliquie [...] e di tanto gran numero di quadri de' Santi, e d'Imagini bellissime, che sembra un Paradiso; sotto l'Altare della quale [...] si vede in una grāncassa d'argento, artificiosamente intagliata, il corpo di San Cesonio Martire, Senatore Romano, tenuto con tanta venerazione che più non si può dire” [la sottolineatura è dell'autrice].

<sup>133</sup> ASF, Mediceo del Principato 6081, f. 462. La lettera dal vescovo di Grosseto Francesco Piccolomini a Maria Maddalena d'Austria del 9 gennaio 1619 è stata pubblicata da Goldenberg Stoppato sul MAP. “[...] a tutto mio potere ho procurato d'obedirla e servirla nel particolare che mi comanda della reliquie di San Guglielmo duca d'Aquitania. E però mi son conferito subito a Castiglioni della Pescaia, dove ho trattato con quelli homini quali hanno una chiave della maggior parte di dette reliquie et fattogliene anco parlare per mezzo del signor cavaliere Vincenzo Carnesecchi commissario di quel luogo per Sua Altezza Serenissima [Cosimo II de' Medici] [...]. Di dette reliquie non solo se n'è concesse ad altri, ma pur l'anno passato n'è stato preso molti pezzi per mezzo d'un frate da huomini e donne di Castiglioni e d'altronde, che però bisognò ch'io prohibisse sotto pena di scomunica che non si toccassero. Ma in somma non habbiamo hauto rettorica bastante a persuaderli, dispiacendoli che si levino del paese [...]. Finalmente dal timore del non disgustarla l'habbiamo indotti a mandare da Vostra Altezza ad offerirsi pronti ad obedirla. Potrà però Vostra Altezza Serenissima scusar questi homini per la devotione che hanno al Santo e comandare. E perchè parte della testa con molti altri fragmenti si ritrovano a San Guglielmo, dove dal mio antecessore erono stati murati et ultimamente furono smurati da un frate et da me poi rimurati. Però, quando si compiacesse di parte di quelli, bastarebbe che ne facesse dire una parola al commendator [Bartolomeo] Concino che poi da me saria servita complitamente”.

<sup>134</sup> ASF, Mediceo del Principato 6101, f. 125. Le lettere del 1 febbraio 1619 da Maria Maddalena d'Austria al vescovo di Grosseto Francesco Piccolomini e ai rappresentanti della Comunità di Castiglione della Pescaia è stata pubblicata da Goldenberg Stoppato sul MAP. “[...]Habbiamo con intero nostro gusto sentita la disposta volontà di V. S. che ci si dia delle reliquie di San Guglielmo, che sono nella prepositura di Castiglione della Pescaia, et havendo i rapp[resentan]ti di quella comunità fattoci sapere la prontezza loro in farci tal concessione, noi perchè si conservi à ciascuno la sua ragione, scriviamo loro, che tal loro disposizione sia con riservare la confermazione all'autorità di V. S. come ordinario ecclesiastico trattandosi di cose sacre, et elle per l'indubitata, et condecante

## 2. Il ritrovamento di una reliquia della Vera Croce

Nell'autunno del 1616, mentre Cosimo II era in pellegrinaggio per la casa di Loreto, l'Arciduchessa, dopo una battuta di caccia all'Impruneta, nei dintorni di Firenze, visitò la pieve di Santa Maria dove trovò una parte della Vera Croce<sup>135</sup>. Si può immaginare quanta gioia le provocò tale scoperta dalla lettera indirizzata al marito il 4 novembre contenente un disegno della reliquia realizzato di sua mano (fig. 1. 42):

“[...] Andando l'altra mattina a caccia all'Impruneta con le sig.re Principesse e vedendo alcune reliquie che ci fur mostrate da un buon prete, et havendo affissato ben l'occhio ad una croce antica non certe ghiera d'argento vi vidi alcune lettere greche e latine antichissime e mezze guaste dal tempo, le quali havendo fatte imprimere in cera et fatte legger da Mons.r de' Maroniti et dall'Arcidiacono, si è venuto in certa coniettura esser un bellissimo pezzo di lignum Crucis dato forse da S. Crisostomo già son mille e dugento in anno a quel che è poi traslato in questa chiesa, come dal disegno di essa reliquia potrà veder V.A., alla quale io l'ho voluta inviare perché sapendo la sua natural pietà, et devozione, si possa tanto più rallegrare dell'acquisto di così prezioso tesoro e di questa memoria, che forse in tutta Toscana non ci deve esser la più antica, né la più celebre”.<sup>136</sup>

Secondo la tradizione questa preziosa reliquia fu donata alla chiesa dal condottiero Filippo Scolari detto Pippo Spano (1369-1426) e venne nascosta in una cavità del muro per paura dei furti e da lì dimenticata. Nel 1593, durante i lavori di ristrutturazione della

---

translatione di detta reliquia potrà far fare li atti perciò opportuni e deputare il preposto o il suo cappellano, che ce le porti con lassare a detti rapp[resentan]ti (come ella medesima per la sua mostra di contentarsi) il pensiero di farcela presentare, di che riceveremo piacere ne meno che della presta spedizione”; “[...] Vi si gradisce da noi la prontezza vostra in darci delle reliquie di San Guglielmo [...] et contentandosi il Vescovo [Francesco Piccolomini] di lassare a voi il pensiero di farcela portare, fate che segua senza dilatione et Noi per la prontezza vostra nel nostro servizio vi haveremo sempre in nostra protezione”.

<sup>135</sup> Rondinelli 1634; Casotti 1714; Proto Pisani 1996; Proto Pisani 2004; Sanger 2012, pp. 199-215; Sanger 2014, pp. 80-82.

<sup>136</sup> ASF, Mediceo del Principato 6071, s.n. La lettera di Maria Maddalena d'Austria a Cosimo II del 4 novembre 1616 è stata citata da Tarchi 1989, pp. 159-165; Hoppe 2011, p. 227.

chiesa fu ritrovata ma non attirò così tanta attenzione quanta ne mostrò Maria Maddalena. Il motivo per cui l'Arciduchessa si interessò alla reliquia della Vera Croce derivava, come afferma Hoppe, dal culto della Vera Croce, pratica tradizionale della famiglia asburgica e rinvigorita durante la riforma cattolica sotto il concetto della *pietas austriaca*<sup>137</sup>. L'identità dei sovrani della casata d'Austria era basata sulla fede cattolica, prendendo come modello il primo imperatore Rodolfo I (1218-1291). Nello stesso modo Sant'Elena, madre dell'Imperatore Costantino, venne considerata come madre ideale della casata, quindi il possesso delle reliquie della Vera Croce, ritrovata dalla Santa sul monte Calvario, divenne il desiderio della casata asburgica.

Secondo la tradizione l'Arciduchessa, come ringraziamento del miracolo accaduto ad una sua figlia che riuscì a recuperare la vista dopo che il velo della Madonna le aveva sfiorato gli occhi, decise di ridonare la reliquia della Vera Croce alla Pieve dell'Impruneta. Il reliquiario realizzato appositamente per custodire questi frammenti preziosi è attribuito all'orafo Cosimo Merlini il Vecchio, attivo nelle botteghe granducali<sup>138</sup> (fig. 1. 43). Sul piede, tra volute e racemi, reca lo stemma Medici-Austria e l'iscrizione dedicatoria: «MARIA MAGDALENA ARCHIDUX AUSTRIAE M. D. ETRURIAE IN HONOREM SALUTIFERAE CRUCIS A. D. MDCXX»<sup>139</sup>. La reliquia, donata al pievano di Impruneta Piero Buondelmonti, fu collocata nel tempietto di destra, che era dedicato al Santissimo Sacramento, da allora chiamato "Tempietto della Croce" e controparte del "Tempietto della Vergine", fulcro della venerazione della Madonna dell'Impruneta<sup>140</sup>. Secondo Hoppe, pur nel rispetto del consorte e inserendosi negli interessi e nei modi della casata medicea, l'Arciduchessa, avvalendosi della sua tradizione familiare, aveva intenzione di ostentare la superiorità della sua origine nobiliare nei confronti dei Medici per guadagnare maggior credito all'interno della corte fiorentina<sup>141</sup>. Il ritrovamento delle reliquie della Vera Croce fu senz'altro un evento eccezionale per Maria Maddalena,

---

<sup>137</sup> Coreth 2004.

<sup>138</sup> Fock 1972, pp. 11-17; Proto Pisani 1987; Tarchi 1989; Nardinocchi, cat. n. 29, in FIRENZE 2001, p. 153.

<sup>139</sup> Bianchini 1932, pp. 71-73; Proto Pisani 1996, p. 62; Tarchi 1989, p. 160; Hoppe 2011, p. 229.

<sup>140</sup> Rossi 2001, pp. 211-276; Hoppe 2011, pp. 227-232.

<sup>141</sup> Hoppe 2011, p. 233.

evento che le permise di identificarsi con Sant'Elena e di mantenere vivo l'ideale della famiglia d'origine.

### 3. Le committenze artistiche per la Cappella delle Reliquie

Le decorazioni della cappella privata in Palazzo Pitti costituiscono una delle principali committenze artistiche dell'Arciduchessa nel periodo precedente alla reggenza. Al centro della volta fu affrescata l'*Assunzione della Vergine*, circondata da otto quadrature in cui si trovano quattro putti volanti e altri quattro seduti. Sotto sono raffigurate otto scene della *Vita della Vergine*: la *Nascita*, la *Presentazione al tempio*, il *Matrimonio*, l'*Annunciazione*, la *Visitazione*, la *Pentecoste*, la *Morte* e l'*Assunzione* (fig. 1. 36). Ancora sul tamburo le sette storie della *Vita di Santa Maria Maddalena*: *Marta conduce Maria da Cristo*, *Maria Maddalena ai piedi di Cristo prima dell'Ultima Cena*, la *Resurrezione di Lazzaro*, la *Predicazione di Maria Maddalena in Provenza*, il *Battesimo del principe di Provenza con la distruzione degli idoli*, *Maria Maddalena trasportata dagli angeli* e l'*Ultima Comunione*<sup>142</sup>. Lo stesso tema sarebbe stato poi ripreso da Francesco Curradi per le lunette dell'oratorio della Villa di Poggio Imperiale<sup>143</sup>.

La mancanza dei libri contabili della Fabbrica di Palazzo Pitti dei primi decenni del Seicento relativi alle decorazioni della cappella impedisce la conoscenza di dati precisi sugli affreschi. In una lettera inviata il 7 giugno 1612 da Michele Caccini, ministro della fabbrica della reggia, a Cosimo Latini, Campagni ha individuato i primi indizi sulla commissione. Caccini informava che Poccetti era impegnato ad ornare "la volta della Cappella di detta camera [camera della Serenissima Arciduchessa] qualesi [h]a adornare di pittura e di stucchi e altri, tutto di comesione del Serenissimo Gran Duca, con lo intervento del signor Donato del Antella sopra intendente generale, e ne potete dare debito alla Fabbrica de' Pitti di Sua Altezza Serenissima che fa detta spesa, che in conformità vi se ne darà credito al quaderno di detta Fabbrica suddetta D 2° n. 100

---

<sup>142</sup> Chiarini 2000 (A), pp. 54-56; Goldenberg Stoppato 2005, p. 139; Sanger 2014, p. 85. Per le attribuzioni di ogni scena si rimanda a Goldenberg Stoppato 2014, pp. 37-38.

<sup>143</sup> Si veda la terza parte della tesi.

[...]”<sup>144</sup>. A giudizio di Goldenberg Stoppato, Poccetti intervenne nell’esecuzione degli affreschi della volta e del tamburo in maniera limitata, quindi, gli artisti coinvolti nelle decorazioni condividevano una comune matrice culturale poccettiana.

Maria Maddalena, nella lettera del 21 dicembre 1612, avvertiva Piero Guicciardini, ambasciatore mediceo presso la corte papale, del compimento degli affreschi: “[...] Noi abbiamo fatto adornare la Nostra cappella de’ Pitti con vago disegno, con belli quadri di pittura e con gran copia di sante reliquie”<sup>145</sup>. Nella stessa missiva, l’Arciduchessa chiese di commissionare due quadri di piccola dimensione a soggetto dell’*Assunzione della Madonna* e la *Discesa dello Spirito Santo* per l’altare della cappella a Ludovico Cigoli e Domenico Cresti detto il Passignano (1559-1638)<sup>146</sup>, entrambi soggiornanti a Roma in questo periodo:

“[...]Ora per darle la sua perfezione, non vi resta a far altro, se non due Quadri: uno dell’Assunzione della Madonna, e l’altro dello Spirito Santo; ma li vorremmo di mano di valent’huomini, come sappiamo essere il Cigoli, et il Passignano. Però fateli chiamare ambidue, et ricercateli per parte Nostra a farci questo servizio [...] più speditamente che sia possibile”<sup>147</sup>.

La vicenda della realizzazione degli altari, ricostruita da Goldenberg Stoppato, fa capire il ruolo fondamentale dell’Arciduchessa nelle committenze artistiche della

---

<sup>144</sup> ASF, Guardaroba Medicea 308, f. 446. La lettera inviata da Michele Caccini a Cosimo Latini il 7 giugno 1612 è stata citata da Campagni. Campagni 1974, II, p. 131; Vasetti 1986, p. 152; Chiarini 2000 (A), pp. 55, 56, n. 2; Goldenberg Stoppato 2005, p. 140; Goldenberg Stoppato in FIRENZE 2014 (A), p. 35. Su Donato dell’Antella (1540-1617) si veda: Vivoli 1989 (A), pp. 111-113.

<sup>145</sup> ASF, Mediceo del Principato 3506, n.n. La lettera inviata da Maria Maddalena d’Austria a Piero Guicciardini il 21 dicembre 1612 è stata citata da Orbaan 1927, p. 282.

<sup>146</sup> Margherita, regina di Spagna, per decorare il monastero de las Descalzas Reales, chiese alla sorella, Maria Maddalena d’Austria di spedire delle opere d’arte. Nella risposta, l’Arciduchessa menzionò Ludovico Cigoli e Domenico Passignano come i migliori pittori di Firenze. Il 17 maggio 1610 la coppia granducale e Cristina di Lorena commissionarono trenta quadri a diciannove pittori toscani. Nissman 1979, pp. 180-181; Goldenberg Stoppato 1996, p. 537, n. 51; Goldenberg Stoppato, in FIRENZE 1999, pp. 50-67; Descalzas Reales 2007; Sanger 2014, p. 86. Si veda la scheda n° 12 della seconda parte della tesi.

<sup>147</sup> Si veda la nota 145.

cappella. Il 21 dicembre 1612, Curzio Picchena, segretario della corte medicea, inviò a Guicciardini due biglietti con le misure delle tele da consegnare ai due pittori, i quali chiesero, pochi giorni più tardi, informazioni precise sull'altezza e la direzione di eventuali fonti di luce per ciascuno dei quadri<sup>148</sup>. Picchena, nella lettera del 5 gennaio 1613, facendo disegnare a Giulio Parigi una pianta della cappella con le annotazioni richieste, aggiunse: "Sua Altezza Serenissima ricorda che l'opera si solleciti perché vorrebbe vederla finita quanto prima, e detta Cappella ha un'Altare solo, ma la serenissima Arciduchessa fa fare diverse tavole tutte per lo stesso Altare perché per ogni festività vuol' mettervi la tavola della detta festa"<sup>149</sup> (fig. 1. 45). Picchena chiese a Guicciardini di sollecitare l'esecuzione dei dipinti per l'Arciduchessa, "essendo ella di questa natura, che vorrebbe veder finite le cose a un tratto"<sup>150</sup>. Passignano si mise a dipingere la *Pentecoste* già nel 19 gennaio 1613 e l'opera venne consegnata il 29 aprile successivo nella camera della "Serenissima Arciduchessa", la quale ne rimase soddisfatta<sup>151</sup>. Invece, Cigoli non riuscì a completare l'opera prima del suo decesso, avvenuto l'8 giugno 1613. Maria Maddalena fece recuperare immediatamente la tela non finita rimasta nella bottega e la fece completare a Giovanni Bilivert<sup>152</sup>. Queste due tele non sono state identificate fino ad ora, quindi si può immaginare che quella di Passignano possa essere simile a quella con stesso soggetto eseguita per la chiesa di Santa Maria Maggiore a Firenze (fig. 1. 46).

Le otto tele per le ante degli armadi della cappella furono realizzate più tardi, nel 1618. La commissione è documentata nella lettera del 19 settembre 1618 scritta da Giulio Parigi, in cui fece richiesta all'Arciduchessa di procurare l'azzurrite necessaria per ciasun

---

<sup>148</sup> Goldenberg Stoppato, in FIRENZE2014 (A), p. 47, n. 50.

<sup>149</sup> ASF, Mediceo del Principato 3506, ff. n.n. La lettera inviata da Curzio Picchena a Piero Guicciardini da Firenze il 5 gennaio 1613 è stata citata da Goldenberg Stoppato, in FIRENZE 2014 (A), pp. 38, 47, n. 51.

<sup>150</sup> ASF, Mediceo del Principato 6073, ff. n.n. La lettera inviata da Piero Guicciardini a Maria Maddalena d'Austria da Roma il 19 gennaio 1613 è stata citata da Goldenberg Stoppato, in FIRENZE 2014 (A), pp. 38, 47, n. 53.

<sup>151</sup> ASF, Mediceo del Principato 3507, ff. n.n. La lettera da Curzio Picchena a Piero Guicciardini, Firenze, 29 aprile 1613; ASF, Mediceo del Principato, 3515, ff. n.n. La lettera da Curzio Picchena a Piero Guicciardini, Firenze, 2 maggio 1613. Goldenberg Stoppato, in FIRENZE 2014 (A), pp. 38, 47, nn. 54, 55.

<sup>152</sup> Goldenberg Stoppato, in FIRENZE 2014 (A), p. 38.

pittore coinvolto nella realizzazione delle tele, specificandone i nomi: *Cristo Battezzato* e *San Giovanni Battista* di Filippo Tarchiani (fig. 1. 38); *Arcangelo Gabriele annunciante* e la *Vergine annunziata* di Fabrizio Boschi (fig. 1. 38); *Santi Cosma e Damiano* di Giovanni Bilivert (fig. 1. 39); *Santa Maria Maddalena* e *San Francesco d'Assisi* di Matteo Rosselli (fig. 1. 40)<sup>153</sup>.

#### 4. L'uso della cappella

Bronzini d'Ancona ci informa che nella Cappella delle Reliquie, oltre alle messe quotidiane, si celebravano numerose feste religiose con la presenza di musicisti eccellenti:

“[...] non solo quotidianamente si celebrano molte messe (il che è di grandissima commodità alla Corte, & à forestieri insieme, che vi capitano) mà tutte le feste della Madonna, e giorni principali del Signore, vi si fanno cantare li Divini Ufizi, le Messe, i Vespri, e le Litanie, dà primi, e principali Musici di Firenze”<sup>154</sup>.

Il giorno di Giovedì Santo del 1616, la prima volta dopo la consacrazione della cappella, venne celebrata la messa. Al termine, “un corteo di sacramento” partì dalla cappella per fare un giro nel cortile del Palazzo Pitti e tornare poi nell'anticamera della cappella<sup>155</sup>. Il corteo, capeggiato dal granduca Cosimo II in veste di gran maestro dell'Ordine di Santo Stefano, era composto da nobili ed ecclesiastici, seguiti da Cristina di Lorena, Maria Maddalena e dai principi granducali. L'anticamera della cappella era decorata da diversi tesori, tra cui la corona granducale che Cosimo I ricevette da papa Pio V nel 1570. Il 25 ottobre dello stesso anno, mentre il Granduca faceva il pellegrinaggio alla Santa Casa di Loreto per la sua guarigione, la moglie fece celebrare le quarantore senza sosta nella

---

<sup>153</sup> ASF, Guardaroba Medicea 332, f. 194; Conti 1977, pp. 198-201, n. 12; Chiarini 2000 (A), p. 54, fig. 56; Goldenberg Stoppato, in FIRENZE 2014 (A), p. 40.

<sup>154</sup> Bronzini d'Ancona 1622-1625, settimana prima, giornata terza, p. 60.

<sup>155</sup> BNCF, Gino Capponi 261, Tinghi, II, f. 95v; Sanger 2014, pp. 89-91.



cappella per quattro settimane, tutto il tempo del pellegrinaggio<sup>156</sup>.

Bronzini d’Ancora ci informa con stupore del Giovedì Santo dell’anno successivo (1617), da cui possiamo capire che Maria Maddalena per l’occasione adornò abbondantemente una stanza dove fu trasportato il “Santissimo Sacramento dell’Altare”:

“[...]havendo il Serenissimo Gran Duca suo Marito, con grazie amplissime ottenuto dalla Santità di N.S. di potere il Giovedì Santo, trasportare dalla prefata Cappella, e Chiesa (come con solenne, e pomposa Processione fù) il Santissimo Sacramento dell’Altare, in uno de’ principali luoghi del Palazzo: fece questa Serenissima Altezza con sì bella, e sì ricca materia adornare il luogo, per tanta, e sì solenne azzione, che in questo solo [luogol], (con grandissimo stupore) si poterono vedere tutti quei sontuosi addobbamenti, che fanno mestieri in Terra per honorarlo [...] Vedendosi tanto artifiziosamente addobbato, e riccamente adornato il luogo, oue era il Santissimo Sacramento, con un sepolcro di cristallo, & oro (à guisa di Cassa, & una pregiatissima custodia, gueriniti con molto giudizio dà maestrevol mano; con tanta, e sì gran quantità di Gemme, Carbonchi, Diamanti, Smeraldi, Topaci, & altri grandissimi pezzi, e tavole di gioie preziosissime, rappresentanti in vari modi li misteri della Passione del Nostro Redentore, & in tanto buon numero, & abbontante copia, e di sì incredibile grandezza, che dà periti, giudicati furono, eccedere più di quattro Millioni di valore; [...] E certo sì, che faceva maravigliare, stupire, e trasecolare ogniuno il vedere il gran Monarca dell’Universo, nascosto sotto velo humano, lampeggiar quivi, con tanta Gloria, che pareva vi si scorgessero con le Creature humane gli Angeli stessi, che prostrati l’adorassero à mille à mille”<sup>157</sup>.

L’Arciduchessa fece celebrare le quarantore da giovedì a sabato lasciando aperti gli sportelli degli armadi della cappella affinché i visitatori potessero ammirare le reliquie:

“Inclito esempio certo, poiche ad esempio di lui, volle ancora la Serenissima Arciduchessa

---

<sup>156</sup> Bronzini d’Ancona 1622-1625, settimana prima, giornata terza, pp. 64-68; Hoppe 2011, p. 238.

<sup>157</sup> Bronzini d’Ancona 1622-1625, settimana prima, giornata terza, pp. 60-61.

Consorte (oltre à questo sacro, & avventurato luogo) arricchire talmente la sua Chiesa, e Capella, con la continua Orazione delle Quarant’Hore, dal detto giorno sino al Sabato Santo, che aperti tutti gli armarij delle pregiatissime Reliquie, che vi sono (essendovi prima stati aperti li Tesori di Grazie da’ Superiori Ecclesiastici à chi visitava detti luoghi) infiammo di tal guisa i cuori di tutte le persone à fare Orazione, e dall’una, e dall’altra parte, che ben parve in tutta quella Casa, e Palazzo (anzi più tosto Chiesa che Casa, e Palazzo)”<sup>158</sup>.

L’anno dopo (1618), nei mesi precedenti alla Pasqua, l’alluvione colpì la capitale del Granducato e di conseguenza si temevano delle carestie. L’Arciduchessa, tornata da Pisa, partecipò a piedi alla processione portando una gran Croce dalla chiesa di S. Felicita a San Lorenzo.

“[...] nè mesi di Febbraio, Marzo, & Aprile, aperte (si può dire le Cateratte del Cielo; e con piogge continue, con innondazioni di Torrenti, Rivoli, e Fiumi; [...] disfatti molti Poggi, & Valli; E temendosi (anzi tenendosi generalmente da ogniuno) una mortal penuria, & una carestia universale, la devotissima Donna, ritornata da Pisa à Firenze, & ordinate le orazioni delle Quarant’Hore in San Lorenzo, volle andarvi il Giovedì Santo Processionalmente (e sempre à piedi) da Santa Felicita, sua Parochia, con una gran Croce in mano (precedendole i Principi figliuoli e le Principesse figliuole, con seguito di nobilissima moltitudine. E quivi tanto ardentemente pregò ella, per la salute del suo popolo, per la cessazione dell’acque, e per la buona Stagione, che in breve si vide rasserenare il Cielo, verdeggiar le Campagne, rallegrare i Popoli, e poi à suo tempo, farsi una raccolta (oltre ogni aspettazione) assai abbondante”<sup>159</sup>.

Il Giovedì Santo dell’anno dopo fu festeggiato insieme all’ambasciatore francese François Annibal d’Estrées, marchese di Coeuvre e maresciallo di Francia, giunto a Firenze il 25 marzo 1619, sulla via per Roma. Tre giorni dopo il Giovedì Santo, nella

---

<sup>158</sup> Bronzini d’Ancona 1622-1625, settimana prima, giornata terza, p. 62.

<sup>159</sup> Bronzini d’Ancona 1622-1625, settimana prima, giornata terza, pp. 70-71.

cappella dell'Arciduchessa, allestita da Giulio Parigi, “era disposto il SS. Sacramento con bello apparato, et rappresentava la istoria della scala di Iacobbe et v'era il ritratto del Volto Santo, dove fu fatto tre sermoni da tre predicatori delle Chiese di Firenze, et fu cantato laude in musica dalla Cecchina et le sue discepoli et sonato dal suo marito et dal Bardella [...]”<sup>160</sup>. La sera del 2 aprile, nella stanza della cappella con la presenza dell'ambasciatore francese fu cantata la Compieta e “alla gloria d'ogni salmo appariva fra le nuvole un santo [che] cantando le lodi della passione del Signore et la sua risurrezione: il primo fu san Giovanni, poi san Francesco, san Andrea, santa Filippa di Lorena, san Lodovico re di Francia e poi la beata Vergine con molti angeli attorno, con buonissima musica: et fu invenzione di Ottavio Rinuccini, et loro Altezze Ser.me”<sup>161</sup>.

Questa festa è documentata in maniera dettagliata nell'opuscolo memoriale pubblicato nel 1619:

“Fornito il Sig. Marchese di Coivre Ambasciadore del Re Christianissimo i complimenti di partenza con la Serenissima Arciduchessa, fu da quella invitato et accompagnato alla Cappella contigua al suo appartamento per udire una compieta, che S. A. faceva celebrare il terzo giorno di Pasqua, dove comparvero l'Altezza, e tutti i Principi e Principesse della Serenissima Casa: è la Cappella [...] ornata di bellissime pitture, e vi si conserva gran quantità di Reliquie in vasi di cristallo, d'oro, e di diverse pietre preziose ammirabili per ricchezza di gioie, e finezza di lavori, delle quali ne' giorni santi, se ne fa nobilissima, e devotissima mostra. Risplendeva sopra l'Altare un Cielo, che aprendosi scopriva un Paradiso, che per l'artificio della prospettiva, e scompartimento de' lumi, mostrava ampiezza infinita ripiena di Cori di Angeli, vista tanto più meravigliosa, quanto che in quel sito stesso, poco avanti ne' giorni del Giovedì e Venerdì Santo (non senza mistero) con l'occasione dell'orazione delle quarant'ore, s'era venuto un fonte, che versando gran copia d'acque formava un Mare, dalle cui sponde s'alzava fin' al Cielo la scala di Iacob. [...] Alla fine di ciascun Salmo della compieta,

---

<sup>160</sup> Solerti 1905, p. 144. Sulla cantante di corte Francesca Caccini detta la Cecchina (1587-1641) si veda: Cusick 2009.

<sup>161</sup> Solerti 1905, p. 144.

apparivano in mezzo a quegli Angeli alcuni Santi rappresentati da' più eccellenti cantori di Firenze, i quali (dopo un breve, ma soave Sinfonia) cantorno con esquisitezza i versi a questa congiunti”<sup>162</sup>.

I documenti che abbiamo esaminato dimostrano che la Cappella delle Reliquie non era semplicemente un luogo di culto, ma aveva l'aspetto e la funzione di una sorta di “Wunderkammer devozionale” da sfoggiare ai visitatori. Uno spazio dove erano esposte raccolte straordinarie e stupefacenti di reperti sacri custoditi in preziosi reliquiari frutto dell'ingegno e della manualità artistica. L'Arciduchessa, consapevole dell'importanza della cappella situata accanto all'unico scalone dove passavano tutti i visitatori del Palazzo Pitti, dimostrava tramite la collezione e la cappella stessa, sia le pratiche devozionali conformi alla chiesa controriformista, sia l'influenza con cui riuscì ad ottenere diverse reliquie da vari personaggi.

## **5. Cure mediche e rimedi taumaturgici delle reliquie applicati alle malattie del Granduca**

E' interessante notare che la descrizione del decorso delle lunghe malattie di Cosimo II negli *Atti e memorie dell'Accademia del Cimento*, pubblicati nel 1780 dal medico e naturalista Giovanni Targioni Tozzetti (1712-1783)<sup>163</sup>, riporta sia le cure mediche che le pratiche religiose. Dopo il ricorso alla scienza, anche le reliquie vennero usate come ultima speranza per salvare il Granduca morente.

Cosimo II era fin dall'infanzia “poco sano e spesso pativa di mali di stomaco e d'intestini, statigli sempre curati con purganti, e clisteri frequentissimi e mai col consigliarlo ad un vitto regolato”<sup>164</sup>. La malattia di Cosimo II iniziò a manifestarsi il 1 settembre 1614,

---

<sup>162</sup> *Versi sacri cantati nella Cappella della Serenissima Arciduchessa d'Austria G. Duchessa di Toscana. Del Sig. Ottavio Rinuccini*, Firenze, 1619, ripubblicata in Solerti 1904, pp. 335-345. Rossi 2001, p. 238.

<sup>163</sup> Targioni Tozzetti 1780, pp. 34-38.

<sup>164</sup> Targioni Tozzetti 1780, p. 34.

all'età di 24 anni. La sera di quel giorno, il Granduca cominciò ad accusare forti dolori gastrointestinali e febbre che durarono un paio di giorni.<sup>165</sup> La corte cominciò a temere per la vita del regnante tanto che numerose furono le funzioni religiose e le processioni celebrate in tutta la città<sup>166</sup>.

Nel gennaio del 1615 Cosimo si ammalò di nuovo. Ad aprile per stimolare l'appetito del Granduca convalescente, si organizzò un pranzo: “[...] et avendo gusto di vedere mangiare e bere di voglia fece un convito nella Camera dell'Arciduchessa a lato della Cappella”<sup>167</sup>. Nel maggio dello stesso anno i medici prescrissero una nuova terapia al Granduca dandogli da “pigliar l'acciaio”. Successivamente il 15 agosto stese il proprio testamento, in base al quale, dopo la morte, la madre Cristina e la consorte Maria Maddalena sarebbero diventate le reggenti del granduca Ferdinando II<sup>168</sup>.

Secondo Cesare Tinghi, il 23 marzo 1616, Cosimo II, che si trovava in quel momento a Livorno, a causa di mal di stomaco e vomito, fu mandato a Pisa per fare un consulto con otto dottori<sup>169</sup>. Il 23 ottobre il Granduca regalò al medico Stefano di Castro Portoghese, come segno di gratitudine, una catena d'oro a quattro fila con medaglia d'oro con

---

<sup>165</sup> Calderara 1985, p. 71.

<sup>166</sup> Calderara 1985, p. 71. Calderara racconta senza citarne le fonti: “Nelle chiese, durante la notte, diafani cortei di fanciulle scalze, con i capelli sciolti e vesti candide, recano in mano candele accese e pregano per la salute del granduca. Firenze assume un aspetto lugubre e risuona di invocazioni e cori salmodianti: ovunque monache e preti indicano le «40 hore», mentre i padri della Compagnia di Gesù cooperano esponendo alla pubblica vista il corpo di San Severo e di un altro martire non meglio identificato”.

<sup>167</sup> ASF, Miscellanea Medicea 106, ins. 14. E' citato da Calderara, 1985, p. 72. Dei nani servirono ai sette invitati seduti su sgabelli un pranzo “di magro” e vini di qualità. Questa scena del convito ci fa ricordare la tela *Banchetto grottesco* conservata nel deposito delle Gallerie fiorentine (inv. 1890 n.5147), in cui si vedono sette ospiti bizzarri a tavola e quattro nani in primo piano che servono il vino e il formaggio. Bisceglia, in FIRENZE 2016, pp. 98-99.

<sup>168</sup> Calderara 1985, p. 72. Il testamento del Granduca verrà esaminato nella terza parte della tesi. La sua trascrizione integrale è riportata in appendice.

<sup>169</sup> BNCF, Gino Capponi 261, Tinghi, II, f. 31r. Il 12 aprile Tinghi scrisse: “volendo porre mano a medicarsi, non volse più Medici di Firenze, ma fece chiamare il sig. Stefano di Castro Portoghese preparato l'Acciaio per dare a S. A., composto con Riobarbaro [rabarbaro], et Avorio, et Ambra, venuto le ore 11. S. A. prese quattro Bocconi di detto Acciaio, preso nel Vino bianco; poi levatosi andò a fare esercizio nel Corridore, per spazio di ore una ed un quarto, pian piano senza sudare, e tornato a casa, il detto Medico li dette una scodella di Brodo di Cappone, con l'Agro di Cedro ec. Adì 25 detto avendo S. A. finito di pigliare l'Acciaio, il Medico Sig. Stefano de Castro Portoghese le dette un poco di Medicina di Mechoecan in bevanda, forse once due” (BNCF, Gino Capponi 261, Tinghi, II, f. 34r. E' stato citato da Targioni Tozzetti 1780, p. 34).

l'impronta del Granduca e dell'Arciduchessa, che valeva 400 scudi<sup>170</sup>.

Nel 1617 il Granduca cominciò ad informarsi della cura con l'acqua termale. A marzo 1617, secondo Tinghi, chiese al Duca di Lorena la relazione delle acque di Spà. Di seguito, il 21 giugno, sempre secondo il diario di Tinghi, il Granduca fece venire da Siena il medico Gregorio Casalani, che fece un discorso sull'acqua di Bagno Vignoni, considerata efficace nella cura del mal di stomaco<sup>171</sup>. Il 14 luglio dello stesso anno, per la cura di un'ostinata diarrea i medici Guido Guidi, Marco Maccanti ed Alberto Rimbotti fecero prendere al Granduca "lo sciroppo zuccherino", e poi "sei libbre d'Acqua del Bagnuolo" e il 16 luglio gliela fecero replicare. Inoltre, quattro giorni dopo, gli dettero lo sciroppo di capelvenere ed altre composizioni con "una libbra d'Acqua Borra" (l'acqua che deriva dalla sorgente termale dell'Acqua Borra di Siena) da replicarsi per più mattine. Il 24 luglio, per continuare la cura, gli fecero prendere il sal d'agresto, lo sciroppo d'acetosa ed il rabarbaro, insieme a clisteri e a pittime allo stomaco con "l'acqua del Tettuccio", verosimilmente l'acqua termale di Montecatini. Ancora il 13 settembre gli diedero lo sciroppo violato solutivo e dopo l'acqua del Tettuccio.

Il 20 settembre cambiarono la cura, passando all'uso di tre bocconi d'Acciaio preparato, e del Vino Acciaiato, continuato per una settimana<sup>172</sup>. L'11 ottobre cominciarono a fargli fare le docce alla regione dello stomaco e della milza con l'acqua termale del Bagno

---

<sup>170</sup> BNCF, Gino Capponi 261, Tinghi, II. E' citato da Targioni Tozzetti, 1780, p. 35. "adì 23. Ottobre avendo S. A. per mezzo del Sig. Stefano di Castro Portuguese, eccellente medico, ricevuto la Sanità nelle sue presenti Malattie, e volendolo in parte riconoscere delle sue fatiche, e diligenze, lo fece regalare per le mani del Sig. Marchese Colloredo, d'una Catena d'Oro a quattro Fila, con una Medaglia d'Oro, con l'Impronta di S. A. S. e della Sereniss. Arciduchessa, attaccata a detta Catena, di valuta tutto di sc. 400 accompagnata con le presenti parole: che S. A. S. li donava quella Catena, per un piccolo segno di quanto Le era grata la sua servitù, e per un principio, e che non intendesse per questo che lo licenziasse, anzi voleva che continuasse nella incominciata servitù".

<sup>171</sup> Targioni Tozzetti 1780, p. 35.

<sup>172</sup> Nella lettera del 3 ottobre 1617 Picchena scrisse a Caterina de' Medici: "[...] Mi son messo a scrivere questa lettera a V. A. per darle ragguaglio dello stato del Gran Duca [Cosimo II de' Medici]. Son parecchi giorni che i Medici dimissero l'Acciaio perchè S. A. durava fatica a ritenerlo, onde dubitavano che non gli facesse quel giovamento che havevano presupposto, et in luogo di quello cominciarono a dargli un bicchier di brodo con alcuni ingredienti da fortificarli lo stomaco. Febbre dicono che non c'è, ma il giorno vi trovano alle volte quello che essi chiamano calore, o ombra [...] La Ser.ma Arciduchessa [Maria Maddalena d'Austria] è entrata nel mese [nono mese di gravidanza di Leopoldo] et sta eccellentemente, et il giorno in camera del Gran Duca si trattiene a giocar col [mucicista Antonio Naldi detto] Bardella [...]" (ASF, Mediceo del Principato 6108, f. 950).

Vignoni, in cui erano bollite certe polveri ed erbe. La cura con la doccia, che fu effettuata dal Bagnaiuolo di Corsena (Bagni di Lucca) convocato appositamente a Firenze, continuò per venti giorni, crescendo gradualmente il tempo da mezz'ora fino ad un'ora.

Il Granduca passò tre mesi (da ottobre a dicembre) senza problemi, ma poi nel gennaio 1618, quando si trasferì a Pisa per passare l'inverno, si ammalò nuovamente. I dottori lo curarono con impiastri alla regione dello stomaco e fomenti alla regione del cuore. Tinghi ricorda che il 20 giugno il Granduca assegnò, come gratifica per queste cure, ai dottori Guidi, Rimbotti e Maccanti scudi 400 per ciascuno, a Giovanni Batista Aggiunti scudi 200 soli perchè stipendiato, altrettanti a Maestro Gherardo Tani speciale di Corte e scudi 50 a Maestro Simone Cresci Cerusico.

Negli anni seguenti la salute del Granduca fu sempre incostante e debole ed i medicamenti che gli furono somministrati non ebbero effetti positivi<sup>173</sup>.

Nel gennaio 1620, probabilmente dopo l'Epifania<sup>174</sup>, si manifestò il sintomo della podagra ai piedi. I medici gli fece fare per diversi giorni tre quarti d'ora di bagni ai piedi con l'acqua di mare, bollitovi dentro "bottoni di rose" ed iva artetica (*Ajuga chamaepitys*). Di conseguenza il sintomo si estese alle viscere del basso ventre, quindi i medici passarono ad una terapia con purganti<sup>175</sup>.

L' 8 luglio gli fecero prendere la pietra bezoar (bezoario), che veniva considerata come

---

<sup>173</sup> Targioni Tozzetti, 1780, p. 35.

<sup>174</sup> Il «giorno di Pifania» 1620, il Granduca, sentendosi un po' meglio, fece allestire in camera sua una festa piuttosto movimentata che durò da mezzanotte alle tre. Francesca Caccini e le sue abili virtuose, una mascherata da Befana e le altre con abiti stravaganti, cantarono delle canzoni scritte appositamente da Andrea Salvadori. Nella lettera inviata da Picchena a Caterina de' Medici il 13 gennaio 1620, citata da Calderara 1985, p. 91, si legge: "[...]La sera dell'epifania [Cosimo II] si fece in camera sua una solennissima befana con invenzioni ingegnose di apparato, di musiche, et d'una gran varietà di doni che si trassero per sorte, et v'erano tutti i figliuoli [Ferdinando II, Gian Carlo, Francesco, Mattias, Leopoldo, Maria Cristina, Margherita, Anna de' Medici], tutte le donne di casa, et tutti i servitori domestici, et quando usciva qualche dono appropriato alla persona si dava nelle risa, et dicono che il Gran Duca non rise mai tanto in vita sua, massimamente quando a Bardella [Antonio Naldi, detto il Bardella] toccò una cipolla, et a quel Prete Giulio imbriacone una caraffa grande piena d'acqua. La settimana passata l'Arciduchessa [Maria Maddalena d'Austria], il Cardinale [Carlo de' Medici], e l' Principe Don Lorenzo [de' Medici] uscirono a far una caccia d'animali grossi verso [Lastra al] Signa, et ne riportarono circa otto cignali et altrettante tra cervi et capriuoli [...]" (ASF, Mediceo del Principato 6108, f. 1033).

<sup>175</sup> BNCF, Gino Capponi 261, Tinghi, II, f. 336v.

antidoto. In seguito il Granduca soffrì frequentemente di dolori colici, cardialgie e deliqui, per i quali venivano preparati inutilmente brodi sostanziosi, pollo pesto, orzate ed esternamente le pittime.

Nel dicembre 1620 il Granduca fece venire a Firenze il medico Iacopo Lavello da Castelnuovo di Garfagnana, che all'epoca godeva di grande reputazione, per farsi controllare, ma non ebbe grandi miglioramenti<sup>176</sup>. Nonostante il continuo peggioramento delle condizioni di salute, il 25 dicembre riuscì ad alzarsi dal letto e a festeggiare il Natale con i figli<sup>177</sup>.

Il 10 gennaio 1621 i dottori gli fecero cominciare la cura con la china dell'India, che all'epoca doveva essere un medicinale nuovo e raro, la quale venne cotta nel brodo di pollastra e decotta a bagno in dose di cinque once di decotto per mattina. Contemporaneamente gli davano anche la pietra bezoar e il lattovario di perle e gioie. L'8 febbraio il Granduca, come compenso di queste cure, dette ai medici Guido Guidi, Mario Maccanti ed Alberto Rimbotti 400 scudi per ciascuno, mentre all'archiatro Giovanni Batista Aggiunti 300 scudi<sup>178</sup>.

Ma nei giorni successivi la salute del Granduca si guastò. Il 21 febbraio Tinghi ricorda che le gengive di Cosimo sanguinarono molto quindi la madre Cristina gli fece mettere addosso la pietra per far stagnare il sangue<sup>179</sup>. "Il Granduca andò gradatamente deteriorando di forze, benchè i medici procurassero di sostenerlo con consumato [brodo ristretto] di Cappone, lattovaro gemmato, lattovaro di kermes [chermes] e oro potabile"<sup>180</sup>. Provarono tutti i modi per salvare il Granduca. In questa estrema situazione iniziarono ad usare le reliquie in maniera diretta sul corpo del Granduca. Il 23 gli fecero prendere vanamente il liquore di San Nicolò di Bari. Il 26 decisero di mettere sul suo smunto corpo tutte le reliquie che potevano rintracciare. Uno degli ecclesiastici di casa, non soddisfatto dal risultato del provvedimento, con estrema determinazione, gli propinò un cucchiaino di latte della Vergine Maria, il quale sembra che sia la reliquia del latte della Vergine

---

<sup>176</sup> Targioni Tozzetti 1780, p. 35.

<sup>177</sup> Calderara 1985, p. 92.

<sup>178</sup> Targioni Tozzetti 1780, p. 35.

<sup>179</sup> Calderara 1985, p. 92.

<sup>180</sup> Targioni Tozzetti 1780, p. 35.



tuttora conservata presso la chiesa di San Lorenzo a Montevarchi<sup>181</sup>. Neanche questa gli fece effetto. Il 27 gli dovettero amministrare i SS. Sacramenti. Durante la notte del 27 gli fecero deglutire la “reliquia di San Salvatore e di San Carlo pesta”<sup>182</sup> e la mattina successiva alle ore 13 e mezzo Cosimo II spirò<sup>183</sup>.

Dalle vicende delle malattie di Cosimo II che abbiamo rintracciato in maniera sommaria dal primo sintomo fino al decesso, possiamo comprendere che le cure mediche ed i riti religiosi furono usati vicendevolmente. Le reliquie ebbero un ruolo significativo soprattutto nell'agonia del Granduca, a guisa di talismani taumaturgici.

## 6. Festa della canonizzazione di San Filippo Neri

Maria Maddalena d'Austria, vedova da pochi mesi, si impegnava a raccomandare la canonizzazione del beato fiorentino Filippo Neri, fondatore della Congregazione dell'Oratorio, come dimostra la lettera del 21 luglio 1621 inviata da Roma dall'oratoriano Francesco Lantero all'Arciduchessa:

“La nostra congregazione ringratia infinitamente l'Altezza vostra Serenissima che si sia degnata di raccomandare così efficacemente a Sua Santità [Gregorio XV] et al signore Cardinal [Ludovico] Ludovisio il negotio della canonizatione del nostro Beato Filippo [Neri]. E perche speriamo che per essere egli nato in cotesta Città [...] la supplichiamo a volerlo raccomandare ancora con lettere particolari al Illustrissimo signor Cardinale [Francesco Maria] del Monte, il quale per esser capo della sacra Congregazione de' Riti, ci può dare aiuto notabilissimo. [...] Ne aspettiamo in breve il desiderato fine, massime, che sua Santità vi è benissimo inclinata si per haver conosciuto il Beato mentre vivea, si anche per haver trattato egli i processi e fatta la relatione per la sua Beatificatione

---

<sup>181</sup> Calderara 1985, p. 92. Sulla latte della Vergine si veda: Archivio storico del comune di Montevarchi, Sigoni, *Relazione della venuta a Montevarchi del Sacrosanto Latte della gran Madre di Dio, Montevarchi*, Manoscritto, 1653.

<sup>182</sup> E' stata citata da Pieraccini 1924, p. 344.

<sup>183</sup> Calderara 1985, p. 92.

appresso Paolo V [...]”<sup>184</sup>.

Il cardinale Del Monte (1549-1627), citato nella lettera, era in servizio dai Medici per oltre 30 anni fin dal cardinalato di Ferdinando I. Il giorno seguente, 22 luglio, festa di Santa Maria Maddalena, lo stesso Cardinale donò una reliquia dei capelli di tale santa all’Arciduchessa per dimostrarle la sua costante fedeltà alla casata medicea anche dopo la morte di Cosimo II.

“Hoggi che habbiamo la festa della gloriosa S. Maria Maddalena, mi sono capitati questi pochi suoi capelli, de quali ne faccio un presente a V[ostra] S[erenissima] A[ltezza] et poi che no[n] hò forze a inviarle cose grandi le mando questa Reliquia, quale spero che le sarà cara per portare essa il suo glorioso nome quali capelli toccorono i gloriosissimi piedi di Nostro sig[no]re le conservi in segno della mia devota servitu”<sup>185</sup>.

Sembra che l’impegno da parte dell’Arciduchessa sia stato efficace. Il 12 marzo 1622, a meno di un anno dalla supplica, il Beato fu canonizzato a Roma da papa Gregorio XV insieme ad altri quattro beati<sup>186</sup>. Di conseguenza, il 16 marzo 1622 a Firenze per festeggiare la canonizzazione “furono fatti fuochi a’ luoghi suddetti e case de’ Magistrati per la Canonizzazione di S. Filippo Neri”<sup>187</sup>. Inoltre, circa un anno dopo, il 3 luglio del 1623, “fu fatta una solenne processione principata da San Felice in Piazza con un bellissimo stendardo entrovi il ritratto di San Filippo Neri santificato in Roma in detto anno portando eziandio la reliquia del Cuore di detto Santo. Intervennero alla detta Processione Le Ser. Granduchesse Tutrici et Ser[enissi]mo Granduca; e passò per la Via Maggio, al Centauro, ad a S. Maria del Fiore, oue detta Reliquia stette esposta per Otto giorni; le strade per cui passò detta Processione erano sette parate, ed addobbate con

---

<sup>184</sup> ASF, Mediceo del Principato 6081, f. 798.

<sup>185</sup> ASF, Mediceo del Principato, 6078. La lettera dal cardinale Francesco Maria del Monte è stata citata da Sanger 2014, p. 71, n. 1.

<sup>186</sup> ASF, Manoscritti 133, *Memorie fiorentine*, VIII, I, 1620-1625, f. 98r.

<sup>187</sup> ASF, Manoscritti 133, f. 98r.

molto magnificenza a gloria di tanto santo Fiorentino”<sup>188</sup>. Considerando l’interesse mostrato da Filippo Neri e dai suoi seguaci, *in primis* Cesare Baronio, verso i monumenti paleocristiani, le catacombe e la loro rivalutazione<sup>189</sup>, il festeggiamento della sua canonizzazione tenutosi a Firenze fu significativo per l’Arciduchessa che, come abbiamo visto, era interessata alla collezione delle reliquie dei Santi.

---

<sup>188</sup> ASF, Manoscritti133, f. 188v.

<sup>189</sup> Zuccari 1981 (A), pp. 77-112; Zuccari 1981 (B), pp.171-193; Fiocchi Nicolai 2000, pp. 105-130.

## SECONDA PARTE

### Matteo Rosselli e i Pittori del Cantiere della Villa di Poggio Imperiale

Prima di esaminare le decorazioni interne della Villa di Poggio Imperiale nel contesto storico, prendiamo in considerazione i pittori coinvolti nel progetto. La critica, a partire da Faini fino ad Acanfora, Spinelli e vari contributi occasionali di altri studiosi, ha individuato ben tredici artisti, fra i maestri più rappresentativi del Seicento Fiorentino ed i loro discepoli: in ordine di anzianità si citano Michelangelo Cinganelli (1558-1635), Benedetto Veli (1564-1639), Anastasio Fontebuoni (1571-1626), Nicodemo Ferrucci (1574-1650), Filippo Tarchiani (1576-1645), Matteo Rosselli (1578-1650), Ottavio Vannini (1585-1644), Domenico Pugliani (1589-1658), Jacopo Vignali (1592-1654), Bartolomeo Salvestrini (1599-1633), Giovanbattista Ghidoni (1599-c.1650), Giovanbattista Vanni (1600-1660) e Francesco Montelatici detto Cecco Bravo (1601-1661)<sup>1</sup>. Tra questi pittori, Matteo Rosselli, l'unico a lasciare la sua sigla "MR" su quattro lunette — *Rodolfo I cede il destriero a un sacerdote* nella Camera da letto del Granduca, *Galla Placidia*, *Pulcheria* e *Matilde di Canossa* nel Salone delle Udienze —, è considerato quello principale e responsabile dell'intero programma decorativo<sup>2</sup>.

L'unica biografia di Rosselli è quella di Filippo Baldinucci nel suo *Notizie dei professori*

---

<sup>1</sup> Sugli studi precedenti si veda la premessa. Per i dettagli di ogni attribuzione delle lunette rimando alla terza parte della tesi.

<sup>2</sup> Le lunette con *Santa Cristina* e *Santa Margherita* nella Camera da letto dell'Arciduchessa sono state attribuite a Rosselli e aiuti.

*del disegno da Cimabue in qua*. Il testo è attendibile visto che, come si legge all'inizio dell'opera, fu redatto in base al diario del maestro conservato dalla famiglia, oltre che con le notizie ascoltate direttamente dal pittore<sup>3</sup>. Rosselli, nel corso degli anni, realizzò numerose opere per i Medici, per altre famiglie nobili fiorentine e per diverse chiese e conventi in Toscana. Nella sua bottega ebbe diversi discepoli che sarebbero diventati in seguito pittori eminenti del Seicento Fiorentino fra cui Jacopo Vignali, Giovanni Mannozi detto Giovanni da San Giovanni (1592-1636), Lorenzo Lippi (1606-1665), Baldassarre Franceschini detto il Volterrano (1611-1690)<sup>4</sup>. Nonostante Rosselli abbia lasciato opere e contributi importanti, la storiografia sul pittore è molto scarsa: la tesi di Faini discussa nel 1966 presso l'Università di Firenze è l'unica monografia esistente<sup>5</sup>. I suoi studi sono stati esaurienti ma la mancanza delle illustrazioni rende difficoltosa la comprensione<sup>6</sup>, anche perchè le riproduzioni fotografiche, specialmente quelle a colori, delle opere di Rosselli non sono ben presenti nelle fototeche della Galleria degli Uffizi, del Centro di Documentazione del Polo Museale Fiorentino, del Kunsthistorisches Institut a Firenze, del Museo del Louvre. Pertanto, in questa sezione, verrà esaminato il periodo di apprendistato presso Gregorio Pagani e verrà ricostruita la carriera artistica di Matteo Rosselli, proponendo un catalogo delle opere realizzate entro il 1623, periodo precedente al progetto presso la Villa di Poggio Imperiale, con immagini reperite in pubblicazioni, fototeche e fotografie scattate dall'autrice. Da uno sguardo globale alla carriera giovanile di Rosselli, è possibile comprendere indirettamente anche il panorama artistico dei primi decenni del Seicento a Firenze.

---

<sup>3</sup> Baldinucci, IV, pp. 154-176.

<sup>4</sup> Il biografo, sull'abilità di Rosselli nell'insegnamento, scrive: "un ottimo modo nell'insegnare, accompagnato da amore, e carità, cose tutte, che congiunte alla buona vita ch' ei menava in quella sua giovanile età, gli diedero sì gran credito, che non solo incominciarono a piovergli l'occasioni d'operare come dicemmo, ma ancora restò in breve tempo piena la sua scuola de' primi ingegni, che nella nostra città in quei suoi tempi avesse la natura destinati a quell'arte. Fra questi fu Giovanni da San Giovanni, il Furini, il Vignali, il Balassi, il Pugliani, Giovan Batista Vanni, Baldassarre Volterrano, Lorenzo Lippi, Stefano della Bella [...] ed altri molti, che troppo lunga cosa sarebbe il nominare". Baldinucci, IV, p. 160; Del Bravo 1961, pp. 28-41; Del Bravo 1963, p. 36; FIRENZE 1964.

<sup>5</sup> Faini 1965-1966; Faini 1969; Faini, in FIRENZE 1986, III, pp. 158-160.

<sup>6</sup> Il catalogo delle opere (seconda parte della tesi) redatto da Faini reca le diciture a mano "Tav. 1" e seguenti ma, nella copia conservata presso il Kunsthistorisches Institut a Firenze, e in quella originale archiviata presso l'Ateneo Fiorentino non sono presenti tavole.

## Capitolo 1

### L'apprendistato di Matteo Rosselli

#### 1. L'apprendistato presso Gregorio Pagani

Matteo Rosselli, nato a Firenze l'8 agosto 1578<sup>7</sup>, fu educato dal padre Alfonso, persona devota ed onesta, che trasmise al figlio questi importanti valori. Matteo seguì tali insegnamenti per tutta la vita, tanto che la fama della sua personalità era ancora ben ricordata quando Baldinucci scriveva la sua biografia<sup>8</sup>. Il padre, accortosi del talento del figlio già all'età di nove anni, lo mandò nella bottega di Gregorio Pagani (1558-1605) che, a sua volta, lo nutrì d'affetto vedendo la sua serietà e la passione per l'arte che mostrava più degli altri discepoli.

Pagani era, insieme al suo amico Cigoli, uno degli esponenti della riforma della pittura fiorentina, basata sul "disegnar naturale"<sup>9</sup>. E' ben conosciuto l'episodio del viaggio ad Arezzo, riportato da Baldinucci, che fecero per vedere la *Madonna del Popolo* di Federico

---

<sup>7</sup> Baldinucci ricorda la data di nascita del pittore come venerdì 10 agosto 1578 ma, da quanto verificato da Faini in base a studi archivistici, era nato in realtà l'8 agosto. Faini 1965-1966, p. 55.

<sup>8</sup> Baldinucci, IV, pp. 155-157.

<sup>9</sup> Su Gregorio Pagani si veda: Baldinucci, III, pp. 34-55; SAN MINIATO 1959, pp. 208-211; Thiem 1970; Gregori 1979, pp. 94-96; Paolucci 1979, pp. 90-93; Miller 1985, pp. 190-192; Thiem, in FIERNZE 1986, III, pp. 135-136; Papi, in Briganti 1988, II, p. 788; Fabbri 1994, pp. 141-146; D'Afflitto 1997, pp. 105-116; Zangheri 2000, p. 240; Moro 2006, pp. 34-35; Baldassari, in GROSSETO 2008, pp. 166-169; Barbolani di Montauto, in FIGLINE VALDARNO 2008, pp. 19-38; Baldassari 2009, pp. 590-595; Bellesi 2009, I, pp. 216-217.

Barocci nel giugno 1579, dalla quale furono talmente impressionati che cominciarono ad imitare la sua tecnica di colorazione<sup>10</sup>. Nel 1587, anno in cui Matteo entrò nella sua bottega<sup>11</sup>, Pagani prese in affitto un appartamento nel Palazzo Guadagni a Firenze da Girolamo Macchietti (1535-1592) che stava per partire per la Spagna, dove il maestro tenne un'“Accademia del disegno” privata insieme agli altri giovani pittori come Ludovico Cigoli, Domenico Cresti detto il Passignano (1559-1638)<sup>12</sup> e Jacopo da Empoli (1551-1640)<sup>13</sup>. Baldinucci scrive che, durante l'apprendistato presso Pagani, “erano le occupazioni di Matteo nei giorni festivi, dopo le solite sue devozioni, il portarsi alla compagnia dello Scalzo a disegnare dalle belle pitture d'Andrea del Sarto, ed altrove ancora, dove la comodità, o 'l genio di profittare il chiamava”<sup>14</sup>. Faini ha proposto che si possano riconoscere le tracce di esercizi di pannello che richiamano le opere di Del Sarto nei tre disegni del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. n. 9799 F con la datazione 1600; 9760 F, 9824 F: fig. 2. 1-3) e in un disegno conservato al Museo del Louvre (inv. n. 1664: fig. 2. 4)<sup>15</sup>. Ho reperito presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma, tra i disegni catalogati sotto il nome di Rosselli, un foglio che riproduce la *Carità* di Andrea del Sarto presente nel Chiostro dello Scalzo (fig. 2. 5-6). Benché non si possa determinarne esattamente il periodo d'esecuzione, questo disegno potrebbe essere un'importante prova che attesta la testimonianza del biografo.

Così, come ricorda Baldinucci, Matteo progredì rapidamente nella pittura tanto che “potè essere di qualche aiuto al maestro”<sup>16</sup>. Quando si immatricolò all'Accademia del Disegno di Firenze il 26 febbraio 1600, risultava ancora operante nella bottega del maestro Pagani<sup>17</sup>.

---

<sup>10</sup> Baldinucci, III, p. 44; Chappell 1971, p. 44.

<sup>11</sup> Pagani fu ammesso all'Accademia del Disegno di Firenze nel 1576. Zangheri 2000, p. 240.

<sup>12</sup> Nissman 1979, pp. 79-80, n. 6.

<sup>13</sup> Baldinucci, III, p. 44; Chappell 1971, pp. 55-56.

<sup>14</sup> Baldinucci, IV, pp. 155-156.

<sup>15</sup> Faini 1965-1966, pp. 59-61.

<sup>16</sup> Baldinucci, IV, p. 156.

<sup>17</sup> Zangheri 2000, p. 280.

## 2. Soggiorno a Roma come assistente del Passignano

Nel 1605 Rosselli, all'età di 24 anni, soggiornò a Roma per sei mesi come assistente di Domenico Passignano<sup>18</sup>. Per comprendere l'origine della pittura rosselliana, esaminiamo in maniera sintetica la formazione del suo maestro. Questi nacque nel 1559 nel "territorio della villa di Passignano, distante 14 miglia dalla città di Firenze"<sup>19</sup>, attualmente nel comune di Tavarnelle Val di Pesa. Secondo Baldinucci, l'abate della badia di Passignano dei Vallombrosani, amico del padre Michele, osservando la sua disposizione per il disegno, lo persuase a mandare il figlio a Firenze<sup>20</sup>. Il giovane, arrivato in città, iniziò l'apprendistato da due pittori manieristi: prima Girolamo Macchietti, poi Giovan Battista Nardini (1535-1591)<sup>21</sup>. Dal 1575 al 1579 lavorò come assistente di Federico Zuccari a Firenze, il quale era stato chiamato dal granduca Francesco I per completare la decorazione ad affresco della cupola di Santa Maria del Fiore, lasciata incompiuta da Giorgio Vasari alla sua morte<sup>22</sup>. Nel frattempo il 13 febbraio 1576 Passignano fu immatricolato all'Accademia delle Arti del Disegno. Dopo il completamento delle decorazioni della cupola, egli partì insieme al maestro Zuccari per Roma nel 1580, poi soggiornò a Venezia dal 1581 al 1588 imparando la tecnica della colorazione dai grandi maestri veneti come Tiziano, Tintoretto, Palma il Giovane. I primi dipinti autonomi realizzati durante il soggiorno, come ad esempio il *San Felice che presenta a Cristo due devoti* (fig. 2. 7) e il *Banchetto di Assuero* (fig. 2. 8), mostrano una chiara influenza della pittura locale<sup>23</sup>.

Questo soggiorno terminò nel 1588 quando gli venne ordinato di ritornare a Firenze per partecipare alla preparazione dell'apparato per l'entrata di Cristina di Lorena (1598) in

---

<sup>18</sup> Sul Passignano si veda: Baldinucci, III, pp. 430-451; Nissman 1979; Nissman 1986, in FIRENZE 1986, III, pp. 141-143; Chappell 1989, pp. 57-62; Nissman, in Gregori 1989, pp. 839-840; Thomas 1995; De Luca 1996, pp. 123-129; Benassai 1998, pp. 34-40; Baldassari 2009, pp. 226-233; Bellesi 2009, I, pp. 114-115; Berti 2013.

<sup>19</sup> Baldinucci, III, p. 430.

<sup>20</sup> Baldinucci, III, pp.430-431.

<sup>21</sup> Baldinucci, III, pp.430-431; Nissman 1979, p. 22; Berti 2013.

<sup>22</sup> Heikamp 1967 (A), (B); Acidini 1989, pp. 28-56; Chappell 1989, pp. 57-62.

<sup>23</sup> Berti 2013, pp. 25-26.



sposa del granduca Ferdinando I<sup>24</sup>. Berti ha proposto *San Gregorio papa che comunica una donna incredula* (fig. 2. 9), custodita nell'Oratorio della Santissima Trinità di Cerreto Guidi, come prima opera che Passignano dipinse dopo il rimpatrio<sup>25</sup>. Nel 1589 eseguì due grandi affreschi *Processione con il corpo di Sant'Antonino* (fig. 2. 10 (A)) ed *Esposizione del corpo di Sant'Antonino* (fig. 2. 10 (B)) nella cappella dedicata all'arcivescovo di Firenze, Sant'Antonino Pierozzi (Cappella Salviati) nella chiesa di San Marco a Firenze<sup>26</sup>. Gregori afferma che questi due affreschi ebbero come modello la decorazione di Federico Zuccari nella cappella Grimani nella chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia (fig. 2. 11-12)<sup>27</sup>. È importante sottolineare che tali affreschi negli anni successivi sarebbero stati osservati attentamente da Cigoli e Pagani<sup>28</sup>.

Dall'inizio degli anni Novanta, Passignano ebbe diversi discepoli nella bottega, fra cui, secondo Baldinucci, oltre al pittore senese Pietro Sorri (1556-1622), più collaboratore che discepolo, vi erano Fabrizio Boschi<sup>29</sup>, Nicodemo Ferrucci, Mario Balassi (1604-1667)<sup>30</sup>, Bartolomeo Salvestrini<sup>31</sup>, Ottavio Vannini, Anastasio Fontebuoni e Giovanni Nigetti (c. 1573-1652)<sup>32</sup>. È opportuno ricordare che Ferrucci, Salvestrini, Vannini e Fontebuoni avrebbero fatto parte del cantiere della Villa di Poggio Imperiale. Dal 1598 al 1601 si impegnò nel rinnovamento della chiesa annessa alla Badia di San Michele al suo paese natale, realizzando la pala d'altare (fig. 2. 13) e la cupola absidale (fig. 2. 14 (A-B))<sup>33</sup>. Nel

---

<sup>24</sup> Baldinucci, III, pp. 433-434; Nissman, in FIRENZE 1986, III, pp. 141-143; Nissman in Gregori 1989, pp. 839-840; Berti 2013, p. 29.

<sup>25</sup> Bitossi, in Ciardi 2000, cat. n. 34; Berti 2013, p. 29.

<sup>26</sup> De Luca 1996, pp. 123-129. Baldinucci ricorda il commento che lasciò il predicatore domenicano Niccolò Lorini del Monte sulle figure degli uomini nudi negli affreschi della cappella Salviati. "Quella nudità però non lasciò di dispiacere al celebre predicatore di quell'ordine fra Niccolò Lorini, il quale predicando in quella chiesa, dopo che fu scoperta l'opera, riflettendo, e con ragione, più al decoro del luogo, che all'eccellenza della pittura, ed alla gran fama del pittore, disse con gran sentimento ed energia, le seguenti parole: E' dipingono in chiesa certi mascalzoni, che se voi ce li vedeste vivi, voi gli cacereste fuori colle bastonate". Baldinucci, III, p. 436.

<sup>27</sup> Acidini Luchinat 1998-1999, I, p. 233; Gregori 1998, p. 20.

<sup>28</sup> Baldassari 2005, p. 79.

<sup>29</sup> FIRENZE 2006.

<sup>30</sup> Chiarelli, in *DBI*, 5, 1963, pp. 313-314; Bellesi 2009, I, pp. 73-74.

<sup>31</sup> Bellesi 2009, I, pp. 247-248.

<sup>32</sup> Baldinucci, III, p.450, 639; IV, p. 333; Nissman 1979, pp. 79-80, n. 5; Berti 2013, p. 46, n. 117.

<sup>33</sup> Innocenti 1994, pp. 178-183; Moretti 2014.

1602 decorò nello stesso stile anche quella della Cattedrale di Pistoia (fig. 2. 15).

Anche dopo il rientro in Toscana, Passignano inviò diverse opere su commissione a Roma come *l'Annunciazione* per la cappella Ruspoli della chiesa di Santa Maria in Vallicella (fig. 2. 16), il *Battesimo di Santa Prisca* per l'altare maggiore della chiesa omonima (fig. 2. 17)<sup>34</sup>, il *San Girolamo dirige la costruzione di un monastero* per la cappella Mancini della Basilica di San Giovanni dei Fiorentini (fig. 2. 18)<sup>35</sup>. Con queste opere Domenico guadagnò maggior fama, tanto che papa Clemente VIII (pontificato: 1592-1605) lo chiamò per il progetto decorativo nella Basilica di San Pietro in Vaticano<sup>36</sup>. Così, dopo vent'anni dal primo soggiorno, ritornò nell'Urbe verso la fine del 1602<sup>37</sup>. Quindi durante questo periodo romano, Passignano, avendo bisogno di aiuto, tramite il suo vecchio compagno Gregorio Pagani, assunse Matteo Rosselli come assistente a partire da marzo 1605<sup>38</sup>.

Per quanto riguarda le opere a cui il giovane assistente avrebbe partecipato a Roma o da cui avrebbe preso ispirazione negli anni successivi, Faini annovera gli affreschi realizzati da Passignano nella Basilica di Santa Maria Maggiore su commissione di papa Paolo V, ma i lavori risalgono al 1611-1615<sup>39</sup>. Contrariamente all'affermazione di Faini, Rosselli

---

<sup>34</sup> Il *Battesimo di Santa Prisca* era su commissione del cardinale Benedetto Giustiniani (1554-1621). Zuccari 2000, pp. 137-166.

<sup>35</sup> “Dopo se ne ritornò a Fiorenza: e d'indi mandò a Roma, sotto Paolo V per vna Cappella in S. Giovanni de' Fiorentini, vicino alla Sagrestia, vna storia ad olio di S. Girolamo, che fà edificare vna Chiesa con molte figure assai lodata, e da vn canto della Cappella fù posta; e dall'altro all'incontro, ve n'è vna del Ciuoli, e sopra l'altare v' ha la tauola di s. Girolamo ginocchione inanzi ad vn Crocifisso, opera di Santi di Tito Titi Fiorentino”. Baglione 2008, p. 332. Pontificato di Paolo V va dal 1605 al 1621, quindi questa esposizione è considerata errata. Secondo Giovan Battista Cardi, biografo del zio pittore, queste tre opere furono esposte nella chiesa di SS. Annunziata a Firenze, prima della spedizione a Roma: “[...] che messa nella Nonziata a mostra con l'altre due che andavano nella medesima cappella una fatta da Santi e l'altra dal Passignano, dove essendo giudicata la meglio, fu da molti disegnata”. (Cardi 1913, pp. 25-26.) Rufini 1957, p. 47; Chappell, in FIRENZE 1979, p.119; Nissman, in FIRENZE 1979, pp. 87-99, nn. 52-55; Strinati 1980, pp. 15-48; Germond 1995, p. 87.

<sup>36</sup> Per questo progetto furono chiamati anche Francesco Vanni e Ludovico Cigoli.

<sup>37</sup> Thomas 1995, pp. 94-112.

<sup>38</sup> Baldinucci scrive che Matteo Rosselli aveva all'epoca 24 anni, tuttavia, siccome era nato nel 1578, doveva avere 27 anni.

<sup>39</sup> Passignano partecipò alle decorazioni della cappella Paolina e realizzò gli affreschi della sagrestia nuova nella Basilica di Santa Maria Maggiore. Thomas 1995, pp. 208-226.

visse nel cantiere della cappella Clementina nella Basilica di San Pietro<sup>40</sup>, per la quale Passignano lavorò fino al dicembre 1605 realizzando il *Martirio di San Pietro* (disperso), oggi conosciuto soltanto tramite disegni (fig. 2. 19, 20)<sup>41</sup>. Rosselli, oltre ad aver avuto modo di conoscere i pittori toscani attivi a Roma fra cui Ludovico Cigoli, Agostino Ciampelli, Andrea Comodi, Anastasio Fontebuoni, Filippo Tarchiani, poté studiare, come racconta il biografo, anche le opere di Raffaello, Polidoro da Caravaggio e dei Carracci<sup>42</sup>. Questo soggiorno, però, finì entro breve: dopo circa sei mesi, il 29 settembre, Matteo ricevette la triste notizia della morte del padre e ritornò nella città natale. Il 3 dicembre dello stesso anno perse pure il maestro Pagani<sup>43</sup>. Fino ad ora non è stata individuata nessun'opera che può risalire al periodo precedente al 1605.

---

<sup>40</sup> Sul progetto su commissione di Clemente VIII si veda: Chappell, Chandler, 1974, pp. 119-170, in particolare, pp. 125-146, 162-163, fig. 19.

<sup>41</sup> Tra Passignano e il cardinale Maffeo Barberini venne stipulato il contratto nel novembre 1604 per l'esecuzione dei dipinti per la cappella Barberini della Basilica di Sant'Andrea della Valle, tuttavia, nel 1606 non erano ancora iniziati i lavori. Le indicazioni del padre gesuita Stefonio su come dipingere la volta della cupola con *le quattro Virtù della Vergine* sono state interamente riportate da Grilli 2003, p. 173, n. 15. La pala d'altare raffigurante *l'Assunzione di Maria* (fig. 2. 21) fu eseguita tra il 1613 e il 1615, dopo il compimento della volta. Thomas 1995, pp. 138-183; Grilli 2003, pp. 69-193.

<sup>42</sup> Baldinucci IV, p. 157; Faini 1965-1966, p. 44.

<sup>43</sup> Baldinucci IV, pp. 157-158.

## Capitolo 2

### Le opere eseguite fino al 1623

Secondo le notizie di Baldinucci, dopo la morte del maestro Pagani:

“toccò al Rosselli a finire gran quantità di sue opere, che erano rimase imperfette; e questo non tanto perchè egli già era diventato buon pittore, quanto perchè il Pagani, al quale egli sempre aiutò, nè mai abbandonò fino alla morte, per segno di gratitudine non solo avealo lasciato erede dell’opere, ed altre cose appartenenti all’arte, ma ancora di tutto il credito e debito, che egli avesse avuto sopra quelle pitture, che non rimanevan finite: sicchè fu parte sua, anche per proprio interesse, il dar loro compimento”<sup>44</sup>.

I lavori di compimento delle opere del maestro portarono a Matteo una fortuna inaspettata come riferisce ancora il biografo:

---

<sup>44</sup> Baldinucci, IV, p. 158. Anche nella vita di Pagani, Baldinucci ricorda il fatto dicendo: “A Matteo Rosselli suo amatissimo discepolo, che per molti anni avealo aiutato nell’opere, lasciò l’incumbenza di dar fine a moltissimi lavori che rimanevano imperfetti, e volle che il debito e credito che e’ teneva sopra i medesimi, al Rosselli rimanesse, ciò che allo stesso Rosselli riuscì di non poca utilità, perchè il Pagani, che modestissimo era stato sempre nel chieder ricompensa di sue fatiche, aveva tratto poco danaro, e lasciati molti quadri assai condotti; nè ciò fu poco in paragone dell’utile, che glie ne venne per la grande apertura ch’ egli si fece in tale occasione fra la nobiltà fiorentina, monasteri ed altri luoghi, a poter poi (come seguì) esser sempre adoperato, conciossiacosachè per questo, e per essere il Rosselli stato uomo di straordinaria bontà, ed aggiustatissimo nel suo operare, condusse forse più opere di sua mano, che qualsivoglia altro maestro de’ suoi tempi”. Baldinucci, III, p. 50.

“Questo però fece al Rosselli un altro buonissimo effetto, e fu, che egli fin allora aveva, per rispetto al maestro, avuta la bontà di vivere in patria, quasi sconosciuto, senza nè punto, nè poco far pompa di se stesso, con tale occasione potè dar buon saggio del proprio sapere, che da quel tempo in poi, e fino ch’ei visse, gli soprabbondarono sempre l’occasioni di guadagno e d’onore.”<sup>45</sup>

Dunque il nostro catalogo prende avvio proprio dalle opere iniziate dal maestro e completate da Rosselli.

---

<sup>45</sup> Baldinucci, IV, p. 158.

1

**Gregorio Pagani, Matteo Rosselli**

*Nozze di Cana*

1605, olio su tavola, cm 420 x 262

Pistoia, Museo Civico, inv. n. 96



Baldinucci annovera fra le numerose opere che Matteo completò dopo la morte di Pagani un “S. Giovanni per Michelagnolo Bonarroti il giovane [...] per Ruberto Antinori un quadro per la cappella de’ Pazzi in S. Pier Maggiore, e una tavola, che fu mandata a Pistoia per le monache di S. Francesco”<sup>46</sup>. Quest’ultima opera, l’unica fra queste ad essere stata identificata, proveniente dall’altare Franchini della chiesa di San Francesco, raffigura le *Nozze di Cana* (fig. 2. 22) ed è custodita oggi nel Museo Civico di Pistoia. Non è facile distinguere le pennellate dei due pittori, ma in confronto al disegno preparatorio, pubblicato da Thiem (fig. 2. 23), si può attribuire al maestro la composizione generale, mentre Rosselli modificò la scena in primo piano, inserendo il giovane che versa il vino nel bicchiere dalla brocca per Gesù Cristo, che contribuisce ad animare tutta la composizione. L’inserimento degli elementi quotidiani avrebbe caratterizzato le sue opere successive. Faini inoltre attribuisce al maestro i valori luministici ed i costumi ricamati degli sposi, che ricordano i suoi dipinti come il *Tobiolo* della Galleria Palatina (fig. 2. 24) e l’*Adorazione dei Magi* (fig. 2. 25) della cappella Viligiardi nella Chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze<sup>47</sup>, mentre restituisce all’allievo le figure monumentali di Gesù Cristo e la Madonna seduti a capo del tavolo<sup>48</sup>.

*Bibliografia:* Baldinucci, IV, p.158; Tigri 1896, p. 60; Voss 1920, p. 398; SAN MINIATO 1959, p. 224; Faini 1965-1966, II, pp. 92-93, cat. 111; Thiem 1970, cat. n. Z 41, G. 16; Acidini Luchinat, in Mazzi 1982, p. 138, cat. 41; D’Afflitto 1996, p. 40, cat. 16; Cantelli 2009, p. 132.

<sup>46</sup> Baldinucci, IV, p. 158.

<sup>47</sup> Secondo Fabbri l’opera ricordata da Baldinucci eseguita per conto di Neri Alberti è identificabile con l’*Adorazione dei Magi* e la studiosa osserva che nella tela “la chiarezza compositiva del maestro Santi di Tito e la consonanza di intenti con il Cigoli nell’utilizzo di un cromatismo tenero e vivace si uniscono alla personale predilezione per i particolari preziosi ravvisabili nelle stoffe damascate dei Magi”. Cfr. Thiem in FIRENZE 1986, III, pp. 135-136; Fabbri, in Berti 1992, pp. 130-131.

<sup>48</sup> Faini 1965-1966, I, pp. 71-73.

**Gregorio Pagani, Matteo Rosselli**

*Assunzione della Vergine*

1605, olio su tavola, cm 340 x 222

«EXALTATA EST SUPER CHOROS ANGELORUM»

Monsummano Terme (PT),

Santuario di Santa Maria della Fontenuova



Le due tavole per “la chiesa della Madonna di Monsommano” ricordate da Baldinucci dovrebbero essere l'*Assunzione della Vergine* (fig. 2. 26) e l'*Annunciazione* (fig. 2. 62), di cui parleremo nella scheda n° 13, due dei tre dipinti che decorano il soffitto del Santuario di Santa Maria della Fontenuova di Monsummano Terme (fig. 2. 27)<sup>49</sup>. Il terzo è l'*Incoronazione della Vergine* di Donato Mascagni. Nel 1968 tutte le tre opere sono state restaurate.

Nel catalogo delle opere della chiesa redatto nel 1913, il dipinto era stato attribuito soltanto a Pagani. Da Pisa nel 1920 l'ha attribuito per la prima volta a Matteo Rosselli, ma Faini non includendolo nel catalogo di Rosselli, non fa nessun riferimento a quest'opera<sup>50</sup>. Thiem ha reperito un disegno preparatorio di Pagani per la figura dell'angelo a destra che suona il mandolino, conservato nella Pinacoteca Nazionale di Stoccarda<sup>51</sup>. Gurrieri nel 1973 ha trovato un documento di pagamento relativo al dipinto che attesta l'esecuzione a tutti e due i pittori<sup>52</sup>. Quindi si può pensare che anche questa sia una delle opere completate dall'allievo dopo la morte di Gregorio Pagani.

*Bibliografia:* Da Pisa 1920; Thiem 1970, fig. 12, cat. G 15, Z 40; Gurrieri 1973, p. 44.

<sup>49</sup> “[...] fece due tavole per la nuova Chiesa della Madonna di Monsommano (*sic.*)”. Baldinucci, IV, p. 159.

<sup>50</sup> Da Pisa 1920.

<sup>51</sup> Thiem 1970, cat. n. 15, p. 52, fig. 12.

<sup>52</sup> Gurrieri 1973, p. 44. Il documento riportato da Gurrieri attesta vagamente il periodo dell'esecuzione dei due quadri della volta. “Libro Saldi dal 1603 al 1619 a carte 116 t. – A *Gregorio Pagani e Matteo Rosselli* pittori per havere fatto dua quadri grandi di tela colorati a olio uno entrovi l'Assunta di Madonna et altro entrovi una Nunziata, servirno per la soffitta L. 980.”

**Matteo Rosselli**

*Adorazione dei Magi*

1607 (firmata e datata), olio su tela

Montevarchi (PO), Collegiata di San Lorenzo



L'*Adorazione dei Magi* (fig. 2. 28) è considerata una delle prime opere autonome di Rosselli. Il biografo non ne fa menzione, ma durante il restauro, eseguito dal 10 marzo 1953 al 10 aprile 1954, sono emersi la firma dell'autore e l'anno di esecuzione (1607). Gregori e Faini l'hanno confrontata con le opere eseguite da Pagani come *San Lorenzo* (fig. 2. 30) per dimostrare l'avvicinamento stilistico al maestro in questo periodo<sup>53</sup>.

E' conosciuta l'esistenza di una versione di dimensioni ridotte, proveniente dalla collezione Cisbani e donata alla fondazione Longhi nel 2007 (fig. 2. 29)<sup>54</sup>. Il re magio in primo piano, disegnato in maniera poco naturale nel quadro di Montevarchi, che ricorda il giovane sulla destra del *Nozze di Cana*, acquista maggiore naturalezza nella seconda redazione. Si possono notare nella variante l'aggiunta dell'aureola sulla testa di San Giuseppe e il volto della Madonna, non più sotto l'influenza del maestro, ma ovale, aspetto che caratterizzerà nelle opere successive tutte le figure femminili. Le caratteristiche della pittura veneziana presenti nella seconda versione, prime fra tutte la colorazione, ne hanno determinato la datazione in un periodo compreso fra il 1615 e il 1620, arco di tempo successivo al presunto soggiorno veneziano, di cui non si hanno notizie precise<sup>55</sup>.

La tela omonima eseguita per la chiesa di Monsummano all'incirca nel 1629 ha una composizione simile ma evoluta, con in primo piano uno dei magi che si inchina davanti alla Madonna e sullo sfondo la giraffa che emerge insieme agli altri magi (fig. 2. 61).

*Bibliografia:* Gregori, in SAN MINIATO AL TEDESCO 1959, p. 225; Gregori, in FIRENZE 1965, p. 43, n.5; Faini 1965-1966, II, p. 87, cat. n. 103; Benassai 2008, cat. n. 1; Cantelli 2009, p. 131.

<sup>53</sup> Faini 1965-1966, I, p. 74.

<sup>54</sup> Gregori, in FIRENZE 1965, p. 45, cat. n. 5. L'opera è stata identificata da Gregori (1965) come versione della tela di Montevarchi.

<sup>55</sup> Faini 1965-1966, II, p. 21, n. 21; Benassai 2008, cat. n. 1.



**Matteo Rosselli*****Madonna del Rosario con santi Domenico, Agata e Andrea***

1609, olio su tela, cm 233x177

«Matteo Rosselli p.re f.no MDCVIII»

Montemurlo (PO), Pieve di San Giovanni Battista Decollato



Faini ritiene che la tavola ricordata da Balducci “per gli uomini della compagnia di Monte Murlo” sia identificabile con l’opera della Pieve di San Giovanni Battista Decollato di Montemurlo (fig. 2. 31)<sup>56</sup>. La tavola riporta la firma dell’autore e l’anno d’esecuzione: “Matteo Rosselli p.re f.no MDCVIII”. Quindi siamo già nel periodo posteriore alla partecipazione all’apparato per l’entrata di Maria Maddalena a Firenze del 1608. Sembra che il pittore si sia ispirato all’opera omonima del maestro eseguita nel 1597, con la quale condivide la composizione triangolare, composta dalla Madonna e due Santi e, soprattutto, la posa di San Domenico (fig. 2. 32). La particolarità dell’opera rosselliana è, come ha osservato Faini, “un profondo senso di compostezza e di calma”, unita alla monumentalità delle figure<sup>57</sup>. Tuttavia, mentre Pagani aveva dipinto Gesù bambino nel gesto di porgere la corona del rosario a Santa Caterina, Rosselli nell’opera in esame lo raffigurò adagiato al globo crucigero come un fantoccio. Inoltre la tela mostra un nuovo linguaggio artistico, che Matteo acquistò durante il soggiorno romano e negli anni seguenti e che condivise con la scuola di Cigoli. In effetti possiamo osservare la somiglianza con la *Madonna della cintola* di Cigoli e aiuti, eseguita nello stesso periodo, in particolare del registro superiore della composizione (fig. 2. 33).

*Bibliografia:* Balducci, IV, p. 159; Faini 1965-1966, II, p. 86, cat. n. 102; Cantelli 2009, p. 132.

<sup>56</sup> Faini 1965-1966, II, p. 86, cat. n. 102.

<sup>57</sup> Faini 1965-1966, I, p. 77.

5

**Matteo Rosselli**

*Disegno preparatorio per illustrazione della  
Battaglia di Arques nelle Esequie d'Arrigo Quarto  
di G. Giraldi*

1610, pietra nera su carta grigio-beige incollata su

cartoncino, mm 254 x 344

Firenze, GDSE, inv. 9809F



6

**Matteo Rosselli**

*L'ingresso del re Enrico IV a Nantes*

1610, tempera su tela, cm 210 x 272

Firenze, Depositi delle Gallerie, inv. 1890 n. 7820



Tra i lavori realizzati dopo la morte del maestro Pagani, Baldinucci ricorda che “[Rosselli] operò molto a chiaroscuro per le esequie; le quali opere gli procacciarono tanto credito, che subito gli fu dato a dipignere la tavola della concezione[...]. Queste ancora gli guadagnarono l’amore della gl. mem. del granduca Cosimo II”<sup>58</sup>. Le esequie celebrate a Firenze, precedentemente alla realizzazione dell’*Immacolata Concezione* nel 1611-1612 (scheda n° 10), sono quelle di Enrico IV di Francia e di Margherita d’Austria, regina di Spagna e sorella di Maria Maddalena d’Austria, rispettivamente nel 1610 e nel 1611. In occasione della cerimonia funebre del Re di Francia, l’interno della Basilica di San Lorenzo fu ricoperto da ventisei pannelli a chiaroscuro che illustravano gli episodi più significativi della sua vita<sup>59</sup>. Faini, in base ai disegni preparatori conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi e al Museo del Louvre<sup>60</sup>, aveva individuato le incisioni fatte su disegni di Rosselli tra quelle inserite nel volume commemorativo della cerimonia,

<sup>58</sup> Baldinucci, IV, pp. 158-159.

<sup>59</sup> Faini 1965-1966, I, pp. 79-81; Menicucci, in FIRENZE-PAU 2010, pp. 40-51; Testaverde, in FIRENZE 2010, pp. 58-65.

<sup>60</sup> La *Presa dei Sobborghi di Parigi* (fig. 2. 36), uno studio preparatorio per l’*Ingresso di Enrico IV a Nantes* (fig. 2. 45), un bozzetto per Enrico IV a cavallo (fig. 2. 46) e un bozzetto dei tamburini per Enrico IV a Caudebec (fig. 2. 42).

*Esequie di Arrigo Quarto cristianissimo re di Francia e di Navarra* di Giuliano Giraldi, pubblicato nel 1610 (fig. 2. 34), attribuendogli le quattro tele a chiaroscuro conservate nei depositi della Galleria Palatina<sup>61</sup>. In occasione della mostra dedicata al funerale del Re francese, tenutasi al Museo delle Cappelle Medicee a Firenze e al Musée National du Château a Pau nel 2010, il disegno preparatorio per la *Battaglia di Arques* (fig. 2. 35, 36) (la tela originale è scomparsa e in passato veniva intitolata *Presa dei sobborghi di Parigi*) è stato reso a Michelangelo Cinganelli per la somiglianza con la lunetta dell'*Assedio di Vienna* affrescata nell'Anticamera del Granduca della Villa di Poggio Imperiale (fig. 2. 37)<sup>62</sup>. A mio parere, anche se si può scorgere la composizione simile fra il disegno e l'affresco, l'espressività dei cavalieri vigorosi disegnati sul foglio è assente nell'opera di Cinganelli. Considerando il fatto che Cosimo II, riconoscendo l'abilità del pittore mostrata nelle opere a chiaroscuro per le esequie, commissionò a Matteo Rosselli il *San Luigi re di Francia* per l'altare della nazione francese della Chiesa della Madonna a Livorno (scheda n° 12)<sup>63</sup>, mi sembra più ragionevole confrontare il disegno con la tela livornese (fig. 2. 63), anziché con l'affresco eseguito tredici anni più tardi. Le figure minuziose presenti ai lati del re attestano quell'abilità di Matteo di disegnare i cavalieri (fig. 2. 38). Nello stesso anno questa capacità fu applicata anche alle illustrazioni del volume dei miracoli della Santissima Annunziata (scheda n° 16), in cui i movimenti dei cavalieri e dei cavalli sono colti vigorosamente (fig. 2. 39).

Il disegno per la tela *Ritirata di Caudebec* (fig. 2. 40), conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. n. 1884 S: fig. 2. 42) che era attribuito a Rosselli da Faini, è stato di recente assegnato giustamente a Francesco Curradi, il quale lasciò la firma e la data sulla tela a chiaroscuro (fig. 2. 40)<sup>64</sup>.

Per quanto riguarda la terza tela raffigurante l'*Ingresso del re Enrico IV a Nantes* (fig. 2. 43)<sup>65</sup>, pare poco probabile ciò che afferma Bietti, ossia che Matteo, all'esordio della sua carriera, avesse affidato ad un aiutante della bottega l'esecuzione di un'opera con una

---

<sup>61</sup> Giraldi 1610; Faini 1965-1966, I, pp. 79 -83.

<sup>62</sup> FIRENZE-PAU 2010, pp. 124-125, cat. nn. 6-6. 1.

<sup>63</sup> Baldinucci, IV, p. 159.

<sup>64</sup> FIRENZE -PAU 2010, pp. 134-137, cat. nn. 11-11. 1.

<sup>65</sup> Per *Enrico IV entra a Nantes* sono conservati sia il bozzetto (fig. 2. 45), che l'incisione (fig. 2. 44).

committenza così importante<sup>66</sup>. Anche se la figura del Re a cavallo sotto il baldacchino in secondo piano è sfocata e deteriorata dalla piegatura, a mio avviso, gli altri personaggi ed i cavalli mostrano la bravura della tecnica pittorica basata sul disegno al naturale e coerente con le altre opere del periodo. Possiamo notare nella tela, distinta dalle altre, lo stile rosselliano caratterizzato da pennellate minuziose e sottili, dalle attenzioni ai particolari, specie negli accessori dei cavalli e nei costumi, e dalle figure auliche e graziose, dettagli che avrebbero colpito profondamente il giovane sovrano del Granducato.

*Bibliografia:* Baldinucci, IV; Borsook 1969, p. 225, figg. 28-30; Gaeta Bertelà, in FIRENZE 1969, pp. 135, 137; Faini, 1969, pp. 19-20, 79-81; Mamone 1987, pp. 208, 220, figg. 238, 262; Monbeig-Goguel 2005, pp. 350-351, n. 503; Turrel 2005, pp. 115-117; FIRENZE 2010, pp. 40-51, 124-125, cat. nn. 6-6.1, pp. 158-161, cat. nn. 21-21.1 (Enrico IV entra a Nantes).

---

<sup>66</sup> Bietti, in FIRENZE-PAU 2010, p. 159.

**Matteo Rosselli**

*Ambasciatore di Sigismondo di Polonia  
ringrazia Margherita d'Austria per aver  
favorito le nozze con sua sorella Costanza*

1611

Olio su tela, cm 210 x 265

Firenze Depositi Gallerie, inv. 1890, n. 7804



La tela a monocromo (fig. 2. 46) faceva parte della serie di ventisei dipinti eseguiti per decorare la navata centrale della Basilica di San Lorenzo in concomitanza con le esequie di Margherita d'Austria, regina di Spagna e sorella di Maria Maddalena d'Austria, celebrate a Firenze il 6 febbraio 1612, circa quattro mesi dopo il suo decesso. In occasione della mostra dedicata al funerale della sovrana spagnola tenutasi a Firenze nel 1999, le ventisei tele sono state attribuite da Bietti a più di ventitre artisti fiorentini, i quali sono, oltre al nostro pittore, Francesco Curradi, Bernardino Poccetti, Francesco Mati, Giovanni Nigetti, Ulisse Ciocchi, Nicodemo Ferrucci, Benedetto Veli, Fabrizio Boschi, Simone Sacchettini, Niccolò Betti, Filippo Tarchiani, Tiberio Titi, Clemente Santini, Valerio Marucelli, Jacopo Ligozzi, Francesco Bianchi Buonavita, Pietro Salvestrini, Pompeo Caccini, Donato Mascagni, Cosimo Gamberucci<sup>67</sup>.

L'importanza storico-artistica dell'apparato decorativo, una delle serie più complete fra quelle tramandate fino ad oggi, è segnata anche dal fatto che fu richiamato da Roma Antonio Tempesta (1555-1630) per illustrare il libretto commemorativo intitolato *Essequie della Sacra Cattolica e Real Maestà di Margherita d'Austria Regina di Spagna Celebrate dal Serenissimo Don Cosimo II, Gran Duca di Toscana IIII. Descritte da Giovanni Altoviti*, pubblicato nel 1612 (fig. 2. 48). L'incisore fiorentino ritornò in patria accompagnando i suoi collaboratori Raffaello Schiaminossi (1572-1622) e Jacques Callot (1592-1635). Quest'ultimo, avendo compiuto la gran parte del lavoro (almeno quindici scene della vita della Regina e le tre lastre grandi per la facciata e l'interno della basilica),

<sup>67</sup> Bietti, in FIRENZE 1999, pp. 140-191.

avrebbe avuto negli anni successivi altri lavori significativi fino al termine della sua permanenza nella capitale del Granducato (1621) nei quali, come vedremo, sarebbe stato coinvolto anche Rosselli.

Il dipinto in esame illustra uno degli episodi avvenuto durante le trattative matrimoniali tra il re di Polonia Sigismondo e le due sorelle della casata d'Austria, Costanza e Maria Maddalena, andata poi in sposa al granduca Cosimo II. Nella scena l'ambasciatore della Polonia ringrazia la sorella maggiore Margherita d'Austria per aver favorito le nozze con Costanza<sup>68</sup>. Goldenberg Stoppato in occasione della mostra sopraccitata ha proposto di restituirlo a Matteo Rosselli sottolineando la somiglianza con l'*Ingresso del re Enrico IV a Nantes*, tela discussa nella scheda precedente (scheda n° 6). Questa attribuzione mi sembra attendibile, soprattutto per la composizione tipicamente rosselliana, fatta dai due astanti laterali disegnati di spalle in maniera quasi speculare, che sarebbe stata ripresa diverse volte negli anni successivi, come possiamo vedere nelle lunette del chiostro dei Morti della Santissima Annunziata.

*Bibliografia:* Goldenberg Stoppato, in FIRENZE 1999, p. 186.

---

<sup>68</sup> Goldenberg Stoppato ha pubblicato il disegno preparatorio per la tela (fig. 2. 47). Goldenberg Stoppato, in FIRENZE 1999, pp. 186-188.

**Matteo Rosselli**

*Madonna del Rosario con San Domenico e Santa  
Caterina da Siena*

1612

Olio su tela, cm 210 x 180

Cutigliano (PT), Chiesa di San Bartolomeo



Della seconda *Madonna del Rosario* (fig. 2. 50), dopo quella di Montemurlo, il biografo non fa menzione, ma la sua autenticità è stata confermata durante il primo restauro eseguito nel 1839 grazie al ritrovamento della firma dell'autore e dell'anno d'esecuzione (1612)<sup>69</sup>. Rispetto alla prima opera omonima del 1609, la tela attesta il notevole progresso stilistico compiuto in pochi anni. L'impianto piramidale, formato dalla Madonna e dai due Santi, rende la composizione più stabile e solenne. Il gesto della Vergine che concede la corona del rosario a San Domenico rende la figura più graziosa e naturale. Per il San Domenico ho individuato uno studio preparatorio nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 9739, fig. 2. 50), in cui si nota come il pittore abbia studiato attentamente i movimenti delle mani che tengono il rosario e i drappeggi del saio. Il chiaroscuro e il naturalismo con cui sono state raffigurate delicatamente le vesti dei Santi, sarebbero stati ereditati dagli allievi, specie da Jacopo Vignali e Lorenzo Lippi. I quindici medaglioni con i Misteri della Vergine e di Cristo, richiamano l'opera cigolesca di Pontedera (1595) e soprattutto quella di Pagani (1597, fig. 2. 32), a cui Rosselli si era riferito già per l'opera precedente. E' interessante notare, inoltre, la somiglianza della tela realizzata nello stesso anno da Pompeo Caccini (1577-1624?), compagno di Matteo presso la bottega di Pagani<sup>70</sup> (fig. 2. 51).

*Bibliografia:* Faini 1965-1966, I pp. 89-90, II pp. 4-5, cat.n. 6; Cantelli 2009, p. 131.

<sup>69</sup> Faini 1965-1966, II, pp. 4-5.

<sup>70</sup> La *Madonna del Rosario* di San Salvatore a Fucecchio (fig. 2. 52) è stata attribuita recentemente a Pompeo Caccini grazie al ritrovamento della firma dell'autore e dell'anno d'esecuzione (1613) durante il restauro effettuato nel 2004. Il volto della Madonna inclinato verso il basso ricorda le figure femminili di Botticelli, mentre le colorazioni delle vesti mostrano la vicinanza alle opere di El Greco. Cfr. Nesi 2005, pp. 49-59.

**Matteo Rosselli**

*I Santi Domenico e Francesco intercedono presso il Cristo*

1612 circa, olio su tela

Borgo San Lorenzo (FI), Pieve di San Lorenzo



Baldinucci riporta che intorno al 1616 Rosselli eseguì un'opera “per Vincenzio di Vettorico dal borgo a san Lorenzo”, che è identificabile con quella conservata nella pieve di San Lorenzo (fig. 2. 53)<sup>71</sup>. Il pittore prova un nuovo effetto dell'apparizione rappresentando Gesù in un'illuminazione soprannaturale fra gli spiragli delle nuvole e dando due sfumature diverse sul primo e sul secondo piano. Questa tecnica verrà ripresa e sperimentata nelle opere successive. Già nell'*Annunciazione* (scheda n° 13) eseguita nel 1613 si può scorgere il miglioramento nell'effetto luministico reso più naturale, quindi ritengo che la tela in esame sia databile al 1612 circa. Rosselli riuscirà poi ad ottenere buoni risultati, come si vede nel *Perdono d'Assisi* (scheda n° 33) nella cappella Calderini della Basilica di Santa Croce a Firenze.

Si può notare la somiglianza con la tela di Cutigliano (scheda n° 8) nella plasticità delle figure dei Santi e nell'accurato panneggiamento delle loro vesti. Tuttavia solennità, rigidità e silenziosità che dominavano l'opera precedente sono sostituite dalle rappresentazioni espressive ed emotive dei Santi. Il gesto di San Francesco orante sembra quasi identico a quello dell'opera eseguita nel 1612 da Pompeo Caccini (fig. 2. 51). Rispetto alle opere precedenti, in cui l'impronta del maestro era più evidente, qui emerge uno stile più personale, in linea anche con la tendenza artistica post-tridentina. Il Cristo e la Madonna, però, sono raffigurati in maniera poco matura. Diversamente dall'affermazione di Faini, che nota l'influenza dell'arte veneziana<sup>72</sup>, ritengo che l'opera sia stata eseguita poco prima del soggiorno veneziano che, come discuteremo più avanti, ipotizzo sia stato nel 1613.

*Bibliografia:* Baldinucci, IV, p. 161; Faini 1965-66, II, p. 2, cat. n. 3; Cantelli 2009, p. 131.

<sup>71</sup> Baldinucci, IV, p. 161.

<sup>72</sup> Faini 1965-1966, II, p. 2, cat. n. 3.



**Matteo Rosselli**

*Allegoria della Concezione con Santi Filippo Benizzi e Falconieri*

1612

Olio su tela, cm 447 x 263

Firenze, deposito della Galleria Palatina, inv. 1890 n. 8673



L'*Allegoria della Concezione* (fig. 2. 54) è divisa in due registri: nella parte superiore è raffigurata la Madonna circondata da angeli che calpesta un diavolo, mentre nel registro inferiore i progenitori, legati con le mani dietro, ai piedi dell'albero del peccato originale<sup>73</sup>. Tale iconografia fu inventata da Giorgio Vasari per la pala d'altare della chiesa dei Santi Apostoli e applicata anche da Cigoli per la tela omonima della chiesa di San Michele a Pontorme nel 1589-1590 e da Fabrizio Boschi per la chiesa del convento del Vivaio a Incisa Valdarno nel 1594<sup>74</sup>. Lo schema compositivo mostra una stretta similitudine con quello di Jacopo Vignali realizzato nel 1658 per la chiesa dei Santi Stefano e Giovanni evangelista a Montopoli (fig. 2. 55)<sup>75</sup>.

Come racconta Baldinucci, la tela era stata eseguita originariamente per l'altare del SS. Sacramento nella cappella Falconieri della Basilica di SS. Annunziata di Firenze<sup>76</sup>. Il 2 marzo 1611, il capitolo dei frati decise di sostituire una pala preesistente sull'altare della cappella con una nuova tavola finanziata dal padre servita Eliseo Mazzoni<sup>77</sup>. Il contratto stipulato in data 6 settembre 1612 tra il Convento ed i Falconieri a proposito del quadro

<sup>73</sup> Follini e Moreni riportano che le due figure laterali dei Santi Filippo Benizzi e Falconieri furono aggiunte da Poccetti in un secondo momento ma, secondo Faini, la notizia non è attendibile. Follini 1791, III, p. 316, 361; Moreni 1791-1794, p. 59; Faini 1965-66, II, pp. 70-71, cat. n. 81.

<sup>74</sup> Contini 1991 (A), p. 38, n. 2; Contini 1996, p. 169; Spinelli, in FIRENZE 2006, cat. n. 1.

<sup>75</sup> Bartolozzi 1753, p. 26; Del Bravo 1961, p. 38; Meloni Trkulia, in SAN MINIATO 1969, cat. n. 66, pp. 124-125; Mastropierro 1973, p. 83; Cantelli 1983, p. 142; Pagliarulo, in FIRENZE 1986-1987, III, p.187; Ciardi 2000-2001, cat. n. 92; Baldassari 2009, p. 708; Bellesi 2009, I, p. 270; Cantelli 2009, I, p. 194; Sakamoto 2012, cat. n. 174.

<sup>76</sup> Baldinucci, IV, p.158: "gli fu dati a dipingere la tavola della concezione, che fino a oggi vediamo nella chiesa della Santissima Nonziata, all'altare del sacramento".

<sup>77</sup> ASF, Corporazioni Religiose Soppresse dal Governo Francese (d'ora in poi CRSGF), 119/36, *Libro di Partiti segnato H*, 1605-1622, f. 93 v; Fabbri 2009, n. 17.

dimostra il pagamento di 120 scudi a Rosselli e che l'opera era ormai completata<sup>78</sup>. Il Tonini ci informa che la cappella prese il nome dalla tela di Rosselli, la quale se non “ebbe attrattive per le sue esteriori bellezze” ai tempi del Baldinucci, “divenne però celebre e visitata anche dai Grandi, tosto che le venerate ossa della beata Giuliana Falconieri, dalla cappella delle reliquie, ove religiosamente si custodivano raccolte in due urne, furono trasferite l'11 di settembre dell'anno 1676 in questa cappella, ed in una bella urna collocate sotto la mensa dell'altare”<sup>79</sup>. L'opera rimase nella cappella fino al 1768, anno in cui la famiglia Falconieri fece eseguire dei restauri per collocarvi poi il corpo di Santa Giuliana, canonizzata nel 1737. La tela, essendo stata scambiata con quella di Vincenzo Meucci, fu traspostata in un corridoio del convento ove rimase fino al 1810. Successivamente trasferita all'Accademia<sup>80</sup>, è oggi custodita nei depositi della Galleria Palatina.

Faini ha individuato nel dipinto l'influenza dell'arte veneziana, in maniera specifica dell'*Assunzione della Vergine* di Tiziano, motivo per cui ritiene che Rosselli fosse stato in Veneto nel periodo precedente. Tuttavia le figure mostrano ancora quella rigidità caratteristica delle opere realizzate sotto l'influenza di Gregorio Pagani e di Domenico Passignano, quindi non sono fluide e leggere come nell'arte veneziana; piuttosto, a mio parere, l'opera è il frutto del soggiorno romano.

*Bibliografia:* Baldinucci, IV, p. 158; Moreni 1791, p. 59; Follini, Rastrelli, 1795, III, pp. 315-316; Tonini 1876, p. 193; Faini 1965-1966, II, pp. 70-71, cat. 81; Cantelli 2009, p. 131; Fabbri 2009, p. 76, n. 7.

---

<sup>78</sup> Il contratto stipulato in data 6 settembre 1612 tra il Convento ed i Falconieri a proposito del quadro della Concezione: ASF, CRSGF, *Libro dei Contratti del convento dell'Annunziata*, 119/68a, f. 84; *Libro delle Ricordanze del Convento segnato D*, 1603-1640, 119/54 a, f. 132. Faini 1965-1966, I, n. 119; Fabbri 2009, n.17.

<sup>79</sup> Tonini 1876, p. 193.

<sup>80</sup> Faini 1965-1966, II, pp. 70-71, cat. n. 81.

11

**Matteo Rosselli**

*Assunzione della Vergine Maria con i Santi Domenico e Francesco*

1613 (datata e firmata)

Olio su tela, cm 425 x 280

Pistoia, Chiesa di San Domenico



Dell'*Assunzione della Vergine* (fig. 2. 56) Baldinucci non fa menzione ma la sua paternità è stata confermata dalla firma e dalla datazione (1613) presenti sulla tela<sup>81</sup>. Le figure di San Domenico e San Francesco sono ripetizioni di quelle dipinte nell'opera della Pieve di San Lorenzo con poche variazioni (scheda n° 9). Anche qui viene sperimentato l'effetto dell'apparizione della visione, che mostra la somiglianza con le opere precedenti.

La composizione divisa in due registri segue la tradizione dell'Assunzione della Vergine presente nell'arte fiorentina del primo Cinquecento come l'*Assunta Panciatichi* di Andrea del Sarto (1522-1525, Firenze, Galleria Palatina), la quale fu acquistata dalla granduchessa Maria Maddalena d'Austria nel 1602<sup>82</sup>, di cui, quindi, Rosselli era molto probabilmente a conoscenza, e quella di Rosso Fiorentino nel Chiostro dei Voti della Santissima Annunziata a Firenze, con cui condivide la posizione della figura centrale, rivolta con gli occhi verso la Madonna assunta.

*Bibliografia:* Tolomei 1821, p. 113; Tigri 1896, p. 56; Sricchia 1963, p. 250; Faini 1965-1966, II p. 92, cat. n. 110; Cantelli 2009, p. 132.

---

<sup>81</sup> Baldinucci ricorda della tavola realizzata su commissione di Lorenzo Buonaiuti con "la concezione con più figure di santi per una sua cappella in S. Lorenzo di Pistoia", prima dell'esecuzione del *Cenacolo* nel refettorio del monastero di S. Pier Martire. Baldinucci, IV, p. 161.

<sup>82</sup> La famiglia Salviati, vecchia proprietaria della pala, la collocò nella cappella appositamente costruita nella villa Baroncelli. Padovani, in Chiarini, Padovani 2003, II, pp. 50-51, cat. n. 51.

**Matteo Rosselli**

***Santa Coletta***

1613, olio su tela, cm 237 x 164, «S<sup>A</sup>. COLLETTA»

Madrid, Monastero de las Descalzas Reales



Tra le opere eseguite intorno al 1613, Baldinucci ricorda di un dipinto inviato dalla Corte medicea in Spagna, scrivendo: “per il serenissimo Granduca [Cosimo II, Rosselli] colori a olio un quadro d’una santa Colletta (*sic.*), che fu mandato in Ispagna”<sup>83</sup>. Goldenberg Stoppato ha ricostruito le spedizioni dei dipinti dalla corte toscana in Spagna effettuate nel 1611, nel 1628 e nel 1631: la prima volta furono inviate in dono tre casse con oltre trenta opere di soggetto religioso per adornare il Convento de Las Descalzas Reales; la seconda volta sette ritratti di membri della casata medicea al Monastero dell’Encarnación; la terza volta quattro tele di soggetto religioso destinate allo stesso Monastero. Tuttavia fra le tre spedizioni non risulta la *Santa Coletta* di Rosselli. Inoltre, la *Predicazione di Cristo* (Madrid, Real Monasterio de la Encarnación), una volta attribuita a Rosselli, è stata restituita successivamente a Lorenzo Lippi della fase giovanile<sup>84</sup>.

La *Santa Coletta* (fig. 2. 57), attribuita a Niccolò Betti e conservata tuttora al convento di Descalzas Reales, ha la stessa forma di aureola della Madonna dell’*Assunzione* (scheda n° 11) e il volto inclinato verso basso che mostra la somiglianza con la Vergine dell’*Immacolata Concezione* (scheda n° 10), condividendo la monumentalità con il *San Luigi di Francia* (scheda n° 14). Queste caratteristiche fanno supporre che sia possibile restituirne la paternità a Rosselli. I due disegni di una monaca, conservati sotto il nome di Matteo Rosselli nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, possono essere considerati come studi preparatori per tale dipinto (fig. 2. 58 -59).

*Bibliografia:* Goldenberg Stoppato, in FIRENZE 1999, pp. 51-67; Descalzas Reales 2007, pp. 42-43; Goldenberg Stoppato 2013, pp. 129-149.

<sup>83</sup> Baldinucci, p. 161.

<sup>84</sup> Goldenberg Stoppato, in FIRENZE 1999, pp. 51-67; Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León 2007; Goldenberg Stoppato 2013, pp. 129-149.

13

**Matteo Rosselli**

*Annunciazione*

1613 circa,

Olio su tela

Monsummano Terme (PT),

Santuario di Santa Maria della Fontenuova



*L'Annunciazione* (fig. 2. 60), una delle due tele per il soffitto della “chiesa della Madonna di Monsommano” ricordate da Baldinucci<sup>85</sup>, segna a mio avviso, il cambiamento e lo sviluppo dello stile del pittore: le colorazioni del velluto dorato dell’Arcangelo e del taffetà della Vergine e il complesso gioco delle luci sono completamente diversi dalle opere precedenti. Si può ipotizzare che questo cambiamento sia causato dall’incontro con un’altra scuola come quella veneziana, sebbene sia rimasta sempre quella rigidità nel volto della Madonna, che caratterizza le figure femminili nelle opere del maestro Pagani e che non è più presente nel *San Luigi di Francia* realizzato nel 1613 (scheda n° 14). Quindi probabilmente nel 1613, anno in cui Rosselli fu eletto accademico, ebbe modo di viaggiare nel Veneto. Non sembra un caso che, nello stesso anno, anche il suo compagno Pompeo Caccini fece un grande cambiamento stilistico: le due opere con lo stesso soggetto *Madonna del Rosario* (fig. 2. 51-52) eseguite con un anno di differenza, rispettivamente nel 1612 e nel 1613, mostrano un grande progresso in tutti gli aspetti, nel disegno, nella composizione e nella colorazione.

*Bibliografia:* Baldinucci, IV p. 159; Faini 1965-1966, II, pp. 84-85 cat. n. 99; Guerrieri 1973, p. 44; Cantelli 2009, p. 132.

---

<sup>85</sup> Per l’altra tela si veda la scheda n° 2. Baldinucci, IV, p. 159; Guerrieri 1973, p. 44; Cantelli 2009, p. 176.

**Matteo Rosselli**

***San Luigi di Francia***

1613, olio su tela, cm 320 x 200

Livorno, Chiesa della Madonna



Sappiamo dalla *Cronaca livornese* di Pontolmi che il 28 febbraio 1615 Cosimo II donò la pala all'altare della nazione francese nella chiesa della Madonna del Carmine di Livorno<sup>86</sup>. L'opera, citata anche da Baldinucci — “egli [granduca Cosimo II] medesimo gli ordinò di fare un s. Luigi re di Francia per Livorno” — , è stata identificata con la pala tuttora esistente nella chiesa (fig. 2. 62)<sup>87</sup>. Faini ha rinvenuto nell'Archivio di Stato di Firenze un documento di pagamento relativo al dipinto, da cui ha avuto conferma che il committente era Cosimo II e che il lavoro era già compiuto entro il 2 ottobre 1614<sup>88</sup>. Nel 1987, durante il restauro, sono stati ritrovati l'anno d'esecuzione “1613” e la firma dell'autore sotto il cavaliere sulla destra: “MATTEO ROSSELLI PIT(TORE) FIOR(ENTINO)”<sup>89</sup>. Le descrizioni minuziose della stoffa di velluto e della pelliccia d'ermellino ricordano la pittura fiorentina, specialmente una serie di ritratti medicei realizzati da Agnolo Bronzino, mentre la colorazione fluida e acquosa manifesta l'influenza della pittura veneziana.

*Bibliografia:* Baldinucci IV, 1974, p. 159; Pontolmi 1894, p. 80; Del Bravo 1967, p. 75; Dalli Regoli 1980, pp. 268, 285; Dalli Regoli, in Livorno 1980, p. 288, n. XV, 13; Cantelli 2009, p. 130; Rossi 2001, p. 237; Rossi, in FIRENZE 2001, pp. 147-148, cat. n. 24.

<sup>86</sup> “1615. In quest'anno li 28 febbraio, avendo Sua Altezza fatto fare un quadro di S: Luigi re di Francia, lo donò alla nazione francese e questi lo fecero benedire dal molto reverendo Ulisse Grotti nostro pievano e lo collocorno nella chiesa dei frati zoccolanti”. Pontolmi, 1894, I, 5, pp. 77-80.

<sup>87</sup> Baldinucci, IV, p. 159. Per la stessa chiesa, oltre alla tela di Matteo Rosselli, furono realizzate altre tre opere: il *Martirio di Sant'Andrea apostolo* di Giovanni Bilivert (fig. 2. 171); *San Giovanni Evangelista* di Francesco Curradi; la *Pietà* di Baldassare Franceschini. Si veda: Rossi, in FIRENZE 2001, pp. 147-148, cat. n. 24.; Dalli Regoli, in LIVORNO 1980, pp. 263-277; Scalavino 2006, pp. 5-11.

<sup>88</sup> ASF, Guardaroba Medicea 331, f. 15. Faini 1965-66, p. 96, n. 129; LIVORNO 1980, p. 285.

<sup>89</sup> Rossi, in FIRENZE 2001, pp. 147-148, cat. n. 24.

**Matteo Rosselli, *Ultima Cena***

ante 1614, olio su tela, cm 660 x 370

Firenze, Conservatorio di San Pietro Martire



Fra le opere eseguite entro il 1614 Baldinucci annovera i due *Cenacoli*: il primo è la tela a olio che adorna tuttora la parete di fondo del refettorio del conservatorio di San Pietro Martire, dove risiedeva il convento delle monache domenicane trasferitesi nel 1577 (fig. 2. 63)<sup>90</sup>. Il secondo è l'affresco realizzato su commissione di suor Giulia Fedini per il nuovo refettorio del convento di San Clemente, antico ospizio per anziani e malati, in via San Gallo a Firenze, costruito *ex-novo* insieme ad un oratorio ed altre grandi sale durante il rinnovamento del convento, avviato dal 1562 sotto il patrocinio mediceo (oggi la struttura viene utilizzata come ospedale militare)<sup>91</sup>. L'affresco di San Clemente non va confuso con il terzo *Cenacolo* che adornava il convento delle monache degli Incurabili che si trovava nella stessa strada. Di quest'ultimo Baldinucci ricorda che era stato eseguito da Rosselli a monocromo nel 1616-1617 "per Francesco Calderini", ed è considerato con ogni probabilità come il *Cenacolo* conservato nel refettorio dell'ex convento delle Oblate di Careggi (fig. 2. 64)<sup>92</sup>. Rosselli realizzò negli anni successivi almeno altri quattro *Cenacoli*: il quarto è quello nel refettorio di Sant'Agata, che oggi ospita l'ospedale delle Forze Armate; il quinto si trova nella SS. Concezione in via della Scala, che oggi è utilizzata dalla Scuola sottufficiali dei Carabinieri; il sesto, realizzato nel 1631 "per il refettorio delle monache di Santa Maria degli Angeli in Pinti", si tratta del *Cenacolo* dell'ex refettorio delle monache di Santa Maria degli Angeli (fig. 2. 65)<sup>93</sup>; nel 1634 venne eseguita una variante di quello degli Angiolini nel refettorio del Santuario di Monte Senario a Vaglia (fig. 2. 66)<sup>94</sup>.

*Bibliografia*: Vertova 1965 pp. 90-91; Faini 1965-66, II, p. 53, cat. n. 56; Cantelli 2009, p. 131.

<sup>90</sup> Baldinucci, IV, p. 161. "Dipinse un cenacolo nel refettorio delle monache di S. Pier Martire, e per suor Giulia Fedini dipinse pure un altro cenacolo a fresco nel suo convento in S. Clemente".

<sup>91</sup> Vertova 1965, p. 91; Brasioli, Ciuccetti 1987, p. 70; Diana 2005, p. 321.

<sup>92</sup> Vertova 1965, pp. 89-94.

<sup>93</sup> Spagnoli, in Teodori, Calafati 2006, pp. 79-82.

<sup>94</sup> Vertova 1965, pp. 92-93.

Matteo Rosselli

Disegni preparatori (non reperiti) per le stampe raffiguranti *Scelta d'alcuni miracoli grazie della Santissima nunziata di Firenze* di A. Lottini (1619)

1613-1619



A partire dal giugno 1613, Matteo Rosselli partecipò insieme a Fabrizio Boschi, Antonio Pomarancio, Antonio Tempesta, Donato Arsenio Mascagni e Giovanni Bilivert alla realizzazione di quaranta disegni preparatori che vennero poi incisi da Jacques Callot per inserirli nel volume dedicato alla granduchessa Cristina di Lorena *Scelta d'alcuni miracoli grazie della Santissima nunziata di Firenze* di Giovan Angiolo Lottini, redatto dal 1612 al 1619, anno della pubblicazione della prima versione<sup>95</sup>. Nel giugno 1613 venne deciso di corredare il volume con nuovi rami e incisioni da eseguirsi a spese del padre Lorenzo Picciuoli<sup>96</sup>. Nel 1619 Callot ricevette come ricompensa 300 scudi dal monastero della Santissima Annunziata, data che potrebbe coincidere con la conclusione del lavoro<sup>97</sup>. Sotto ogni illustrazione sono inseriti la spiegazione dei miracoli raffigurati e il nome dell'inventore del disegno originale, da cui possiamo attribuire senza dubbi diciannove su quaranta disegni (compreso il frontespizio) a Matteo Rosselli (fig. 2. 67-68, 70-73, 76-83, 85-87, 89-90). In queste illustrazioni l'artista inventò, con composizioni chiare e facilmente comprensibili, varie scene come battaglie, preghiere davanti all'altare e situazioni di vita quotidiana.

Le quattordici tavole votive, conservate tuttora nel convento della SS. Annunziata, rappresentano le stesse immagini riportate nelle incisioni. Padre Eugenio Casalini, considerando la loro funzione di conservare i ricordi degli ex voti distrutti, le ha definite "memorie ex-voto" e ne ha attribuite alcune ai pittori importanti del Seicento tra cui

<sup>95</sup> Lottini 1619; Scapecchi, in Casalini 1987, p. 526, n. 146.

<sup>96</sup> ASF, CRSGF, 119/54, *Libro di Ricordanze segnato D, 1603-1640*, ff. 136, 142. Casalini, 1971, p. 57, n. 20; Fabbri 2009, n. 16.

<sup>97</sup> ASF, CRSGF, 119/54, ff. 142, 203. Faini 1965-66, I, p. 131, II, p. 327, n. 158.



Matteo Rosselli (fig. 2. 69, 74, 84, 88), Antonio Tempesta (fig. 2. 92, 98,100), Jacques Callot (fig. 2. 94), Arsenio Mascagni (fig. 2. 96), Antonio Poramance (fig. 2. 102), Fabrizio Boschi (fig. 2. 104), Jacopo Vignali (fig. 2. 105), Lorenzo Lippi (fig. 2. 106)<sup>98</sup>. Queste paternità sono state accettate anche da Cecchi<sup>99</sup>. Tuttavia, dal punto di vista stilistico, salvo quelle di grandi dimensioni (cm 125 x 205) eseguite nel 1657-1666 da Vignali, Lippi e Boschi su commissione di padre Prospero Bernardi<sup>100</sup>, le altre mostrano tecniche poco mature e non sono coerenti con lo stile degli autori dei disegni originali. Pertanto sembra semplicistico attribuirle a priori ai nomi indicati nelle incisioni. L'elaborazione grafica di sovrapposizione dell'incisione e della tavola con "libero Niccolò dal ferro" (fig. 2. 75) ha rivelato che lo schema compositivo delle stesse corrisponde quasi totalmente. Lo stesso vale per tutte le altre opere ad eccezione di "Rocco ferito". E' poco probabile che i maestri dei disegni originali si fossero avvalsi di composizioni di scarsa qualità; è piuttosto verosimile, a mio avviso, che gli esecutori dei dipinti abbiano ricalcato le incisioni. Proporrei di restituire queste tavole, quindi, ai giovani allievi di Bilivert, di Passignano e di Matteo Rosselli, come Simone Sacchetti, Clemente Santini, che lavorarono insieme ai maestri alle preparazioni degli apparati funebri di Enrico IV di Francia e di Margherita d'Austria.

*Bibliografia:* Lottini 1619; Faini 1965-1966, I, p. 131; Fabbri 2009, p. 76, n.16; Casalini 1971-1978, pp. 49-70; Scapecchi, in Casalini 1987, p. 526, n. 146, figg. 225-228; Matthews-Grieco 2009, pp. 272-292.

---

<sup>98</sup> Casalini 1971, pp. 49-70, pp. 149-195 (illustrazioni); D'Afflitto 2002, p. 318, cat. n. 39.

<sup>99</sup> Cecchi 2014, pp. 229-258.

<sup>100</sup> Padre Prospero Bernardi commissionò nel 1657-1658 a Vignali, Lippi, Anichini, Tessucci e Boschi la realizzazione delle tele da donare al convento. BNCF, Conventi soppressi, 1468-G-8, f. 64v; Casalini 1971-1978, 1, 1971, p. 59, n. 25; Sakamoto 2012; Cecchi 2014, p. 243.

17

Jacques Callot

Illustrazioni per la *Vita di Ferdinando I*  
o *Le battaglie dei Medici*

1614-1617

Incisione a bulino, primo stato, mm 198 x 298

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi,

inv. n. 8022 stampe sciolte



La serie composta da quindici incisioni che raffigurano diversi episodi ed imprese militari del granduca Ferdinando I fu commissionata dal figlio Cosimo II a Jacques Callot (fig. 2. 107, 108, 110, 112-123). Il documento ritrovato recentemente ha permesso di datare l'incarico tra il 1614 e il 1617, data di riconsegna all'incisore di "14 piastre di rame intagliatovi a bulino diverse Istorie del Gran Duca ferd.o F.m [felice memoria]"<sup>101</sup>. La numerazione e il nome di Matteo Rosselli come ideatore dei soggetti ("Matteo Rosselli inventò") inseriti nell'edizione ottocentesca sono inattendibili: le incisioni furono concepite non solo da Matteo Rosselli, ma anche da altri artisti. Il *Matrimonio di Maria de' Medici per procura del granduca Ferdinando I* è basato sull'omonima tela a olio di Jacopo da Empoli, ritrovata recentemente e conservata oggi nella Galleria degli Uffizi (fig. 2. 107)<sup>102</sup>. Il disegno preparatorio per il *Restauro del Duomo di Firenze* è considerato di mano di Matteo Rosselli (fig. 2. 108, 109)<sup>103</sup>. La *Festa della dotazione delle fanciulle povere del 1608* è basata, come abbiamo già visto, sul disegno preparatorio di Ligozzi (fig. 2. 110; 1. 13). Il bozzetto per il *Restauro dell'Acquedotto di Pisa* era attribuito a Matteo Rosselli ma oggi è conservato presso il British Museum a nome di Bernardino Poccetti (fig. 2. 111, 112)<sup>104</sup>. Il *Ferdinando I riprende i lavori del porto di Livorno* sarebbe stato ripreso da Matteo Rosselli per adornare la sala dedicata al Granduca nel Casino Mediceo

<sup>101</sup> Questa datazione non corrisponde con la data d'esecuzione (1618) che si trova sul disegno preparatorio di Ligozzi. FIRENZE 2002, p. 346.

<sup>102</sup> De Luca, 2006.

<sup>103</sup> Vitzthum 1969; NANCY 1992, p. 175, fig. 2.

<sup>104</sup> NANCY 1992, pp. 173-174, fig. 1. L'attribuzione a Poccetti pare poco plausibile, visto che il pittore decedette nel 1612.

di San Marco, pertanto ritengo che probabilmente l'invenzione sia dovuta allo stesso pittore (fig. 2. 113, 227)<sup>105</sup>. Invece la *Conquista di Prevesa in Albania* fu presa dall'affresco con lo stesso soggetto realizzato da Poccetti nella Sala di Bona in Palazzo Pitti (fig. 2. 117, 221)<sup>106</sup>.

*Bibliografia:* Meaume 1860, nn. 534-549; Lieure 1924-1929, pp. 53-59, nn. 147-164; Ternois 1962, n. 2, p. 40; Schröder 1971, II, tavv. 915-934; SIENA 1976, pp. 24-30; Langedijk 1981-1987, II, pp. 738-741; Ternois, in NANCY 1992, pp. 173-179, nn. 66-73; Chiarini, in FIRENZE-CHICAGO-DETROIT 2002, pp. 89-95, cat. nn. 28-30, 35, 162-166, pp. 346-347, n. 6; Baroni Vannucci 2003, pp. 349-361; De Luca, in EMPOLI 2004, pp. 220-221; Brunori Cianti, in FIRENZE 2005, p. 165, n. II-6; FIRENZE 2009, p. 84, cat. n. 7; Menges-Mironneau, FIRENZE-PAU 2010, pp. 215-216, cat. n. 57; Woodall, in HOUSTON 2013, pp. 42-45, cat. n.1.

---

<sup>105</sup> Dell'affresco del Casino Mediceo di San Marco parleremo nella scheda n°43.

<sup>106</sup> Sulla Sala di Bona si veda la nota 64 della prima parte della tesi.

18

**Matteo Rosselli,**

*Beato Bonfiglio depone l'Ordine e lo cede al Beato  
Bonaguida Manetti*

1614, affresco

Firenze, chiostro dei morti di SS. Annunziata



19

**Matteo Rosselli,**

*Papa Innocenzo IV assegna al Fieschi l'Ordine dei  
Servi di Maria*

1616, affresco

Firenze, chiostro dei morti di SS. Annunziata



20

**Matteo Rosselli,**

*La predica del Beato Manetto dell'Antella in Francia*

1616, affresco

Firenze, chiostro dei morti di SS. Annunziata



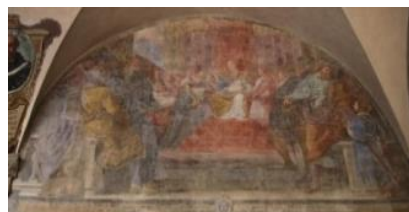
21

**Matteo Rosselli,**

*Papa Alessandro IV concede al Beato Bonfiglio di  
edificare conventi nel mondo*

1618, affresco

Firenze, chiostro dei morti di SS. Annunziata



Rosselli, oltre alla preparazione dei disegni per le illustrazioni del volume di Lottini,

ottenne negli stessi anni un'altra commissione per il convento della SS. Annunziata<sup>107</sup>: si tratta del progetto delle decorazioni delle lunette, ideato dal frate Arcangelo Giani con l'intento di illustrare la storia dell'origine dei Servi di Maria<sup>108</sup>. Al momento della partecipazione di Rosselli (1614), i pittori che avevano cominciato i lavori non erano più presenti: Poccetti era deceduto da due anni e Donato Mascagni era già partito per Salisburgo. Rosselli realizzò quattro su ventiquattro lunette entro il 1618. Della prima lunetta eseguita nel 1614 (fig. 2. 124) Baldinucci ricorda che:

“Per Bernardo Vaniver l'anno 1614 dipinse a fresco una lunetta del chiostro della Nunziata in cui rappresentò il b[leato] Buonfigliuolo uno de' sette fondatori dell'ordine de' servi, allora, che dopo averne tenuto il governo per lo spazio di ventitrè anni ragunato il primo capitolo generale in quel convento l'anno 1255 di consenso di tutti i suoi religiosi lo depose”<sup>109</sup>.

Per la figura del Beato Buonfiglio ho reperito uno studio preparatorio conservato nel GDSU (inv. n. 9737 F: fig. 2. 125) che reca ai lati anche alcuni disegni di mani e piedi. Nel 1616 Rosselli affrescò due lunette, una delle quali è *Papa Innocenzo IV assegna al Fieschi l'Ordine dei Servi di Maria* (fig. 2. 126). A riguardo Baldinucci scrive:

“Alberto de' Bardi fecegli colorire un'altra lunetta nel chiostro della Nunziata, ed in questa fecegli vedere quando Innocenzo IV diede all'ordine de' servi per primo protettore Guglielmo suo nipote nell'anno 1252”<sup>110</sup>.

---

<sup>107</sup> Fabbri suppone che sia stato Passignano a raccomandare Rosselli come esecutore delle lunette. Fabbri, in Pagliarulo, Spinelli 2009, p. 73, n. 3.

<sup>108</sup> Il programma manoscritto relativo al ciclo pittorico del chiostro grande, *Idea del Chiostro della Nunziata di Firenze intorno alle Pitture delle Lunette, nelle quali si rappresenta la fondazione dell'Ordine de Servi con suo progresso dall'Anno 1233 fino al 1310*, è stato scoperto e trascritto integralmente da Fabbri nella sua tesi di laurea, 1988-1989. Fabbri 1988-1989, II, pp. 560-628, Appendice 2, n. 1; Fabbri, in Pagliarulo, Spinelli 2009, pp. 73-89, n. 8.

<sup>109</sup> Baldinucci, IV, p. 161.

<sup>110</sup> Baldinucci, IV, p. 161.

Fabbri ha riconosciuto l'autoritratto di Matteo Rosselli (fig. 2. 127), apparso alla 25° edizione della Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze, come studio preparatorio per uno degli astanti all'udienza col Papa nella lunetta, come peraltro ben scritto sul foglio accanto all'immagine<sup>111</sup>. L'altra lunetta realizzata nel 1616 con *La predica del Beato Manetto Dell'Antella in Francia* (fig. 2. 128), è anch'essa citata da Baldinucci:

“Per il commendatore dell'Antella dipinse a fresco nel soprannominato chiostro della Nonziata la lunetta, in cui vedesi il beato Manetto, quando, l'anno 1247, fu mandato in Francia a fondar l'ordine colla sua predicazione”<sup>112</sup>.

Questa storia fu inserita perchè il padre Giani omise tre episodi che originariamente erano in programma quindi, secondo Fabbri, Rosselli, libero da precetti, riuscì a mettere in mostra la propria capacità di inventare la composizione<sup>113</sup>. Per questa lunetta ci è pervenuto un modello ad olio su carta siglato e datato «M. R. 1616» (fig. 2. 129). La composizione è quasi identica e reca in basso l'iscrizione:

«IL B. MANETTO DELL'ANTELLA MENTRE INNOC. IIII PERSEQUITATO DA  
FEDERI. II IMPER. SI RICOVERAVA APPRESSO S. LODOVICO RE DI FRANCIA FU  
MANDATO DA SUOI COMPAGNI IN QUEL REGNO ET CON LA SUA SANTA  
PREDICAZIONE VI FONDÒ QUEST'ORDINE L'ANNO MCCXXXXVII»

Del Bravo suppone che la figura dell'uomo con i capelli rossi sulla destra nella lunetta sia della mano dell'allievo Vignali<sup>114</sup>. Per la figura di Beato Manetto, Faini ha reperito il disegno preparatorio n. 994 F (fig. 2. 130) conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Invece per il gruppo di astanti sulla destra, Roli ha proposto il disegno

---

<sup>111</sup> Fabbri 2009, p. 78. Su Alberto de' Bardi si veda: Benassai 2002, pp. 33-51.

<sup>112</sup> Baldinucci, IV, pp. 161-162.

<sup>113</sup> Fabbri 2009, p. 79.

<sup>114</sup> Del Bravo 1961, p. 31.

preparatorio n. 1545 r (fig. 2. 131) conservato nel Museo del Louvre<sup>115</sup>. Inoltre, Fabbri ha riconosciuto il committente Francesco di Filippo Dell'Antella, nella figura virile barbata con la collana della croce dell'Ordine gerosolimitano di Malta (si intravede sotto l'ascella del gentiluomo in vestito rosso) nel gruppo sulla sinistra<sup>116</sup>.

La quarta lunetta con *Papa Alessandro IV concede al Beato Bonfiglio di edificare conventi nel mondo* (fig. 2. 132) era stata inizialmente commissionata da Francesco Sommalia a Poccetti il quale, come mostra il disegno ritrovato da Fabbri, aveva cominciato ad elaborare l'idea (fig. 2. 133), ma il lavoro fu interrotto dalla sua morte accaduta il 22 novembre 1612. Successivamente Francesco Campagni, a cui era stata ceduta la lunetta, chiese a Rosselli di completarne la decorazione<sup>117</sup>. Balducci così descrive la lunetta:

“Nel 1618 colori a fresco per Francesco Campani un'altra lunetta in detto chiostro della Nunziata, nella quale figurò Alessandro IV quando del 1255 approva l'ordine de' servi, e dà facoltà di potersi per tutto l'universo al medesimo fondare conventi. Questa pittura riuscì sì bella, non tanto per l'invenzione e colorito, quanto per lo meraviglioso accordamento, ch'ella ha in sè, che Pietro da Cortona ebbe a dire, che ella fusse la migliore, che si vedesse in quel luogo, e l'Passignano pure dissene gran cose”<sup>118</sup>.

Anche per questa lunetta ci è stato tramandato un modello (fig. 2. 134) messo all'asta di Pandolfini ad aprile 2015<sup>119</sup>. Diversamente dal modello fatto per la lunetta con Beato Manetto, non è inserito nè lo stemma nè l'iscrizione, ma si trovano sul retro il soggetto, l'autore e l'anno d'esecuzione:

«ALESSANDRO IV APPROVA LA REGOLA DEI SERVI DI MARIA/ BOZZETTO DI  
MATTEO ROSSELLI D'UNA DELLE LUNETTE DEL CHIOSTRO DELLA SS.

---

<sup>115</sup> Roli 1969, p. 57.

<sup>116</sup> Fabbri 2009, p. 79.

<sup>117</sup> ASF, CRSGF, 119/36, *Libro di Partiti segnato H, 1605-1622*, ff. 222v, 229v. Fabbri, 2009, n. 20.

<sup>118</sup> Balducci, IV, p.162.

<sup>119</sup> Fabbri 2015 (B); Pandolfini Casa d'Asta, Firenze, aprile 2015, lotto 21.

ANNUNZIATA/ FATTO L'ANNO 1616»

Faini ha riconosciuto per la figura del cardinale che assiste il Papa il disegno preparatorio inv. 9783 F (GDSU, fig. 2. 135). Penso che si possa associare il disegno inv. 9755 (fig. 2. 136) all'uomo sulla destra che parla ad un fanciullo. Inoltre ho reperito per la figura del fanciullo sulla destra un disegno preparatorio conservato dal 2009 nel Metropolitan Museum (fig. 2. 137). La realizzazione delle lunette con la storia dell'ordine dei Servi di Maria fu l'opportunità per Rosselli di imparare la tecnica tradizionale degli affreschi tramite le opere realizzate dagli altri maestri e di mettere in mostra la propria capacità di affrescare con composizioni esplicite e con colori vivaci che le facevano sembrare dipinte ad olio.

*Bibliografia:* Baldinucci, IV, p. 161; Tonini 1876, pp. 230-236; Carocci 1911, p. 32; Del Bravo 1961, p. 31; Faini 1965-1966, I, p. 102, II, pp. 5-12, cat. n. 7-12; Roli 1969, p. 57; Fabbri, in FIRENZE 1987, pp. 30-31; Fabbri 1988-89; Cantelli 2009, p. 130; Fabbri 2009, pp. 73-89; Fabbri 2015 (B), pp. 10-13.



**Matteo Rosselli**

*Michelangelo dirige i lavori per la difesa sulla collina di San Miniato*

1615-1616

Olio su tela, cm 236 x 141

Firenze, Museo Casa Buonarroti



Il *Michelangelo dirige i lavori per la difesa sulla collina di San Miniato* (fig. 2. 138) fa parte della serie di tele che compongono le decorazioni murali della ‘Galleria’ di Casa Buonarroti, realizzate su commissione di Michelangelo il Giovane, per la sala al primo piano dedicata alla vita del grande antenato della famiglia, Michelangelo Buonarroti<sup>120</sup>. Baldinucci descrive la tela nella biografia del pittore identificando i personaggi:

“A Michelagnolo Buonarruoti il giovane [...] dipinse un bel quadro, che dal medesimo fu affisso al muro fra altri di famosi artefici de’ suoi tempi in una delle stanze della galleria di sua casa in via Ghibellina, da sè fabbricata in quelle proprie, che furono abitazione del gran Michelagnolo suo antenato, cioè nella stanza, che egli particolarmente dedicò alla memoria delle glorie di lui. Rappresentò il Rosselli in questo quadro, quando nell’assedio di Firenze egli dalla repubblica fatto uno de’ nove di guerra e commessario generale sopra le fortificazioni, fortifica e difende la città, e specialmente il monte a S. Miniato. Nella figura d’n vecchio con barba bianca e berretta in capo ritrasse al vivo Buonarruoto di Lionardo Buonarruoti pronipote di Michelagnolo: in quella, che gli è accanto d’uomo senza barba, figurò l’effigie di Francesco Segaloui antiquario celebre: in un capitano armato esprime il volto di Sigismondo Buonarruoti figliuolo di Buonarruoto, ed in quella d’un giovane, che sostiene un modello, quello di Lionardo di Buonarruoto, e v’è la seguente iscrizione: *Mirificis molibus patriae aditum contra pontificia Caesareaque arma pari studio, ac pietate munivit*. Sotto questo, e sotto un altro quadro sono di mano del Rosselli due chiariscuri di piccole figure; in uno dei quali è esso Michelagnolo, che ritornando alla

<sup>120</sup> Procacci 1965; Vliegenthart, 1976, p. 29.

patria, v'è ricevuto dalla repubblica con gran festa, e nell'altro egli medesimo in atto di studiare e comporre in poesia”.

Procacci ha identificato il disegno 1058 F (fig. 2. 139) conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi come il bozzetto per la figura di Sigismondo Buonarroti<sup>121</sup>. I documenti di pagamento manoscritti da Michelangelo il Giovane e ritrovati da Faini hanno rivelato che Rosselli era impegnato nella stesura del quadro “dove va dipinto Michelangiolo Buonarroti che fortifica Firenze per l'assedio” sin dall'agosto del 1615<sup>122</sup>. I dipinti a chiaroscuro sottostanti alle tele furono realizzati da marzo 1627 ad aprile 1628, tra cui *Michelangelo prudente* (fig. 2. 140) e *Michelangelo forte* (fig. 2. 141) sono stati attribuiti a Rosselli.

*Bibliografia:* Baldinucci, IV, p. 164; Gregori 1962, p. 27; Sricchia 1963, p. 252; Procacci 1965, pp. 11, 173-174, n. 12; Faini 1965-1966, I, pp. 115-117, II p. 14, cat. n. 14; Vliegenthart 1976, p. 125; Cantelli 2009, p. 131.

---

<sup>121</sup> Procacci 1965, pp. 11, 173-174, n. 12.

<sup>122</sup> Biblioteca Laurenziana, Descr. Buon. 101/4, f. 32. Faini 1965-1966, I, p. 116, nn. 144, 145.

23

**Matteo Rosselli**

*Cristo servito dagli angeli:*

*Cristo incontra Mosè*



1616 circa, affreschi staccati

cm 465 x 444

Firenze, Chiesa di Sant'Antonino a Bellariva

24

**Matteo Rosselli**

*Cristo e la Samaritana al pozzo:*

*Moltiplicazione dei pani e dei pesci*



1616 circa, affreschi staccati

cm 365 x 290

Firenze, Chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi

I quattro affreschi furono staccati dal monastero di Santa Maria Maddalena de' Pazzi nel 1867, quando l'edificio fu demolito parzialmente per allungare la via della Colonna fino a Piazza d'Azeglio. *Cristo servito dagli angeli* (fig. 2. 142) e *Cristo incontra Mosè* (fig. 2. 143), conservati oggi nella Chiesa di Sant'Antonino a Bellariva, si contraddistinguono per i toni chiari e delicati: gli angeli in volo con vesti leggere e gli altri personaggi, ben definiti, si armonizzano nel paesaggio circostante, che contribuisce a creare un'atmosfera di quiete. Anche gli altri due, *Cristo e la Samaritana al pozzo* (fig. 2. 144 (A)) e la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (fig. 2. 144 (B)), collocati oggi nell'atrio davanti alla Chiesa, hanno tonalità simili ma le figure hanno l'ombreggiatura più intensa. Vertova, individuandone i soggetti tipici dei refettori seicenteschi, afferma che gli affreschi provengano da quello del monastero<sup>123</sup>. Faini ha identificato il disegno (GDSU inv. n.

<sup>123</sup> Vertova 1965, pp. 58-59. All'epoca dell'esecuzione il monastero apparteneva ancora ai cistercensi. Nel 1628 papa Urbano VIII, su pressione delle sue due nipoti, ordinò ai cistercensi di cedere la loro sede alle carmelitane di Santa Maria degli Angeli e di trasferirsi nel convento di quelle, che era al di là dell'Arno.

1074 F: fig. 2. 145) come studio preparatorio per la figura di Gesù nel *Cristo incontra Mosè*. Ipotizzo che i due disegni quasi identici (GDSU, inv. n. 9817 F, 9819 F: fig. 2. 146 (A, B)), o ancora più, quello conservato presso l'École Nationale supérieure des Beaux-Arts di Parigi (inv. n. EBA 337: fig. 2. 147) possano essere studi preparatori per Gesù raffigurato a fianco del pozzo.

*Bibliografia:* Richa 1754; Vertova, 1965, p. 59; Faini 1965-1966, I, pp. 121-122, II, pp. 66-67, cat. n. 77; Cantelli 2009, p. 131; scheda OA 00744591 del Centro di Documentazione del Polo Museale Fiorentino.

25

**Matteo Rosselli**

*Assunzione della Madonna*

1616 circa, affresco

Firenze, Liceo Classico Michelangiolo

(ex convento di Santa Maria Maddalena de' Pazzi)



26

**Matteo Rosselli**

*Due angeli*

1616 circa, affresco,

Firenze, Liceo Classico Michelangiolo



*L'Assunzione della Madonna* e i *Due angeli* (fig. 2. 148, A-C) facevano parte delle decorazioni interne del monastero di Santa Maria de' Pazzi, utilizzato dal 1898 dal Liceo Classico Michelangiolo. Faini, notando la somiglianza dell'*Assunzione* con la tela omonima della chiesa di San Domenico a Pistoia (scheda n° 11) e con gli affreschi del chiostro dei morti della SS. Annunziata (scheda n° 18-21), la riconduce al periodo compreso tra il 1614 e il 1618. Potendoli osservare soltanto da fotografie di bassa risoluzione, è difficile esaminarli stilisticamente, ma penso che siano stati realizzati nello stesso periodo dell'esecuzione degli affreschi del refettorio (scheda n° 23, 24)<sup>124</sup>.

Oltre agli affreschi, Rosselli realizzò per la chiesa annessa al monastero, anche la pala d'altare con *l'Incoronazione della Madonna* (fig. 2. 149). Già Carocci nel 1893 individuò lo stile simile a quello di Rosselli e successivamente Faini ne ha affermata l'attribuzione<sup>125</sup>. Durante l'intervento di restauro nel 1987, sono stati ritrovati la firma dell'autore e l'anno di esecuzione (1624), elementi che confermano la proposta della studiosa.

*Bibliografia:* FIRENZE 1958, pp. 154-155; Faini 1965-1966, II, p. 44, cat. n. 47; Cantelli 2009, p. 130.

<sup>124</sup> La struttura non è di libero accesso e, nonostante la richiesta, non è stato possibile visitarla.

<sup>125</sup> Carocci, inv. 1893, scheda n° 2; Faini 1965-1966, II, p. 41, cat. n. 42; Cantelli 2009, p. 130.

**Matteo Rosselli**

*Cristo in Croce con Madonna e Santi Giovanni Evangelista,  
Francesco d'Assisi e Carlo Borromeo*

1617 (firmata e datata)

Olio su tela, cm 287 x 190

Scarperia (FI), Prepositura dei Santi Jacopo e Filippo



L'opera (fig. 2. 150), ricordata da Baldinucci come l'esecuzione su commissione di Antonio Puccini da Scarperia nel 1616<sup>126</sup>, è stata identificata da Faini come quella della Prepositura dei Santi Jacopo e Filippo di Scarperia, realizzata nel 1617<sup>127</sup>. La studiosa ha riconosciuto, inoltre, il disegno preparatorio per la tela in esame nel verso del disegno (n. 9735 F: fig. 2. 151) conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi<sup>128</sup>.

Le figure della *Vergine* e il *San Giovanni Evangelista* (fig. 2. 152 A-B), realizzate da Rosselli nel 1640 per la Compagnia di San Benedetto Bianco, mostrano somiglianze con quelle della tela di Scarperia, nonostante oltre venti anni di distanza, per le quali è conservato il disegno preparatorio nell'Istituto Centrale per la Grafica di Roma (fig. 2. 153).

Nella stessa chiesa di Scarperia è collocata un'altra opera di Rosselli, *Natività della Vergine e Santi Jacopo e Filippo*, eseguita nel 1630-1635 (fig. 2. 154). La composizione centrale sarebbe stata ripetuta poi nella tela omonima di Santa Maria dei Servi di Lucca (fig. 2. 155).

*Bibliografia:* Faini 1965-66, II, pp. 97-98, cat. n. 117; Cantelli 2009, p. 132.

<sup>126</sup> Baldinucci, IV, p. 161.

<sup>127</sup> Faini 1965-1966, I, pp. 124-125.

<sup>128</sup> Faini 1965-1966, II, pp. 97-98.

28

**Matteo Rosselli**

*Martirio di San Sebastiano*

1613 circa

Olio su tela, cm 265 x 195

Impruneta (FI), Basilica di Santa Maria



29

**Matteo Rosselli**

*Martirio di San Sebastiano*

1618 circa

Olio su tela, cm 260 x 147

Pistoia, San Bartolomeo in Pantano



Rosselli realizzò due tele con lo stesso soggetto, il *Martirio di San Sebastiano*: una è quella della Basilica di Santa Maria all'Impruneta (fig. 2. 156), che è considerata la tela ricordata da Baldinucci “per la pieve dell'Impruneta” dipinta nel 1618<sup>129</sup>, l'altra è quella esposta nella chiesa di San Bartolomeo in Pantano di Pistoia (fig. 2. 159). Le due opere mostrano una chiara somiglianza. Le figure del Santo legato al palo di legno sono disegnate pressoché nella stessa positura, anche se disposte in maniera speculare. Faini ha associato il disegno inv. 9764F (fig. 2. 157) alla figura del Santo dell'Impruneta<sup>130</sup>. I manigoldi sulla destra, seppur con una differenza (uno è nudo l'altro vestito), fanno quasi lo stesso gesto cioè, posando la gamba sinistra avanti, tengono in una mano l'arco e con l'altra frugano nella faretra per cercare una freccia da caricare. Per questa figura è stato reperito da Faini un disegno preparatorio (inv. n. 1063 F: fig. 2. 158) conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi<sup>131</sup>.

Si può osservare, invece, la differenza fra le due tele nelle figure dell'arciere che sta per

<sup>129</sup> Baldinucci, IV, p. 162.

<sup>130</sup> Faini 1965-1966, I, p. 127.

<sup>131</sup> Faini 1965-1966, I, p. 128.

scoccare la freccia: mentre nella tela di Impruneta è collocata in secondo piano e parzialmente nascosta da quella che sta davanti, nella tela di Pistoia è posizionata in primo piano. Confrontando quest'ultima con il disegno preparatorio FC 125002 conservato nell'Istituto Centrale per la Grafica di Roma (fig. 2. 160), si può capire che Rosselli aveva intenzione di inquadrare nell'opera definitiva l'arciere con un effetto di avvicinamento, così da lasciare una forte impressione. Per la figura del carnefice è conservato il disegno preparatorio inv. 9744F (fig. 2. 161) nel Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi<sup>132</sup>.

Inoltre nella tela pistoiese si possono osservare alcuni miglioramenti: il corpo muscoloso del Santo esposto in alto è evidenziato dalla luce che lo fa emergere in rilievo nel tono scuro. La luce emessa dallo squarcio fra le nuvole, il cielo delicatamente albeggiato e il contrasto drammatico fra il Santo e i manigoldi impegnati nella preparazione dell'esecuzione ricordano *Martirio di Sant'Andrea Apostolo* (scheda n° 32). Diversamente dal giudizio di Faini, che ha definito banale la composizione della tela pistoiese, ritengo che quest'opera sia stata realizzata dopo quella di Impruneta, nel 1618 circa. Invece nella tela imprunetina, l'effetto della luce poco evoluto e la colorazione dello sfondo simile a quella dell'*Assunzione della Vergine* di San Domenico a Pistoia (scheda n° 11), indicano che, a mio avviso, possa risalire al 1613 circa<sup>133</sup>.

*Bibliografia:* Baldinucci, IV, p. 162; Faini 1965-1966, I, pp. 125-131; II, pp. 73-76, cat. nn. 85, 87; Cantelli 2009, p. 132.

---

<sup>132</sup> Faini ha scritto i numeri di inventario errati sia nel testo (inv. n. 1013S) sia nel catalogo dei disegni (inv. n. 9745). Penso che intendesse il n. 9744. Faini 1965-1966, I, p. 130, II

<sup>133</sup> Faini 1965-1966, I, pp. 125-131.



**Matteo Rosselli*****Vergine con Gesù Bambino in braccio***

1619, affresco, Firenze, Tabernacolo in via F. Portinari



Baldinucci menziona brevemente nella vita di Rosselli la *Vergine con Bambino* eseguita nel 1619 per “lo spedale di S. Maria Nuova nella via detta delle Pappè”, che si può identificare come il tabernacolo in via Portinari (fig. 2. 162)<sup>134</sup>. La Madonna, raffigurata come una giovane donna dal volto malinconico, tiene delicatamente fra le gambe Gesù bambino che benedice in piedi sorridendo ai fedeli. Il biografo riferisce dello stesso tabernacolo ancora nella vita di Giovanni da San Giovanni, che ebbe l’incarico di disegnare la figura allegorica della *Carità* di fronte all’opera del maestro<sup>135</sup>, fornendo un episodio interessante:

“Voleva lo spedalingo [di S. Maria Nuova] di quel tempo adornare le due parti laterali della soprannominata strada [la strada detta delle Pappè] sotto il cavalcavia; e ordinò a Matteo Rosselli, che nel bel mezzo dello spazio da levante facesse a fresco un’ immagine di Maria Vergine con Gesù. [...] Al nostro Giovanni [di San Giovanni] fece ordinare, che in accompagnatura di quella rimpetto appunto dipignesse pure a fresco, per alludere agli esercizi dello spedale, una Carità: il qual lavoro tanto più volentieri egli accettò [...]. dopo pochi giorni, che Giovanni ebbe finita questa pittura, lo spedalingo gl’inviò persona a posta, [...]: Sig. Giovanni, giacchè a voi non piace il domandare prezzo determinato dell’opera vostra, noi abbiamo pensato di darvi questo stesso, che abbiamo dato della sua al maestro vostro, e posegli in mano quindici belle piastre. Allora Giovanni [...] disse: Oh! se voi avete dati quindici scudi al Rosselli mio maestro, vuole ogni giustizia, che a me, che sono suo scolare, se ne diano solamente quattordici; e presa una delle piastre, resela al mandato dello spedalingo”<sup>136</sup>.

*Bibliografia:* Baldinucci, IV, p. 162; Faini 1965-1966, I, pp. 134-136; II, pp. 63-64, cat. n. 72; Cantelli 2009, p. 131.

<sup>134</sup> Baldinucci, IV, pp. 162-163.

<sup>135</sup> L’affresco della *Carità* di Giovanni da San Giovanni è stato staccato e conservato oggi all’ingresso dell’Ospedale di Santa Maria Nuova.

<sup>136</sup> Baldinucci IV, pp. 218-220

**Matteo Rosselli**

*Gloria di San Carlo Borromeo con Maria, Cristo, San Michele ed Angeli*

1620

Olio su tela, cm 396 x 273

Firenze, Chiesa di San Carlo dei Lombardi



Baldinucci ricorda tra le opere realizzate da Rosselli nel 1619 quella “per gli uomini della compagnia di S. Carlo nella chiesa di S. Michele in Orto dipinse la tavola del s. Carlo colla Vergine, Gesù Cristo, e più angeli”<sup>137</sup>. Faini, pensando di poterla identificare con la *Gloria di San Carlo Borromeo* (fig. 2. 163) collocata nella chiesa di San Carlo dei Lombardi di Firenze, ha ritrovato i documenti di pagamento relativi al dipinto nell’Archivio di Stato di Firenze che risalgono al periodo che va dal 17 marzo 1620 al 9 ottobre 1621 e ha rivelato che l’opera fu compiuta il 27 ottobre 1620<sup>138</sup>.

Sembra che in quest’opera Matteo Rosselli sia riuscito ad ottenere il proprio linguaggio originale, caratterizzato dal disegno naturalistico del panneggiamento in primo piano, perfezionato nel corso degli anni fin dall’epoca dell’apprendistato, dall’effetto visionario utilizzato sul registro superiore, che cercò di migliorare fin dal 1612 (scheda n° 9), e dal complesso gioco di luci.

La figura di San Michele Arcangelo venne ripresa con poca variazione fino all’altezza del busto in una tela, pubblicata da Baldassari (fig. 2. 164)<sup>139</sup>.

*Bibliografia:* Baldinucci, IV, p. 163; Faini 1965-1966, II, pp. 18-19, cat. n. 18; Cantelli 2009, p. 130.

<sup>137</sup> Baldinucci, IV, p.163.

<sup>138</sup> ASF, Compagnie soppresse 307; Faini 1965-1966, I, pp. 139-140, n. 171.

<sup>139</sup> Baldassari 2007, cat. n. 3.

**Matteo Rosselli**

*Martirio di Sant'Andrea Apostolo*

1620

Olio su tela, cm 375 x 204

Firenze, Chiesa di Ognissanti



Secondo il biografo, Rosselli dipinse il *Sant'Andrea Apostolo* (fig. 2. 165) su commissione di “Andrea Bandeni” per la chiesa d’Ognissanti. Nonostante a Firenze fosse conosciuta l’iconografia del Santo con una croce semplice, grazie all’affresco di Balducci realizzato tra il 1588 e il 1590 nel chiostro di San Pierino (fig. 2. 166)<sup>140</sup>, Rosselli scelse quella decussata, seguendo la tradizione e la tendenza post-tridentina, così come vediamo nell’incisione di Antonio Tempesta (fig. 2. 169) e nell’affresco nella Chiesa dei SS. Nereo e Achilleo di Roma (fig. 2. 168). La scena si sofferma sul momento appena precedente alla crocifissione, quello in cui l’apostolo rivoltosi alla croce esprime la volontà di morire su di essa come desiderava da sempre. Inginocchiandosi guarda fisso nella croce che stanno preparando i carnefici. In un disegno raffigurante la testa di un vecchio, conservato al Louvre (inv. 1548: fig. 2. 170), si notano alcune analogie con il profilo del Santo: la folta e brizzolata barba che copre perfino la guancia e lo sguardo rivolto verso l’alto, che gli dona quell’espressione sofferente ma decisa. Il patibolo è circondato da soldati e da spettatori curiosi. Nella parte superiore appare la Santissima Trinità nello squarcio fra le nuvole scure, da cui scendono due angeli a conferirgli la corona e la palma della vittoria. Questa iconografia fu ripresa più volte negli anni successivi: la tela realizzata cinque anni dopo da Bilivert (fig. 2. 171) ha quasi lo stesso schema compositivo, salvo la contrapposta disposizione. Come afferma Faini, anche Lorenzo Lippi applicò una simile composizione al quadro omonimo per la chiesa di Sant’Agata, dipinto su commissione della famiglia Eschini nel 1639 (fig. 2. 172). A mio avviso, però, Lippi era

<sup>140</sup> Anche Caravaggio scelse una croce semplice per la *Crocifissione di Sant'Andrea Apostolo* (fig. 2. 167). Zuccari 2012, pp. 445-501.

influenzato da entrambi i maestri: le figure dei carnefici, uno che regge la croce e l'altro che toglie le vesti dell'apostolo, e l'oscurità della scena mostrano l'influenza dall'opera bilivertiana. Anche la tela di Carlo Dolci, allievo di Lippi, si allinea a questa tradizione (fig. 2. 173).

*Bibliografia:* Baldinucci, IV, p. 163; Faini 1965-1966, II, pp. 47-48, cat. n. 50; D'Afflitto 2002, pp. 67-69, 217; FIRENZE 2015, p. 203; Cantelli 2009, p. 130.

**Matteo Rosselli, Jacopo Vignali**

*Perdono d'Assisi*

1620-1621

Olio su tela, cm 257 x 166

Firenze, Chiesa di Santa Croce

Cappella Riccardi (ex Cappella Calderini)



L'opera (fig. 2. 174), non menzionata nella biografia baldinucciana, è stata attribuita a Rosselli e Vignali in base ai documenti di pagamento pubblicati da Poggi, secondo il quale fu realizzata per la cappella Calderini dal 15 settembre 1620 al 24 luglio 1621<sup>141</sup>. La scena tratta dell'indulgenza plenaria che San Francesco ottenne direttamente da papa Onorio III per tutti coloro che si fossero recati ad Assisi l' 1 e 2 agosto. Lo schizzo inv. n. 7299 F (fig. 2. 175), conservato a nome di Antonio Tempesta nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi che rappresenta lo stesso soggetto, potrebbe essere, a mio avviso, un disegno preparatorio per la tela d'altare. Secondo Prosperi Valenti Rodinò, il disegno è ripreso esattamente da una delle quarantanove tavole che compongono la serie di incisioni raffiguranti la *Vita di San Francesco* realizzata da Francesco Villamena ed edita a Roma nel 1594 da Andrea de Putti (fig. 2. 176)<sup>142</sup>. In effetti la composizione è molto simile all'incisione. Suppongo che, oltre che da questa incisione, Rosselli sia stato influenzato anche dalla tela di Francesco Vanni della Chiesa di San Francesco a Pisa (fig. 2. 177). Vanni, a sua volta, la realizzò prendendo l'ispirazione dall'incisione dell'opera del suo maestro Barocci, prototipo dell'iconografia del *Perdono di Assisi* (fig. 2. 178)<sup>143</sup>. Faini

<sup>141</sup> "A dì 14 di settenbre 1620. Io *Matteo Rosselli* o riceuto da Alessandro Signoretti scudi quaranta, per a buon conto della tavola che io fo per la chappella de' Calderini in Santa Croce detto di contanti d. 40"; "E a dì 7 di maggio 1621 scudi trenta a m. *Jacopo Vignali* per il sopradetto contanti d. 30"; "E a dì 24 di luglio 1621 scudi ottanta di moneta per resto della tavola de' Calderini recò m. Alessandro Signoretti contanti a me *Matteo Rosselli* d. 80" (ASF, Carte Riccardi, f. 790, i. 42). Poggi 1910, pp. 38-41; Faini, 1965-1966, pp. 12, 143-146.

<sup>142</sup> Sulla serie della *Vita di San Francesco* si veda: Prosperi Valenti Rodinò, in ROMA 1982, p. 176, cat. n. 112.

<sup>143</sup> Pacini 2010, pp. 49-64; Marciari, in NEW HAVEN 2013, pp. 15-17.

ha proposto il disegno inv. n. 9731 F (fig. 2. 179) per la figura di San Francesco, successivamente Chiarini ha proposto due disegni inv. nn. 9817 F e 9819 (fig. 2. 146 (A-B)) per la figura di Gesù. Però quest'ultima ipotesi è a mio parere poco convincente. Proporrrei invece come studio preparatorio per la figura del Santo quello conservato a nome di Jacopo Ligozzi inv. n. 1350 S (fig. 2. 180) nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Questo disegno, definito e quasi identico alla figura dell'opera definitiva, mostra una estrema attenzione ai dettagli. Infatti sono disegnati minuziosamente il volto barbuto che dimostra i profondi sentimenti e l'umiltà dell'uomo, le mani con le stigmate, il saio e la corda che rendono la voluminosità del corpo e la materialità della stoffa grezza. Riferendosi al disegno inv. n. 9731 F, Faini scorge nella figura del Santo un intimo *pathos* religioso, impressione che pare più appropriata al disegno da me reperito. Chiarini ha rivelato recentemente l'esistenza del bozzetto disegnato ad olio su carta (fig. 2. 181), che è stato messo in asta nel maggio 2016 da Pandolfini, non escludendo la possibilità che possa essere una replica della tela d'altare della Cappella Calderini<sup>144</sup>. Considerando le piccole dimensioni (cm 42 x 32), quasi uguali a quelle dei due bozzetti realizzati per le lunette del chiostro dei morti nella SS. Annunziata, mi sembra più probabile che avesse lo stesso scopo, cioè fosse un bozzetto da mostrare al committente prima di eseguire l'opera definitiva. Nel deposito del Museo degli Innocenti, è conservata una replica firmata e datata «B. R. FAC. 1622» che tuttavia non è stata ancora attribuita (fig. 2. 182)<sup>145</sup>.

Nella cappella Calderini, oltre al dipinto rosselliano, sono collocate anche due tele l'*Invenzione della Vera Croce* di Giovanni Bilivert (Fig. 3. 141 (A)) e l'*Elemosina di San Lorenzo* di Domenico Passignano, nonché le lunette con episodi di Sant'Andrea, affrescate da Giovanni da San Giovanni, allievo di Rosselli<sup>146</sup>.

*Bibliografia:* Bocchi, Cinelli 1677, p. 335; Poggi 1910, pp. 38-41; Faini 1965-1966, II, p. 24, cat. n. 26; Chiarini 2012, pp. 870-872; Cantelli 2009, p. 130.

---

<sup>144</sup> Chiarini 2012, pp. 870-872.

<sup>145</sup> Faini 1965-1966, II, p. 49, cat. n. 52; Bellosi 1977, p. 242.

<sup>146</sup> Baldinucci ha lasciato un commento negativo sugli affreschi di Giovanni da San Giovanni. Baldinucci, IV, pp. 224-225; Contini 1985.

**Facciata del Palazzo Dell'Antella**

1619-1620, affreschi

Firenze, Piazza Santa Croce



Matteo Rosselli prese parte al progetto delle decorazioni encomiastiche dedicate al granduca Cosimo II che adornano la facciata di Palazzo dell'Antella su commissione del senatore Niccolò dell'Antella, “luogotenente pel granduca nell'accademia del disegno” (fig. 2. 183)<sup>147</sup>. Baldinucci nella vita di Rosselli scrive concisamente: “Del 1620 [...] operò molto nella facciata della casa dell'Antella”<sup>148</sup>, mentre nella biografia del suo discepolo Giovanni da San Giovanni descrive dettagliatamente sia l'andamento dei lavori che le assegnazioni di ogni figura. Al cantiere un'équipe di 13 pittori si impegnò a realizzare le decorazioni in venti giorni divisi in due periodi, uno di quindici giorni nel maggio 1619, l'altro di soli cinque giorni nel maggio dell'anno successivo<sup>149</sup>.

Oggi gli affreschi si sono molto deteriorati tanto che è difficile comprendere il programma decorativo e dare dei giudizi stilistici. Pertanto si possono individuare i contributi di Matteo Rosselli con l'aiuto delle notazioni del biografo fiorentino, confrontandoli con il disegno progettuale di grandi dimensioni (cm 165 x 93) conservato sotto il nome di Giovanni da San Giovanni presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. n. 1088 Esp.; fig. 2. 184 (A))<sup>150</sup>. Tuttavia Baldinucci probabilmente non era a conoscenza del disegno progettuale, per cui alcuni soggetti individuati dal biografo non

<sup>147</sup> Sebregondi, in base a documenti inediti, ha rivelato che fu Francesco dell'Antella, fratello di Niccolò, a soprintendere il progetto decorativo della facciata e che Michelangelo Cinganelli assunse il ruolo gestionale del cantiere. Sebregondi 2010, pp. 135-141.

<sup>148</sup> Baldinucci, IV, p. 163.

<sup>149</sup> “Questi [Niccolò dell'Antella] avendo deliberato di far dipingere la facciata di sua casa in sulla piazza di S. Croce, [...], chiamati a sè Domenico Passignano, Matteo Rosselli, Ottavio Vannini, Gio. da S. Giovanni, Fabrizio Boschi, Michelagnolo Cinganelli, Niccodemo Ferrucci, Andrea del Bello, discepolo e paesano di Giovanni, Michele Buffini, Ton Guerrini, Filippo Tarchiani, Cosimo Milanese, e Stefan da Quinto. [...] Tutte furono fatte in tempo di giorni venti cioè quelle che occupano lo spazio del primo ordine delle finestre di quella casa, in giorni quindici, dentro il mese di maggio 1619, e quelle, che al piano del terrazzino occupano lo spazio delle inferiori finestre, in soli giorni cinque, dentro al maggio 1620”. Baldinucci, IV, pp. 204-205.

<sup>150</sup> Faini 1965-1966, I, p. 323, n. 167. Il disegno è pervenuto agli Uffizi il 12 marzo 1773 dall'eredità Hugford ed è stato pubblicato da Giglioli nel 1949.

coincidono con quelli indicati nella parte inferiore del progetto. Secondo la *Vita*, Rosselli realizzò almeno tredici figure allegoriche: due figure *La Dilezione/La Bontà* (fig. 2. 184 (B), 185) e *La Città di Siena* (fig. 2. 184 (C)) del primo registro<sup>151</sup>; tre figure *La Religione* (fig. 2. 184 (D)), *Il Consigli/La Provvidenza* (fig. 2. 184 (E)) e una allegoria del secondo registro (fig. 2. 184 (F))<sup>152</sup>; tre figure *Il Riposo/La Magnanimità* (fig. 2. 184 (G)), *La Maestà/La Maestà regia* (fig. 2. 184 (H)), *l'Astronomia* (fig. 2. 184 (I)) del terzo registro<sup>153</sup>; cinque figure *La Vigilanza* (fig. 2. 184 (J)), *La Verità* (fig. 2. 184 (K)), *La Sapienza* (fig. 2. 184 (L), 186), *La Gloria/La Virtù* (fig. 2. 184 (M), 187) e una allegoria (fig. 2. 184 (N), 188) del quarto registro<sup>154</sup>. Faini ha proposto tre disegni che hanno lo stile coerente con le decorazioni, ma nessuno di essi coincide precisamente con le figure che ornano la facciata (inv. 9758 F: fig. 2. 189; 9766 F: fig. 2. 190; 9767 F: fig. 2. 191)<sup>155</sup>.

*Bibliografia*: Baldinucci, IV, pp. 163, 204-210; Faini 1965-1966, II, pp. 25-26, cat. n. 27; Ginori Lisci 1972, II, pp. 635-638; Pizzorusso 1983, pp. 50-59; Cantelli 2009, p. 131; Sebregondi 2010, pp. 135-141; Acanfora 2015, pp. 505-511.

<sup>151</sup> Baldinucci, IV, p. 206. “La figura della Dilezione si fa vedere appresso, ed ha in collo il pellicano: opera è questa del Rosselli”; “V’è poi lo spazio, ov’è situata la statua di marmo del granduca Cosimo II, dai lati della quale è figurata in pittura, a sinistra, una femmina, che rappresenta la città di Siena, opera del pennello del Rosselli, il quale dovendole fare l’accompagnatura della lupa, per essere in dipignere animali poco felice, pregò Giovanni, che gielo facesse: ed egli in un quarto d’ora, e non più, dipinse la bella testa di detta lupa”.

<sup>152</sup> Baldinucci, IV, pp. 207-208. “[...] la Religione, che con una mano sostiene un tempio, e coll’altra tiene una chiave d’oro, che fu dipinta dal Rosselli”; “Quella [...] rappresentante il consiglio, figura con due faccie, una di giovane, ed una di vecchio, inghirlandate di spighe, ed ha nella destra un timone, e chiavi d’oro nella sinistra, fu dipinta dal Rosselli”; “Della femmina con libro in mano, ed altro libro a’ piedi sopra un oriuolo a polvere, ed appresso una gabbia dentrovi un uccello, che fu opera del medesimo, non sappiamo il significato”.

<sup>153</sup> Baldinucci, VI, p. 208. “Nel giovane armato, e con elmo fiorito, volle il Rosselli rappresentare il Riposo”; “Altra femmina sedente sopra nuvole, con scettro e corona, ed un’aquila appresso, fu fatta dal Rosselli, per rappresentare la Maestà”; “[...] l’Astronomia, che apparisce fasciata dallo zodiaco, e fecela il Rosselli”.

<sup>154</sup> Baldinucci, VI, p. 209. “[...] una femmina con lucerna, a piedi la grù col sasso, nella quale figurò il Rosselli la Vigilanza”; “Il medesimo [Rosselli] fece quella che segue, con palma in mano, un mappamondo a’ piedi, e sopra la testa un sole: siccome ancora l’altra, che tiene una lucerna ed un libro. La femmina alata, coll’asta pura nella destra, e nella sinistra una laurea dorata, che rappresenta la Gloria, fece pure il Rosselli”; “Evvi una donna colorita per mano del Rosselli, che tiene una croce d’oro, ed appresso ha un pezzo di macia con ellera attorno”.

<sup>155</sup> Faini 1965-1966, I, p. 138; II, p. 221 (inv. n. 9758 F), p. 223 (inv. n. 9766 F), p. 224 (inv. n. 9767F).



35

**Matteo Rosselli**

*Tobiolo e l'Arcangelo*

1621 circa

Olio su tela, cm 145 x 204

Firenze, Galleria Corsini



36

**Matteo Rosselli**

*Lot e le figlie*

1621 circa

Olio su tela, cm 145 x 204

Firenze, Galleria Corsini



Baldinucci ricorda “per quei della famiglia de’ Corsini fece l’anno 1621 molti quadri da camera e sala” non specificando quali<sup>156</sup>. Nel catalogo della Galleria di Palazzo Corsini al Parione di Firenze redatto nel 1880, diverse opere erano state attribuite a Matteo Rosselli fra cui: *Tobiolo e l’Arcangelo* (fig. 2. 192), *Lot e le figlie* (fig. 2. 197), *Fuga di Olimpia dopo l’uccisione di Arbante* (fig. 2. 199), *Rodomonte in lotta con l’Eremita* (fig. 2. 200)<sup>157</sup>. Per quanto riguarda *Tobiolo e l’Arcangelo*, ne è stata confermata l’autenticità da Faini che ha reperito il disegno preparatorio inv. 1075 conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (fig. 2. 193). Non sono ancora stati rinvenuti i documenti di pagamento ma Faini, sulla base di una lettura stilistica, l’ha datato intorno al 1621.

---

<sup>156</sup> Baldinucci, IV, p.163.

<sup>157</sup> Le opere attribuite da Medici a Matteo Rosselli sono le seguenti: *La Madonna addolorata* (terza sala, p. 36, n. 120); *Ecce Homo* (terza sala, p. 37, n. 125); *Tobia e l’Angelo* (sesta sala, p. 73, n. 213) (fig. 2. 210); *Lot con le figlie* (sesta sala, p. 75, n. 220) (fig. 2. 215); *Odorico di Biscaglia rapisce Isabella* (ottava sala, p. 82, n. 257) (fig. 2. 216, conosciuto oggi come *Fuga di Olimpia*); *Isabella Rodomonte ed il Romito* (ottava sala, p. 83, n. 262) (fig. 2. 210); *La Samaritana al Pozzo* (nona sala, p. 85, n. 271); scuola di Rosselli, *Tobiolo e Sara in orazione* (dicima sala, p. 87, n. 282); *Il sogno di Giacobbe* (tredicesima sala, p. 105, n. 388) (fig. 2. 219); *Abramo visitato dai tre Angeli* (tredicesima sala, p. 105, n. 393) (fig. 2. 225); *Giaele e Sisara* (tredicesima sala, p. 105, n. 394) (fig. 2. 223); *Il trionfo di David* (tredicesima sala, p. 105, n. 395) (fig. 2. 218). Medici 1880.

Considerando che l'allievo Jacopo Vignali realizzò due tele con lo stesso soggetto, rispettivamente nel 1622 e 1623, sembra verosimile che la tela della collezione Corsini sia stata eseguita con pochi anni di precedenza (fig. 2. 194, 195)<sup>158</sup>.

Il *Lot e le figlie* (fig. 2. 191), basato sulla Genesi (19: 30-38), rappresenta la scena in cui il vecchio patriarca viene reso ubriaco dalle figlie che, con lo scopo di conservare la stirpe, stavano premeditando di avere un rapporto incestuoso con il padre. E' interessante confrontarla con l'opera del maestro Pagani (fig. 2. 198), eseguita poco prima della sua morte ed ottenuta dal granduca Ferdinando I per collocarla "nel salone de' Pitti"<sup>159</sup>. Queste due opere hanno il formato e la composizione ben diversi, ma si possono notare alcuni elementi in comune che dimostrano la fedeltà al testo biblico: nello sfondo si vedono le città di Sodoma e di Gomorra distrutte dal Signore sotto le fiamme, nel mezzo la sagoma della moglie di Lot, trasformata in statua di sale volgendosi indietro mentre fuggiva con la famiglia. Inoltre sembrano identici la coppa che regge l'ubriaco e la fiaschetta che nella tela di Pagani la figlia tiene in mano per la catena, mentre nell'opera di Rosselli è appoggiata per terra. In tutte e due le tele viene evidenziata la gamba nuda di una delle figlie come allusione esplicita della seduzione, che sarebbe stata riportata ancora dal discepolo di Rosselli, Francesco Furini nel *Giuditta e Oloferne*. Rosselli rappresenta le figure femminili distinguendole con attenzione: diversamente dalla figlia che versa il vino, coperta dalla testa fino ai piedi, la sorella maggiore è disegnata in modo più seducente, con i capelli acconciati in maniera decorativa e la veste di raso scollata. La

---

<sup>158</sup> Pagliarulo ha reperito il documento che attesta la commissione di *Tobiolo e l'Arcangelo* da parte del cardinale Carlo de' Medici nel 1622 (ASF, Guardaroba Medicea 741, f. 374), identificando la tela di Vignali, realizzata con colori più vivaci e accesi (fig. 2. 194). Invece la sua versione (fig. 2. 195), donata dal pittore stesso al convento di San Marco nell'anno successivo, ha la tonalità aulica e raffinata e lo stile più vicino all'opera del maestro. Per quanto riguarda l'altro *Tobiolo e l'Arcangelo* dello stesso pittore (fig. 2. 196) con la composizione analoga alla tela del maestro è stata notata da Mastropiero la somiglianza con l'*Arcangelo San Michele* della chiesa di SS. Michele e Gaetano a Firenze (1642). Successivamente Cerretelli l'ha datata alla prima metà degli anni venti. A mio parere, nonostante la composizione segua quella del maestro, il dipinto mostra uno stile più elaborato e raffinato rispetto a quelli degli anni venti, e come afferma Mastropiero, è vicino allo stile delle opere degli anni Trenta e Quaranta. Mastropiero 1973, p. 83; Pagliarulo, in FIRENZE 1986, III, p.184; Cerretelli, in Paolucci 2004, cat. n. 23, p. 86; ROMA 2008, cat. n. 43, pp. 121-122; Baldassari 2009, pp. 583, 708; Bellesi 2009, I, pp. 205, 271, tav. 1109; Cantelli 2009, I, pp. 155, 194; Sakamoto 2010, cat. nn. 5, 23, 27.

<sup>159</sup> Baldinucci, III, p. 48; D'Afflitto, in Natali 1997, pp. 104-116.

distinzione è rafforzata dalla gamba nuda e dal gesto di abbracciare il padre. Faini, considerando che *Lot e le figlie* di Rosselli ha la stessa dimensione del *Tobiolo*, ritiene che fosse stato concepito come *pendant*, quindi sia databile nello stesso periodo, circa 1621<sup>160</sup>.

Per quanto riguarda *Fuga di Olimpia dopo l'uccisione di Arbante* (fig. 2. 193), terza opera attribuita a Rosselli della Galleria Corsini, Fumagalli ha proposto di attribuirlo a uno dei discepoli del maestro, Giovan Battista Vanni.

Il ritrovamento del monogramma «l. c.» sul *Rodomonte in lotta con l'Eremita* (fig. 2. 194), quarta opera della collezione, nega l'attribuzione a Rosselli, ma non è ancora stato identificato l'autore. La sigla potrebbe, a mio avviso, indicarlo in Ludovico Cigoli, poichè è uguale a quella che il pittore lasciò sul *Sogno di Giacobbe* conservato al Museo di Nancy<sup>161</sup>.

*Bibliografia:* Medici 1880, pp. 73, 75; Faini 1965-1966, I, pp. 155-158, II, p. 23, cat. 24, 25; Fumagalli, in FIRENZE 2001, p. 81; Cantelli 2009, p. 131.

---

<sup>160</sup> Faini 1965-1966, II, p. 23, n. 25.

<sup>161</sup> Fumagalli, in FIRENZE 2001, p. 81.

37

**Matteo Rosselli**

*Trionfo di David*

1620 circa, olio su rame, cm 44 x 35

Firenze, Galleria Corsini



38

**Matteo Rosselli**

*Sogno di Giacobbe*

1621 circa, olio su rame, cm 42 x 35

Firenze, Galleria Corsini



39

**Matteo Rosselli**

*Giaele e Sisara*

1621 circa, olio su rame, cm 42 x 35

Firenze, Galleria Corsini



Tra le opere della Galleria Corsini attribuite a Rosselli nel catalogo redatto nel 1880, erano compresi anche quattro dipinti su rame di piccole dimensioni: *Trionfo di David* (fig. 2. 201), *Sogno di Giacobbe* (fig. 2. 202), *Jaele e Sisara* (fig. 2. 206) e *Abramo e tre angeli* (fig. 2. 208). Come vedremo in seguito i dipinti su rame venivano usati per riprodurre opere già esistenti. Ritengo quindi che anche il *Trionfo di David*, come afferma Faini, sia una replica della tela omonima realizzata da Rosselli stesso nel 1620 e conservata oggi nella Galleria Palatina, di cui tratteremo nella prossima scheda<sup>162</sup>.

Il *Sogno di Giacobbe* (fig. 2. 202), basato sulla *Genesi* (28: 10-22), tratta del figlio di Isacco che, durante il viaggio verso Carran, si ferma nella città di Beth-El per riposarsi. In primo piano Giacobbe, sdraiato ai piede di un grande albero, appoggiando il capo su una pietra, dorme profondamente del tutto indifeso. Nello squarcio delle nuvole è

---

<sup>162</sup> Baldinucci ricorda che intorno al 1612 Rosselli dipinse “un David per il palazzo”, di cui non abbiamo nessuna traccia. Il dipinto su rame potrebbe essere anche un bozzetto per quel dipinto. Baldinucci, IV, p. 159.

rappresentata la sua visione, cioè “una scala poggiava a terra e la sua cima raggiungeva il cielo; su di essa salivano e scendevano angeli di Dio”. La composizione mostra un chiaro riferimento alle opere omonime di Cigoli, di cui oggi sono note sei varianti (fig. 2. 203): una di queste, ritrovata recentemente da Padovani e conservata nella Galleria Palatina, è considerata la prima realizzazione della serie<sup>163</sup>. La versione del Musée des Beaux-Arts di Nancy (fig. 2. 203) è firmata e datata (1593/1598) e fu eseguita probabilmente per Cosimo di Pietro Ridolfi, poi pervenuta in mano del cardinale Carlo de’ Medici; un’altra, custodita a Burghley House, è stata individuata da Granata in base al documento di pagamento reperito dalla studiosa, come quella eseguita nel 1610 per il cardinale Alessandro Peretti Montalto; il 2 novembre 1978 è passata un’altra versione da un’asta di Sotheby’s<sup>164</sup>. Sappiamo, inoltre, che il cardinale Montalto incaricò Cigoli dei disegni da tradurre in arazzi, che poi sarebbero stati tessuti presso l’Arazzeria Medicea nei primi mesi del 1611 e all’inizio del 1612. L’invenzione cigolesca divenne matrice di varie opere eseguite negli anni successivi da Cristofano Allori (fig. 2. 204), Jacopo Vignali (fig. 2. 205) e Domenico Fetti, a cui si può annoverare anche il nostro pittore<sup>165</sup>. Mentre Cigoli raffigurò il sognatore al buio totale, salvo la luce divina che illumina solamente le scale e la figura di Giacobbe, Rosselli lo ritrasse in un ambiente sottilmente illuminato, dove il giovane dorme soavemente ai piedi di un albero con una veste brillante di broccato d’oro con un mantello rosso. Questa figura, ripetuta pressoché con lo stesso costume e la stessa posizione nella decorazione a fresco del soffitto del piano terreno della Casa Buonarroti, realizzata da Vignali nel 1621, fa presumere che i due pittori disegnassero insieme davanti allo stesso modello (fig. 2. 205) <sup>166</sup>.

La replica del *Giaele e Sisara* (fig. 2. 206), opera originariamente eseguita da Cigoli nel

---

<sup>163</sup> E’ stata esposta per la prima volta in occasione della mostra dedicata al pittore e il suo ambiente nel 2008. Padovani 2008, pp. 144-151; Chappell, in FIGLINE VALDARNO 2008, p. 160, cat. n. 4. 5.

<sup>164</sup> Sulle tre repliche di Cigoli si veda: Matteoli 1999, pp. 49-80; Granata 2011, pp. 212-217.

<sup>165</sup> Del Bravo 1961, p. 32, tav. 22; Faini 1965-1966, I, pp. 152-153, tav. 95; Bensi 2000, pp. 93-104; Sakamoto 2012, p. 193, cat. n. 10.

<sup>166</sup> Si può ipotizzare che la rappresentazione della storia della scala di Giacobbe tenutasi nella Cappella delle Reliquie a marzo 1619 e pubblicata nell’opuscolo memoriale abbia influenzato l’esecuzione delle opere contemporanee con lo stesso soggetto. Sulla rappresentazione si veda il capitolo 2 della prima parte.

1595-1596 per Ascanio Pucci (fig. 2. 207), era attribuita tradizionalmente a Rosselli, ma rivendicata a Cigoli da Battelli. In occasione della mostra monografica del 1959, l'attribuzione al pittore sanminiatese è stata confermata da Bucci<sup>167</sup>. Successivamente Chelazzi Dini e Faini l'hanno assegnato ad un periodo centrale della sua attività, intorno al 1602-1603<sup>168</sup>. Tuttavia Matteoli e Cecchi l'hanno restituita di nuovo a Rosselli<sup>169</sup>. Visto che lo stile ed i colori sono coerenti con quelli del *Trionfo di David* (fig. 2. 201) e del *Sogno di Giacobbe* (fig. 2. 202), penso che anche il *Giaele e Sisara* si possa attribuire alla stessa mano e allo stesso periodo (1621 circa).

L'ultimo fra i dipinti su rame attribuiti a Matteo Rosselli nel catalogo del 1880 è *Abramo e tre angeli* (fig. 2. 208). L'opera basata sulla *Genesi* (18: 1-15) tratta dei tre uomini che apparvero ad Abramo. Mentre un angelo, disegnato in mezzo ad altri due, annuncia al Patriarca la nascita del figlio Isacco indicando il cielo con il dito, Abramo ascolta attentamente la profezia inchinandosi rispettosamente. A destra, sulla soglia della casa la moglie Sara assiste alla scena. Per quanto riguarda l'attribuzione, il dipinto non è inserito nel catalogo di Rosselli redatto da Faini. In effetti il dipinto non mostra nessuna caratteristica dello stile rosselliano: è privo delle pennellate delicate nelle stoffe, delle voluminosità nelle figure, della colorazione vivace. L'opera omonima di Vignali (fig. 2. 209) sembra più fedele alla Sacra Scrittura, in cui Abramo, in piedi intento ad offrire il vino agli ospiti, riceve la profezia. Non si trova nessuna somiglianza fra l'opera in esame e quella di Vignali, nonostante, come abbiamo discusso sopra, le opere dei due pittori con *Sogno di Giacobbe* e *Tobiolo e l'Arcangelo* mostrino chiare relazioni fra di esse. Piuttosto il disegno conservato a nome di Rosselli presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma pare più simile alla pittura di Vignali (fig. 2. 210)<sup>170</sup>.

*Bibliografia:* Medici 1880, p. 105; Faini 1965-1966, II, pp. 21-22, cat. n. 22, 23; Cantelli 2009, p. 131.

<sup>167</sup> Battelli 1922; SAN MINIATO 1959, pp. 85-86, n. 31 bis, n. 33.

<sup>168</sup> Chelazzi Dini 1963 (B), pp. 51-65; Faini 1965-1966, I, pp.153-154.

<sup>169</sup> Matteoli 1980, pp. 122-124; Cecchi 1992, pp. 82-91; Chappel, in PISA 2009, pp. 352-353, n. 74.

<sup>170</sup> E' interessante notare la somiglianza dei vestiti dell'angelo destro di Abramo nell'opera di Vignali (fig. 2. 209) e quelli di Giacobbe dei due artisti (fig. 2. 202, 205), che presentano una stessa veste di broccato d'oro con tagli, mantello rosso, pantaloni blu e stivali, fatto che induce ad ipotizzare l'esistenza di un identico modello.

**Matteo Rosselli**

*Trionfo di David*

1620, olio su tela, cm 203 x 201

Firenze, Galleria Palatina, inv. 1912 n. 13



Baldinucci ricorda che Rosselli nel 1621 lavorò “per la guardaroba un trionfo di David colla testa di Golia” che è stato identificato come *Trionfo di David*, conservato oggi nella Galleria Palatina (fig. 2. 211)<sup>171</sup>. Sricchia Santoro ha individuato il documento che attesta il compimento dell’opera prima del 20 novembre 1620<sup>172</sup>. Faini ha reperito la notizia della consegna di una pittura nello stesso anno per 100 scudi<sup>173</sup>. Il dipinto rappresenta David in veste di un pastore che rientra trionfalmente a Gerusalemme dal campo di battaglia contro i Filistei: con la mano destra tiene la testa di Golia, mentre sulla spalla porta la spada del gigante, con la quale lo decapitò. Per le due figure femminili che danzano a fianco dell’eroe, proporrei come fonte d’ispirazione le due suonatrici incise da Tempesta per lo stesso soggetto, rappresentate in maniera analoga con i soliti strumenti in mano, un tamburello e un triangolo, sebbene la fanciulla di sinistra sia disegnata di spalle invece che di fronte (fig. 2. 212 (A-B)). Faini ha riconosciuto nel colorito l’influenza dell’arte di Artemisia Gentileschi, che soggiornò a Firenze dal 1612 al 1620, e di quella di Coccapani, ritornato a Firenze dal lungo soggiorno romano. In questa tela Rosselli realizza una composizione quasi teatrale, contraddistinta da una atmosfera allegra supportata anche da tonalità auliche, caratteristiche che segnarono le opere successive con stesso soggetto di altri artisti come Jacopo Vignali (Greenville, Bob Jones University Museum), Lorenzo Lippi (Firenze, Galleria Palatina) e Rutilio Manetti (Lucca, Pinacoteca di Palazzo Mansi). La versione del Louvre (fig. 2. 213) faceva parte della collezione del re Luigi XIV di Francia<sup>174</sup>.

*Bibliografia:* Baldinucci, IV, pp. 159-163; Sricchia 1963, pp. 250, 265, n. 21; Faini 1965-1966, II, p. 51, cat. n. 54; Chiarini 1988, p. 11; Chiarini-Padovani 2003, cat. n. 561; Cantelli 2009, p. 131.

<sup>171</sup> Baldinucci, IV, p. 163.

<sup>172</sup> ASF, Guardaroba Medicea 390, ins. 6, f. 328. Sricchia Santoro 1963, p. 265, n. 21.

<sup>173</sup> ASF, Guardaroba Medicea 374, f. 65. Faini 1965-1966, I, pp. 147-148, p. 330, n. 181.

<sup>174</sup> Faini 1965-1966, II, pp. 87-88, cat. n. 105.

41

**Matteo Rosselli**

*San Pietro che risana lo storpio*

1622

Olio su tela, cm 328 x 220

Marti, Montopoli in Val d'Arno (PI)

Pieve di Santa Maria Novella



Dalla biografia baldinucciana si apprende che Matteo dipinse “[...] per Vincenzo Baldovinetti di Poggio una tavola, che fu mandata a Marti, nella quale rappresentò quando s. Pietro sanò il rattratto alla porta del tempio” (fig. 2. 214)<sup>175</sup>. La data di esecuzione è ricordata entro una lastra ovale in marmo sotto la mensa dell’altare, in cui si legge: F. R. B. MDCXXII<sup>176</sup>. Si tratta del miracolo raccontato negli *Atti degli Apostoli* (3:1 - 3:10). Un giorno all’ora della preghiera, verso le tre di pomeriggio, uno storpio seduto presso la porta del tempio vide Pietro e Giovanni che salivano e chiese loro l’elemosina, come faceva con tutti i fedeli. Pietro gli disse: “Soldi non ne ho, ma quello che ho te lo do volentieri: nel nome di Gesù Cristo, il Nazareno, alzati e cammina” e poi lo prese per la mano destra e lo aiutò ad alzarsi. In quell’istante le gambe e le caviglie del malato diventarono robuste. Si mise in piedi e riuscì ad entrare nel tempio insieme agli apostoli. Nella tela sono raffigurati San Pietro che prende la mano dello storpio rivolgendogli gentilmente la parola e dietro di lui San Giovanni che assiste alla scena con attenzione. Due uomini sulla soglia del tempio, increduli, osservano lo storpio che sta per alzarsi: sono i primi testimoni oculari del miracolo. Inoltre sulla sinistra è raffigurata una ragazza che, accortasi dell’avvenimento insolito, lo indica alla madre con la mano destra.

Ritengo che quest’opera sia ispirata al dipinto, oggi disperso, con lo stesso soggetto eseguito da Cigoli per la Basilica di San Pietro su commissione di Clemente VIII, che

---

<sup>175</sup> Baldinucci, IV, p. 163.

<sup>176</sup> Bitossi, in Ciardi 2000, cat. n. 74.



Rosselli probabilmente ebbe modo di osservare da vicino durante il soggiorno a Roma<sup>177</sup>.

Nei disegni preparatori di Cigoli per tale opera (fig. 2. 215-216), conservati nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, si può notare una analoga composizione: al centro è presente San Pietro, accompagnato da San Giovanni, che prende la mano destra dello storpio seduto sulla sinistra, mentre due astanti osservano la scena sulla soglia del tempio. In uno dei disegni (fig. 2. 215) si intravedono anche altre due persone sulla destra nello sfondo. Quindi Rosselli probabilmente prese come modello l'invenzione di Cigoli, invertendola in maniera speculare. Lo stesso schema compositivo venne ripetuto anche da Jacopo Vignali, il quale modificò la dimensione delle figure di San Pietro e dello storpio in maniera da renderle quasi monumentali (fig. 2. 217)<sup>178</sup>.

*Bibliografia:* Balducci, IV, p. 163; SAN MINIATO 1959, p. 225; Faini 1965-1966, II, p. 82, cat. n. 96; Matteoli, in SAN MINIATO 1969, pp. 90-91; Cantelli 1983, p. 132; Ducci, Badalassi 1999, p. 99; Bitossi, in Ciardi 2000, cat. n. 74; Cantelli 2009, p. 176.

---

<sup>177</sup> Chappell 1974, pp. 119-170.

<sup>178</sup> Pagliarulo 1989, p. 64, tav. 62; Spinelli 1989, p. 39; Sakamoto 2012, p. 294, cat. n. 97.

42

**Matteo Rosselli**

*Prigionieri di Bona che sfilano davanti a Ferdinando I*

1622, affresco, Firenze, Casino Mediceo di San Marco



43

**Matteo Rosselli**

*Ferdinando I riprende i lavori del porto di Livorno*

1622, affresco, Firenze, Casino Mediceo di San Marco



I due lunettoni che illustrano i *Prigionieri di Bona* (fig. 2. 218) e *Ferdinando I riprende i lavori del porto di Livorno* (fig. 2. 228) fanno parte delle decorazioni della terza sala dedicata al granduca di Toscana Ferdinando I nel Casino Mediceo di San Marco a Firenze. All'intero progetto decorativo parteciparono diversi artisti. In effetti possiamo trovare dei riferimenti di questi lavori nelle vite baldinucciane di Fabrizio Boschi, Matteo Rosselli, Anastasio Fontebuoni e Jacques Callot. Nel 1892 Covoni ha esaminato le decorazioni ma il suo studio ha creato una certa confusione nelle attribuzioni<sup>179</sup>. Nel 1962 Masetti ha riesaminato le datazioni e le attribuzioni delle decorazioni in base ai documenti di pagamento conservati nell'Archivio di Stato di Firenze<sup>180</sup>. Secondo il suo studio, il progetto fu iniziato il giorno del primo pagamento, il 17 ottobre 1621, circa sette mesi dopo il funerale di Cosimo II e fu completato il giorno dell'ultimo pagamento, il 13 luglio 1623. Per quanto riguarda i due lunettoni, Masetti giudica Rosselli "decorativo e brillante, ma assolutamente privo di originalità. Ricalcando gli schemi ormai vieti dei suoi predecessori, egli riesce ad essere soltanto un riperitore e un divulgatore". E ancora: "Anche lo scrupolo intellettualistico di dare un significato allegorico ad ogni elemento figurale, tradisce, in una ricerca che si esaurisce nel simbolismo la completa insipienza del linguaggio rosselliano"<sup>181</sup>. Questo giudizio viene completamente negato da Faini che,

<sup>179</sup> Covoni 1892.

<sup>180</sup> ASF, Guardaroba Medicea 758, *Note di spese fatte ne sua Tempi nel Casino da S. Marco di Pitture et altro*; Masetti 1962 (B), pp. 1-27; Masetti 1962 (C), pp. 77-109.

<sup>181</sup> Masetti 1962, pp. 83-84.

per l'aspetto critico, definisce l'articolo di Masetti "carente" <sup>182</sup>.

Acanfora e Spinelli, rispettivamente nel 2001 e nel 2005, hanno riesaminato l'intero ciclo dal punto di vista stilistico proponendo nuove attribuzioni<sup>183</sup>. Per quanto riguarda la terza sala, a cui appartengono i due lunettoni in esame, visto che Rosselli ricevette i pagamenti soltanto per tre mesi, da marzo fino a giugno del 1622, i due studiosi sostengono che le altre lunette sui muri laterali siano state eseguite dai suoi discepoli, attribuendo quelle di destra a Domenico Pugliani, quelle di sinistra a Jacopo Vignali<sup>184</sup>.

La conquista di Bona, come abbiamo visto, è un tema ripreso più volte in quegli anni: una delle sale dell'appartamento dei forestieri in Palazzo Pitti fu dedicata a questa impresa militare; uno degli archi trionfali dell'entrata di Maria Maddalena a Firenze rappresentava "l'espugnazione di Bona"; nella serie della *Vita di Ferdinando I* (1614) erano inserite due scene della battaglia di Bona (fig. 2. 116-117). Però la rappresentazione dei *Prigionieri di Bona* ha solo un caso precedente: una delle quattro scene che adornano la sala di Bona in Palazzo Pitti, quella sul muro laterale *Silvio Piccolomini che presenta a Ferdinando I i prigionieri turchi* di mano di Poccetti e aiuti (fig. 2. 219) <sup>185</sup>. E' da notare che, mentre nella sala di Bona la scena dei prigionieri è collocata in una sede secondaria (le scene principali sono la *Conquista di Bona in Algeria* (fig. 2. 220) e la *Conquista di Prevesa in Albania* (fig. 2. 221)), l'opera di Rosselli nel Casino Mediceo di San Marco, invece, acquista maggior evidenza grazie al posizionamento privilegiato. Considerando che nella residenza del cardinale Carlo de' Medici l'intero programma decorativo era dedicato al padre Ferdinando I, ritengo che l'intento fosse quello di mettere in evidenza la figura del Granduca, assente nella battaglia in Algeria. Rispetto all'affresco poccettiano, affollato di soldati e di figure allegoriche, la raffigurazione rosselliana è ordinata e solenne. I tre disegni realizzati da Jacques Callot (fig. 2. 224-226), probabilmente per la serie della *Vita di Ferdinando I*,

---

<sup>182</sup> Faini 1965-1966, I, p. 29.

<sup>183</sup> Acanfora, in Gregori 2001, pp. 45-60; Spinelli, in Gregori 2005, I, pp. 205-223.

<sup>184</sup> Masetti 1962 (B); Sricchia 1963; Acanfora, in Gregori 2001; Spinelli, in Gregori 2005.

<sup>185</sup> I tre disegni di Jacques Callot con analoghe composizioni fra di loro (fig. 2. 218-220) sono considerati studi preparatori per una presunta incisione con l'*Ammiraglio Inghirami presenta i prigionieri a Ferdinando I*, che non è mai stata realizzata. Pervole 1980, pp. 93-101; Nancy 1992, cat. n. 76.

potrebbero essere stati fonte d'ispirazione per la realizzazione del lunettone<sup>186</sup>. Il Granduca seduto sul trono a sinistra passa quasi in secondo piano rispetto ai prigionieri disperati e miserabili, tra i quali spiccano il vecchio barbuto con la schiena incurvata e le madri con i figli piccoli, quasi come a far riflettere sull'irragionevolezza e la crudeltà della guerra. Per questi personaggi sono stati reperiti due disegni preparatori: uno conservato nel Museo del Louvre per il volto del vecchio (fig. 2. 222)<sup>187</sup>, l'altro apparso all'asta di Sotheby's nel 2008 per la figura della madre incatenata per le mani (fig. 2. 223). Per le altre figure degli schiavi il pittore avrebbe potuto ispirarsi al gruppo scultoreo di bronzo *Quattro Mori* realizzato da Pietro Tacca per il porto di Livorno<sup>188</sup>.

Il lunettone opposto, *Ferdinando I riprende i lavori del porto di Livorno* (fig. 2. 227), ha la stessa composizione dell'incisione di Callot per la serie della *Vita di Ferdinando I* (fig. 2. 114). In questo caso, però, si può ipotizzare che sia stato Rosselli stesso ad inventare il disegno originale per l'incisione. Faini ha reperito uno studio preparatorio (inv. n. 1559: fig. 2. 228) conservato al Museo del Louvre per una minuscola figura di un lavoratore che manovra un'asta.

Inoltre, per una delle lunette laterali con la *Battaglia di Laiazzo* (fig. 2. 228), suppongo che Vignali abbia preso spunti dall'incisione di Callot (fig. 2. 121): possiamo osservare gli elementi in comune come, nel centro della scena, il soldato in armatura che atterra e colpisce l'avversario con la spada al capo e, sulla sinistra, gli arcieri in vesti musulmane che scoccano le frecce.

*Bibliografia:* Covoni 1892; Masetti 1962 (B), pp. 1-27; Masetti 1962 (C), pp. 77-109; Faini 1965-1966, I, pp. 167-174; Acanfora, in Gregori 2001, pp. 45-60; Spinelli, in Gregori 2005, I, pp. 205-223.

---

<sup>186</sup> Perlove 1980, NANCY 1992, cat. n. 76.

<sup>187</sup> La figura del vecchio ci fa ricordare l'aneddoto, raccontato da Baldinucci, di "un povero vecchio uomo con faccia rugosa e lunga, e folta barba, e tale appunto di fisionomia, quale gli abbisognava per un certo suo quadro". Rosselli gli chiese se poteva disegnarlo e il vecchio accettò, accomiatandosi per sistemarsi. Quando egli ritornò, il pittore gli disse, "io volevo dipingere la vostra barba, e non voi, perchè dunque ve la sete voi levata?" Baldinucci, IV, pp. 171-172.

<sup>188</sup> Sul *Quattro Mori* di Pietro Tacca si veda: Venturi 1934, pp. 5-43; Mandalis 2005, pp. 28-48; Ostrow 2013, pp. 87-90; Ostrow 2015, pp. 145-180.

44

**Matteo Rosselli**

*Tancredi medicato da Erminia e Vafrino*

1624 circa

Olio su tela, cm 182 x 200

Firenze, depositi delle Gallerie (Villa la Petraia)

inv. 1890 n. 3818



Il *Tancredi medicato da Erminia e Vafrino* (fig. 2. 230), prima opera di Rosselli caratterizzata dal chiaroscuro e dalla teatralità, è uno dei lavori che il pittore fece per il cardinale Carlo de' Medici in questo periodo, fra i quali si possono annoverare, come abbiamo già visto, i due lunettoni della terza sala del Casino Mediceo di San Marco (scheda n° 41-42) e l'*Angelica cura Medoro ferito* che fa *pendant* con l'opera in esame (scheda n° 44).

L'opera faceva parte di una serie di diciannove tele destinate ad adornare la residenza fiorentina del Cardinale, tra cui quindici erano realizzate nel 1622-1624 e le altre quattro furono aggiunte nel 1633-1635. Il *Tancredi* è uno dei sei dipinti ispirati alla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso. Gli altri cinque sono: *Sofronia e Olindo liberati da Clorinda* di Francesco Rustici (fig. 2. 231), *Compianto di Tancredi sul corpo di Clorinda* di Bilivert con aiuti (fig. 2. 232), *Rinaldo e Armida nel giardino incantato* di Girolamo Frilli Croci (fig. 2. 233), *Erminia tra i pastori* di Francesco Curradi (fig. 2. 234) e *Rinaldo impedisce il suicidio di Armida* di Cesare Dandini (fig. 2. 235)<sup>189</sup>.

*Bibliografia:* D'Afflitto 1979, pp. 69, 75, n. 39; Cantelli 1982, pp. 142-143; Cantelli 1983, p. 131, fig. 668; Fumagalli 1990, p. 77, n. 8; Chiarini 1999, p. 74; Fumagalli, in FIRENZE 2001, pp. 72-84, 198, cat. n. 69; Fumagalli 2004, pp. 327-339; Cantelli 2009, p. 131.

---

<sup>189</sup> Fumagalli, in FIRENZE 2001, p. 73, 214-215; Fumagalli 2004, pp. 327-339.

45

**Matteo Rosselli**

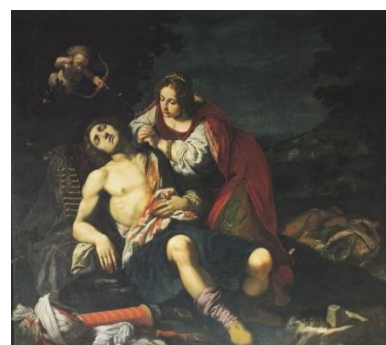
*Angelica cura Medoro ferito*

1621-1624

Olio su tela, cm 178 x 198

Firenze, depositi delle Gallerie (Villa la Petraia)

inv. 1890 n. 3819



L'Angelica cura Medoro ferito, ugualmente al *Tancredi medicato da Erminia e Vafrino*, mostra una marcata teatralità, che viene messa in pratica con la tecnica del chiaroscuro. Tuttavia, come dimostra il bozzetto (fig. 2. 242), il pittore inizialmente non aveva intenzione di realizzarlo con un tono scuro ma si adeguò, probabilmente per rispondere alla richiesta del committente, cardinale Carlo de' Medici .

L'opera faceva parte della serie di sei dipinti ispirati all'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. Le altre opere erano *Ruggiero alla corte di Alcina* di Rutilio Manetti (fig. 2. 238)<sup>190</sup>, *Angelica che si cela a Ruggiero* di Giovanni Bilivert (fig. 2. 239), *Astolfo e Mandricardo* di Valerio Marucelli (dispersa), a cui vennero successivamente aggiunti nel 1635 l'*Incontro di Bradamante e Fiordispina* di Guido Reni (fig. 2. 241) e nel 1636 *Ruggiero soccorso da Leone e dalla maga Melissa* di Jacopo Vignali (fig. 2. 240)<sup>191</sup>.

*Bibliografia:* D'Afflitto 1979, p. 67; Cantelli 1982, p. 141; Cantelli 1983, p. 131; Fumagalli 1990, p. 77, n. 8; Bellesi, in Bellesi, Romei 1997, pp. 15, 17; Fumagalli, in FIRENZE 2001, pp. 72-84, 214, cat. n. 82; Cantelli 2009, p. 131; Rossi 2013, pp. 185-200.

<sup>190</sup> Badino, in FIRENZE 2015, pp. 234-235, cat. n. 50.

<sup>191</sup> Fumagalli, in FIRENZE 2001, p. 73.

**Matteo Rosselli**

***Semiramide che accorre in difesa di Babilonia***

1624-1625

Olio su tela, cm 175 x 219

Firenze, depositi delle Gallerie (Villa la Petraia)

inv. 1890, n. 3821



L'opera (fig. 2. 244 (A)) faceva parte dei quattro dipinti realizzati fra il 1622 e il 1625 su commissione dell'arciduchessa Maria Maddalena d'Austria per adornare il Salone delle Udienze della Villa di Poggio Imperiale ed era ideata come *pendant* con *Artemisia che beve le ceneri di Mausolo* di Francesco Curradi (fig. 2. 246). Gli altri due dipinti erano *Morte di Lucrezia* di Francesco Rustici (fig. 2. 249)<sup>192</sup> e *Sofonisba si suicida col veleno davanti a Massinissa* di Rutilio Manetti (fig. 2. 250)<sup>193</sup>.

Fumagalli ha rivelato che, quando il cardinale Carlo de' Medici fu incaricato dalla cognata Maria Maddalena d'Austria di cercare quadri, statue e mobili durante il suo soggiorno a Roma nel 1623-1624, la richiesta specificava che i dipinti "non sieno lascive e donne igniude sendo le lunette di detta Sala dipinte con storie spirituali"<sup>194</sup>. Siccome il Cardinale non riuscì a trovare opere appropriate a tale richiesta, Maria Maddalena dovette commissionare i dipinti *ex novo* ai quattro pittori sopraccitati. Poiché questi, come abbiamo già esaminato, erano coinvolti nella realizzazione della serie di dipinti per il Casino Mediceo, è probabile che Carlo de' Medici li abbia suggeriti alla cognata come autori per le tele della Villa di Poggio Imperiale.

<sup>192</sup> Barbolani di Montauto, in FIRENZE 2010, p. 250, cat. n. 67; De Luca, in FIRENZE 2015 (C), pp. 230-231, cat. n. 48.

<sup>193</sup> Casciu, in FIRENZE 2010, cat. n. 40, pp. 200-201.

<sup>194</sup> ASF, Mediceo del Principato 5271, f. 176. La lettera indirizzata al cardinale Carlo de' Medici da Niccolò Giugni, guardaroba di casa Medici, in data 30 agosto 1623, parla di "quattro quadri che trovandosi costi fatti sarieno di gusto della Ser.ma quali hanno da ser.re per il salotto dabasso de baroncelli la lungezza di detti quadri ha da essere b.a 4 1/2 e di larghezza b.a 3, et in caso che fussino tantin più o meno non importeria havisandoli anco che le storie, che saranno dipintovi dentro non sieno lascive e donne igniude sendo le lunette di detta Sala dipente con storie spirituali" [sottolineatura dell'autrice]. E' stata citata da Fumagalli 1990, pp. 71-72.

Per la *Semiramide* ho reperito uno studio preparatorio presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma (inv. 158-H-10 n. 4658) in cui la protagonista viene rappresentata mentre, uscendo di corsa per accorrere in difesa di Babilonia, viene equipaggiata di elmo e di spada dalle ancelle. Sullo sfondo un soldato indica la direzione verso un'apertura porticata. Diversamente dall'opera finale l'eroina imbraccia uno scudo ed ha lo sguardo rivolto verso chi le porge la spada. Nella tela la scena è rappresentata in maniera speculare rispetto allo studio preparatorio. Semiramide, nell'atto di sguainare la spada, corre verso l'esterno seguendo l'indicazione di un armato, seguita da una dama che cerca di metterle l'elmo. Sotto gli archi si intravedono delle architetture e dei soldati radunati. Rosselli in quest'opera sviluppò ancora di più l'uso della luce, la quale, evidenziando il piccolo cane e la regina e oscurando gli elementi secondari, scandisce il passaggio del tempo. Inoltre il cane che abbaia, le vesti candide che sventolano e il cofanetto dei gioielli appena rovesciato sul pavimento (con la minuziosa rappresentazione degli oggetti sparsi per terra rifranti nel piccolo specchio) contribuiscono a creare una scena in movimento e a dare teatralità all'insieme (fig. 2. 244 (B)).

Insieme allo studio preparatorio sopraccitato, ne è conservato un altro raffigurante *Artemisia che beve le ceneri di Mausolo* (fig. 2. 247), in cui si scorgono alcuni elementi analoghi presenti nell'opera di Francesco Curradi (fig. 2. 246): l'urna di stessa forma posizionata sul tavolo e il mausoleo dietro l'apertura. Questo fatto fa presumere che in un primo momento Rosselli abbia avuto l'incarico di eseguire tutte e due le opere poi, per qualche motivo, dovette passarne una a Curradi. Inoltre, pare che quest'ultimo si sia ispirato al dipinto *Mausoleo di Alicarnasso* di Bernard Rantwyck (fig. 2. 248), che fa parte della serie *Sette Meraviglie del Mondo Antico*. La forma del monumento raffigurata parzialmente da Curradi nell'apertura dietro l'eroina coincide in maniera evidente con quella di Rantwyck, persino nei particolari delle colonne curve e delle statue sopra la balaustra.

L'*Artemisia* di Curradi ebbe grande successo, come dimostra l'esistenza di almeno cinque copie<sup>195</sup>. Inoltre Casciu ha notato la somiglianza tra l'*Artemisia* e *Santa Caterina*

---

<sup>195</sup> Ginori Lisci 1972, I, pp. 457-462; Cantelli 1982, p. 140, fig. 46; Cantelli 1983, p. 53, fig. 199; l'asta di Sotheby's, l' 8 luglio 1992 (lot 78). Casciu, in FIRENZE 2008, p. 168, cat.



*di Bolsena* collocata attualmente nella chiesa di Santa Lucia de' Magnoli a Firenze<sup>196</sup>. La cosa ancora più interessante è che nello sfondo della tela possiamo riconoscere la scena in cui la Santa viene salvata dagli angeli, immagine quasi identica a quella rappresentata nella Camera da letto della Granduchessa nella Villa di Poggio Imperiale.

Cassiano dal Pozzo (1588-1657), quando visitò la residenza medicea nel 1626, apprezzò l'opera di Rustici come migliore fra le quattro tele<sup>197</sup>. Invece Cochin, in occasione della visita alla Villa nel 1749, elogiò maggiormente quella di Curradi<sup>198</sup>. Successivamente i dipinti furono rimossi dalla Villa tra il 1768 e 1784 ed entrarono nelle collezioni delle Gallerie fiorentine almeno dal 1881. La *Morte di Lucrezia* rimase parzialmente danneggiata dall'attentato del 1993<sup>199</sup>.

*Bibliografia*: FIRENZE 1970, pp. 57-58, n. 35; Meloni Trkulja 1973, pp. 44-46; FIRENZE 1986-1987, I, p. 205, cat. n. 1. 89; Fumagalli 1990, pp. 71-73; Fumagalli 1991, pp. 479-80; Giusti Galardi 1995, pp. 102-103, n. 35; Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, II, 1, pp. 274, 324, 775; Casciu, in FIRENZE 2008, cat. n. 34, p. 168; Bellesi 2009, I, p. 241; Casciu, in FIRENZE 2010, p. 200, cat. n. 42 (Sofonisba); Barbolani di Montauto, in FIRENZE 2010, pp. 250-251, cat. n. 67 (Lucrezia); Hoppe 2012, pp. 95-102; Sanger 2014, pp. 126-129; De Luca, in FIRENZE 2015 (C), p. 230 cat. n. 48 (Lucrezia).

---

n. 34.

<sup>196</sup> Sricchia Santoro 1963, p. 254, n. 33; Casciu, in FIRENZE 2008, p. 168, cat. n. 34.

<sup>197</sup> Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, II, 1, p. 324.

<sup>198</sup> Casciu, in FIRENZE 2008, p.168, cat. n. 34.

<sup>199</sup> Galardi 1995, pp. 102-103, n. 35.

## **TERZA PARTE**

### **Maria Maddalena d’Austria durante la Reggenza: l’Analisi del Programma Decorativo della Villa di Poggio Imperiale**

#### **Capitolo 1**

##### **L’inizio della reggenza**

Il 28 febbraio 1621 Maria Maddalena scrive una lettera al cognato, cardinale Carlo de’ Medici, comunicandogli la morte del consorte e l’apertura del testamento, redatto dal Granduca più di cinque anni prima, in cui lei e la suocera Cristina di Lorena erano state nominate tutrici dei figli<sup>1</sup>.

Come dichiara il Granduca stesso nel suo testamento, il 15 agosto 1615 dettò le sue ultime volontà al senatore Niccolò Dell’Antella, e dopo aver riletto, rivisto e confermato, contrassegnò tutti i quindici fogli da cui era composto, alla presenza di sette testimoni testamentari (Niccolò Dell’Antella stesso, Donato Dell’Antella, Mario Bardini da Volterra, Fabrizio Colloredo, Curzio Picchena, Orazio Della Rena, Andrea Cioli) e del notaio

---

<sup>1</sup> ASF, Mediceo del Principato 5183, f. 293. Si veda il documento II nell’appendice.

Francesco Morelli<sup>2</sup>. Questo testamento dette le linee fondamentali per istituire il nuovo governo della reggenza quindi ci pare opportuno considerarlo anche nell'ottica di una rilettura dell'intero ciclo degli affreschi della Villa di Poggio Imperiale.

Cosimo II dichiara prima di tutto il desiderio che i discendenti continuino la costruzione della cappella di famiglia nella chiesa di San Lorenzo, dove sarebbe stata seppellita la sua salma. Successivamente prescrive di lasciare ai figli maschi, eccetto al primogenito, cinquanta mila scudi all'anno; invece alle figlie le doti di almeno trecento mila scudi ciascuna, ma chiede all'erede e alle tutrici, con il parere del Consiglio Segreto, di decidere la somma finale. Per quanto riguarda il primogenito Ferdinando II, nomina la moglie Maria Maddalena e la madre Cristina di Lorena come sue tutrici specificando nel modo seguente:

“Al detto principe Ferdinando nostro primogenito, et a tutti gli altri soprascritti principi nostri figlioli nati et da nascere come sopra, in tutrici et per debito tempo curatrici eleghiamo et deputiamo, la detta Serenissima Maria Maddalena d'Austria nostra diletta et carissima consorte, et la detta Serenissima Cristiana (*sic.*) di Lorena nostra amatissima et piissima madre, con ampia et piena facultà di potere tutte e dua insieme et non ciascuna da sé fare et esercitare tutte quelle cose che convengono et che possono fare, le buone leali et legittime tutrici per la cura, educatione, amministrazione et governo delle persone, et conservatione del patrimonio et stati nostri”<sup>3</sup>.

Cosimo II decide che, con comune accordo fra le due tutrici, debba essere l'arciduchessa

---

<sup>2</sup> ASF, *Trattati internazionali XVI*, I, f. 5v, *Il testamento originale del Serenissimo Cosimo secondo Gran Ducato di Toscana*. Si veda il documento III nell'appendice.

<sup>3</sup> Fumagalli ha reperito un testo riguardo al testamento di Cosimo II in cui si legge: “Aveva fatto testamento Sua Altezza, in cui lasciava tutore del Gran Principe Ferdinando suo figliuolo e governatore degli stati insieme colla moglie l'illustrissimo signor Cardinal Carlo de' Medici suo fratello, ma nell'ultimo giorno di sua vita ritocò il testamento, ed escluse totalmente dal governo il detto Cardinale suo fratello e lasciò la moglie e la madre, che governassero liberamente” (ASF, Manoscritti 131 [VII], f. 609, citato da Fumagalli 1997 (A), pp. 314-347, n. 14). Tuttavia nel testamento non vi è nessuna traccia di tali modifiche. Oltre al fatto che, fin dall'inizio, non era previsto l'intervento di Carlo de' Medici nel governo, considerando lo stato di salute del Granduca e la rigidità con cui il testamento era conservato, ritengo che sia stato impossibile che il sovrano morente possa averlo modificato l'ultimo giorno della sua vita.

Maria Maddalena d'Austria a firmare con l'aggiunta del titolo "tutrice" "per le cose di gratia quanto di iustitia" e "alle lettere di negotii con i principi forestieri et ordini et resolutioni che si dovesse dare giornalmente alli ambasciatori, residenti et ministri o altri", ma specifica che "dette due tutrici trattino, consultino et deliberino massime in tutti gli affari et negotii gravi con il parere del detto infrascritto Consiglio". Nel caso in cui le loro opinioni fossero divergenti, si doveva seguire la decisione approvata dal Consiglio<sup>4</sup>.

A condizione che rispetti le volontà specificate nel testamento, Cosimo II assegna trentamila scudi all'anno a Maria Maddalena d'Austria, affidandole durante il periodo della tutela, "il governo di tutto lo stato", nonché "l'amministrazione et governo della nostra città di Colle [Val d'Elsa], e sua Potesteria et la terra di San Miniato al Tedesco, et suo vicariato"<sup>5</sup>. Il Granduca assegna alla moglie, oltre alla sopraddetta somma, la cifra forfettaria di diecimila scudi annui derivata dalle "entrate ordinarie, straordinarie, gabelle o emolumenti di qualunque sorte che si cavano et aspettano alla camera nostra dalli predetti dua luoghi". Da questo calcolo sono escluse le entrate derivate da confische e condanne, che rimangono a disposizione dell'Arciduchessa<sup>6</sup>.

Per quanto riguarda il Consiglio Segreto, Cosimo II ordina che "al governo di dette tutrici o tutrice continuamente assista un nostro Consiglio Segreto quale partecipi di tutte le gravi deliberationi che si doverranno fare, tanto per le cose di Stato quanto per il governo della iustitia et gratia, entrate et altro, invigilando particolarmente la osservanza di questo nostro testamento". Cosimo II, separatamente dal testamento, avrebbe indicato in un foglio i membri del Consiglio Segreto e due segretari, "uno de' quali tratterà nel consiglio de' negotii con i principi esterni, et con gli ambasciatori et ministri di fuori, e l'altro per le cose et governo di dentro"<sup>7</sup>. Il Granduca prescrive che, nel caso in cui si verificasse una giusta causa, il Senato de' Quarantotto può decidere

---

<sup>4</sup> ASF, *Trattati internazionali* XVI, I, f. 6r.

<sup>5</sup> Maria Maddalena, mediante l'appoggio di papa Gregorio XV, riuscì ad erigere San Miniato a Diocesi, nominando il primo vescovo l'11 marzo 1624. F. (autore anonimo con l'iniziale "F") 1963, pp. 59-65.

<sup>6</sup> ASF, *Trattati internazionali* XVI, I, ff. 8r-8v. Le note di spesa fatte dall'arciduchessa Maria Maddalena d'Austria nel 1622-1623 sono registrate: ASF, Miscellanea Medicea 18, ins. 2, ff. 65-78, *Note di spese della granduchessa di Toscana d'Asburgo*.

<sup>7</sup> ASF, *Trattati internazionali* XVI, I, ff. 8v-9r.

l'esclusione di un membro del Consiglio Segreto o dei segretari con una votazione, alla presenza dei fratelli di Cosimo II, Don Carlo e Don Lorenzo, ed i signori Don Giovanni — figlio naturale legittimato del granduca Cosimo I e della seconda moglie Eleonora degli Albizzi — e Don Antonio — figlio del granduca Francesco I e della seconda moglie Bianca Cappello —. E ancora, il Granduca specifica che questi potranno essere chiamati o intervenire al Consiglio soltanto con il consenso di tutte e due le tutrici e che in tale caso, potranno avere solo “il voto consultivo et non decisivo”<sup>8</sup>. Don Carlo, che divenne cardinale soltanto quattro mesi dopo la stesura di questo testamento e Don Lorenzo, che sarebbe rimasto l'unico rappresentante maschile adulto della famiglia medicea, avrebbero ottenuto ruoli importanti al fianco delle tutrici, mentre Don Giovanni e Don Antonio sarebbero deceduti rispettivamente il 19 luglio a Murano e il 2 maggio a Firenze, soltanto alcuni mesi dopo la morte di Cosimo II<sup>9</sup>.

Nel testo sono varie le disposizioni relative alla gestione dei beni e delle entrate. Per quanto riguarda i denari contanti, oltre a quelli che si trovano “appresso de' nostri ministri et camerlinghi, et nella Deposideria Generale et in mano al nostro depositario per conto della zecca, et oltre alli scudi centomila che più fa si messono nella fortezza di Pisa, et altri che si trovassino accomodati a diversi principi”, si danno istruzioni specifiche per l'uso dei denari riposti nel tesoro, proibendo di impiegarli salvo per i seguenti tre casi: “per comperare giurisdizione et stati, [...] per occasione di guerra defensiva che fusse mossa alli stati nostri, [...] o veramente per pagare doti alle nostre sorelle et figliole”<sup>10</sup>. Inoltre il Granduca proibisce alle tutrici di prestare denaro “ad alcuno principe, o repubblica, potentato o altra persona”<sup>11</sup>, così come vieta di usare per le donazioni ed i ringraziamenti le entrate private, ma denari o beni pervenuti nel fisco

---

<sup>8</sup> ASF, *Trattati internazionali XVI*, I, f. 10r.

<sup>9</sup> Luti, in *DBI*, 73, 2009, pp. 22-24; Volpini, in *DBI*, 73, 2009, pp. 70-72.

<sup>10</sup> ASF, *Trattati internazionali XVI*, I, f. 12r. E' interessante il particolare sistema di doppia sicurezza del tesoro: vengono create quattro chiavi per il cassone dove si dovevano custodire a loro volta le chiavi delle stanze del tesoro, “due delle quali stieno appresso di dette tutrici una per ciascuna, et una appresso di uno del Consiglio et vadia per turno sei mesi per ciascuno, et la quarta stia in mano del Depositario Generale”. Quindi senza l'intervento di tutte e quattro le figure e il parere del Consiglio nessuno poteva aprire le stanze del tesoro (ASF, *Trattati internazionali XVI*, f. 7v).

<sup>11</sup> ASF, *Trattati internazionali XVI*, f. 12r.

mediante qualche confisca<sup>12</sup>.

Cosimo II, come padre e regnante, si assicura dell'educazione del principe e degli altri figli, ricordando alle tutrici di non far mancare loro gli insegnamenti e la preparazione necessaria a chi è destinato in futuro a "sostenere la cura di governare altri, o rendersi atti a cariche gravi et importanti", proibendo di farli uscire dagli stati fino al compimento dei diciotto anni. Sottolinea ancora di educarli con il timore di Dio "che è fondamento et vera base di tutte le nostre humane et cristiane attioni" e di eleggere confessori francescani, poiché i predecessori e Cosimo II stesso avevano sempre portato particolare devozione e riverenza a quest'ordine<sup>13</sup>.

Nei confronti della Chiesa, il Granduca auspica che in tutti gli stati "si invigili per la osservanza della religione cattolica et obediencia di Santa Chiesa, [...] cercando di havere sempre buona intelligenza con il Sommo Pontefice" anche per gli interessi temporali, e nello stesso modo ribadisce che il principe e tutti i suoi discendenti si impegnino ad "essere reverenti verso la corona di Spagna et Sua Maestà Cattolica, conforme allo obbligo che se ne tiene, massime per lo stato di Siena, come hanno continuato tutti i nostri Serenissimi predecessori"<sup>14</sup>.

In ottemperanza al testamento del padre, il primogenito Ferdinando II all'età di dieci anni successe al trono e la consorte Maria Maddalena d'Austria e la madre Cristina di Lorena furono dichiarate tutrici e reggenti con il pieno esercizio della sovranità. Cosimo II indicò i membri del Consiglio Segreto: Giuliano de' Medici, arcivescovo di Pisa; il conte Orso Pannocchieschi d'Elci<sup>15</sup>, già ambasciatore toscano in Spagna; marchese Giovan Francesco del Monte, comandante generale delle milizie toscane e feudatario di Monte Santa Maria; Niccolò dell'Antella<sup>16</sup>. Come segretari furono nominati Andrea Cioli agli

---

<sup>12</sup> ASF, *Trattati internazionali* XVI, f. 12v.

<sup>13</sup> ASF, *Trattati internazionali* XVI, f. 13r.

<sup>14</sup> ASF, *Trattati internazionali* XVI, ff. 13r-13v.

<sup>15</sup> Baldasseroni 2007, pp. 173-203; Bigazzi 2008, pp. 383-404.

<sup>16</sup> Niccolò dell'Antella era auditore della religione di Santo Stefano, addetto al Magistrato Supremo per i provvedimenti di elemosina e le licenze di possesso dei benefici ecclesiastici e dal 1617, alla morte del cugino Donato dell'Antella, Soprassindaco presso il Magistrato dei Nove Conservatori. Diaz 1987, p. 366.

affari interni e Curzio Picchena agli esteri<sup>17</sup>.

L'11 marzo 1621, undici giorni dopo il decesso di Cosimo II, il Senato de' Quarantotto e il Consiglio dei Duecento si riunì nel salone de' Cinquecento in Palazzo Vecchio per la cerimonia del Giuramento al nuovo Granduca Ferdinando II. Nella descrizione fornita da Settimanni in *Memorie Fiorentine Regnante Ferdinando 2°* del 1620 si legge:

“Addi XI di Marzo 1620 Giovedì mat[tin]a L'Amplissimo Senato de' Quarantotto il Consiglio del Dugento con tutti li Magistrari di Firenze con lucchi, e pompa solenne andarono a rendere ubbidienza al Ser:mo Granduca di Toscana 5°, il quale era in età di anni dieci mesi sette, e giorni 25, nella sala Maggiore del Palazzo Vecchio li Piazza, sedendo S.A.S. sotto il Baldacchino nero lutto a bruno in mezzo alla Ser:ma Maria Maddalena d'Austria sua Madre e la Ser:ma Cristina di Lore:na sua Nonna, e stette e due sue Tutrici, accompagnate da detta la Corte, e andarono pel Corridore a detto Palazzo, dove si vesti la veste lunga lugubre per Granducale, ed il Marchesino Salviati gli alzava lo strascico. Il Cav[alier]e e Sen[ator]e Bartolommeo Concini, ch'era Luogotenente del Clarissimo Magistrato Supremo de' Consiglieri nella Repubblica Fiorentina fece una breve Orazione con molta prontezza, ed ordine. Dopo il Ser:mo Granduca disse alcune parole con tanto garbo, che fece commuovere ogniuno, promettendo di mantenere la Giustizia, e di ajustare il Popolo; e le parole medesime furono le seguenti. Ci è doluto grandemente la cagione, che vi ha fatto congregare in questo luogo per renderci la dovuta obbedienza e riconoscerci per vero, e legittimo successore ne' N[ost]ri stati. Piaccia ora a Dio di darci grazia, che possiamo ben soddisfare all'Offizio Nostro, ed alla vostra aspettazione, come lo crediamo sotto la tutela, e prudenti consigli delle Ser:me N[ost]re Madre, et Ava et con l'aiuto della Vigilanza Vostra ne' Magistrati, ne' quali si racco mandiamo al pari della propria vita la Giustizia ed il Popolo, promettendoui di riconoscere in ogni tempo i Meriti Vostri, e la Vostra Fede, com' è

---

<sup>17</sup> ASF, Magistrato Supremo 4318, ff. 56r, 159v; Galluzzi 1781, V, p. 295; Pansini 1982, pp. 36-37; Diaz 1987, p. 366; Calderara 1985, p. 93; Angiolini 1995, pp. 459-481; Sodini 2001, p. 24, n. 86. Calderara non segnala nessun riferimento a riguardo. Su Picchena si veda Diaz 1987, p. 363. Curzio Picchena, dopo la morte del primo segretario di stato cavalier Belisario Vinta nel 1613, condivise l'incarico con Pietro Cavallo. Anche quest'ultimo morì nel 1615 così Picchena rimase l'unico Primo Segretario, mantenendo l'incarico della segnatura dei memoriali di Grazia e Giustizia, con l'aiuto del cavaliere Andrea Cioli.

dovere”<sup>18</sup>.

La scena della cerimonia fu raffigurata nella grande tela a olio *Giuramento del Senato Fiorentino* (fig. 3. 1), realizzata dal pittore di corte Giusto Suttermans (1597-1681) per adornare la Sala delle Nicchie al primo piano in Palazzo Pitti, e recentemente ricollocata nella Sala della Niobe della Galleria degli Uffizi dopo il restauro che ne ha restituito la cromia originale<sup>19</sup>. Sotto il baldacchino nero, Ferdinando II, raffigurato con il piccolo viso pallido, guarda Bartolommeo Concini che gli bacia la veste come segno di riverenza. Vedendo la sua figura infantile, è stupefacente che il giovane Granduca sia stato in grado di fare il discorso sopraccitato. Ai suoi lati sono raffigurate, a destra la madre Maria Maddalena appena divenuta vedova, a sinistra la nonna Cristina di Lorena (fig. 3. 6). In questa tela, realizzata con l'intento di immortalare la cerimonia del Giuramento, ogni personaggio è raffigurato in maniera talmente dettagliata da sembrare quasi un ritratto individuale. Baldinucci, in effetti, ricorda nella vita di Suttermans tutti i nomi dei personaggi presenti nella tela<sup>20</sup>.

Il pittore nato ad Anversa nel 1597, dopo tre anni di soggiorno a Parigi, venne a Firenze all'età di 23 anni insieme ad un gruppo di arazzieri, pochi mesi prima della morte del Granduca<sup>21</sup>. Nella missiva del 1 ottobre 1621 indirizzata a Caterina de' Medici, duchessa di Mantova, Maria Maddalena d'Austria fa riferimento alla spedizione di alcuni ritratti in miniatura realizzati da Suttermans, i quali sono considerati le primissime opere su commissione da parte dell'Arciduchessa al pittore<sup>22</sup>. Da quel momento in poi il pittore rimase a Firenze per oltre sessant'anni fino alla sua scomparsa nell'aprile 1681, servendo

---

<sup>18</sup> ASF, Manoscritti 133, ff. 13r-13v, *Memorie Fiorentine Regnante Ferdinando 2° Medici granduca di Toscana 5° e Serenissime suoi Tutrici Granduchesse di Toscana 1620*, VIII par. I, 1620-25. La cerimonia è ricordata anche nel Diario di Cesare Tinghi (BNCF, Fondo Gino Capponi 261, II parte, 1615/1623, ff. 322v-323v) citato da Goldenberg Stoppato con annotazioni (Goldenberg Stoppato 2002, pp. 12-13).

<sup>19</sup> Caneva-Vervat 2002.

<sup>20</sup> Baldinucci, IV, pp. 480-481; Goldenberg Stoppato 2002, p. 22.

<sup>21</sup> Baldinucci, IV, pp. 473-511. Secondo il documento (ASF, Guardaroba Medicea 213, f. 67r.) segnato da Goldenberg Stoppato, il gruppo di arazzieri arrivò alla corte fiorentina nella prima decade del mese di ottobre del 1620 e si mise subito a lavorare. Goldenberg Stoppato 1990-1991, p. 122; Goldenberg Stoppato 2002.

<sup>22</sup> Goldenberg Stoppato 2002, p. 12, n. 15-16.



la corte medicea.

Baldinucci scrive chiaramente che *Giuramento del Senato Fiorentino* fu eseguito su commissione dell'arciduchessa Maria Maddalena d'Austria da Suttermans, dopo il ritorno a Firenze il 5 gennaio 1622 dal soggiorno a Mantova<sup>23</sup>. Per soddisfare le ripetute richieste da parte del fratello, l'imperatore Ferdinando II, e della moglie Eleonora Gonzaga, l'Arciduchessa dovette inviare il pittore alla corte imperiale a Vienna. Il soggiorno, a partire dall'autunno del 1623, durò circa un anno<sup>24</sup>, causando un rallentamento nel compimento della tela, che sarebbe stata registrata nell'inventario della Guardaroba soltanto il 27 maggio 1626<sup>25</sup>.

Ci sono pervenuti almeno tre bozzetti relativi all'opera. Quello conservato al Ashmolean Museum di Oxford (fig. 3. 2) è ritenuto come la prima invenzione dopo la commissione. La somiglianza con la tela con *Cosimo de' Medici creato duca dal Senato Fiorentino* di Passignano, notata da Chiarini, rivela che l'opera di Suttermans fu concepita inizialmente prendendo come modello la raffigurazione fiorentina (fig. 3. 3)<sup>26</sup>. Nel secondo bozzetto conservato nel Petit Palais il baldacchino è posizionato nella parte sinistra e le figure allegoriche in primo piano sono disegnate separatamente in due parti (fig. 3. 4). La composizione del bozzetto della Galleria Palatina è più vicina a quella finale, tanto che questo è considerato l'ultimo tra i bozzetti esistenti (fig. 3. 5)<sup>27</sup>. Tuttavia rispetto all'opera completa, sulla sinistra sono raffigurate due figure allegoriche dei fiumi invece che una; sulla destra l'allegoria del Granducato di Toscana è seduta posando la mano sinistra sullo scudo senza alzare il bastone di comando. Nel corso delle modifiche, il *Giuramento del Senato Fiorentino*, nonostante fosse basato sul prototipo fiorentino, divenne una pittura documentaria con le indicazioni specifiche del luogo della cerimonia e dei personaggi che assistettero, mostrando la legittimità della reggenza delle due

---

<sup>23</sup> Nella missiva indirizzata a Caterina de' Medici del 6 gennaio 1621 (1622), Maria Maddalena scrive che il pittore era tornato a Firenze la sera precedente. ASF, Miscellanea Medicea 18, ins. 2, f. 8; Goldenberg Stoppato 2002, n. 30.

<sup>24</sup> Il rientro del pittore a Firenze è ipotizzato tra il 1° ottobre 1624 e il 17 febbraio 1625.

<sup>25</sup> ASF, Guardaroba Medicea 435, Inventario Guardaroba generale 1624-1638, ff. 151r-151v. Langedijk 1981-1987, II, 1983, p. 813, n. 38/96.

<sup>26</sup> McCorquodale 1979, n. 52; Chiarini 1984, pp. 77-84.

<sup>27</sup> Chiarini 1983, pp. 45-47, n. 24.

tutrici<sup>28</sup>. Siccome, da quel momento in poi, le vedove si vestirono sempre a lutto, si potrebbe immaginare che queste figure sarebbero state pressochè identiche a quelle che negli anni a venire gli ospiti avrebbero incontrato nel Salone delle Udienze della Villa di Poggio Imperiale.

Per quanto riguarda le raffigurazioni dell'arciduchessa Maria Maddalena d'Austria, nel suo ritratto realizzato da Tiberio Titi subito dopo il matrimonio, concepito come *pendant* con quello di Cosimo II (fig. 3. 8), il suo *status* è mostrato dal colletto di pizzo di grande volume, dal costume riccamente ricamato e dalla corona sul tavolo, mentre la sua sperata fecondità è auspicata dalle perle sparse sulla veste, sulla guarnizione dei capelli e soprattutto da quelle riunite in una collana a tre fili. Nei ritratti successivi, l'Arciduchessa è raffigurata sempre con la stessa formula ma con il ventre prominente che allude alla maternità, come quello conservato nel Palazzo Reale di Siena (fig. 3. 11), quello della Galleria degli Uffizi (fig. 3. 10) e quello di Kansas (Fig. 3. 9)<sup>29</sup>. Inoltre nel ritratto eseguito da Cristofano Allori (fig. 3. 12), l'Arciduchessa è raffigurata con un figlio di circa tre anni e un bambino di pochi mesi, che si possono individuare rispettivamente come il primogenito Ferdinando II, nato a luglio 1610, e il terzogenito Mattias, nato a maggio 1613. Quindi può sembrare un ritratto commemorativo di Maria Maddalena, che esercitò il ruolo primario come Granduchessa, cioè assicurare la continuità della casata medicea dando tre figli maschi, come era auspicato fin dall'entrata del 1608<sup>30</sup>.

Il ritratto eseguito da Suttermans nel 1623, dove Maria Maddalena posa la mano sul piccolo figlio Ferdinando, ricorda *Eleonora di Toledo con Giovanni* di Agnolo Bronzino (fig. 3. 14, 15). Nell'anno dell'esecuzione il primogenito avrebbe dovuto avere 13 anni, quindi

---

<sup>28</sup> Dopo il Giuramento dei Senatori del 11 marzo, le tutrici del Granduca elessero i Senatori de' Quarantotto il 26 aprile 1621: Giulio Magalotti (1555-1623), Alessandro Risalisi (1554-1622), Niccolò Berardi (1581-1622), Pier Maria Capponi (1578-1631), Neri Corsini (1577-1622), Cav. Paolo Rucellai (1568-1626), Curzio Picchena (1553-1626). ASF, Manoscritti 133, f. 44r.

<sup>29</sup> Langedijk 1981-1987, pp. 1279-1281.

<sup>30</sup> Langedijk 1981-1987, p. 1275. I figli raffigurati nel ritratto di Maria Maddalena, attribuito a Jacopo Ligozzi e conservato presso Oxburgh Hall a Norfolk (fig. 3. 13), possono essere il primogenito Ferdinando II e la settima figlia Anna nata nel 1616, che sarebbe andata in sposa al principe di Tirolo Ferdinando Carlo d'Austria (l'iscrizione presente sulla tela, quindi, è errata).

si potrebbe considerare come un ritratto retrospettivo<sup>31</sup>. Dopo il 1621, salvo quest'ultimo e un altro in guisa di Santa Maria Maddalena (fig. 3. 16)<sup>32</sup>, l'Arciduchessa venne raffigurata sempre in abiti vedovili, come abbiamo visto nel *Giuramento del Senato Fiorentino*. Uno dei primi esempi è il ritratto a figura intera realizzato sempre da Suttermans (fig. 3. 17)<sup>33</sup>. In confronto a quello della suocera Cristina a mano di Tiberio Titi (fig. 3. 18)<sup>34</sup>, nonostante abbiano alcuni elementi in comune come la veste a lutto e un cane da compagnia, simbolo della fedeltà ai coniugi, il ritratto di Maria Maddalena aveva finalità ben diversa: Cristina prega davanti alle Sacre Scritture appoggiate alla corona in un ambiente luminoso, tranquillo e profumato con i fiori di rosa sparsi per terra, davanti ad una apertura balaustrata da cui si ammira il panorama di Firenze; mentre Maria Maddalena, con l'espressione severa sotto la tenda rossa di velluto, ha in mano una missiva con la scritta "Alla Ser.ma Arcid.sa Gran Duch:sa di Toscana" e siede nel suo scrittoio come auto-rappresentazione del suo ruolo nel governo. Maria Maddalena, che era già impegnata negli affari di stato fin dal 1610, ora con il titolo di reggente, aveva bisogno di mostrarsi proprio come una sovrana, mantenendo anche l'immagine vedovile tradizionale. La collana con una croce grande in bella evidenza sembra quasi uno strumento per farsi vedere devota, proprio come la stessa funzione della Cappella delle Reliquie. La sua consapevolezza per il "self-image" emerge anche nella lettera inviata ad agosto 1629 al terzogenito, principe Mattias, che aveva appena assunto la carica di governatore di Siena:

"[...] nelle viglie delle quali et nell'istesso giorno è bene che andiate a' vespri a quelle chiese dov'è maggiore il concorso del popolo. — Insomma se volete farmi cosa grata, non solamente non preferite punto dalle vostre orationi consuete, ma quando vi troverete alle pubbliche funzioni in Chiesa, ingegnatevi che prendino i popoli esempio da voi di riverire et servire Dio e d'honorare le chiese. — Per ciò che, si come voi rappresentate il Gran Duca, e l'A. S. con tanta devotione e maestà assiste alle messe et a' vespri, così voi dovete

---

<sup>31</sup> Langedijk 1981-1987, pp. 1288-1290.

<sup>32</sup> Goldenberg Stoppato, in FIRENZE 2014, p. 133, cat. n. 14.

<sup>33</sup> Langedijk 1981-1987, pp. 1284-1287.

<sup>34</sup> Langedijk 1981-1987, p. 308, n. 633.

fare l'istesso, supponendovi d'essere, come sarete, l'unico oggetto di tutti gli occhi, et in questa guisa la divina misericordia vi terrà in protezione, et quei che dependono da voi, maggiormente vi rispetteranno.”<sup>35</sup>

Questo precetto, che riguarda la questione della creazione dell'immagine di un sovrano/dirigente, è un argomento direttamente collegato agli affreschi della Villa di Poggio Imperiale, in cui Maria Maddalena creò una nuova immagine della sua sovranità.

---

<sup>35</sup> Nardi-Dei 1897, pp. 14-15; Sodini 2001, pp. 29-30; Acanfora 2011, pp. 267-283.

## Capitolo 2

### Le vicende storiche della costruzione e del rinnovamento della Villa di Poggio Imperiale

Il 24 aprile 1621, a circa un mese dal funerale del granduca Cosimo II (il 13 marzo), considerando che Don Lorenzo de' Medici era gravemente malato<sup>36</sup>, Cristina di Lorena decise di celebrare le nozze della figlia Claudia (1604-1648) con Federico Ubaldo, figlio del Duca d'Urbino Francesco Maria II Della Rovere, “a Baroncelli Villa fuori della Porta a San Pier Gattolini [oggi Porta Romana] circa un miglio”, futura Villa di Poggio Imperiale, invece che “al Poggio a Caiano dove erano stati fatti tutti i preparamenti per le nozze” e dove risiedeva Don Lorenzo<sup>37</sup>. Il giorno seguente, quindi, Maria Maddalena d'Austria, Madama Cristina, il nuovo granduca Ferdinando e la principessa Claudia accolsero il Principe d'Urbino nella Villa Baroncelli<sup>38</sup>. Il 29 nella cappella della villa venne celebrata

---

<sup>36</sup> “Il Principe Don Lorenzo non vi si trovò essendo nel letto gravemente ammalato con febbre, e sospetto di Petecchie, delle quali in questo tempo in Firenze era grande influenza, e giornalmente morivano molte persone”. ASF, Manoscritto 133, f. 43r.

<sup>37</sup> ASF, Manoscritto 133, f. 42v.

<sup>38</sup> ASF, Manoscritto 133, f. 43v. “Nella qual Villa stavano aspettando la Serenissima Arciduchessa Maria Maddalena d'Austria Granduchessa Vedova, e Madre del Suddetto Granduca Ferdinando, e Madama Serenissima colla Principessa Claudia sua figlia sposa. Il Serenissimo Principe Sposo fu alloggiato nella Medesima Villa de' Baroncelli nelle Stanze da basso a mano dritta, e la Serenissima Arciduchessa, ed il Granduca nel primo di sopra nella medesima parte.”

“la messa del congiunto” dall’Arcivescovo di Firenze Alessandro Marzi Medici e di seguito vi fu il banchetto nuziale nella sala al piano superiore<sup>39</sup>. E’ probabile che questo evento fortuito abbia fatto convincere l’Arciduchessa ad acquistare la Villa suburbana.

La struttura originaria con due poderi nel popolo di San Felice a Ema fu denunciata nel 1427 al Catasto fiorentino dal primo proprietario Jacopo di Pietro Baroncelli<sup>40</sup>. La famiglia, dopo averla assegnata a due discendenti, il 5 marzo 1487 dovette cedere la proprietà per le difficoltà economiche ad Agnolo Pandolfini, maggior creditore degli eredi di Jacopo Baroncelli. La villa, raffigurata nella scena dell’assedio di Firenze del 1530 da Giorgio Vasari in Palazzo Vecchio (fig. 3. 19), apparteneva all’epoca sempre a questa famiglia<sup>41</sup>. Quando Piero Salviati la acquistò con due poderi da Filippo di Battista Pandolfini per 1800 fiorini d’oro il 5 gennaio 1548, dovette restaurarla per ripristinare i danni causati dalle devastazioni delle truppe imperiali, rendendola una delle più belle ville nei dintorni di Firenze. Successivamente Cosimo I la ottenne, confiscando nel 1565 metà dei beni di Piero Salviati compresa la villa stessa per l’accusa di complotto organizzato insieme ai fuoriusciti; il Granduca la concesse poi alla figlia prediletta Isabella de’ Medici (1542-1576), moglie del duca di Bracciano Paolo Giordano Orsini. Da quel momento in poi il complesso rimase per oltre un secolo la dimora preferita dalle donne della casata medicea — Isabella de’ Medici, Maria Maddalena d’Austria e Vittoria della Rovere, moglie di Ferdinando II —, grazie alle quali venne formata la collezione delle belle arti. Con la scomparsa di Isabella nel luglio 1576 l’edificio, pur spettando al fratello granduca Francesco I, fu magnanimamente lasciato al cognato e al suo primogenito Don Virginio Orsini (1572-1615). Quest’ultimo ricevette poi dal granduca Ferdinando I il 27 settembre 1595 l’estensione dell’usufrutto della proprietà a favore dei suoi figli maschi in ordine di primogenitura. Poco dopo la morte del padre Virginio, Paolo Giordano Orsini II (1591-1646) entrò in trattative per il riscatto dell’usufrutto con l’arciduchessa Maria Maddalena d’Austria. Il 9 ottobre 1621 Maria Maddalena chiedeva al cognato cardinale Carlo de’ Medici il suo parere sull’acquisto della Villa<sup>42</sup>. La

---

<sup>39</sup> ASF, Manoscritto 133, f. 46v.

<sup>40</sup> Panichi, Mignani Galli, 1976; Panichi 1989, p. 149.

<sup>41</sup> Panichi, Mignani Galli, 1976, pp. 14-15.

<sup>42</sup> ASF, Mediceo del Principato 5183, ff. 297r-297v. Si veda il documento IV

legalizzazione della vendita si ebbe poi il 3 agosto dell'anno seguente con contratto rogato dal notaio Bernardo Masini e il prezzo di venticinquemila scudi in moneta fiorentina pagato dall'Arciduchessa fu depositato al Monte di Pietà di Firenze a credito di don Paolo Giordano Orsini, il quale “per ritirarlo dovette surrogare beni per un valore equivalente, assoggettandoli al fedecommesso in forma di maggiorasco che gravava sulla fattoria Baroncelli, la quale pertanto restava libera per l'acquirente ed i suoi eredi”<sup>43</sup>. Nel frattempo tra il 1618-1620 l'Arciduchessa acquistava altri cinque poderi intorno alla dimora. Nonostante i cambiamenti dei proprietari, l'appellativo “Villa Baroncelli” rimase fino al 23 maggio 1624, giorno in cui venne denominata “Villa di Poggio Imperiale” da parte dell'Arciduchessa dopo l'ampliamento e il restauro della dimora<sup>44</sup>.

Il 30 agosto 1622 sette architetti — Giovanni Coccapani, Gabriello Ughi, Francesco Guadagni, Gherardo Silvani, Matteo Nigetti, Cosimo Lotti e Giulio Parigi — presentarono dei progetti di trasformazione della Villa, da cui ne vennero scelti due, quelli di Giulio Parigi e Gherardo Silvani, i quali in seguito dovettero costruire dei modelli in legno<sup>45</sup>. L'Arciduchessa adottò il progetto proposto da Parigi, fra i due il più oneroso, il cui costo di realizzazione era stimato intorno ai 35.000 scudi<sup>46</sup>.

Confrontando il disegno planimetrico attribuito a Giorgio Vasari il Giovane (fig. 3. 20), che risale al possesso di Virginio Orsini (1595-1615), con l'incisione del 1625 di Alfonso Parigi (fig. 3. 21) e la pianta realizzata da Giuseppe Ruggeri nel 1742 (fig. 3. 27)<sup>47</sup>,

---

nell'appendice.

<sup>43</sup> Per le vicende storiche si veda, Marangoni 1923, pp. 4-5; Panichi 1973, pp. 32-43; Panichi 1975, pp. 14-22; Panichi 1989, p.149; Spinelli 2008, p. 649, n. 7.

<sup>44</sup> “[...] un nome apropiato alle cose sua, impero, delibero et diciaro che per lavenire si doma(n)dasse Poggio Imperiale” (ASF, Miscellanea Medicea 11, Diario di Cesare Tinghi, III, f. 42r). E' stato citato da Panichi (Panichi 1973, p. 34, n. 16).

<sup>45</sup> Baldinucci, IV, pp. 138, 405.

<sup>46</sup> In data 17 settembre 1622 Tinghi annota: “alle ore 23 o/2 S. A. calato a basso guidato dal balì medici andorno con l'Arcidu(ch)essa alle stanze de' forestieri a vedere li dua modelli, uno fatto da Giulio Parigi, l'alt(r)o fatto da G(he)ra(r)do Silvani et dal incontri et congregati insieme con molti uomini intendenti et periti videro molti disegni et molte piante con molte dispute et molte ragioni, le quali anno a servire per la nuova fabrica di Baro(n)celli, ma per ancora non anno stabilito cosa alcuna et alle ore una di notte se ne tornarono alle stanze della S.ra Arciduchessa” (BNCF, Capponi 261, Diario di Cesare Tinghi, II (anni 1615-1623), f. 532v). E' stato citato da Panichi (Panichi 1973, p. 33).

<sup>47</sup> Bohr 1994, pp. 337-418. Nell'Archivio di Stato di Firenze (Manelli Galilei Riccardi 315), è conservata una pianta del piano terreno della Villa di Poggio Imperiale che risale al 1737, la più antica fra quelle conosciute fino ad oggi, insieme alle vedute dello stradone e

come ha osservato Panichi, si può comprendere quale fosse il rinnovamento effettuato da Giulio Parigi. Trasformando il vecchio cortile con loggiato in quello d'ingresso posizionato nel nucleo centrale dell'edificio, l'architetto ampliò l'ala sinistra con giardino interno in forma identica a quella destra in modo che, visto frontalmente, il complesso risultasse simmetrico e che raddoppiasse lo spazio interno. Purtroppo oggi la facciata originale è invisibile dietro a quella neoclassica del XIX secolo, ma come possiamo ammirare nelle incisioni di Alfonso Parigi e di Giuseppe Zocchi (fig. 3. 21-23), erano presenti una loggia e delle scalette, e in alto, lo stemma unito della casata medicea e asburgica.

Ai lati della facciata innestò due bassi avancorpi con ringhiere adorne di statue, che abbracciano il giardino posteriore, collegato con lo spazio semicircolare. Da qui parte il lungo viale di circa un chilometro, per la cui realizzazione l'Arciduchessa acquistò sedici poderi (fig. 3. 24)<sup>48</sup>. Nel piazzale di accesso erano collocati, su ideazione di Giulio e Alfonso Parigi, quattro vivai, statue in spugna raffiguranti i fiumi Arno e Arbia e altre sculture provenienti dalla distrutta facciata arnofiana di Santa Maria del Fiore, dove rimasero fino al 1937 (fig. 3. 25, 26 (A))<sup>49</sup>. Dopo i lavori di ampliamento, iniziarono poi le decorazioni interne, alle quali parteciparono la maggior parte dei pittori che avevano lavorato anche al cantiere del Casino Mediceo di San Marco<sup>50</sup>.

Il progetto decorativo del Casino Mediceo di San Marco precedette di un anno quello di Poggio Imperiale. L'edificio fu originariamente costruito nel 1588 dall'architetto Bernardo Buontalenti su commissione del granduca Francesco I. Dopo la morte di quest'ultimo diventò la dimora di Don Antonio de' Medici, figlio illegittimo del Granduca e di Bianca Cappello. Al momento della morte del proprietario Don Antonio, il 2 maggio 1621, l'edificio venne ereditato dal minorente granduca Ferdinando II. Le tutrici, però, commutandolo con il Palazzo Medici (oggi Palazzo Medici Riccardi), lo passarono al

---

della Villa, dipinte ad acquerello (fig. 3. 26 (A-C)). Mignani Galli 1986, pp. 46-55.

<sup>48</sup> I prodotti e le entrate provenienti dalle fattorie del Poggio Imperiale, dai giardini e dai poderi sono registrati a partire dal 30 giugno 1623: ASF, Scrittorio delle regie possessioni 4288.

<sup>49</sup> Panichi 1975, p. 17, fig. 5. Sulle spese fatte per la ristrutturazione della Villa di Poggio Imperiale si veda: ASF, Scrittorio delle Regie Possessioni 4286.

<sup>50</sup> Masetti 1962 (B), p. 2; Spinelli 2005, pp. 205-223.



cardinale Carlo de' Medici che lo destinò a sua dimora fiorentina<sup>51</sup>. Fumagalli ritiene che l'architetto Giulio Parigi e Niccolò dell'Antella, membro del Consiglio Segreto, avessero il compito di seguire i lavori di rinnovamento e di decorazioni interne del Casino<sup>52</sup>. Tali lavori ebbero inizio il 17 ottobre 1621, continuarono anche durante il soggiorno a Roma del Cardinale per l'elezione del nuovo Pontefice, e si conclusero il 13 settembre 1623<sup>53</sup>. Al termine dell'intervento, il 15 luglio 1624, Carlo de' Medici fece stimare gli affreschi a Niccolò dell'Antella ed al signor Alberto de' Bardi, i quali li valutarono soltanto 310 scudi invece che 500, la cifra che richiedeva Matteo Rosselli<sup>54</sup>. Tutti questi avvenimenti possono far intuire che il Casino Mediceo di San Marco e la Villa di Poggio Imperiale siano stati concepiti come un unico progetto voluto sotto la direzione del governo della reggenza. Le cinque sale del piano terreno del Casino furono dedicate all'esaltazione dei quattro Granduchi di Toscana: Cosimo I, Francesco I, Ferdinando I e Cosimo II. Del cantiere fecero parte diversi artisti tra cui Fabrizio Boschi<sup>55</sup>, Michelangelo Cinganelli, Anastasio Fontebuoni, Matteo Rosselli, Ottavio Vannini ed i loro collaboratori Domenico Pugliani, Jacopo Vignali, Giovanni Battista Vanni, Filippo Tarchiani<sup>56</sup>. Il Cardinale, oltre agli affreschi, commissionò dal 1622 al 1636 anche una serie di diciannove dipinti da collocare al piano superiore: sette con soggetti ispirati dall'*Orlando furioso*, sei dalla *Gerusalemme liberata* e altrettanti dai testi di Ovidio<sup>57</sup>.

Prima di analizzare il ciclo degli affreschi della Villa di Poggio Imperiale, si vuole comprendere la struttura e il funzionamento di ogni stanza, in base all'inventario redatto

---

<sup>51</sup> Covoni 1892, pp. 19-20, n. 78.

<sup>52</sup> Fumagalli 2001, p. 72; Sebregondi 1982, pp. 107-122 (segnatamente p. 113, n. 56); Sebregondi 2005, pp. 97-120 (segnatamente pp. 100-116); Sebregondi 2010, pp. 135-141; Acanfora 2015, pp. 505-511. Nel 1622 Francesco dell'Antella, fratello di Niccolò, fu nominato Soprintendente alle Fortezze e alle Fabbriche granducali, ruolo che comprendeva anche la supervisione dei progetti del Casino Mediceo di San Marco e della Villa di Poggio Imperiale.

<sup>53</sup> Masetti 1962 (B), p. 2.

<sup>54</sup> Masetti 1962 (B), p. 2; Maselli 1962 (C), p. 78.

<sup>55</sup> Spinelli 2006, pp. 46-49, pp. 104-109.

<sup>56</sup> Per la vicenda critica delle decorazioni interne del Casino Mediceo di San Marco si veda: Covoni 1892; Masetti 1962 (B) (C); Acanfora 1998 (A), pp. 145-162; Spinelli 2005, pp. 205-223.

<sup>57</sup> Fumagalli 2001, pp. 72-84; Fumagalli 2004, pp. 327-339. Si vedano anche le schede n° 41-44 della seconda parte della tesi.

il 17 marzo 1625<sup>58</sup>. Giulio Parigi fece rimanere la struttura dell'ala destra del vecchio edificio pressoché intatta, spostando soltanto i muri per ricavare tre ambienti di rappresentanza corrispondenti al Salone delle Udienze, alla Camera da letto e all'Anticamera della Granduchessa, mentre le altre stanze furono divise in spazi piccoli. Secondo l'inventario del 1625 il piano terreno dell'ala destra era disposto nella maniera seguente (i numeri corrispondono con quelli sulla pianta (fig. 3. 27 (C))<sup>59</sup>:

1. Cortile
2. Ricettino che va nel Salotto della Serenissima
3. Sala dell'Arciduchessa (Salone delle Udienze)
5. Prima camera del Granduca (Anticamera del granduca Ferdinando II)
6. Seconda camera (Camera da letto) del granduca Ferdinando II
7. Terza camera (Anticamera della granduchessa Maria Maddalena d'Austria)
8. Quarta camera  
(Camera da letto della granduchessa Maria Maddalena d'Austria)
9. Camerino accanto alla Camera della Granduchessa affacciato al giardino interno
10. Secondo camerino affacciato al giardino interno (oratorio)
11. Galleria a lato del corticino della Cappella ("Volticina")
12. Cortiletto
13. Cappella con l'altare
16. Stanzino dipinto
17. Stufino
18. Camerino o ricetto

Secondo l'inventario del 1625, nel cortile, primo ambiente che gli ospiti incontravano nella Villa (n° 1), erano esposti 11 statue di marmo e vari dipinti tra cui nove quadri grandi di paesaggi con le città e diversi quadri minori con animali. Nel Salone delle

---

<sup>58</sup> ASF, Guardaroba Medicea 479, *Inventario originale, Debitori e Creditori della Villa Imperiale*, Firenze, 1624. E' stato pubblicato da Hoppe 2012, pp. 290-330.

<sup>59</sup> Nell'elencare i vari ambienti della Villa, si è preferito utilizzare i nomi originali ricavati dall'inventario del 1625, modificandoli ove necessario.

Udienze (n° 3) sono registrati vari oggetti di arredamento fra cui otto sgabelloni, otto teste di marmi antichi, due tavolini di marmo, “Dua Quadri grandi [...] che in uno dipintovi, una Regina con dua dame che va a bere le cenere del’ marito dinanzi al Tempio di Mano di Franc[esc]o Curradi e nell’altro, dipintovi drento la Regina di Babilonia con la ribbellazione de sua populi di mano di Matteo Rosselli”, “Due quadri [...] che in uno, dipintovi Lucrezia Roma Morta di mano del’ Rusticino sanese e nell’altro, un Re avelenato da una donna che piglia il veleno p.se di Rutilio senese”<sup>60</sup>. Questi quattro dipinti corrispondono con quelli che abbiamo esaminato nel secondo capitolo della parte precedente (si veda la scheda n° 45) (fig. 2. 244, 246, 249, 250).

Nella terza camera (n° 7), usata come Anticamera dell’Arciduchessa e adornata con le lunette di Sante martiri, sono ricordati alcuni quadri tra cui “Cristo coronato di spine con farisei di mano del Ligozzi”, che è stato identificato da Padovani come quello conservato oggi nella Galleria Palatina (fig. 3. 28)<sup>61</sup>, una *Arca di Noé*, la *Madonna con Gesù*, *San Giuseppe*, *San Giovanni e Santa Elisabetta*, *Giuditta e Oloferne* di Rutilio Manetti o di Passignano, che potrebbe essere la tela classificata da Federico Zeri (fig. 3. 29).

Tra i beni registrati nell’inventario per la quarta camera (n° 8) spicca “un altarino d’ebano o si vero inginocchiatoio, con più scompartimenti a ovati e tondi commessovi più sorte di pietre, tutto filettato d’argento, con dua colonnine, con uno quadretto nel corpo di paragone, o marmo nero, entrovi un vaso commesso con fiori al naturale e sul piano tutto con uno ottangolo e due tondi con fiori, drentovi tutto di pietre commesse al naturale, con un quadro in tavola d’una santa Maria Maddalena fino sotto la cintura, di mano di Lionardo da Vinci [...]”<sup>62</sup>, oggetto indagato da diversi studiosi ed identificato come l’inginocchiatoio del Museo degli Argenti (fig. 3. 30)<sup>63</sup>. In occasione della mostra del 2014, il quadro “di mano di Lionardo da Vinci” è stato identificato come la *Santa Maria Maddalena* del Bacchiacca conservata nella Galleria Palatina (fig. 3. 31), che fu sostituito con il *Battesimo di Cristo* a mosaico di Giovanni Battista Calandra dopo il 1654 e prima

---

<sup>60</sup> ASF, Guardaroba Medicea 479, f. 2v.

<sup>61</sup> Padovani 2001, pp. 133-135.

<sup>62</sup> ASF, Guardaroba Medicea 479, f. 6v.

<sup>63</sup> Inv. Mobili Artistici Bargello 1916, n. 23. Piacenti Aschengreen 1974, pp. 44-47; Giusti, in Baldini, Giusti, Pampaloni Martelli 1979, scheda n° 11, p. 259; Colle 1997, I, pp. 227-230; Gennaioli, in FIRENZE 2014, cat. n. 16, pp. 138-141.

del 1691<sup>64</sup>. Inoltre “la Madonna Giesu e san Giovanni di mano del Puligo” è stata identificata come *Madonna col Bambino e San Giovannino* di Domenico Puligo (fig. 3. 32)<sup>65</sup>, mentre “Cristo risucitato [*sic*] di mano di Tizziano o del Tintoretto” è ritenuto il dipinto con la *Resurrezione* attribuita alla bottega di Paolo Veronese (fig. 3. 33)<sup>66</sup>.

Tra i quadri grandi nel “camerino a lato alla Camera della ser.ma Arcid.a verso il Giardino”<sup>67</sup> (n° 9) sono ricordati: una tela con “Giudizio di Salomone” di autore non specificato<sup>68</sup>; una con “musicisti con più strumenti in mano” di Francesco Rustici; una con “santa Maria Maddalena in terra a diacere che passa di questa vita con dua angeli di maniera forestiera” sempre di Francesco Rustici, considerata quella degli Uffizi (fig. 3. 34)<sup>69</sup>; una con “San Benedetto Bianco con san Placido e con san Mauro quando i padri li menano alla religione di maniera forestiera”<sup>70</sup>; una con “Madonna Giesu San Giuseppe e Santa Caterina del Parmigiano”; una tavola con “una giovane al naturale sino a cintola scapigliata di mano di Tizziano”; una tela con “un’ giovane in camicia con un’ quagliere in mano con più frutta sino alla cintola” di Rustici. Invece fra gli autori dei 42 quadri di dimensioni ridotte sono ricordati Beccafumi, Bronzino, Herri met de Bles detto il Civetta, Paul Bril, Poccetti. E’ interessante notare tra questi una serie di sette quadretti con uomini illustri: Antonio da Siena, Duca Cosimo il vecchio, Duca Cosimo da bambino, Lorenzo Medici il vecchio, Lorenzo Medici il giovane, Carlo Duca Borbone e Luigi re di

---

<sup>64</sup> Fratini, in FIRENZE 2014, cat. n. 17, pp. 142-143.

<sup>65</sup> Casciu, FIRENZE 2002, p. 68, cat. n. 2; Casciu, in Chiarini-Padovani 2003, p. 310, cat. n. 503.

<sup>66</sup> FIRENZE 1978, n. 12, n. 73; Chiarini, in Chiarini-Padovani 2003, pp. 480-481, cat. n. 782.

<sup>67</sup> ASF, Guardaroba Medicea 479, f. 6v.

<sup>68</sup> Nel commento scritto a margine, sembra che il quadro sia stato portato nell’ultima camera dei forestieri.

<sup>69</sup> ASF, Guardaroba Medicea 479, f. 6v. “Dua Quadri grandi in tela alti b 2 1/4 che uno larg:ò b 4 dentroui Musici con piu strumenti in mano e l'altro larg:ò b 3 1/2 drentoui Vna santa Maria Maddalena in terra a diacere che passa di questa vita con dua angeli di Maniera forest:ra e tutti adua con adornamj:ti dorati in parte e rabescati doro e nere, anzi di mano di Rustichino Senese”. Borea, in FIRENZE 1970, p. 56, n. 34; Spinelli 1997, p.24; Barbolani di Montauto, in FIRENZE 2010, p. 248, n. 66; De Luca, in FIRENZE 2015, cat. n. 47, pp. 228-229. Questi due dipinti, secondo quanto è indicato a margine, sembra che siano stati ricollocati nel Salone delle Udienze.

<sup>70</sup> Il dipinto, come è indicato nella nota a margine, sembra che sia stato spostato nella cappella dell’Arciduchessa.

Francia<sup>71</sup>.

Nel secondo camerino, usato come oratorio (n° 10), sono ricordati 55 quadri su supporti di diversi materiali tra cui spiccano la *Madonna* di Raffaello e sei dipinti di piccole dimensioni con *Santa Maria Maddalena*. Come afferma Spinelli, “santa Maria Maddalena a diacere in atto di dormire con due angiolini di mano di Rustichino con adornamento tutto dorato alto 3/4 e larg.o b. 1” si potrebbe identificare come quella oggi nei depositi della Galleria Palatina (fig. 3. 35), versione del dipinto collocato nella camera precedente (fig. 3. 34)<sup>72</sup>. E’ interessante notare che in quest’ambiente è segnalato un dono da parte di papa Paolo V: “un quadrettino di minio dentrovi la Madonna con nostro signore in collo con Santa Lisabetta, San Giovanni e San Giuseppe con adornamento d’ebano con l’appicato angiole d’argento il quale quadretto a l’indulgenza concessa da Papa Paolo V come dietro è scritto”<sup>73</sup>. Inoltre sono ricordati nove quadretti in alberese: quattro con *Santa Maria Maddalena*, uno con *Sant’Antonio* e *San Paolo* primo eremita, uno con due pellegrini, uno con la *Visitazione della Madonna a Sant’Elisabetta*, uno con *San Girolamo*, uno con la sommersione di una nave<sup>74</sup>. Nel periodo successivo, sarebbe stata realizzata una serie di sette lunette con episodi della vita di Santa Maria Maddalena per quest’oratorio (fig. 3. 36-42)<sup>75</sup>.

Nella Galleria (n° 11) sono ricordati 61 quadri, la maggior parte dei quali sono di piccole dimensioni, tra cui *San Girolamo nello studio* di Rustici, *San Giorgio che libera la figlia del Re* e un paesaggio con più figure e animali entrambi di Filippo Napoletano, *Madonna con Gesù*, *San Giovanni e San Giuseppe* di Domenico Puligo, *Madonna con Gesù*, *San Giovanni*, *Sant’Elisabetta* e *San Giuseppe* di Raffaello<sup>76</sup>. Inoltre sono compresi alcuni

---

<sup>71</sup> ASF, Guardaroba Medicea 479, f. 7v.

<sup>72</sup> Borea, in FIRENZE 1970, p. 56, n. 34; Spinelli 1997, p.24; Barbolani di Montauto, in FIRENZE 2010, p. 248, n. 66; De Luca, in FIRENZE 2015, cat. n. 47, pp. 228-229. ASF, Guardaroba Medicea 479, f. 10v.

<sup>73</sup> ASF, Guardaroba Medicea 479, f. 10v.

<sup>74</sup> Questa serie di quadretti in alberese dovrebbe essere simile a quella composta da sette quadretti con storie di Santi, donata a Cosimo II da Filippo Napoletano nel 1619. Chiarini, in SAN SEVERINO MARCHE 2000, pp. 42, 48, cat. n. 2.

<sup>75</sup> Una delle lunette è firmata e datata 1632. Santi, in FIRENZE 1986, III, p. 67; Mosco, in MILANO-FIRENZE 1986, pp. 237-239; Spinelli 1997, p. 8, n. 17; Napolitano 2004, nn. 24-26.

<sup>76</sup> ASF, Guardaroba Medicea 479, ff. 12v, 13v.

quadretti in alberese: per quanto riguarda “Tre quadretti piccoli dalberese che dua delle storie di Dante del purgatorio e dell’inferno e nell’altro Ruggieri quando libera Angelica dal mostro Marino”, il primo potrebbe essere *Dante e Virgilio all’Inferno* attribuito a Francesco Ligozzi (fig. 3. 43), il terzo invece *Ruggero libera Angelica dall’orca* di Filippo Napoletano (fig. 3. 44), che precedentemente era citato nell’inventario di Palazzo Pitti redatto nel 1619<sup>77</sup> ed è considerato lo stesso ricordato nell’inventario della Villa di Poggio Imperiale del 1655 come “Astolfo e Angelica”<sup>78</sup>. La “santa Maria Maddalena nel deserto” potrebbe essere un quadro simile a quello conservato presso l’Istituto di Studi Etruschi, che sembrerebbe provenire da una collezione privata (fig. 3. 45)<sup>79</sup>.

Nella cappella (n° 13) è ricordata la pala d’altare “la Madonna ed nostro signore in collo che lo porge a san Francesco di mano di Jacopo Ligozzi”, che è stata identificata da Padovani con *La Madonna col Bambino appare a San Francesco* eseguita nel 1618 e trasportata nella Villa di Poggio Imperiale il 4 gennaio 1621, oggi custodita nella Galleria Palatina (fig. 3. 46)<sup>80</sup>.

Nell’ala sinistra del piano terreno le camere erano disposte nella maniera seguente (fig. 3. 47 (B)):

19. Sala al piano terreno de’ forestieri
20. Prima camera de’ forestieri
21. Seconda camera (de’ forestieri)
22. Terza camera (ovvero ricetto per l’appartamento per i forestieri)
23. Quarta camera (de’ forestieri)
24. Altra camera affacciata al giardino nuovo
26. Camera seconda affacciata al giardino nuovo
27. Cortile

---

<sup>77</sup> ASF, Guardaroba Medicea 373, f. 26.

<sup>78</sup> ASF, Guardaroba Medicea 657, f. 13; Chiarini, in SAN SEVERINO MARCHE 2000, p. 62, cat. n. 9; Chiarini 2007, p. 280, cat. n. 54; Hoppe 2012, p. 63.

<sup>79</sup> Casciu, in SAN SEVERINO MARCHE 2000, p. 82, cat. n. 19

<sup>80</sup> Gamba 1921, p. 12; Padovani, in Chiarini-Padovani 2003, n. 376, p. 230; Conigliello, FIRENZE 2014 (C), pp. 274-275, cat. n. 105.

28. Camera del principe Don Lorenzo de' Medici

29. Camera del principe Don Lorenzo de' Medici

Nel salone dei forestieri (n° 19) erano esposti ben sedici ritratti dei parenti di Maria Maddalena d'Austria: il padre Carlo II d'Austria, la madre Anna di Baviera, il fratello Ferdinando II imperatore, e la sua prima consorte Marianna di Baviera, gli altri sette fratelli, Mattia d'Asburgo imperatore e la sua consorte Anna d'Austria, Sigismondo III re di Polonia e le sue due consorti Maria Cristina e Costanza Renata, sorelle dell'Arciduchessa, due principi (non specificati) di Baviera e le loro consorti. Inoltre sono ricordati altri quattro ritratti con il re di Francia e la sua consorte, il re di Spagna con la sua consorte, nonché altri tre quadri, *Matilde che passa il Tevere con cavallo con nove femmine* di Francesco Rustici, il *Ritrovamento di Mosè* dello stesso pittore e il *David che taglia la testa di Golia* di un pittore non specificato<sup>81</sup>. Tra queste opere, quella con Matilde è stata identificata da Spinelli come *Fuga di Clelia* (fig. 3. 48) oggi al Palazzo Panciatichi a Firenze<sup>82</sup>.

Anche nella prima camera (n° 20) erano esposti i ritratti familiari: una serie di nove quadri con due figli maschi e due figlie dell'imperatore Ferdinando II e con tutti i figli del re di Polonia e un quadro con il nonno dell'Arciduchessa<sup>83</sup>.

Nella seconda camera (n° 21) sono ricordati un dipinto su rame con *Sant'Apollonia* di Artemisia Gentileschi, tre quadri di Jacopo Ligozzi, *Orazione nell'orto* (fig. 3. 49), *Fracellazione* (fig. 3. 50) e *Salita al Calvario* (fig. 3. 51), identificati da Padovani<sup>84</sup>, e un *San Pietro con il gallo* "di mano del Caravaggio"<sup>85</sup>.

Nella quarta camera (n° 23) sono ricordati quattro quadri con gli evangelisti e due quadri grandi con *San Girolamo* di Rustici e con *San Sebastiano* di un pittore non

---

<sup>81</sup> ASF, Guardaroba Medicea 479, f. 17v. I soggetti trattati nei due dipinti di Rustici, *Matilde di Canossa* e *Ritrovamento di Mosè*, si ritrovano anche nel Salone delle Udienze (n° 3) e nell'Anticamera della Granduchessa (n° 7).

<sup>82</sup> Spinelli 1997, pp. 5-28.

<sup>83</sup> ASF, Guardaroba Medicea 479, f. 18v.

<sup>84</sup> Padovani 2001, pp. 131-142; Chiarini-Padovani 2003, n. 381, pp. 234-235; Conigliello, in FIRENZE 2014 (C), pp. 284-291, cat. nn. 110-113.

<sup>85</sup> ASF, Guardaroba Medicea 479, f. 20v.

specificato<sup>86</sup>.

Nell'altra camera della cantonata verso il giardino nuovo (n° 24), vengono citati un quadro con *San Girolamo* di Andrea Boscoli<sup>87</sup> e i ritratti di un Duca di Nauburg, di un Principe d'Inghilterra e di una Duchessa di Nauburg con i principini<sup>88</sup>.

Nella "Camera seconda a venire di verso la Cantonata del giardino nuovo" (n° 26) sono ricordati un ritratto della regina di Spagna, sorella del re di Francia, un quadro con *Tre femmine e un vecchio che suonano e cantano di Musica* di Rustici.

Il Cortile (n° 27) era arredato con sei paesaggi a mano di Adriano fiammingo, le figure di Cigoli e un quadro con *Santa Caterina*.

Nella camera accanto al cortile (n° 28), assegnata al principe Don Lorenzo, fratello di Cosimo II, erano posizionati sette ritratti delle sorelle dell'Arciduchessa e alcuni quadri, come la *Madonna col bambino* di Andrea del Sarto, *Lot e le figlie*<sup>89</sup> e *Cristo morto*.

Nella camera accanto a quella sopraddetta (n° 29) erano presenti sei ritratti a grandezza naturale con "Filippo re di Francia anzi di Spagna regnante Carlo e Ferdinando in tanti sua fratelli, e tre sua sorelle tutti di eta fanciullesca", un ritratto del granduca Cosimo II in abito di giovanetto con una armatura in terra, un quadro con una femmina nuda, un tondo con la *Madonna, Gesù, San Giuseppe e San Giovanni* di Beccafumi<sup>90</sup>.

Il primo piano della Villa, che oggi è completamente ristrutturato, era disposto originariamente nella maniera seguente (fig. 3. 52 (A-B)):

Sopra il cortile centrale

1. Terrazzo e Galleria

Ala destra

3. Camera sopra la scala

---

<sup>86</sup> ASF, Guardaroba Medicea 479, f. 21v.

<sup>87</sup> Il *San Gerolamo nel deserto* di Andrea Boscoli è rintracciabile negli inventari successivi del 1654-55, del 1691 e del 1695-1712 prima che se ne perdano le tracce. Oggi l'opera è considerata perduta. Bastogi 2008, p. 289, cat. n. 114.

<sup>88</sup> ASF, Guardaroba Medicea 479, f. 22v.

<sup>89</sup> Il *Lot e le figlie* potrebbe essere quello di Gregorio Pagani (fig. 2. 198).

<sup>90</sup> ASF, Guardaroba Medicea 479, f. 25v.



4. Sala dell'Arciduchessa
5. Prima camera del Granduca
6. Cappellina
7. Seconda camera (camera da letto) del granduca Ferdinando II
8. Camera dell'Arciduchessa
9. Camera da letto dell'Arciduchessa
10. Camera affacciata al terrazzo scoperto

#### Ala sinistra

15. Sala che riesce in sulla Galleria che va nell'appartamento di Madama (Cristina di Lorena)
16. Camera prima accanto al detto salotto dove dorme Madama
17. Seconda camera accanto alla camera delle caccie
20. Camera della cantonata di verso il giardino nuovo, detta la camera della pesca
23. Galleria fra le due camere delle pesche e de' balaustri
24. Camera accanto alla Galleria, detta la camera de' balaustri

Nella Galleria soprastante il cortile centrale (n° 1) sono ricordati numerosi dipinti, fra cui sette quadri a grandezza naturale con l'imperatore Ferdinando, i suoi quattro figli ed i due fratelli l'arciduca Leopoldo e l'arciduca Carlo; quattro quadri con i figli del re di Polonia; sei con Cristina di Lorena e granduca Ferdinando I ed i loro figli Cosimo II, Don Francesco, il cardinale Carlo, Don Lorenzo; un quadro della nonna dell'Arciduchessa; sette a grandezza naturale con "Filippo secondo re di Spagna e la moglie, [...] il re di Spagna regnante, il Cardinale suo fratello, e l'altro suo fratello, e la Principessa che è maritata al Re di Francia, moglie del Re di Spagna presente"<sup>91</sup>; sette con Cosimo II, l'Arciduchessa, Ferdinando II e tutti gli altri suoi fratelli; cinque con "il re di Spagna regnante [Filippo IV] e sua consorte [Isabella di Borbone] con il cardinale suo fratello [Ferdinando] e l'altro fratello [Carlo] e la principessa di Spagna regina di Francia

---

<sup>91</sup> ASF, Guardaroba Medicea 479, f. 27v; Goldenberg Stoppato 2013, p. 146.

regnante [Anna d'Austria]"<sup>92</sup>.

Nella "sala che riesce in sulla Galleria che va nell'appartamento di Madama" (n° 15), sono ricordati cinque quadri, *Cenacolo* di Jacopo da Empoli, *Nozze di Cana* e *Cena in Casa del Fariseo* di Andrea Boscoli, *Battesimo di Cristo* di Fagano, *Moltiplicazioni dei pani e dei pesci* di Simone da Poggibonsi. Fra queste opere sono state identificate quelle di Andrea Boscoli, *Nozze di Cana* (fig. 3. 53) e *Cena in Casa del Fariseo* (fig. 3. 54)<sup>93</sup>. I soggetti dei dipinti fanno ipotizzare che l'ambiente fosse usato come sala da pranzo<sup>94</sup>.

Possiamo comprendere dall'inventario che nel terzo piano, sebbene non risulti sulle piante di Ruggieri, erano presenti, in una parte le stanze assegnate ai principi e ai cortigiani come il conte Orso d'Elci, il marchese Del Bufalo di Figline<sup>95</sup>, Lisabetta Distain, Giovanni Boni, maggiordomo del principe Don Lorenzo<sup>96</sup>, e dall'altra parte le stanzette dove abitavano servitori, portieri, staffieri e cappellani del Granduca e dell'Arciduchessa. Vi sono segnate anche la guardaroba, il bottigliere, la credenza e la cucina. Inoltre, sono ricordati tre ambienti che possono sembrare ad accesso limitato: una bottega, una camera dell'udienza e uno stanzino segreto, tutti a disposizione di Maria Maddalena d'Austria<sup>97</sup>.

---

<sup>92</sup> ASF, Guardaroba Medicea 479, f. 27v; Goldenberg Stoppato 2013, p. 145.

<sup>93</sup> ASF, Guardaroba Medicea 479, f. 37v.

<sup>94</sup> Bastogi 2008, pp. 153-154, 249-250, 252.

<sup>95</sup> Nel 1610 Agnolo Del Bufalo acquistò il marchesato di Figline. Paoli 2008, p. 92.

<sup>96</sup> Giovanni Boni (1565-?) venne nominato nel 1605 ambasciatore toscano presso la corte di Cesare d'Este, Duca di Modena. Nel 1610 divenne maggiordomo della granduchessa Maria Maddalena d'Austria ed aio del principe Lorenzo. Dal primo agosto dell'anno seguente, venne chiamato a ricoprire la carica di consigliere e il primo settembre divenne membro dei Nove. Dopo la morte di Cosimo II, divenendo maggiordomo del principe Lorenzo, Boni acquistò sempre più influenza alla corte medicea. Luzzati, in *DBI*, 12, 1971, pp. 79-80.

<sup>97</sup> ASF, Guardaroba Medicea 479, ff. 45v-61v.

## Capitolo 3

### Il programma decorativo della Villa di Poggio Imperiale

In questo capitolo saranno prese in esame le scene raffigurate nelle dieci lunette presenti rispettivamente nel Salone delle Udienze e nella Camera da letto dell'Arciduchessa al piano terreno della Villa di Poggio Imperiale. Lo scopo principale di questo studio è riesaminare due testi che, negli studi precedenti, sono stati proposti come possibili fonti d'ispirazione: *Elogii delle Più Principali Sante Donne del Sacro Calendario e Martilogia Romana, Vergini, Martiri et Altre* (1617) (fig. 3. 55) di Niccolò Lorini del Monte e *Della Dignità e Nobiltà delle Donne* (1622-1625) (fig. 3. 56) di Cristofano Bronzini d'Ancona<sup>98</sup>. Ogni lunetta verrà analizzata nella sua composizione e confrontata con le due opere sopraccitate, proponendo, per i casi non coerenti, altre possibili fonti letterarie. In base a queste analisi, verranno esaminati i motivi per cui furono scelti tali personaggi femminili per adornare le sale dell'Arciduchessa.

#### 1. Le dieci lunette del Salone delle Udienze

Lo schema decorativo della Villa di Poggio Imperiale mostra la somiglianza con alcuni

---

<sup>98</sup> Sugli studi precedenti si veda l'introduzione.

progetti decorativi di palazzi privati, come quello del Palazzo Capponi Vettori sul Lungarno (fig. 3. 57-58), eseguito sotto la direzione di Bernardino Poccetti nel 1583-1590<sup>99</sup>, quello del Palazzo Bardi Guicciardini di Firenze realizzato da Michelangelo Cinganelli (fig. 3. 59) e quello della Villa Buonvisi di Lucca (oggi Villa Bottini: fig. 3. 60-61) attribuito a Ventura Salimbeni e Poccetti, in cui sono evidenti le influenze del ciclo degli affreschi della sala di Amore e Psiche in Palazzo Te di Mantova e ancora di quello della Loggia di Psiche nella Villa Farnesina di Roma<sup>100</sup>. Tra l'altro sappiamo dalle notizie riportate da Cristofano Bronzini d'Ancona che Maria Maddalena d'Austria, quando visitò Lucca il 3 maggio 1617, venne ospitata proprio nella Villa Buonvisi<sup>101</sup>.

Il Salone delle Udienze, dove l'Arciduchessa accoglieva gli ospiti ufficiali, fu interamente decorato sulla volta, sui timpani, sulle vele e sulle lunette (fig. 3. 62). Le decorazioni della volta sono divise in tre partimenti (fig. 3. 63-64). In quello centrale campeggia una figura allegorica con indosso un mantello bruno ed un elmo con pennacchi di quattro colori, assisa su una nuvola con le gambe divaricate (fig. 3. 65). Nella mano destra tiene un bastone (o una lancia) mentre si appoggia su uno scudo; alla sua sinistra sono posate una corona papale, una corona reale, una bibbia e una spada. Questa figura femminile è stata identificata come *l'Allegoria del potere spirituale e del potere temporale* <sup>102</sup>. Dall'orientamento della figura, si può comprendere che la parte frontale del Salone è

---

<sup>99</sup> Vasetti 2001.

<sup>100</sup> Sulla Villa Buonvisi di Lucca si veda: Nardini 2009.

<sup>101</sup> “[...] grandemente restò anco ammirata tutta la Città di Lucca, e suo Stato, quando ella a tre di Maggio del Milleseicentodicisette, accompagnata dall'Illustrissimo signor cardinale de' Medici [Carlo de' Medici] suo cognato e mio signore, essendo per devozione andata a visitare quella miracolosa imagine, chiamata la Madonna de' Miracoli; dinanzi alla quale devotissimamente ascoltò Messa; con le litanie di essa Beatissima Vergine, in fine; et visitato il santissimo crucifisso nel Duomo [...] eleggendo però, di andare due miglia lontano, in una Villa de' Signori Bonvisi, dove essendo concorse molte Gentil Donne [...] trattò ella, e discorse, e passò con tanta humanità, con tale, e tanta cortesia, e gentilezza con tutte loro, che (estremamente ammirate) ne restarono confuse”. (Bronzini d'Ancona 1622-1625, giornata terza, p. 69.)

<sup>102</sup> Pizzorusso, in FIRENZE 1986, III, p. 173; Acanfora, in Gregori 2005-2007, p. 146; Spinelli, in Calvi-Spinelli 2008, p. 667. Questa figura allegorica sembra che rifletta proprio la parola di Cosimo II lasciata nel testamento: “[...] nelli stati si invigili per la osservanza della religione cattolica et obediencia di Santa Chiesa, massime per il Culto Divino et cose spirituali, cercando di havere sempre buona intelligenza con il Sommo Pontefice che sarà per i tempi, *etiam* per lo interesse delle cose temporali, et che il principe et tutta la nostra posterità non manchino di essere reverenti” (ASF, *Trattati internazionali XVI*, I, f. 13r).

quella sud-ovest, dove Maria Maddalena si sarebbe seduta sotto le due lunette con *Matilde di Canossa* e *Galla Placidia*, entrambe siglate 'MR' che sta per Matteo Rosselli.

Nelle altre due partizioni, sopra e sotto la figura allegorica centrale, sono presenti due oculi, da cui spuntano rispettivamente tre e quattro angeli con delle rose in mano (fig. 3. 66 (A, B)).

Nei due timpani dei lati corti troneggiano gli stemmi della famiglia d'Austria (fig. 3. 67 (A-B)). Sui quattro timpani dei lati lunghi sono raffigurati, all'interno di ovali, degli angeli che reggono in mano una corona ciascuno, fra cui ne è identificabile una riferibile alla casa d'Austria, una all'Imperatore e una con un giglio riconducibile al Granducato di Toscana (fig. 3. 68 (A-D)).

Le dieci vele soprastanti le lunette sono adornate con decorazioni grottesche e al centro una figura allegorica ciascuna: *La Dottrina*<sup>103</sup>, *La Pace*<sup>104</sup>, *La Carità*, *La Fede Cattolica*<sup>105</sup>, *La Magnanimità*, *L'Orazione*<sup>106</sup>, *L'Abbondanza*<sup>107</sup>, *Il Granducato di Toscana*<sup>108</sup>, *Il Martirio*<sup>109</sup> e *La Religione*<sup>110</sup> (fig. 3. 69 (A-J)).

Infine, nelle dieci lunette, tre sui lati lunghi e due sui lati corti, sono raffigurate le regine e le imperatrici con al di sotto delle quartine, che vengono di seguito esaminate in senso orario partendo dalla parete est.

---

<sup>103</sup> La figura allegorica corrisponde a quella della *Dottrina* (fig. 3. 69 (A-1)) illustrata nella *Iconologia* di Cesare Ripa. Ripa 1611, p. 128.

<sup>104</sup> Ripa dà le spiegazioni dell'iconografia della *Pace* dicendo: "Giovane bella con ghirlanda d'ulivo in capo, nella mano destra terrà la figura di Pluto, & nella sinistra un fascio di spighe di grano, come si cava dalli scritti di Pausania"; "Donna, che nella destra mano tiene un ramo d'olivo, & con la sinistra un' hasta". Ripa 1611, pp. 399-401.

<sup>105</sup> Ripa descrive l'allegoria della *Fede Cattolica* come "donna vestita di bianco, che si tenga la destra mano sopra il petto, & con la sinistra terrà un calice, & attentamente lo guardi". Ripa 1611, p. 162.

<sup>106</sup> La figura allegorica corrisponde a quella dell'*Orazione* (fig. 3. 69 (F-1)) illustrata nella *Iconologia* di Cesare Ripa. Ripa 1611, p. 396; Hoppe 2012, p. 107.

<sup>107</sup> La figura allegorica corrisponde a quella dell'*Abbondanza* (fig. 3. 69 (G-1)) illustrata nella *Iconologia* di Cesare Ripa. Ripa 1611, p. 1.

<sup>108</sup> La figura allegorica corrisponde a quella del *Granducato di Toscana* (fig. 3. 69 (H-1)) illustrata nella *Iconologia* di Cesare Ripa. Ripa 1611, p. 272.

<sup>109</sup> Hoppe l'ha identificata come l'allegoria del *Martirio*. Hoppe 2012, p. 117.

<sup>110</sup> Ripa spiega l'allegoria della *Religione* dicendo: "Donna vestita d'un camiscio, stola & piviale, starà sopra d'una pietra quadrata come habbiamo detto in altre figure della Religione, terrà con la sinistra mano, con bella gratia, un bellissimo Tempio, & per terra vi sarà una Cicogna con una serpe in bocca". Ripa 1611, p. 455.

### 1. 1 *Disputa di Santa Caterina d'Alessandria con i filosofi* di Nicodemo Ferrucci

La *Disputa di Santa Caterina d'Alessandria* (fig. 3. 70) è stata attribuita da Acanfora a Nicodemo Ferrucci (1575-1650), discepolo di Passignano<sup>111</sup>. Al rientro a Firenze dopo un anno di soggiorno a Roma nel 1609-1610, prima di far parte del cantiere della Villa di Poggio Imperiale, Ferrucci ebbe varie occasioni di collaborare con Rosselli, tra cui le esequie di Enrico IV re di Francia (1610: fig. 3. 71), quelle di Margherita d'Austria regina di Spagna (1611: fig. 3. 72), la decorazione della Galleria della casa Buonarroti a Firenze (1615-1616: fig. 3. 73) e quella a fresco della facciata di palazzo dell'Antella in piazza S. Croce (1620-1621: scheda n° 34)<sup>112</sup>. Nel periodo che va dal 1616 al 1624, quindi, mentre lavorava nella Villa di Poggio Imperiale, il pittore si impegnava a realizzare sette lunette nel chiostro di S. Salvatore in Ognissanti a Firenze (fig. 3. 75).

Santa Caterina d'Alessandria viene solitamente raffigurata nella scena del martirio o con la ruota dentata, come nelle opere contemporanee di Artemisia Gentileschi (fig. 3. 76), Caravaggio, Guido Reni (fig. 3. 77), Giovanni da San Giovanni (1630-1633, Pistoia, Palazzo Pallavicini Rospigliosi), oppure nella scena del matrimonio mistico. Invece l'episodio della disputa con i filosofi è illustrato raramente: si può menzionare, ad esempio, una delle scene della vita di Santa Caterina affrescata da Masolino nel 1428-1431 nella cappella omonima nella Basilica di San Clemente a Roma (fig. 3. 78), su commissione del cardinale Branda Castiglioni, oppure una delle lunette realizzate da Pinturicchio nell'appartamento Borgia in Vaticano (fig. 3. 79)<sup>113</sup>. Della vita della Santa sappiamo soltanto che nacque intorno al 287 e fu martirizzata nel 305 circa, sebbene sia difficile distinguere i fatti reali da quelli legendari. Le fonti letterarie finora esistenti che attestano la vita e il culto furono redatte qualche secolo dopo il martirio, fra cui quella più antica è la *Passio* scritta in greco nei secoli VI-VII<sup>114</sup>.

---

<sup>111</sup> Acanfora 1998 (A), p. 159, n. 11; Acanfora 2001, p. 58; Acanfora 2005, p. 151.

<sup>112</sup> Bellesi, in *DBI*, 47, 1997, pp. 248-251; Bellesi 2009, I, pp. 143-144. Tra le opere fino ad oggi non datate, *Natività della Vergine* (chiesa di S. Bartolomeo a Cutigliano: fig. 3. 74) fa pendant con la *Madonna del Rosario* (1612) di Rosselli, posizionata alla parte opposta, tanto da lasciar ipotizzare che sia stata eseguita nello stesso periodo.

<sup>113</sup> Stollhans 2014; Tollo 2015.

<sup>114</sup> Balloni, in *Bibliotheca Sanctorum* 1961-1969, III, 1963, pp. 954-963.

Questa lunetta aveva un significato importante per tutto il programma decorativo del Salone delle Udienze, come approfondiremo in dettaglio separatamente. Accenniamo qui soltanto che la figura della Santa in disputa con i filosofi rappresenta simbolicamente la supremazia della teologia sulle arti liberali, idea condivisa dai predicatori e dagli ecclesiastici contemporanei della corrente anticopernicana.

## 1.2 *Santa Cunegonda di Lussemburgo* di Benedetto Veli

La *Santa Cunegonda di Lussemburgo* (fig. 3. 80) è stata attribuita da Acanfora a Benedetto Veli (1564-1639), pittore fiorentino conosciuto come l'autore del ciclo degli affreschi *Storie di Sant'Atto* (fig. 3. 81-82) e delle tre tele d'altare per la cappella dedicata al Santo omonimo alla Badia vallombrosana di Passignano (fig. 3. 83-85)<sup>115</sup>. In concomitanza delle esequie della regina di Spagna, Margherita d'Austria, Veli lavorò insieme a Matteo Rosselli realizzando una delle tele a monocromo (fig. 3. 86).

La scena rappresenta l'imperatrice Cunegonda (978?-1033?), figlia del primo conte di Lussemburgo Sigfrido, moglie di Enrico IV (973-1024, duca di Baviera 995-1004; re di Germania 1002-1024; imperatore 1014-1024), che prende un pezzo di ferro ardente fra le mani. Nella quartina sottostante la lunetta si legge:

"STRINGE PIENA DI FE' LA SANTA AUGUSTA  
PROVA DEL CASTO COR METALLO ARDENTE  
DALLA FERVIDA FIAMMA ARDOR NON SENTE  
CH'IMPERA AGL' ELEMENTI ANIMA GIUSTA"

Secondo le fonti fornite da cronisti come Tietmaro di Mersburgo e Rodolfo il Glabro, da una *Vita* composta da un canonico di Bamberg<sup>116</sup> e dalla bolla di canonizzazione di papa

---

<sup>115</sup> Acanfora 1998 (A), p. 145, n. 11; Acanfora 2001, p. 58; Acanfora 2005, p. 151. Su Benedetto Veli si veda: Innocenti 1994, pp. 178-183; Bellesi 2009, I pp. 267-268.

<sup>116</sup> Bibliotheca Hagiographica Latina (BHL), I, p. 302, nn. 2001-2002; Domenico Gordini, in *Bibliotheca Sanctorum* 1961-1969, IV, pp. 394-397.

Innocenzo III (il 29 marzo 1200)<sup>117</sup>, Cunegonda ed Enrico II, pur uniti in matrimonio fecero voto reciproco di perpetua verginità. In seguito, l'Imperatrice divenne oggetto di accuse di infedeltà coniugale tanto che Enrico, per provarne l'innocenza, la sottopose al giudizio di Dio della prova del fuoco. Cunegonda la accettò camminando a piedi nudi sopra dei vomeri infuocati senza subire danni. L'Imperatore allora chiese perdono alla consorte e da lì in poi visse in completa fiducia nei suoi confronti.

Cunegonda, figura poco conosciuta in Italia, viene solitamente raffigurata in veste di Imperatrice con la corona, lo scettro e il globo imperiale, nel gesto di tenere in mano, da sola o con il marito, il modellino della cattedrale di Bamberg (Germania) da loro costruita. La *Prova del fuoco* fa parte degli episodi della vita della Santa rappresentati nelle formelle della *Tomba di Cunegonda ed Enrico II* nel Duomo di Bamberg (fig. 3. 87 (B)), in cui, l'Imperatrice, tirandosi sù la veste con le mani, cammina a piedi nudi sopra i vomeri ardenti, rappresentazione più conforme al racconto narrato nella bolla di canonizzazione (fig. 3. 87 (A)). Invece nella lunetta in esame Cunegonda, circondata dal marito e dai servitori, davanti alla fornace tiene in mano un pezzo di metallo ardente.

Sebbene Niccolò Lorini non menzioni affatto la prova del fuoco nella sua opera, specifica che la Santa viene festeggiata il 3 di marzo “in gratia della Serenissima Arciduchessa di Toscana”, dicendo “oggi la Chiesa Cattolica tutta, ma, la Chiesa Tedesca in particolare, di Santa Cunegunde Imperatrice, moglie di S. Arrigo Imperadore Augusto, primo, ò secondo di questo nome” e glorifica la Santa Imperatrice perché “con buona grazia, e consenso del Serenissimo Imperadore Arrigo suo sposo, mai restò d'affaticarsi nell'opera di pietà, e nel mantenimento (convenuta così d'accordo col marito) e nella conservazione della sua intatta verginità, la qual mantenne sempre a onor di Dio, e della Beatissima Vergine”<sup>118</sup>. Da qui possiamo capire che la Santa Imperatrice tedesca fu inserita nel programma decorativo sia perché era una Santa adorata da Maria Maddalena d'Austria, sia perché la Granduchessa potesse prenderla come modello di una regnante che segue umilmente le regole di Dio e di una moglie fedele al marito.

---

<sup>117</sup> *Acta SS. Martii*, I, Venezia, 1735, p. 280.

<sup>118</sup> Lorini 1617, p. 102. Lorini inserì nella sua opera l'imperatrice Cunegonda fra le Sante martiri come un caso eccezionale.



### 1.3 *Elisabetta di Portogallo* attribuita a Matteo Rosselli o a Domenico Pugliani

*Elisabetta di Portogallo*, attribuita inizialmente da Faini a Matteo Rosselli, è stata in seguito restituita da Acanfora al suo allievo Domenico Pugliani (1589-1658)<sup>119</sup>. Precedentemente alle decorazioni di Poggio Imperiale, Pugliani collaborò con il maestro, prima nella Casa Buonarroti realizzando la *Moderazione* (fig. 3. 89), uno dei pannelli che adornano il soffitto della Galleria, successivamente nel chiostro dei morti del convento della Santissima Annunziata a Firenze. Poco prima di lavorare nella Villa di Poggio Imperiale, fece parte del cantiere del Casino Mediceo di San Marco (1622-1623), dove eseguì cinque lunette nella sala dedicata a Ferdinando I ed una sesta nella sala di Cosimo I (fig. 3. 90-93).

Elisabetta, ossia Isabella d'Aragona, nacque nel 1270 come terzogenita e prima figlia femmina di Pietro III d'Aragona (II di Catalogna, I di Sicilia detto il Grande, figlio di Giacomo il Conquistatore e di D. Violante d'Ungheria) e di Costanza III di Navarra e di Sicilia (figlia di Manfredi, Re di Sicilia e di Napoli e nipote di Federico II). Il nome Isabella le fu dato proprio in onore della zia materna del padre, Santa Elisabetta d'Ungheria, canonizzata nel 1235 da Gregorio IX<sup>120</sup>. Appena dodicenne, Elisabetta sposò Dionigi Alfonso, sesto Re di Portogallo (1261-1325). Da questo matrimonio ebbe nel 1287 la figlia Costanza, futura regina di Castiglia e moglie di Ferdinando IV, e nel 1291 il figlio Afonso, futuro successore del Re di Portogallo. Per tutta la vita, la Regina si mostrò caritatevole, conducendo opere pie e azioni di pace. Dopo la morte del marito nel 1325, compì un pellegrinaggio al santuario di Santiago de Compostela, dove lasciò la sua corona reale e si ritirò nel Palazzo di Sant'Anna, vestendo l'abito del Terz'Ordine francescano.

Nella lunetta la regina Elisabetta è raffigurata in veste celeste davanti al consorte Dionigi che indica con la mano destra le rose nel grembo della moglie. Nella quartina

---

<sup>119</sup> Faini 1965-1966, p. 188; Acanfora 1998 (A), p. 145, n. 11; Acanfora 2001, p. 58, fig. 25; Acanfora 2005, p. 151. Su Domenico Pugliani si veda: Spinelli 1986, pp. 153-156; Spinelli 1989, II, pp. 854-855; Simari 1999; Spinelli 2005, I, pp. 152-153, 215-216; Bellesi 2009, I, pp. 232-233; Klipcova 2013, pp. 206-220.

<sup>120</sup> Russo 2004, p. 36.

sottostante si legge:

“LA REGINA DEL TAGO AVEA NEL LEMBO  
ORO PER SOVVENIR MENDICA SCHIERA  
CH’ELLA IL DISCOPRA IL SUO CONSORTE IMPERA  
E ROSE INVECE D’ORO NE MIRA IL GREMBO”

La lunetta tratta di un noto miracolo: Elisabetta, portando i denari ai bisognosi, un giorno in pieno inverno incontrò il marito Dionigi il quale, essendo avaro e sospettoso, volle sapere cosa teneva in grembo. Mentre la Regina stava spiegando il lembo della veste, le monete si erano trasformate in rose.

Questo miracolo, però, secondo lo studio condotto da Russo, non era inserito nella prima biografia, la cosiddetta *Lenda da Rainha*, composta probabilmente subito dopo la morte della Regina da un religioso del Monastero di Santa Clara di Coimbra, forse identificabile con il confessore della Regina stessa, il mendicante vescovo di Lamego Fr. Salvado Martins morto nel 1349<sup>121</sup>. Nonostante la fonte originale sia andata perduta all’inizio del XVII secolo, il contenuto è stato tramandato fino ad oggi tramite alcune copie ed edizioni successive. La trascrizione più precoce è quella del codice pergameneo del XV secolo oggi perduta, da cui derivano probabilmente altri apografi, tra cui il manoscritto cartaceo del 1592 conservato presso il Museu Nacional Machado de Castro, una versione latina fatta eseguire da Rodrigo Gomes e inviata a Roma per il processo di canonizzazione della Santa e un’altra sempre in latino fatta da P.e António Macedo della Compagnia di Gesù nel 1678 su richiesta dei Bollandisti. Invece, secondo quanto riferito da Pedro Perpiñán della Compagnia di Gesù, nel 1560 l’apografo del XV secolo sarebbe stato dato alle stampe per la prima volta, ma non ne è rimasta nessuna traccia. La pubblicazione più antica della *Lenda da Rainha* tramandata fino ad oggi è quindi quella del 1672 di Francisco Brandão<sup>122</sup>.

*Lenda da Rainha* è composta da due parti: la parte prima è dedicata alla narrazione

---

<sup>121</sup> Russo 2004, p. 39.

<sup>122</sup> Russo 2004, pp. 40-47.

della vita della Regina, mentre la seconda parte è la descrizione dei fatti straordinari accaduti dopo la sua morte. Nonostante raccolga i miracoli più spettacolari nella parte finale, come abbiamo accennato, quello della trasformazione dei denari in rose non viene menzionato. La documentazione più antica del miracolo reperita dalla studiosa Russo risale soltanto all'inizio del XVI secolo, nel manoscritto della *Vita e milagres da rainha Santa Isabel* attribuito a Duarte Galvão e pubblicato nel 1560 per i tipi di João de Barreira<sup>123</sup>. Questo miracolo ebbe un ruolo fondamentale per la canonizzazione della regina di Portogallo<sup>124</sup>.

La Spagna, che era assente dalle canonizzazioni del medioevo, tranne la notevole eccezione di San Domenico di Guzmán (1170?-1221), dopo il Concilio di Trento si impegnò a controllare le nuove procedure giuridiche relative, che portarono alla nascita della Congregazione dei Riti nel 1588 e alla definizione dell'Istituto della Beatificazione all'inizio del Seicento<sup>125</sup>. Caso emblematico fu la canonizzazione di Elisabetta di Portogallo che fu voluta in maniera unanime. Dopo che la santità della regina Elisabetta era stata confermata dalla ricognizione del corpo incorrotto a Coimbra nel 1612, Filippo IV di Spagna (1605-1665), considerando il fatto che la Regina era nata in Castiglia e aveva sposato il Re di Portogallo, mostrò forte interesse per la sua canonizzazione in quanto celebrava la rinnovata unione della nazione spagnola e di quella lusitana<sup>126</sup>. La canonizzazione della regina Elisabetta, considerata per motivi prettamente politici, fu celebrata a Roma il 25 maggio 1625 da papa Urbano VIII. In quell'occasione fu realizzato all'interno della Basilica di San Pietro, su disegno di Gian Lorenzo Bernini, un "Teatro" con cinque dipinti che raffiguravano i miracoli della Santa (fig. 3 94)<sup>127</sup>, a cui partecipò anche Giovanni da San Giovanni, discepolo di Matteo Rosselli, che avrebbe dovuto prendere parte al cantiere per le decorazioni della Villa di Poggio Imperiale<sup>128</sup>.

---

<sup>123</sup> Anonimo 1560; Russo 2004, p. 48, n. 55, 67.

<sup>124</sup> Sulle motivazioni per cui il miracolo venne accettato dalla Chiesa si veda: Russo 2004, pp. 46-27.

<sup>125</sup> Il neologismo 'beatificazione' venne usato per la prima volta da Filippo II (1527-1598) nel 1585. Agresti 2014, p. 562, n. 16.

<sup>126</sup> Chierotti, in *Bibliotheca Sanctorum* 1961-1969, vol. IV, coll. 1096-1098; Agresti 2014, p. 563.

<sup>127</sup> Casale, 2011, pp.122-123.

<sup>128</sup> "Mentre egli [Giovanni da San Giovanni] si tratteneva operando nella tribuna de'

Maffeo Barberini fu eletto al soglio pontificio assumendo il nome di Urbano VIII nel maggio 1623, momento in cui le decorazioni interne della Villa di Poggio Imperiale erano in corso. Uno dei motivi per cui fu eletto era per risolvere pacificamente la questione della Valtellina, la quale derivava dal fatto che, con intento di tutelare il transito attraverso quella regione, gli spagnoli nel 1620 vi avevano inviato un forte contingente di truppe per appoggiare la ribellione dei cattolici contro i Grigioni, azione militare che provocò di conseguenza l'alleanza tra la Francia, Venezia e Carlo Emanuele I di Savoia. Urbano VIII, nativo di Firenze, dichiarava di sentirsi molto legato alla sua città natale e di avere a cuore la famiglia medicea e gli interessi del Granducato; questo era dovuto, non solo ad un affetto personale, perlomeno nei primi anni dalla sua elezione, ma anche a motivi prettamente pratici: dobbiamo considerare che lo Stato della Chiesa confinava proprio con quello granducale. Con l'obiettivo di fare il possibile per trovare una soluzione, nel 1624 le Reggenti avevano inviato a Roma Andrea Cioli, come rappresentante del nuovo governo. Questi, ben presto, si rese conto che il Papa non era interessato ad una mediazione medicea ma mirava, piuttosto, ad un aiuto militare da parte del Granduca, che gli avrebbe permesso di poter ampliare lo Stato della Chiesa e di porsi con maggior peso alle trattative con spagnoli e francesi<sup>129</sup>. Quindi le procedure per

---

Santi Quattro per lo cardinale Mellino, la serenissima arciduchessa Maria Maddalena d'Austria moglie del defunto granduca Cosimo II, avendo condotta a gran segno la bellissima fabbrica dell'Imperiale, presso un miglio di Firenze, volendone fare ornare di pittura alcune stanze, fu consigliata da Giulio Parigi, che n'era stato l'architetto, a valersi dell'opera di Giovanni, il quale egli stimava il migliore di quanti a quel tempo dipignessero a fresco; onde egli subito chiamato, accettò l'invito, confortato anche a ciò fare dallo stesso cardinale Mellino. Ma sparsasi di ciò la voce per Roma, cominciarono gl' invidiosi e malevoli a far fuori un sussurro, che sua subita partita, altro non era che un pretesto preso dal pittore per fuggir l'impegno di quell'opera, alla quale egli non conoscevasi bastante, di che prese egli tale apprensione, che senza punto pensare, e colla sua solita facilità e disinvoltura, mandò qua lettere di scusa dal già accettato lavoro dell'Imperiale, di che diede l'arciduchessa segni di giusto sdegno, e di volerne fare risentimenti propri d'un tanto mancamento, tantochè il povero Giovanni si trovò in grandi angustie. Ma finalmente avendo fatto costare dell'infamia, che procuravano al nome suo le calunnie de' maldicenti, quand'egli avesse abbandonata quell'opera, ne fu dalla clemenza di quella gran signora compatito, e potè dar fine al tutto: ma frattanto le pitture dell'Imperiale furono ad altri allogate". Baldinucci, IV, pp. 234-235. Panichi 1976, p. 18; Acanfora 2001, pp. 57-58.

<sup>129</sup> Le trattative portate avanti a Roma da Urbano VIII con gli ambasciatori francese e spagnolo, dal novembre 1623 al settembre 1624, non portarono a risultati utili perché da parte spagnola si richiese la completa libertà di transito, attraverso la valle, per truppe

la canonizzazione di Elisabetta di Portogallo promosse dalla Spagna coincidono direttamente con il problema della Valtellina.

Un'ulteriore testimonianza è stata reperita da Hoppe: una lettera di Miguel Juan Pereira, ambasciatore fiorentino presso la corte spagnola, inviata da Roma a Maria Maddalena d'Austria il 20 maggio 1624. L'ambasciatore era stato mandato dal re di Spagna all'Urbe proprio per concludere le trattative della canonizzazione della regina Elisabetta di Portogallo<sup>130</sup>. Secondo quanto racconta il mittente, è stata Margherita d'Austria, regina di Spagna e sorella di Maria Maddalena, a dare "principio a questo negozio".

Si potrebbe dedurre che l'inserimento del miracolo della Regina di Portogallo nel programma decorativo della Villa di Poggio Imperiale alla vigilia della sua canonizzazione sia stato un modo per appoggiare questa causa, palesando la volontà del Granducato di schierarsi con la Spagna e papa Urbano VIII.

#### 1. 4 *Matilde di Canossa* di Matteo Rosselli e Domenico Pugliani

La lunetta sulla parete principale, siglata 'MR' e datata 1623 (fig. 3. 95 (A-B)), rappresenta la contessa di Toscana Matilde di Canossa con la sua numerosa scorta che conduce un papa, su un cavallo bianco, di ritorno nella sua sede in Vaticano, come si intuisce dalla cupola che si intravede al di là delle mura. La quartina sottostante recita:

"DI FERRO ARMATA IL PETTO EL COR DI FEDE  
MATILDE CHE DE TOSCHI EBBE L'IMPERO

---

da spostare fra l'Italia e la Germania o i Paesi Bassi; da parte francese, invece si insistette, anche nell'interesse degli alleati olandesi, in guerra con la Spagna. Calderara 2001, p. 72; Lutz 2000, pp. 298-321.

<sup>130</sup> ASF, Mediceo del Principato 6080 (si veda il documento VI nell'appendice). Hoppe 2012, p. 285. Nell'inventario è ricordato anche "un quadro grande in tela alto braccia 4 e largo braccia 2 2/3 dentrovi dipinto in terra al naturale la beata Elisabetta Regina di Portogallo in habito di monaca con adornamento tinto di nero filettato e rabescato d'oro", che potrebbe sembrare quello inviato dall'ambasciatore (ASF, Guardaroba Medicea 479, f. 15v).

DOMATI GL' EMPI IL SUCCESOR DI PIERO  
RIPON DEL VATICAN NELL'ALTA SEDE"

Faini, notando la somiglianza delle figure degli anziani inginocchiati ai piedi della Contessa con quella del San Pietro dell'altare di Montopoli (scheda n° 40), ha proposto come studio preparatorio un disegno di Rosselli (GDSU, inv. n. 9814 F: fig. 3. 96). Tuttavia nel disegno il modello è reso diversamente, sia nella postura che nel gesto, per cui l'affermazione della studiosa sembra poco convincente<sup>131</sup>. Acanfora, inoltre, ha scorto le pennellate del discepolo Pugliani<sup>132</sup>.

Nel *Dialogo* di Bronzini d'Ancona, viene inserita la storia di Matilde che, a favore di papa Gregorio VII, fece più volte da intermediaria tra il Pontefice ed Enrico IV, re di Germania e imperatore del Sacro Romano Impero (1050-1106), il quale invece era interessato ad alienare le chiese ed i beni ecclesiastici<sup>133</sup>. Matilde scrive più volte all'imperatrice Agnesa, madre di Enrico IV, "acciòche disponesse il figliolo all'ubbidienza di Santa Chiesa". L'autore racconta dettagliatamente la nota vicenda della scomunica dell'Imperatore da parte di Gregorio VII (1073-1085):

"[...] sdegnato l'Imperatore, scelleratissimamente, e con indicibile impietà diede ordine secreto, che si prendesse il Papa, come fù preso la notte di Natale, mentre che egli personalmente, e con ogni solennità Pontificale, celebrava la Messa nella Chiesa di Santa Maria Maggiore, & imprigionato dal Figliuolo del Prefetto di Roma. [...]E dato dal Papa conto, & avviso di tutto ciò alla Gran Contessa MATILDE; e come haveva animo di muovere la guerra contro a' Nortomanni collegati con Arrigo, e con alcuni altri nemici della Chiesa; in istante hebbe pronti gli aiuti di MATILDE; [...] Quando egli fù forzato à lasciare da parte cotale impresa, per una nuova congiura [...] e perche l'imperatore ogni giorno diventava più contumace, e più feroce, e crudele verso il Pontefice, e la Santa Romana Chiesa, Gregorio dopo la intimazione di due Concilij in Roma, di consentimento

---

<sup>131</sup> Faini 1965-1966, I, p. 185, n. 223.

<sup>132</sup> Acanfora 1998 (A), p. 159, n.11; Acanfora 2001, p. 58; Acanfora 2005, p. 151.

<sup>133</sup> Bronzini d'Ancona 1622, settimana prima, giornata seconda, p. 110.

de' Padri, lo scomunicò, e privò del Titolo del Rè della Germania, e della Italia, e d'ogni altra Dignità; & assolvè, e libero i Principi, & i Popoli tutti dal giuramento, e dalla suggezione di lui, e dalla ubbidienza. [...] essendo l'Imperatore abbandonato da suoi, perche disubidiva al Papa, venne privatamente in Italia e mandò a pregare la sua Cugina Matilde, che lo volesse in tanto suo travaglio, & in così grã disdetta col Pontefice, e con gli altri aiutare; pregandola particolarmente, che per lui volesse intercedere dal Papa perdono; [...] La onde MATILDE andata dal Papa, che allora si trovava in Canossa lo pregò tanto, e tanto lo supplicò, che egli rimase contento, che l'Imperatore intrasse da lui; E quivi senza compagnia, e senza alcuno ornamento Reale, à piedi ignudi (nonostante che quell'anno fusse un fresso grandissimo, e quel dì il vigesimo quarto di Genaro) egli tuttavia entrò da lui scalzo, e con le braccia incrociate, piangendo e gridando, Perdonami Beatissimo Padre; fù assoluto dalla Scomunica; e dipoi alla Messa, detta dall'istesso Pontefice, da lui proprio fù comunicato; promettendo, e giurandoli d'essere ubbidiente alla Chiesa Romana [...] Ritornato Gregorio à Roma, accompagnato, e ben guardato dalle genti di MATILDE"<sup>134</sup>.

Quest'episodio, la cosiddetta "penitenza di Canossa", era considerato come una significativa attestazione del trionfo della Chiesa cattolica e della potenza pontificia, a difesa degli attacchi della storiografia protestante<sup>135</sup>. In effetti tale scena fu raffigurata da Federico Zuccari nella Sala Regia del Palazzo Apostolico Vaticano su commissione di Paolo IV, in cui è presente la contessa davanti al trono (fig. 3. 97)<sup>136</sup>. Non è stato questo, però, l'episodio scelto per la lunetta nel Salone delle Udienze, ma probabilmente quello che avvenne dopo, cioè Matilde che riconduce in sicurezza papa Gregorio VII nell'Urbe, che potrebbe essere stato ispirato da una frase successiva dell'opera di Bronzini d'Ancona: "Ritornato Gregorio à Roma, accompagnato, e ben guardato dalle genti di MATILDE"<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> Bronzini d'Ancona, 1622, settimana prima, giornata seconda, pp. 113-116.

<sup>135</sup> L'episodio è ricordato anche nella *Vita, ovvero Azzioni della Contessa Matelda* di Girolamo Silvano Razzi, pubblicata a Firenze nel 1587, pp. 36-44.

<sup>136</sup> Guerrini, in Golinelli 2003, pp. 81-83; Golinelli 2009, pp. 243-264.

<sup>137</sup> Nel testo, però, non è specificata la presenza della contessa. Visconti, invece, ha

Matilde che conduce il Papa nella Città Pontificia, per quanto ne sappia, non è mai stata raffigurata nella tradizione iconografica<sup>138</sup>. Esiste un'incisione settecentesca che ritrae la contessa che accoglie un pontefice in una città, ma è stata identificata come Pasquale II accolto nella città di Guastalla (fig. 3. 98). In effetti nell'incisione, diversamente dalla lunetta di Poggio Imperiale, Matilde è raffigurata nell'atto di accogliere nella sua città il Pontefice, circondato da un corteggio di cardinali e vescovi.

In un ambito vicino alla lunetta si può annoverare la *Donazione di terre alla Badia di Vallombrosa da parte della contessa Matilde*, realizzata da Donato Mascagni nel 1609 per l'Abbazia di Vallombrosa (fig. 3. 99). In quest'opera, però, la contessa è in abiti medievali, aspetto completamente diverso da quello raffigurato nella lunetta, che fa pensare probabilmente che Rosselli non ne fosse a conoscenza. Quindi il maestro dovette inventare appositamente una nuova iconografia. Come fonte d'ispirazione, proporrei *Margherita d'Austria che fa ingresso a Ferrara*, uno dei dipinti eseguiti in occasione dell'esequie della regina di Spagna, attribuito a Fabrizio Boschi (fig. 3. 100) e la relativa incisione (fig. 3. 101)<sup>139</sup>. Si possono scorgere delle affinità sia nella composizione divisa dalle mura, sia nei dettagli, come le pieghe della veste del Papa, la posa del cavallo, le lance nello sfondo, elementi che corrispondono con le raffigurazioni nella lunetta e nell'incisione. Anche la figura di Matilde voltata verso il Papa per condurlo in Vaticano, potrebbe essere ispirata da quella dell'alabardiere sulla sinistra del dipinto di Boschi.

Ritengo che questa nuova iconografia sia stata inventata, non per commemorare un evento storico, ma per rappresentare simbolicamente la serie di supporti prestati dalla contessa nei confronti del Papa, che è coerente con le idee condivise dai contemporanei sulla sua figura: un esempio per i sovrani secolari obbedienti nei confronti del Pontefice<sup>140</sup>. Nel caso di Maria Maddalena d'Austria, quindi, la scelta dell'eroina alludeva alla disponibilità della reggente verso il nuovo papa Urbano VIII, che contava sulle forze armate toscane, anche in qualità di mediatrice fra l'imperatore Ferdinando II

---

accennato brevemente nella didascalia dell'illustrazione che la scena tratta del ritorno di papa Vittore III in Vaticano nel 1087 accompagnato da Matilde, senza dare nessuna spiegazione. Visconti 1960, p. 19.

<sup>138</sup> Golinelli 2003.

<sup>139</sup> Menicucci, Bietti, in FIRENZE, 1999, pp. 154-155, cat. n. 6.

<sup>140</sup> Andretta 1999, pp. 143-152.



e il Pontefice. Tale appoggio da parte del Granducato verso la Santa Sede sarebbe stato ben accetto anche dai sudditi, visto che l'elezione di Barberini sul soglio pontificio era desiderata dai fiorentini<sup>141</sup>. In effetti, all'indomani del conclave, vi furono festeggiamenti straordinari nella capitale del Granducato, come è ricordato il 7 agosto 1623 nelle *Memorie Fiorentine*:

“Venne in Firenze la nuova della creazione di Papa Urbano 8° fiorentino della casa da Barberino; In dimostrazione per ciò di pubblica allegrezza suonarono le campane tre giorni ne' quali furono fatti gran fuochi e gran girandole non solo a' luoghi pubblici, e case de' Magistrati, ma a quelle ancora di molti gentiluomini parenti, ed amici di detta Casa. Furono ferie ancora per otto giorni, e due giorni andarono ad offerta e messa in Santa Maria del Fiore tutto il Senato vestito di rosso (il che non si era mai costumato in alcuna altra creazione di Pontefici, benchè fiorentini) con tutti gli altri Magistrati della Città”<sup>142</sup>.

Inoltre, il collegamento fra il Papa e la contessa potrebbe essere un precoce accenno all'inclinazione verso tale personaggio femminile mostrata, non solamente da Urbano VIII stesso, ma anche dalla sua famiglia: negli anni avvenire, i Barberini si sarebbero serviti della figura di Matilde come un simbolo propagandistico della teorizzazione dei rapporti tra il potere ecclesiastico e quello secolare, culminati nella traslazione delle sue spoglie dal convento di San Benedetto Po di Mantova all'interno di San Pietro e nell'erezione della sua tomba sul progetto di Gian Lorenzo Bernini<sup>143</sup>.

---

<sup>141</sup> Dopo la morte di Gregorio XV, il cardinal Carlo de' Medici partì da Firenze per Roma il 14 luglio per partecipare al conclave, dove insieme agli altri cardinali principi di Farnese, Este e Savoia, contribuì all'ascesa di Maffeo Barberini al soglio pontificio. Visceglia 1998, pp. 85-87. L'elezione di papa Urbano è ricordata: ASF, Manoscritti 133, ff. 185r-185v (si veda il documento V nell'appendice).

<sup>142</sup> ASF, Manoscritti 133, VIII, I, 1620-25, f. 186r.

<sup>143</sup> Andretta 1999, pp. 143-152.

### 1. 5 *Galla Placidia che ferma Alarico davanti a Roma* di Matteo Rosselli e Domenico Pugliani

Per quanto riguarda un'altra lunetta sulla parete principale, siglata 'MR' (fig. 3. 102 (A-B)), Faini, attribuendola a Rosselli, ha notato le influenze di Jacques Callot e Tempesta, soprattutto delle incisioni del 1619, senza specificare quali<sup>144</sup>. Una di queste potrebbe essere quella con *Un capitano, infrantogli il viso da una palla di Moschetta, miracolosamente risana* (fig. 3. 103), in cui si può osservare il movimento del cavallo in primo piano che si impenna. In seguito Acanfora ha riconosciuto l'intervento di Pugliani<sup>145</sup>. La protagonista della lunetta è Galla Placidia (392-340), figlia dell'imperatore Teodosio I (347-395, in carica 379-395) e della seconda moglie Galla, sorella dell'imperatore Onorio (385-423, in carica 393-423). Durante il sacco di Roma del 410, condotto da parte dei Visigoti di Alarico I (in carica 395-410), Galla Placidia all'epoca diciottenne venne catturata come ostaggio e nel 414, sempre in condizione di prigioniera, sposò il re dei Visigoti Ataulfo (374-415, in carica 410-415), successore del cognato Alarico I, a Narbona<sup>146</sup>. Nella quartina si legge:

"MENTRE COMANDA ALL' ORGOGLIOSE SPADE  
CHE SIA ROMA DISTRUTTA IL RE CRUDELE  
PLACASI DI PLACIDIA ALLE QUERELE  
SÌ PUOTE IN UMIL PREGO ALMA BELTADE"

I versi alludono all'intercessione della regina Galla Placidia presso il marito per proteggere l'Urbe. Tale episodio viene riferito anche nel volume di Bronzini d'Ancona da parte di Lucrezia, una delle interlocutrici:

“Haurebbe letto, che PLACIDA, sorella di Onorio Imperatore, e poi Moglie di Ataufo Rè de’

---

<sup>144</sup> Faini 1965-1966, I, pp.185-186.

<sup>145</sup> Acanfora 1998(A), p. 159, n.11; Acanfora 2001, p. 58; Acanfora 2005, p. 151.

<sup>146</sup> Calza1960, pp. 762-763.

Gothi, fù potentissima cagione, che non si espugnasse, e non si sacchegiasse Roma, come già hauea deliberato, e con spiantarla affatto volea, che non si chiamasse più Roma, ma Gozia.”<sup>147</sup>

Queste parole sono riferite proprio all'episodio raffigurato nella lunetta in esame: Ataulfo, arrivato davanti alla porta di Roma alla testa di numerosi soldati, trova la moglie inginocchiata con le braccia aperte per impedire l'accesso delle truppe in città, pregando il marito di non conquistarla. Contrariamente agli altri soldati, che spingono vigorosamente verso la porta, sembra che il re dei Visigoti abbia tirato le redini indietro all'improvviso, e di conseguenza, il suo cavallo alza le zampe anteriori.

Si può dedurre, quindi, che agli occhi dei visitatori nel Salone delle Udienze, la figura di Galla Placidia, insieme a quella di Matilde di Canossa, inserite verosimilmente ai lati del trono dove dava udienza Maria Maddalena d'Austria, fossero una chiara manifestazione della posizione politica del Granducato, e in particolare delle tutrici, come sostenitrici ed alleate del Papa e dello Stato Pontificio.

#### **1. 6 *Elia Pulcheria col fratellino Teodosio II con la preghiera arresta l'orde dei sciti*** **di Matteo Rosselli e Domenico Pugliani**

La terza lunetta siglata 'MR' (fig. 3. 104 (A-B)) è stata attribuita da Faini senza dubbio a Matteo Rosselli e successivamente Acanfora vi ha riconosciuto anche le pennellate di Domenico Pugliani<sup>148</sup>. La scena è divisa in due parti: in primo piano è raffigurata Elia Pulcheria (399-453) impegnata nella preghiera; la giovane, dopo aver perso sia la madre Elia Eudossia nel 404 che il padre Flavio Arcadio imperatore bizantino nel 408, divenne all'età di nove anni reggente del fratello minore Teodosio II (401-450), che succedette al trono dell'Imperatore bizantino all'età di sette anni. Elia Pulcheria e Teodosio II, tramite

---

<sup>147</sup> Bronzini d'Ancona 1622, Settimana prima, giornata quarta, p. 49.

<sup>148</sup> Faini 1965-1966, pp. 187-188; Acanfora 1998 (A), p. 159, n. 11; Acanfora 2001, p. 58; Acanfora 2005, p. 151.

il padre Arcadio, figlio maggiore di Teodosio I, sono nipoti di Galla Placidia raffigurata nella lunetta adiacente. Bronzini d'Ancona ricorda della reggente scrivendo: "Si legge nel Suida, che PVLCHERIA figliuola di Arcadio, non haveva ancora quindici anni, che ammaestrò il fratello Teodosio di lettere, e Regij costumi; e governava ottimamente l'Imperio"<sup>149</sup>. In secondo piano invece è raffigurata la scena in cui gli infedeli sono sconvolti dall'attacco di frecce che piovono dal cielo. Per questa immagine Rosselli potrebbe essersi ispirato ad un'incisione di Antonio Tempesta (fig. 3. 105), che fa parte della serie dedicata all'Antico Testamento, alla quale il pittore si era già ispirato per la realizzazione del *Trionfo di David* (scheda n° 37, 39). Il cartiglio riporta la quartina:

"A PREGHI DI PULCHERIA ORRIBIL TELO  
MENTRE PORGE A BISANZIO ESTREMO DANNO  
SCENDE AD ARDER DI SCITIA IL FIER TIRANNO  
AH' CHE PER GIUSTO RE COMBATTE IL CIELO"

Visconti, senza citare la fonte, ha individuato che la scena allude ad una scorreria musulmana avvenuta poco dopo il 414, che secondo la leggenda venne miracolosamente arrestata dalle folgori abbattutesi sull'orda assalitrice<sup>150</sup>. L'avvenimento viene ricordato anche in una fonte postuma al dipinto da me reperita, la *Vita di S. Pulcheria* di Bernardino Scala, cappellano di Urbano VIII, pubblicata a Roma nel 1636:

"[...] Subito che era avisato de primi moti di guerra ricorreva all'Orationi, & in virtù di queste riportò vittoria da un Scitha chiamato Roila. Costui veniva alla volta di Costantinopoli pensando di ritrovare sprovisto l'Imperatore, & saccheggiar la Città, conduceva un' essercito formidabile di Scithi, & di Russi vittoriosi, & arditi per haver saccheggiato la Thracia. Ma Dio benedetto pigliò la difesa di Theodosio, & de Christiani che con devotione oravano, miracolosamente mandò vna tempesta improvvisa, & dalle nubi con tuoni spaventevoli, & fracasso horribile fulminò, & aventò

---

<sup>149</sup> Bronzini d'Ancona 1622, Settimana prima, giornata quinta, pp. 18-19.

<sup>150</sup> Visconti 1960, p. 21.

una saetta infocata nel capo di Roila, che lo ridusse in cenere, & l'essercito tutto parte dalla tempesta, & parte dalla peste fù con insolito modo abbattuto dalla divina mano, senza esser da soldati combattuto”<sup>151</sup>.

Lo stesso miracolo è ripreso anche nella *Vita di santa vergine e imperatrice Pulcheria* di Contuccio Contucci, pubblicata a Roma nel 1754: “con più strepitosa maniera difese Dio l’Imperio contro di Roila Tiranno degli Sciti”, mentre Roila “con una moltitudine innumerabile della sua gente s’era avanzato per la Tracia nelle vicinanze di Costantinopoli” e stava per assediare la città preparando le macchine per abbattere le mura, grazie alle suppliche a Dio da parte di Pulcheria e Teodosio a Dio, “che servirono alla città di sicura difesa [...] l’aria, e i venti, quasi militassero per Teodosio, ruppero sopra degli Sciti in sì rovinosa tempesta, che avvampato Roila, e parte del campo da’ fulmini, parte sopraffatta dall’acque, indi ancor dalla peste, altro non rimase di quelle fiere masnade, che la memoria del loro estermio”<sup>152</sup>.

Questo avvenimento miracoloso sembra che sia riferito all’episodio storico accaduto nel 408, anno dell’ascesa di Teodosio II al trono, quando gli Unni giunsero fin quasi sotto le mura di Costantinopoli<sup>153</sup>. Nella lunetta, in secondo piano, possiamo vedere che il capitano Roila, colpito dal fulmine, è già sdraiato sul dorso del cavallo. Tuttavia, le bandiere con la mezzaluna, le stesse che si trovano per esempio nel dipinto di Jacopo da Empoli che decora il soffitto della chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri di Pisa (fig. 3. 106), alludono evidentemente ai musulmani dell’Impero Ottomano, nemici reali contemporanei che affrontava *in primis* l’Imperatore Ferdinando II, fratello dell’Arciduchessa. Quindi si può dedurre che in questa lunetta Pulcheria rappresenti il ruolo di Maria Maddalena come reggente del Granduca di Toscana e la sua invocazione a Dio per la vittoria contro i musulmani.

---

<sup>151</sup> Scala 1636, pp. 79-80.

<sup>152</sup> Contucci 1754, pp. 25-26.

<sup>153</sup> Angelide 1996, pp. 8-9.

### 1.7 *Costanza II d'Aragona che concede la grazia della vita a Carlo II d'Angiò detto lo Zoppo* di Filippo Tarchiani

La lunetta con Costanza II d'Aragona è stata attribuita da Acanfora a Filippo Tarchiani (1576-1645), pittore due anni più giovane di Rosselli, compagno nella bottega di Gregorio Pagani<sup>154</sup>. Un'altra incisione che fa parte della solita serie dedicata alla vita di Margherita d'Austria potrebbe essere stata una fonte d'ispirazione, specialmente per la composizione: tutte e due le scene hanno come protagonista una regina che dà udienza circondata da astanti posizionati in maniera analoga.

Costanza II d'Aragona nacque tra il 1249 e il 1250 come figlia di Manfredi di Svevia, figlio naturale dell'imperatore Federico II (1194-1250) e di Beatrice di Savoia. Nel 1262 Costanza andò in sposa a Pietro III d'Aragona (1239-1285) ed ebbero sei figli, tra cui la futura Santa Elisabetta di Portogallo, raffigurata come abbiamo visto nella stessa sala.

Alla morte dell'Imperatore nel 1250, Manfredi fu designato nel testamento imperiale reggente del minorente Corrado IV (1228-1254), figlio ed erede legittimo di Federico II. Ma avendo messo quasi tutto il regno sotto il proprio controllo, Manfredi stesso riuscì ad ottenere la corona di re di Sicilia nell'agosto del 1258. Durante la battaglia di Benevento contro Carlo I d'Angiò (1226-1285), il re perse la vita (1266). Anche Corradino (1252-1268), figlio di Corrado IV, fu decapitato a Napoli nel 1268. Così Costanza II, rimanendo unica discendente della famiglia Svevia, spinse il marito Pietro a riottenere il Regno di Sicilia. Nella quartina sottostante la lunetta si legge:

“MENTRE RIVOLTO AL CIEL LA MORTE ASPETTA  
DICE COSTANZA AL PRIGIONIER REALE  
VANNE GODI LA VITA IN ME PIÚ VALE  
LA PIETÁ VERSO DIO CHE LA VENDETTA”

---

<sup>154</sup> Acanfora 1998 (A), p. 159, n.11; Acanfora 2001, p. 58; Acanfora 2005, p. 151. Sul Filippo Tarchiani si veda: Pizzorusso, in Gregori 1989 (A), p. 897; Bellesi 2009, I, pp. 257-258.

L'episodio della liberazione del prigioniero reale è riferito a quello del 1288, quando l'ammiraglio aragonese Ruggiero di Lauria durante la battaglia navale contro la flotta angioina riuscì a catturare Carlo II d'Angiò (1248-1309) insieme al padre Carlo I e a portarlo a Messina. Tuttavia Costanza, che nel frattempo era stata incoronata regina di Sicilia nel 1282, lo liberò nel 1288 durante la notte per sottrarlo al linciaggio della folla<sup>155</sup>. Queste vicende storiche sono riportate anche nel *Dell'Istoria della Sacra religione et illustrissima militia di San Giovanni Gierosolimitano* di Iacomo Bosio, pubblicato a Roma nel 1621, con la dedica a papa Gregorio XV<sup>156</sup>:

“Nè con tutto ciò, quietar volendosi i Siciliani; anzi facendo tuttavia con violenza, & importunità, maggior istanza, ch'ì Principe Carlo in ogni modo decapitato fosse; la Reina Costanza, ancorche contra sua voglia, gli fece intendere, che si disponesse à morire come buon Christiano; e che provedesse alle cose appartenenti alla salute dell'anima sua; posciache i Magistrati di Sicilia determinato havevano, che gli fosse troncato il capo. Alla qual nuova il Principe Carlo, con animo veramente generoso, e Regio; intrepidamente rispose, che poich' à Dio così piaceva, egli moriva volentieri; massimamente in quel giorno, ch'era Venerdì; posciache'ì Salvator Nostro Giesù Christo, per salute nostra, in simil giorno anch'egli morir voluto haveva. Alla qual risposta, la Reina Costanza, ch'era Donna divota, e pia; talmente si compunse, che risolvette in ogni modo di voler salvargli la vita. E con tal deliberatione, lo fece di notte segretamente levare dal Castello di Mattagrifone; e lo fece trasportar nella Rocca di Cefalù” [sottolineatura dell'autrice]<sup>157</sup>.

Nonostante avesse potuto ripagare la morte del padre, il gesto pietoso e generoso della regina di Sicilia Costanza d'Aragona, mostrato nei confronti di Carlo II d'Angiò, sarebbe stato un modello per i regnanti cristiani. E' facilmente immaginabile che i visitatori all'udienza delle reggenti paragonassero la figura di Costanza con Maria Maddalena

---

<sup>155</sup> Kamp, in *DBI*, 30, 1984, pp. 356-359.

<sup>156</sup> Se questa fosse stata la fonte letteraria, la lunetta dovrebbe essere stata realizzata probabilmente prima della morte di papa Gregorio XV (l'8 luglio 1623). La visita del Pontefice a Firenze, avvenuta il giorno del capo d'anno fiorentino, il 25 marzo 1621, è ricordata nella *Memoria Fiorentina*: ASF, Manoscritti 133, VIII, I, 1620-25, ff. 26r-29v.

<sup>157</sup> Bosio 1621, libro XXIV, pp. 786-787. Si veda il documento VII nell'appendice.

d'Austria. Quindi si potrebbe pensare che la lunetta simboleggi la giustizia e la magnanimità delle reggenti nei confronti degli ospiti ufficiali.

### 1. 8 *Isabella di Castiglia rende possibile il viaggio di Colombo* di Filippo Tarchiani

La lunetta con Isabella di Castiglia (fig. 3. 109) è stata attribuita allo stesso pittore della lunetta precedente e sembra che sia ispirata anch'essa da un'incisione della serie dedicata a Margherita d'Austria (fig. 3. 110): in entrambe le scene una regina, seduta sul trono con baldacchino e assistita dai suoi sudditi, riceve un ospite inginocchiato e nello sfondo si intravede una marina con le navi. Nella lunetta, come si legge nella quartina a corredo, è raffigurata la regina Isabella di Castiglia (1451-1504, in carica 1474-1504) che accoglie Cristoforo Colombo:

"SE DI INOSPITO MARE IL SEN PROFONDO  
APRE IL COLOMBO E A NOVA TERRA ARRIVA  
O FAMOSA ISABELLA A TE S'ASCRIVA  
LA SCOPERTA IMMORTAL DEL NOVO MONDO"

Nel volume di Bronzini d'Ancona sono dedicate ben otto pagine alla vita della regina Isabella, dove viene descritto dettagliatamente quanto questa fosse adorata dai sudditi per aver contribuito ad espellere i musulmani da Granada e quanto fosse devota, costruendo chiese e monasteri. Stranamente, però, non è menzionato affatto l'appoggio alla navigazione del genovese<sup>158</sup>. Ma la scoperta dell'America da parte di Colombo e di Amerigo Vespucci era all'epoca uno degli argomenti più in voga fra i regnanti europei. Nel Granducato di Toscana, la serie di incisioni *Americae Retectio* fu realizzata da Giovanni Stradano su commissione di Ferdinando I nel 1589 e fu ristampata nel 1592 per commemorare i cento anni di anniversario della scoperta da parte del navigatore

---

<sup>158</sup> Bronzini d'Ancona 1622, Settimana prima, Giornata terza, pp. 22-30.



genovese<sup>159</sup>. Allo stesso modo, in occasione dell'ingresso di Maria Maddalena del 1608, come abbiamo già visto nella prima parte, una delle iscrizioni che decoravano l'arco al Canto de' Nelli era riferita al navigatore fiorentino. Inoltre nella commedia il *Giudizio di Paride* di Michelangelo Buonarroti il Giovane rappresentata durante le feste nuziali, Giovan Battista Strozzi (1551-1634), fondatore dell'Accademia degli Alterati, inserì il quarto intermedio dedicato al Vespucci<sup>160</sup>.

Per quanto riguarda le raffigurazioni dell'impresa del genovese, intorno agli anni 1606-1611, Lazzaro Tavarone, allievo di Luca Cambiaso, su commissione di Francesco De Ferrari e di sua moglie Delia Giustiniani, adornò ad affresco l'interno del Palazzo De Ferrari (oggi Palazzo Belimbau) a Genova con gli episodi di Cristoforo Colombo ispirandosi alla versione in italiano della sua vita scritta dal figlio Ferdinando e pubblicata a Venezia nel 1571, 1578 e 1614 dal titolo *Historie del sig. Don Fernando Colombo, nelle quali s'ha particolare, et vera relazione della vita e de' fatti dell'ammiraglio Don Christoforo Colombo* (fig. 3. 111)<sup>161</sup>. Le imprese dell'Ammiraglio raffigurate nelle lunette corrispondono alle vicende narrate nel volume: la concessione di tre navi dai re cattolici (fig. 3. 112), la partenza dal porto di Palos, l'arrivo nelle nuove terre, le battaglie contro i cannibali, le pacifiche contrattazioni con altre tribù indigene, le tempeste affrontate dalle caravelle, la costruzione del primo presidio. Tutte queste scene culminano nel riquadro centrale del soffitto dove è raffigurato Ferdinando d'Aragona, che si alza dal trono per abbracciare l'esploratore di ritorno dalle Americhe, e Isabella di Castiglia che assiste alla scena (fig. 3. 113 (A-B))<sup>162</sup>. Questi affreschi costituiscono la più antica rappresentazione del viaggio compiuto da Colombo. Quindi, a distanza di circa dieci anni dal primo esempio, nella Villa di Poggio Imperiale fu realizzato uno degli episodi della sua vita, cioè la regina Isabella che, ascoltando i saggi suggerimenti del

---

<sup>159</sup> Baroni Vannucci 1997, p. 397-401, cat. n. 697, 698; De Luca 2014, p. 58.

<sup>160</sup> All'interno dell'Accademia degli Alterati venne preso in discussione "Che il ritrovamento dell'Indie nuove è stato più di dano a nostri paesi che d'utile" (BNCF, MS Magliabecchiano, IX, 124, f. 279). Si deduce che Giovan Battista Strozzi sia documentato basandosi sulla *Lettera di Amerigo Vespucci delle Isole Nuovamente trovate in quattro suoi Viaggi*, indirizzata a Pier Soderini e stampata per la prima volta a Lisbona nel 1504. Fido 1982, p. 282; Markey 2012, pp. 385-442; De Luca 2014, p. 58, n. 129; Markey 2016.

<sup>161</sup> Colombo 1571; Cavelli 1986; Simonetti 2005; Montanari 2015, pp. 22-23.

<sup>162</sup> Montanari 2015, pp. 22-23.

consigliere Luigi di Sant'Angelo, accetta la proposta presentata da Colombo. Nella biografia sopraccitata, possiamo trovare un capitolo dedicato a questo episodio:

“Essendo già entrato il mese di Genaio dell'anno X CCCCXCII, lo stesso giorno, che l'Ammiraglio partì da S. Fede, percioche fra gli altri, à chi dispiaceva la sua partita, Luigi di S. Angelo [...], bramando a ciò alcun rimedio, andò a trovar la Reina & con parole, che il desiderio gli somministrava, per persuaderla, è riprenderla insieme, le disse, ch'ei si maravigliava molto di vedere, che, essendo sempre avāzato animo a sua Altezza per ogni cosa grave, & importante, le mancasse hora, per imprenderne una, nella quale si poco si avventurava, & dalla quale tanto servitio a Dio, & è esaltatione della sua Chiesa potea ritornare, non senza grandissimo accrescimento, & gloria de' suoi Regni, & Stati; e tale finalmente, che, se alcun' altro Principe la conseguisse, come l'offeria l'Ammiraglio, era chiaro il danno, che al suo stato ritornerebbe: & che in tal caso da' suoi amini, & servitori sarebbe con giusta causa gravemente ripresa, & da' suoi nimici biasimata; onde tutti poscia direbbono, esserle bene impiegata tanta disavventura; & che ancora ella stessa se ne dorrebbe, & i suoi successori giusto cordoglio ne sentirebbono. La onde, poi che pareva, il negocio haver buon fondamento, & l'Ammiraglio, che il proponeva, era di buon giudicio, & sapere, & non chiedeva altro premio, se non di quel, che trovasse; & si contentava di concorrere in parte della spesa, & avventurava la sua persona: non doveva sua Altezza stimarla cosa tanto impossibile, come quei letterati le dicevano; & che quel, ch'essi dicevano, che sarebbe cosa biasimevole lo haver aitata così fatta impresa, quando ella non riuscisse così bene, come proponea l'Ammiraglio, era vanità. anzi ch'egli era di contrario parere a loro, il qual credea, che più tosto sarebbero giudicati Principi magnanimi, & generosi, per haver tentato di saper le grandezze, & i secreti dell'universo. Il che havevano fatto altri Re, & Signori, & era loro stato attribuito à gran laude. Ma, quando anco fosse tanto incerta la riuscita, per trovar la verità di cotal dubbio era bene impiegata ogni gran somma d'oro. Oltre che l'Ammiraglio non chiedeva altro, che M M D scudi, per metter l'armata ad ordine & però, accioche non si dicesse, che la paura di si poca spesa la riteneva, non dovea in modo alcuno abandonar quella impresa. Alle quai parole la Catolica Reina, conoscendo il buon desiderio del Santo Angelo, rispose,

ringratiandolo del suo buon consiglio, & dicendo, ch'era contenta di accettarlo con patto, che si differisse la essecutione, fin che rispirasse alquãto da' travagli di quelle guerre. Et, quãdo pure anco altro a lui paresse, contentava, che sopra le gioie della sua camera si cercasse prestito della quantità de' denari, necessaria per far detta armata. Ma Santo Angelo, veduto il favore, fattogli dalla Reina in accettar per suo consiglio quel, che per consiglio di ogni altro havea rifiutato, rispose, che non facea mistero d'impegnar le gioie, percioche egli farebbe lieve servitio à sua Altezza imprestandole i suoi denari. & con tal resolutione la Reina espedì tosto un Capitano per le poste, per far tornar a dietro l'Ammiraglio. Questi arrivollo presso alla porta di Pinos due leghe da Granata lontano: & quantunque l'Ammiraglio si dolesse delle dilationi, & difficoltà, che nella sua impresa haveva trovate; nondimeno, informato della determinatione, & volontà della Reina, tornò à dietro à Santa Fede, ove fu ben venuto da' Re Catolici: & subito fu commessa la sua capitulatione. & espeditione al Secretario Giovan di Coloma, il quale per commandamento di loro Altezze, & con la lor real sottoscrizione, & sigillo gli concesse, & consegnò tutti i Capitoli, & clausule, che di sopra habbiamo narrato essere stato da lui dimandate, senza che ne levasse, o mutasse cosa alcuna" [sottolineatura dell'autrice]<sup>163</sup>.

Da questo racconto possiamo capire che la lunetta rappresenta la scena dell'Udienza a Santa Fe, in cui la regina riceve Colombo, accettando le sue richieste e rendendo così possibile l'impresa. L'episodio, quindi, potrebbe essere stato scelto prima di tutto per auspicare all'Arciduchessa di possedere la virtù della lungimiranza, con cui la regina di Castiglia prese la decisione che avrebbe portato ricchezza nel suo dominio. Il paragrafo appena citato racconta soprattutto il contributo essenziale del consigliere, che riuscì a convincere la Regina; ritengo che il signore barbuto con mantello rosso, privo di corona, raffigurato a fianco di Isabella, diversamente dalla lunetta di Tavarone (fig. 3. 112)<sup>164</sup>, sia identificabile come il consigliere Luigi di Sant'Angelo. Pertanto, Maria Maddalena, tramite la lunetta, rassicura di essere disposta ad ascoltare i saggi suggerimenti del Consiglio che affiancava le tutrici, rispettando quanto stabilito nel testamento di Cosimo

---

<sup>163</sup> Colombo 1571, pp. 36v-37v.

<sup>164</sup> Zanelli, in Simonetti 2005, pp. 75-79, scheda n. 7.

II.

### 1. 9 *Il Martirio di Sant'Orsola* di Ottavio Vannini

Delle dieci lunette presenti nel Salone delle Udienze, *Sant'Orsola* è l'unica che raffigura una scena di martirio (fig. 3. 114), soggetto che sembrerebbe più adatto alla Camera da letto della Granduchessa, dedicata interamente alle Sante martiri. La lunetta è stata attribuita da Acanfora ad Ottavio Vannini (1585-1644), pittore attivo a Firenze, dopo il soggiorno romano dal 1602 al 1615 al seguito del maestro Passignano<sup>165</sup>. In confronto al disegno con la Santa attribuito a Ligozzi (fig. 3. 115) o ai dipinti con San Sebastiano di Matteo Rosselli (scheda n° 28, 29), la postura del carnefice è più movimentata e più impressionante, tanto da ricordare quella de *I due pantaloni* incisi da Jacques Callot (fig. 3. 116). Nella quartina sottostante si legge:

"ORSOLA BELLA DI BRITTANIA ONORE  
CADE DA FIERO STRAL NEL COR TRAFITTA  
OR DICE SU NEL CIEL L'ANIMA INVITTA  
SEMPRE VIVE COLUI CHE PER DIO MUORE"

Sant'Orsola, figlia del re di Cornovaglia, è ricordata sia nel *Sacro Calendario* di Niccolò Lorini del Monte (il 21 ottobre), sia nella *Legenda Aurea* di Da Varagine<sup>166</sup>. Lorini in breve ne traccia la storia. Magno Massimo (335-388), dopo aver usurpato l'imperatore Graziano (359-383), donò la Bassa e l'Alta Bretagna ai soldati inglesi perchè "potessero quivi fabbricare le colonie, e tirare avanti la posterità loro". A persuasione di Conan Meriadoc, figlio del sovrano della Dumnonia e generale dei soldati:

"si mandò a levare della detta Inghilterra tanto numero di donzelle, vergini, quanto

---

<sup>165</sup> Acanfora 1998(A), p. 159, n.11; Acanfora 2001, p. 58; Acanfora 2005, p. 151.

<sup>166</sup> Da Varagine 2007, II, pp. 712-718; Lorini 1617, pp. 298-312.

appunto era il numero de' soldati che potevano ammogliarsi, perchè si cavarono del predetto Regno d'Inghilterra undici mila vergini in circa, delle quali, e capo, e guida fu l'eccellentissima sant'Orsola, che come figliuola d'uno di que' Regali, detto il principe di cornovaglia (in lingua latina Cornubia) si maritasse il predetto Generale figliuolo dell'altro regalo spprannominato [...], e per ciò montate sopra i navili, fatto un'imbarco, e dato le vele al vento, volle Iddio, che queste giovani, che da lui erano al martirio ordinate, per la gran fortuna di Mare, non potessero nelle due Brettagne condursi, ma costrette fossero per lo migliore, a ritirarsi nel seno Germanico, vicino à Colonia, e quivi dar fondo. Dove riscontrandosi nella fiera armata degli Unni (Cristiani sì per quanto si stima, mà però eretici, ò scismatici, e gente barbara disonestissima) affalite da costoro le predette vergini, per tor loro la pudicizia, dopo le lusinghe, non le potendo alle lor disoneste voglie piegare, confortate, e invigorite dalle vive persuasioni di sant'Orsola loro scorta, e capitanessa; ecco, che convertito l'amor di questi predetti barbari in rabbia, tutte à una à una le tagliarono à pezzi, o volete dire, come tant'agnielle le uccisero, e le batterono in terra. Sopra la massa delle quali, come sopra d'un cumulo di gioielli cadendo anche sant'Orsola, onorò la virtù della verginità con la corona del desideratissimo martirio la disonestà degli scelerati con la verginità candidissima di queste sante vergini” [sottolineatura dell'autrice]<sup>167</sup>.

Nel racconto del predicatore domenicano, quindi, non viene descritta la scena dell'uccisione di Orsola con la freccia e nella lunetta non si trova nessun accenno alle frasi citate. Mentre nella *Legenda Aurea* è raccontata nel modo seguente:

“Quando dunque le dette vergini giunsero a Colonia in compagnia dei vescovi, trovarono la città assediata dagli unni; i barbari, non appena le videro, le assalirono e le massacrarono quasi lupi piombati fra mansueti agnelli. Solo Orsola rimase viva e quando il principe degli unni la vide, colpito dalla sua meravigliosa bellezza, cercò di consolarla della morte delle compagne e le offrì di diventare sua moglie. Ma poichè la fanciulla respinse tale proposta, il principe vedendosi disprezzato, la trafisse con una freccia. In tal

---

<sup>167</sup> Lorini 1617, pp. 303-304.

modo Orsola coronò la propria vita col martirio” [sottolineatura dell’autrice]<sup>168</sup>.

Oltre al racconto, che coincide con la rappresentazione, anche il verbo “traffiggere” usato nella *Legenda Aurea* per narrare il martirio viene ripetuto nella quartina, pertanto si può comprendere che la lunetta era basata sul martirologio di Jacopo Da Varagine. E’ interessante, inoltre, notare che Lorini paragona Sant’Orsola a due personaggi femminili del *Libro dei Giudici*, Debora e Giaele, le quali, tra l’altro, fanno parte delle dieci eroine raffigurate nelle lunette dell’Anticamera della Granduchessa (fig. 3. 117-118)<sup>169</sup>:

“[...] che una vittoria solennissima fu quella, che si ebbe per mano di donne, contro di Sisara, che furono Delbora ed Iaella, donne dice lo spirito Santo, che erano mancati tutti li valorosi d’Israele, ne mai si rimisero à panca, ne mai riebbono la loro riputazione gl’ Israeliti, ne godettero la propria libertà, sino a tanto, che non venne a proteggergli, e combattere per loro Delbora capitanessa con la compagnia di Iaella contro di Iabin. [...] La qual capitanessa fu di tanto valore, che rotti, e soggiogati i nimici, rimesse il suo popolo nella libertà primiera. Per la qual cosa intendendo allegoricamente questa scrittura, noi diciamo, che tutta s’adempìe nella nostra Chiesa cristiana, perche era cessata nel tempo di Santa Orsola la tribulazione, e persecuzione de’ Tiranni, e passati i secoli de martiri, e de’ martirij, ma però erano nate le tribulazioni così degli Eretici, come le ribellioni di molti stati, e regni, che si ribellavano agl’ Imperadori Romani cattolici, e non mancavano alla Chiesa delle tribulazioni fattegli da’ cattivi Cristiani, e da’ barbari nimici d’ogni atto virtuoso, e d’ogn’atto di pudocizia, e di santa verginità. Di maniera, che Iddio provvede sempre alla sua Chiesa nuovi Santi, e Sante, che combattessero contro al Demonio autore d’ogni travaglio ecclesiastico. E fra l’altre provvede, come si dirà a suo tempo, Santa Orsola con le sue compagne, acciò vedesse il

---

<sup>168</sup> Da Varagine 2007, II, p. 716.

<sup>169</sup> Suppongo che la tela *Giaele e Sisara* (fig. 3. 119), realizzata da Artemisia Gentileschi nel 1620 probabilmente poco prima che lasciasse la corte fiorentina, sia stata la fonte iconografica per chi affrescò la lunetta (Papi, in FIRENZE 1999, pp. 143-147). Inoltre si può scorgere che, nella tela ottagonale del Seminario Maggiore di Firenze (fig. 3. 120), attribuita recentemente a Antonio Ruggieri, discepolo di Ottavio Vannini, le vesti dei due protagonisti sono pressoché identiche a quelle della lunetta (sulla nuova attribuzione si veda: Fabbri, in FIRENZE 2015 (B), cat. n. 20).

Demonio, che Iddio non è manco potente nel sesso femminile, che egli si sia nel virile”<sup>170</sup>.

Lorini sottolinea il fatto che Sant’Orsola fu martirizzata non dalla mano di un tiranno ma dagli eretici “barbari” e che, sebbene la Santa morì insieme alle sue compagne, vinse spiritualmente contro questi eretici mantenendo la verginità grazie alla sua perseveranza, virtù presente sopra la propria lunetta (fig. 3. 69 (I)).

Confrontando la lunetta con l’incisione di Jacques Callot e l’affresco di Bernardino Poccetti *Conquista di Prevesa in Albania* (fig. 2. 118, 221), si può comprendere che la fisionomia ed i costumi degli Unni alludono chiaramente agli islamici contemporanei, pertanto si può dedurre che la lunetta di Sant’Orsola, oltre a simboleggiare la vittoria della fede cattolica, avesse la funzione di provocare una reazione di dispiacere e, di conseguenza, di odio nei confronti dei nemici “infedeli”.

#### **1. 10 *Clotilda, regina dei Franchi, che converte il re Clodoveo al cattolicesimo* di Ottavio Vannini**

La lunetta con Clotilda (fig. 3. 121) è stata attribuita da Acanfora a Ottavio Vannini<sup>171</sup>. Questa paternità è stata successivamente confermata dai tre disegni preparatori di Vannini reperiti da Spinelli (GDSU, inv. n. 9553 F, 9496 F, 895 F: fig. 3. 122-124).<sup>172</sup> La scena rappresenta il battesimo di Clodoveo I, re dei Franchi Salii (466-511, in carica 481-511) con la quartina che enuncia:

“PER TE BELLA CLOTILDE AL SANTO FONTE  
RICEVE CLODOVEO L’ONDE DI VITA  
PORTAR INTANTO IL SACRO AUGEL S’ADDITA

---

<sup>170</sup> “Ecco, come si adornarono la faccia per presentarsi al Re Assuero, che le attendeva. Non vi ricordate, che le tante vergini Persiane mai erano fatte degne di presentarsi al loro Re, se prima con tanta diligenza con olio mirtino, e con tante sorte di ungenti, per sei mesi continui non si erano adornate la faccia?”. Lorini 1617, pp. 301-302.

<sup>171</sup> Acanfora 1998 (A), p. 159, n. 11; Acanfora 2001, p. 58; Acanfora 2005, p. 151.

<sup>172</sup> Spinelli 2001, pp. 20-21, nn. 55-56.

## LICOR CH'A' FRANCHI REGI UNGE LA FRONTE"

Secondo la *Historia Francorum* scritta da Gregorio di Tours nel 574-593, Clotilda non riusciva ad esortare il marito Clodoveo a riconoscere l'unico Dio vero e a farlo allontanare dall'idolatria. Tuttavia Clodoveo, quando era sull'orlo della sconfitta nella battaglia contro gli Alemanni, pregando Gesù Cristo, riuscì ad ottenere immediatamente la vittoria. Questo episodio fece convincere il Re a convertirsi al Cristianesimo<sup>173</sup>. Infatti Clodoveo ricevette il battesimo da Remigio, vescovo di Reims insieme ai suoi soldati:

“[...] la regina comanda di nascosto al santo Remigio, vescovo della città di Reims, di presentarsi, pregandolo d'introdurre nell'animo del re la parola della vera salute. Giunto presso di lui, il vescovo cominciò con delicatezza a chiedergli che credesse nel Dio vero, creatore del cielo e della terra, che abbandonasse gli idoli, i quali non potevano giovare né a lui né ad altri. Ma Clodoveo rispondeva: «Io ti ascoltavo volentieri, santissimo padre; ma c'è una cosa: l'esercito, che mi segue in tutto, non ammette di rinunciare ai propri dei; eppure, egualmente, io vado e parlo a loro secondo quanto m'hai detto». Trovatosi quindi con i suoi, prima ch'egli potesse parlare, poiché la potenza di Dio lo aveva preceduto, tutto l'esercito acclamò all'unisono: «Noi rifiutiamo gli dei mortali, o re pio, e siamo preparati a seguire il Dio che Remigio predica come immortale». E annunziano queste decisioni al vescovo, che, pieno di gioia, comandò che fosse preparato il lavacro.[...] Allora

---

<sup>173</sup> “Intanto la regina non smetteva di pregare perché Clodoveo arrivasse a conoscere il vero Dio e abbandonasse gli idoli. Eppure in nessun modo egli poteva essere allontanato da queste credenze, finché un giorno, durante una guerra dichiarata contro gli Alamanni, egli fu costretto per necessità a credere quello che prima aveva negato sempre ostinatamente. Accadde infatti che, venuti a combattimento i due eserciti, si profilava un massacro e l'esercito di Clodoveo cominciò a subire una grande strage. Vedendo questo, egli, levati gli occhi al cielo e con il cuore addolorato, già scosso dalle lacrime, disse: «O Gesù Cristo, che Clotilde predica come figlio del Dio vivente, tu che, dicono, presti aiuto a coloro che sono angustiati e che doni la vittoria a quelli che sperano in te, io devotamente chiedo la gloria del tuo favore, affinché, se mi concederai la vittoria sopra questi nemici e se potrò sperimentare quella grazia che dice d'aver provato il popolo dedicato al tuo nome, io possa poi credere in te ed essere così battezzato nel tuo nome [...]». E dopo aver pronunciato queste frasi, ecco che gli Alamanni si volsero in fuga, e cominciarono a disperdersi. [...] Ed egli, sospese le ostilità, parlò all'esercito e, tornando in pace, raccontò alla regina in qual modo meritò d'ottenere la vittoria attraverso l'invocazione del nome di Cristo. E questo fu nel quindicesimo anno del suo regno”. Di Tours 1981, I, pp. 169-173.



il re chiede d'essere battezzato per primo dal pontefice. S'avvicina al lavacro come un nuovo Costantino, per essere liberato dalla lebbra antica, per sciogliere in un'acqua fresca macchie luride createsi lontano nel tempo. E, quando Clodoveo fu entrato nel battesimo, il santo di Dio così disse con parole solenni: «Piega quieto il tuo capo, o Sicambro; adora quello che hai bruciato, brucia quello che hai adorato». [...] Così il re confesso Dio onnipotente nella Trinità, fu battezzato nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo e venne segnato con il sacro crisma del segno della croce di Cristo. Del suo esercito, poi ne vennero battezzati più di tremila. Fu battezzata anche sua sorella Albofleda, che non molto tempo dopo migrò a Cristo [...]»<sup>174</sup>.

Nella lunetta, mentre nella parte centrale Clodoveo riceve il battesimo dal Vescovo, alcuni sudditi sullo sfondo e la regina Clotilde, in primo piano in veste viola satinata, si accorgono di una colomba bianca che porta la Santa Ampolla con il crisma e la guardano con stupore. *La Storia dei Franchi*, però, non menziona la scena, che invece nella vita di S. Remigio di Jacopo Da Varagine viene raccontata nel modo seguente:

“Il re di Francia Clodoveo era pagano e neppure la moglie, donna molto pia, riusciva a convertirlo: quando seppe che uno sterminato esercito di germani si muoveva contro di lui fece voto al Dio adorato dalla moglie che si sarebbe convertito alla fede di Cristo se avesse riportato vittoria sugli invasori. Dio gli accordò la vittoria onde si recò da Remigio e chiese di essere battezzato. Quando il re si avvicinò al fonte battesimale il vescovo si accorse che mancava il sacro crisma: ed ecco che una colomba venne a volo portando nel becco un'ampolla di crisma. Quest'ampolla è ancora conservata nella chiesa di Reims ed è usata per la consacrazione dei re”<sup>175</sup>.

Anche Bronzini d'Ancona riporta ugualmente la scena della colomba bianca, scrivendo:

“Clouis, ò vero Clodoueo Rè di Francia (il quale fù Huomo di gran valore, che conquistò

---

<sup>174</sup> Di Tours 1981, I, pp. 169-173.

<sup>175</sup> Da Varagine 2007, I, p. 100.

l'Alemagna, Orliens, la Saffonia, et molte Terre, che teneuano i Romani à que' tempi; e fù il maggiore, e più potente de' suoi Antecessori, & il Primo Rè di Francia, che fosse Christiano) venne alla vera, e cattolica Fede di Christo Signor nostro, per essortazione, & à continua persuasione, e predicazione della Regina CLOTILDE, sua Moglie [...]. Et essendo il Rè battezzato per mano di S. Remigio Vescouo di Rens, insieme con tremila persone principali del Regno, e dimenticatosi da' Ministri nel di lui Battesimo (credesi per Diuina disposizione) l'Olio della Cresima, fù miracolosamente, e visibilmente veduta veire dal Cielo una candidissima Colomba, con una ampolla di Olio Santo, che in becco l'addusse al Beato Remigio [...] e così con quello ne fu subitamente unto, e consecrato [...]"<sup>176</sup>.

La lunetta, quindi, rappresenta la devozione e la virtù della regina Clotilda che riuscì a far convertire il marito. Nello stesso tempo, considerando i conflitti contemporanei fra Luigi XIII, re di Francia, che dava la precedenza agli interessi nazionali a discapito della Chiesa, e la madre Maria de' Medici e il fratello minore Gastone, che riconoscevano invece l'autorità assoluta del Papa<sup>177</sup>, si potrebbe comprendere che il messaggio della

---

<sup>176</sup> Bronzini d'Ancona 1622, giornata quinta, p. 4.

<sup>177</sup> FIRENZE 2005; Tapié 1967, 2014, pp. 96-134. Maria de' Medici, figlia del granduca di Toscana Francesco I, nel 1610 alla morte del marito, Enrico IV di Francia, divenne reggente del primogenito Luigi XIII. Nel frattempo la regina dette principio alla costruzione del Palazzo del Lussemburgo, prendendo il Palazzo Pitti come modello (Marrow 1982, p. 97; Johnson 1997, p. 136). Anche dopo che il figlio raggiunse la maggiore età (1614), la madre continuò ad interferire negli affari di stato con l'*entourage* fiorentino, capeggiato da Concino Concini (1575-1617). Quest'ultimo e sua moglie Leonora furono assassinati durante il colpo di Stato del 24 aprile 1617 e la regina fu esiliata fino al 1620. Dopo il ritorno a Parigi, la Medici aveva intenzione di commissionare otto sculture con *Donne illustri* da collocare all'ingresso del Palazzo del Lussemburgo. Tuttavia questo progetto provocò il dibattito fra Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637) e Pieter Paul Rubens (1577-1640), che durò per un anno. Alla fine essi arrivarono alla conclusione che da tale soggetto potevano scaturire interpretazioni ambigue, quindi suggerirono di abbandonare l'idea (sul progetto scultoreo si veda: Johnson 1997, pp. 126-153). In seguito, la regina commissionò a Rubens la famosa serie di ventiquattro tele con la propria vita per adornare la Galleria della sua residenza. La serie fu realizzata nel 1622-1625, periodo quasi contemporaneo all'esecuzione del progetto decorativo della Villa di Poggio Imperiale. Per quanto riguarda una serie di dipinti donati dalla sorella Eleonora de' Medici, duchessa di Mantova, per adornare il Palazzo del Lussemburgo si veda: Baudson 1941-1944, pp. 28-33; PARIS 1991; Johnson 1997, pp. 138-139. Sulla serie di dieci tele regalate dalla corte fiorentina nel 1627 si veda: Blunt 1967 (A), pp. 492-498; Blunt 1967 (B), pp. 562-566; Marrow 1979, pp. 783-790;

lunetta racchiuda la speranza di Maria Maddalena d'Austria che la Francia si conformasse a favore della Chiesa cattolica, simboleggiata dalla figura del Re di Francia inginocchiato davanti ai piedi dell'autorità ecclesiastica.

## 2. Le dieci lunette della Camera da letto della Granduchessa

La Camera da letto della Granduchessa pur avendo dimensioni minori, circa due terzi rispetto al Salone delle Udienze, è fornita dello stesso numero di lunette: tre su ciascun lato lungo, due sui lati corti, per un totale di dieci lunette, sempre accompagnate da una quartina (fig. 3. 125 (A)). Nella camera in considerazione mancano, però, le decorazioni ai lati dei riquadri centrali delle lunette, come vasi di fiori e putti. Inoltre, la forma delle lunette è semicilindrica invece che a mezzaluna. Il soffitto è adornato con una figura allegorica, identificata come la *Fede* ed attribuita da Acanfora a Michelangelo Cinganelli (fig. 3. 125 (B))<sup>178</sup>, e con decorazioni grottesche, mentre mancano le altre figure e gli stemmi. Questa sala risulta, pertanto, meno magnificente e meno sfarzosa rispetto al Salone delle Udienze.

Il ciclo degli affreschi della camera ha come soggetto nove Sante martiri e Sant'Elena (non martire): tuttavia non tutte le lunette mostrano scene crudeli, in controtendenza rispetto ad alcuni esempi precedenti, come il ciclo degli affreschi della chiesa di Santo Stefano Rotondo (ex Collegio germanico della Compagnia di Gesù), eseguito da Niccolò Circignani, quello della chiesa dei Santi Nereo e Achilleo realizzato nel 1597-1600 su commissione del cardinale titolare Cesare Baronio, quello dell'atrio dell'Oratorio di San Pierino di Firenze che fu eseguito da Poccetti, Giovanni Balducci, Andrea Boscoli, Cosimo Gheri e Bernardino Monaldi nel 1585-1590<sup>179</sup>.

---

Sainte-Fare-Garnot, in FIRENZE 2005, pp. 229-235; Brême 2005, pp. 246-250.

<sup>178</sup> Acanfora 2005, pp. 143-156. Su Michelangelo Cinganelli si veda: Mannini, in Gregori 1989 (A), II, pp. 693-694; Gregori 2005-2007, I, II; Bellesi 2009, I, p. 107.

<sup>179</sup> Per quanto riguarda il ciclo degli affreschi dell'Oratorio di San Pierino, Dow afferma che, benchè i pittori avessero potuto conoscere le decorazioni della chiesa di Santo

Per quanto riguarda la fonte d'ispirazione, nella *Legenda Aurea* di Jacopo Da Varagine mancano le Sante Dorotea, Barbara ed Apollonia, mentre nel *Sacro Calendario* di Niccolò Lorini si noverano tutte le nove Sante martiri. Pertanto gli studiosi precedenti avevano considerato l'opera del predicatore come unico riferimento per il ciclo pittorico senza, però, confrontare la corrispondenza fra il testo e le raffigurazioni<sup>180</sup>. Anche in questa parte verrà esaminato tale aspetto, cercando di capire se il *Sacro Calendario* sia stato l'unica fonte letteraria oppure se vi siano stati altri riferimenti.

## 2.1 *Martirio di Santa Dorotea* di Michelangelo Cinganelli

La lunetta con il martirio di Santa Dorotea (fig. 3. 126), attribuita da Acanfora a Michelangelo Cinganelli<sup>181</sup>, rappresenta la Santa che prega Dio prima di subire la decapitazione, alla quale un angelo porge un vassoio con fiori e frutta. Nella quartina sottostante si legge:

“ROSE, E POMI RACCOLTI IN PARADISO  
PORTA IL MESSO DIVIN DI DOROTEA  
ELLA POI LIETA ALL'EMPIA TURBA REA  
PORGE IL BEL COLLO ACCIÓ LE SIA RECISO”

Mentre nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, come abbiamo detto, non è inclusa la vita di Santa Dorotea, Niccolò Lorini ne racconta nel *Sacro Calendario*, paragonando Santa Dorotea ai giardini di Dio che, anche in febbraio, “più cruda e più aspra stagione di tutto l'anno”, sono “più verdeggianti e più ridenti, che mai, spirano odori, a tale, che

---

Stefano Rotondo tramite le riproduzioni grafiche e il programma decorativo condivideva gli aspetti dolorosi del martirio, non sono sufficientemente simili fra loro per pensare che il ciclo fiorentino fosse realizzato sotto l'influenza della Compagnia di Gesù. Cfr. Zuccari 1981 (A) (B); Monssen 1982, pp. 175-318; Monssen 1983, pp. 11-105; Pieraccini 1986, pp. 25-34; Bertani 1989, pp. 25-27; Zuccari 2000; Bailey 2003 (A); Zuccari 2012; Dow 2014, pp. 103-169.

<sup>180</sup> Sugli studi precedenti si veda l'introduzione.

<sup>181</sup> Acanfora 1998, p. 145; Acanfora 2005, p. 153.

gl'Aprili, e i Maggi restano loro addietro” :

“Sono questi Giardini le vite de’ Santi, ma in particolare quello delle sue sante Spose, che veramente sono state, come giardini fioritissimi in terra: e però, quando è stato tempo, quando gli è piaciuto, ha trasportato detti giardini, e traspiantati nell’eterno, ed immenso giardino del Pardiso di vita eterna, della suprema Ierusalemme celeste [...] Come in particolare si vede nella presente Sposa di Dio Dorotea”<sup>182</sup>.

Lorini, raccontando il martirio di Dorotea, paragona il periodo della persecuzione all’inverno<sup>183</sup>. Inoltre, visto che Dorotea, pur nascendo in un paese di pagani ed infedeli e che anche lei stessa era tale, ricevette il battesimo per la divina spirazione e per l’esortazione dei fedeli, Lorini paragona l’opera di Dio che riuscì a convertire Dorotea, all’atto di un principe che mutò l’aspetto di un giardino. Il predicatore, poi, annoverando le piante che si trovano nel giardino di Dio, nomina prima di tutto il “melagrani” e altre cinque piante, le quali sono “cipro, ò cipero, nardo donde si cava l’unguento nardino, [...] croco cioè zafferano pianta, e drogha nobilissima, e sommamente aromatica, e massimamente era tale in que’paesi all’ora felicissimi. Fistula, & cinamomus, cioè vogliono molti cassia, e cannella, piante tanto nobili pe’ medicamenti, odori, e sapori” e spiega specialmente il significato simbolico dello zafferano<sup>184</sup>. Nonostante tutti questi discorsi, non si trova nessun riferimento del testo di Lorini nella lunetta.

Invece la versione italiana del *Flos Sanctorum* del teologo e predicatore toledano Alfonso di Villegas, *Nuovo Legendario della vita e fatti di N. S. Giesù Christo e di tutti Santi*, pubblicata a Venezia nel 1602, comprende l’agiografia di Santa Dorotea, scritta in base al martirologio in latino del protonotario apostolico Pietro Galesino nel 1578<sup>185</sup>. Nel capitolo dedicato a Dorotea, Di Villegas racconta la storia: la Santa, nativa della Cesarea di Cappadocia, era nota da sempre per la sua carità, purezza e sapienza. Queste virtù

---

<sup>182</sup> Lorini 1617, pp. 56-57.

<sup>183</sup> Lorini 1617, pp. 59-60.

<sup>184</sup> Lorini 1617, pp. 61-62.

<sup>185</sup> Galesini 1578; Di Villegas 1602, pp. 192-194. Le matrici xilografiche per le vignette inserite nel *Nuovo Legendario* sono state ritrovate recentemente nei depositi del Museo Correr di Venezia. Paulin 2011, pp. 84-89.

colpirono ben presto il preside Saprício che, fattala chiamare, la esortò a fare dei sacrifici agli dei. Al suo rifiuto, Saprício la fece torturare e, deciso ancora di più nel suo intento, la affidò a due sorelle apostate Christete e Caliste affinché la portassero verso la strada dell'apostasia. Avvenne, invece, il contrario tanto che Dorotea le condusse alla vera fede spingendo il Preside a bruciarle vive e a condannare alla decapitazione la giovane<sup>186</sup>. In seguito è riportata la scena raffigurata nella lunetta:

“Mentre la menavano al martirio, passò vicino, dove stava un dottor di legge chiamato Teofilo. Costui havendogli sentito dire, che dove stava Giesu Christo, sempre vi erano gigli, e rose e frutti; e dicendo la santa, che andava a goderle, le disse come per burla: Di gratia donzella, quando sarete nel paese del vostro sposo, siate contenta di mandarci delle rose e delle mele. Era all' hora il mese di Febbraio, che non si trovano ne rose, nè mele, e però le fece questa dimanda, quasi facendosi beffe di lei. [...] Arrivarono al luogo della giustitia, e la vergine pregò che la lasciassero fare oratione brevemente; il che le fu concesso: & havendo la finita, apparve dinanzi a lei un fanciullo bellissimo, che haveva un cestello; nel quale erano tre rose, e tre mele fresche, e belle. La santa gli disse: Và da Teofilo, e digli da mia parte, che io gli mando ciò, che egli mi chiese. Fu poi santa Dorotea decapitata, e l'animo fua volò al Cielo”<sup>187</sup>.

Tra l'altro, nella vignetta del capitolo (fig. 3. 127) è rappresentata proprio questo episodio, in cui si vede un fanciullo che porge un vassoio alla Santa mentre il manigoldo, dietro di lei, aspetta che finisca l'ultima preghiera. Nello sfondo si può osservare l'istante successivo: il fanciullo, seguendo l'istruzione della Santa, porta il cestello a Teofilo.

Dello stesso ambito, è nota la tela del *Martirio di Santa Dorotea* realizzata da Jacopo Ligozzi per la chiesa di San Francesco a Pescia (Pistoia) nel 1595 (fig. 3. 128)<sup>188</sup>. Vi è rappresentato il momento cruciale in cui il carnefice, rimuovendo il mantello, libera la

---

<sup>186</sup> “Santa Dorotea”, in *Bibliotheca Sanctorum* 1961-1969, IV, pp. 819-826.

<sup>187</sup> Di Villegas 1602, p. 194.

<sup>188</sup> Pellegrini 2007, pp. 119-166. Su Jacopo Ligozzi si veda: Bicci 1962, pp. 46-84; Conigliello 1990 (A), pp. 21-42; POPPI 1992; Conigliello 1999; Moro 2006, pp. 22-31; FIRENZE 2014 (C); Fumagalli 2015, pp. 159-175.

spalla della fanciulla per prepararsi a sferrare il colpo. Accanto alla condannata, un ragazzo, dopo aver sentito le sue parole, sta per allontanarsi portando via un vassoio con fiori e frutta, mentre il preside Sapricio, raffigurato di spalle in armatura su un cavallo bianco, osserva la scena dell'esecuzione. Tutt'intorno gli astanti, dipinti con sfarzosi abiti di foggia contemporanea, fra cui alcuni volti sembrano ritratti di persone reali, attendono l'esito del supplizio. In alto, nel cielo cupo si apre uno squarcio di luce che illumina la Santa e due angeli scendono verso il basso portandole una corona di fiori e un ramo di palma. Possiamo ritrovare tutte queste componenti nella lunetta di Poggio Imperiale: sulla sinistra è presente il Preside sul cavallo bianco con la bandiera in mano che assiste al martirio insieme agli altri astanti messi in fila. Oltre all'analogia degli elementi, la colorazione delicata, il drappeggio delle vesti, la voluminosità e la composizione ricordano ad esempio la *Maddalena in adorazione del Crocifisso* di Ligozzi (fig. 3. 129). Considerando il fatto che il maestro aveva avuto diverse esperienze nella realizzazione di opere ad affresco<sup>189</sup> e che risultava, all'epoca, l'unico pittore stipendiato alla corte fiorentina<sup>190</sup>, non è da escludere che l'autore della lunetta sia lo stesso della tela pesciatina e che questi si sia ispirato alla vignetta del *Nuovo Leggendaro* di Di Villegas.

## 2.2 *Immobilità di Santa Lucia* di Jacopo Vignali

L'attribuzione della *Santa Lucia* (fig. 3. 130) a Jacopo Vignali proposta da Pagliarulo è stata accettata successivamente anche da Acanfora<sup>191</sup>. Diversamente dalle opere contemporanee raffiguranti la scena del martirio, come quella di Pompeo Caccini (fig. 3. 131), nella lunetta la Santa legata con la corda viene tirata da due uomini e dai buoi, mentre viene spinta anche dal retro da un uomo. Nonostante tutto ciò la Santa, come se nulla fosse, rimane immobile e guarda in alto la colomba che scende dal cielo. La

---

<sup>189</sup> Conigliello 1990 (B), pp. 31-38.

<sup>190</sup> ASF, Depositaria Generale, parte antica 396, ff. 1, 11.

<sup>191</sup> Pagliarulo, in FIRENZE 1986, III, p. 184; Acanfora 2005, p. 153. Su Jacopo Vignali si veda: Pagliarulo, in FIRENZE 1986, III, pp. 183-187; Pagliarulo, in FIRENZE (A) 1987, pp. 56-61; Pagliarulo 1994, pp. 138-198; Bellesi 2009, I, pp. 269-272; Sakamoto 2012, cat. n. 25.

quartina sottostante recita:

“STASSI IMMOTA LUCIA, FORZA NON BASTA  
A FAR CHE MOVE A'I SOZZI ALBERGHI IL PIEDE  
NON MANCA IL CIEL D'AITA A' CHI BEN CREDE  
E PER TUTTO É SICURA ANIMA CASTA”

Secondo la *Legenda Aurea*, Lucia, nobile vergine siracusana, vedendo che la fama di Sant'Agata si diffondeva per tutta la Sicilia si recò a visitarne la tomba insieme alla madre Eutice, che soffriva da quattro anni di perdite di sangue. Lì Lucia ebbe una visione di Sant'Agata che risanava la madre con le preghiere. Così la giovane decise di dedicare la vita a Gesù Cristo, distribuendo ai poveri tutti i beni familiari. Il suo fidanzato, quando venne a saperlo, portò Lucia davanti al console Pascasio e la accusò di essere cristiana e di non ubbidire alle leggi imperiali. Lucia disse: “Chi vive nella castità è il tempio dello Spirito Santo e lo Spirito Santo abita in lui”. Allora Pascasio rispose: “Io ti farò portare in un lupanare: là sarai violentata e perderai lo Spirito Santo”. Il console fece venire dei ruffiani a prenderla, ma lo Spirito Santo la rese così pesante che non riuscirono a smuoverla di un centrimetro. La scena viene così descritta nella *Legenda*:

“Altri vennero e tentavano di smuoverla ma dalla fatica si sentivano venir meno e la vergine di Cristo rimaneva immobile. Allora le legarono mani e piedi: poi Pascasio fece venire mille uomini e non riuscirono a muoverla; fece venire anche mille paia di buoi e la vergine di Cristo rimase immobile; fece venire i maghi ma i loro incantesimi furono vani e la vergine non potè essere mossa. [...] Irato allora comandò di accenderle intorno un gran fuoco dopo averle cosperso il corpo di pece, resina e olio bollente”<sup>192</sup>.

Esistono alcuni dipinti che rappresentano questa scena, come l'affresco di Altichiero nell'Oratorio di San Giorgio a Padova (1379-1384) (fig. 3. 132) e la tela di Lorenzo Lotto (1532, Jesi, Pinacoteca civica), nella cui predella compaiono ben otto paia di buoi che

---

<sup>192</sup> Da Varagine 2007, I, p. 39.



tirano la giovane (fig. 3. 133 (A-B))<sup>193</sup>. Niccolò Lorini, oltre a ripetere il racconto della *Legenda Aurea*, menziona l'immobilità di Santa Lucia come motivo per cui difendere l'anticopernicanesimo, argomento diffuso all'epoca a Firenze. Come approfondiremo più avanti, questa lunetta è una delle più significative del ciclo nella Camera da letto della Granduchessa.

### 2.3 *Invenzione della Vera Croce da parte di Sant'Elena* di Domenico Pugliani

L'attribuzione della lunetta *Invenzione della Vera Croce* (fig. 3. 134) a Domenico Pugliani, proposta da Cantelli, è stata successivamente accettata da Acanfora<sup>194</sup>. Al centro della composizione è raffigurata Elena, madre di Costantino, in veste celeste con la corona sulla testa, che adora la croce. Nella quartina sottostante possiamo leggere:

“CEDA PUR QUEL CHE COL FELICE INGEGNO  
RITROVÓ NUOVO MONDO E GENTE NUOVA  
ELENA CEDA A TE CH'E MAGGIOR PROVA  
AVER TROVATO IL SACROSANTO LEGNO”

Jacopo Da Varagine tramanda la leggenda che venne raccontata da Sant'Ambrogio nell'epistola indirizzata a Teodosio: quando Elena giunse a Gerusalemme, fece venire intorno a sè tutti i sapienti della regione. Tra i sapienti giudei, uno di nome Giuda sapeva il motivo per cui erano stati convocati e raccontò a tutti quello che gli rivelò il padre prima di morire. Quando Elena chiese ai sapienti, minacciandoli, in quale luogo Cristo fosse stato crocifisso, i sapienti intimoriti consegnarono Giuda. Egli, dopo esser stato rinchiuso per sei giorni in un pozzo, promise all'Imperatrice di rivelare il luogo della passione di Cristo. Così, Giuda portò Elena dove era un tempio di Venere e, scavando nella terra, scoprirono tre croci. Visto che nessuno sapeva distinguere la croce di Cristo

---

<sup>193</sup> Capriotti, in Mozzoni 2009, pp. 86-99.

<sup>194</sup> Cantelli 1983, p. 161; Acanfora 2005, p. 151.

da quelle dei ladroni, furono messe tutte e tre in mezzo alla città. Quando “un giovane era portato a seppellire, Giuda fermò il corteo funebre e fece stendere il cadavere sulla prima, poi sulla seconda croce: il cadavere rimase immobile. Ma quando fu disteso sulla terza dette segno di vita”.<sup>195</sup> Da Varagine riporta anche un'altra versione: secondo la storia ecclesiastica, “Macario, vescovo di Gerusalemme, riconobbe la Vera Croce per mezzo di una donna in agonia: la fece distendere sulla prima e sulla seconda croce senza che costei ne riportasse alcun giovamento; ma quando l'inferma fu deposta sulla terza croce subito aprì gli occhi e si alzò in piedi guarita”<sup>196</sup>.

In effetti, Niccolò Circignani detto il Pomarancio sul finire del Cinquecento realizzò a Roma due affreschi dell'*Invenzione della Vera Croce* con versioni diverse. Nel primo, che fa parte del ciclo degli affreschi nell'oratorio di SS. Crocifisso (1578-82: fig. 3. 135), è raffigurato un giovane risuscitato miracolosamente, che si sta alzando dalla bara ringraziando l'Imperatrice. Invece nel secondo affresco (fig. 3. 136), che è una delle quattro scene che adornano la cappella di Sant'Elena nella Basilica di Santa Croce in Gerusalemme, è rappresentata una signora risanata grazie alla Vera Croce, che congiunge le mani verso Elena e il vescovo di Gerusalemme.

L'invenzione della Vera Croce fu uno degli argomenti più significativi nel periodo della riforma cattolica. Il teologo luterano Mattia Flacio Illirico, nella sua stesura delle *Centurie di Magdeburgo*, rifiutando l'adorazione delle reliquie, negò anche gli episodi del ritrovamento della Croce e la venerazione dei suoi resti a causa della mancanza di testimonianze attendibili. Anche il fronte cattolico revisionò la tradizione della Vera Croce. Il posttridentino *Breviario Romano*, approvato da papa Pio V nel 1568, riporta sugli eventi le versioni ispirate ai testi paleocristiani. In tali fonti si narra che l'imperatrice Elena, dopo essere stata ammonita in sogno, si recò a Gerusalemme dove il vescovo Macario, al termine di una preghiera a Dio, pose le tre croci una dopo l'altra sulle spalle di una donna malata, la quale venne guarita dall'ultima, la Vera Croce di Gesù Cristo. In seguito, la Croce venne divisa in più parti: una rimase a Gerusalemme, l'altra fu inviata da Elena a suo figlio Costantino, il quale la portò nella Basilica di Santa Croce

---

<sup>195</sup> Da Varagine 2007, I, pp. 310-312.

<sup>196</sup> Da Varagine 2007, I, pp. 312-313.

in Gerusalemme a Roma. Il cardinale Cesare Baronio cita diverse fonti relative all'Invenzione della Croce nel terzo volume degli *Annales Ecclesiastici*, pubblicato nel 1592.

Alberto d'Austria, sesto figlio dell'imperatore Massimiliano II e di Maria di Spagna, dopo esser stato nominato cardinale della Basilica nel 1577, commissionò nel 1590 a Niccolò Circignani di affrescare la cappella di Sant'Elena. Secondo Heussler, è molto probabile che il committente o il pittore conoscesse il volume di Baronio; lo studioso suppone che, poichè la cappella era dedicata a Filippo II di Spagna, cognato del committente, il programma decorativo doveva essere basato sul volume che garantiva la credibilità storica<sup>197</sup>.

A Firenze esistono alcuni dipinti realizzati nello stesso periodo<sup>198</sup>. Si possono noverare la tela di Giovanni Bizzelli, eseguita nel 1587 (Firenze, San Giovanni degli Scolopi: fig. 3. 137) e quella di Gregorio Pagani, realizzata nel 1592 per l'altare della Alidosi nella chiesa di Santa Maria del Carmine, purtroppo andata distrutta nell'incendio del 1771 e sostituita con una copia di Gennaro Landi (fig. 3. 138)<sup>199</sup>. Come racconta Baldinucci, il dipinto di Pagani ebbe talmente un grande successo che, il pittore, con orgoglio, lo inserì in miniatura nel suo autoritratto (c. 1592, Galleria degli Uffizi: fig. 3. 139), in atto di preparare il bozzetto della pala d'altare. Inoltre possiamo conoscere la composizione originale tramite il disegno preparatorio (fig. 3. 140)<sup>200</sup>. L'importanza dell'opera di Pagani nel panorama artistico è attestata dal successo che questa composizione riscosse negli anni successivi. Quando Giovanni Bilivert dipinse la pala d'altare per la cappella Calderini in Santa Croce circa trent'anni dopo (fig. 3. 141 (A)), la composizione che aveva inventato Pagani fu utilizzata come modello con poche modifiche, invertendola in maniera speculare (fig. 3. 141 (B))<sup>201</sup>. E' interessante notare una stretta somiglianza fra l'opera di Bilivert e la lunetta di Pugliani in esame. I costumi dei personaggi dipinti nella

---

<sup>197</sup> Heussler 2009, pp. 241-254.

<sup>198</sup> Luzietti ritiene che la diffusione del soggetto *Eraclio riporta la Croce a Gerusalemme* sia dovuta al successo di una sacra rappresentazione, *l'Esaltazione della Croce* del fiorentino Giovan Maria Cecchi, pubblicata nel 1598. Luzietti 2011-2012, p. 160, n. 455.

<sup>199</sup> Berti 1992, p.138; Luzietti 2011-2012, pp. 160-161.

<sup>200</sup> Thiem 1970, cat. n. Z 11.

<sup>201</sup> Poggi 1910, pp. 38-41.

tela corrispondono perfettamente a quelli della lunetta: la donna risanata indossa una veste di color viola con lacci rossi sul petto e una camicia bianca; l'imperatrice Elena si mette un mantello celeste con pelliccia di ermellino e una corona con velo sulla testa. Anche le colorazioni delle vesti di Macario e dell'uomo che regge la croce sono pressoché identiche. Inoltre, la croce issata, che occupa quasi la metà della composizione, e le rovine sullo sfondo rispecchiano l'influenza dell'opera bilivertiana. Invece, la particolarità della lunetta è la figura di Sant'Elena, che prende il posto centrale, divenendo protagonista della scena. Come abbiamo già visto, Rosselli eseguì insieme al discepolo Vignali il *Perdono d'Assisi* (scheda n° 33) per la cappella Calderini dal 14 settembre 1620 fino al 24 luglio 1621, quindi il pittore conosceva più che bene l'opera di Bilivert e molto probabilmente è stato lui a suggerire al discepolo Pugliani di riferirsi a tale dipinto. Osservando ancora le opere di Rosselli, si possono scorgere nel disegno (fig. 3. 142) , considerato il bozzetto per la pala d'altare eseguita nel 1631 per la cappella di Sant'Elena nella chiesa dei Santi Michele e Gaetano a Firenze (fig. 3. 143)<sup>202</sup>, le tracce degli studi sia dell'opera del maestro Pagani che di quella di Bilivert.

Per quanto riguarda il significato contemporaneo, come è stato già proposto da Hoppe<sup>203</sup>, la lunetta commemora molto probabilmente il ritrovamento di una reliquia della Vera Croce da parte di Maria Maddalena d'Austria nella chiesa di Santa Maria dell'Impruneta, di cui abbiamo trattato nella prima parte della tesi.

#### **2. 4 *Santa Cristina di Bolsena* di Matteo Rosselli e aiuti**

Nella lunetta di Santa Cristina di Bolsena (fig. 3. 144) è raffigurata la Santa che viene salvata dagli angeli e arriva alla riva, dopo essere stata gettata nella profondità del lago di Bolsena con un sasso al collo. La quartina riporta:

---

<sup>202</sup> Sulle decorazioni interne della cappella di Sant'Elena nella chiesa dei Santi Michele e Gaetano, eseguite su commissione di Elena Bonsi si veda: Pagliarulo 1982, pp. 12-32; Chini 1984, pp. 110-111.

<sup>203</sup> Hoppe 2011, pp. 227-251.

“GRAVATA IL COLLO DI PESANTE SASSO  
VÁ SICURA CRISTINA IN MEZZ' ALL' ONDE,  
CANTA L'ANGEL CHE LEI GUIDA ALLE SPONDE  
A' FEDELI DI DIO DAN L'ACQUE IL PASSO”

Le figure della Santa e dell'angelo sinistro sono state attribuite da Faini a Matteo Rosselli, invece quella dell'angelo destro ed il paesaggio a un discepolo<sup>204</sup>. Questa paternità è stata accettata successivamente da Acanfora<sup>205</sup>.

Jacopo da Varagine scrive nella *Legenda Aurea* che la Santa Cristina subì diversi tormenti dai giudici. I genitori volevano consacrare la figlia Cristina al culto degli ideï, così il padre la rinchiuso in una torre con dodici ancelle e molte statue di idoli d'oro e d'argento. Tuttavia Cristina, istruita dallo Spirito Santo, spezzò questi idoli e li distribuì ai poveri. Il padre, quando lo seppe, ordinò che fosse spogliata e battuta da dodici servi. Inoltre la fece portare al tribunale e comandò di “straziarle le carni con unghie di ferro e di farle a pezzi ogni membro; ma Cristina prendeva i pezzi della propria carne e gettandoli in faccia al padre disse: «Prendi tiranno e mangia la carne che hai generata!». Allora il padre la fece porre su una ruota: fece poi attizzare un gran fuoco con l'olio ma la fiamma divampando uccise mille e cinquecento pagani”. Nonostante tutti questi martirii crudeli, la scena raffigurata nella lunetta è la seguente:

“Il padre che attribuiva tutti questi miracoli alle male arti della figlia, di nuovo la fece condurre in carcere, e, giunta la notte, comandò ai suoi servi che le legassero una pietra al collo e la gettassero in mare. Ma ecco che gli angeli la sollevarono nelle loro braccia e Cristo stesso discese fino a lei battezzandola con queste parole: «Io ti battezzo nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo». Poi l'affidò all'arcangelo Michele che la riportò a terra”<sup>206</sup>.

---

<sup>204</sup> Faini 1965-1966, p. 190.

<sup>205</sup> Acanfora 1998, p. 145.

<sup>206</sup> Di Villegas riporta brevemente l'episodio: “[...] e poi la fece gittare nel lago di Bolsena; ma la santa fu liberata, o condotta in terra per mano degli angeli”. Di Villegas 1602, pp. 377-379; Da Varagine 2007, I, pp. 407-409.

Secondo Lorini, Santa Cristina, nativa di Tiro (Lazio), città che sorge sulle rive del lago di Bolsena, è della “Casa Anicia nobilissima Romana vogliono che fosse Casa imperiale, e del medesimo sangue di che nacque San Benedetto e Santa Scolastica”<sup>207</sup>. Il predicatore, menzionando il fatto che quando Cristina fu gettata nel lago di Bolsena, non affogò, anzi venne battezzata da Gesù Cristo e salvata dagli angeli, dice:

“[...] ella avesse questo favor da Cristo suo Sposo, che all’ora quando fu gittata nell’acque profonde, con un sasso al collo nel soprano nominato lago, all’ora, dico, in cambio d’affogarvi dentro, non solo fu dalla mano angelica protetta, difesa, e quindi cavata prima, che ne uscisse fù dalla stessa mano di Christo Salvatore (come che per ancora catecumina fusse) battezzata, e santificata dalle medesime, e nelle stesse acque, eletti à questo servizio per all’ora dalla mano del sommo institutor del Santo Battesimo, cosa, favore, e grazia, che mai sappiamo, che ad altri santi martiri, ò vergini sia stata conceduta”.

Possiamo trovare raramente questa scena della salvezza, per esempio nella tela di Vincenzo Catena, in cui, diversamente dalla lunetta, appare Gesù in alto a battezzare Cristina. Un altro esempio è la tela conservata fin dall’ 11 luglio 1868 nella Chiesa di Santa Lucia de’ Magnoli a Firenze (fig. 3. 144). Da quanto è scritto nel verbale di consegna del quadro nella chiesa, si ritiene che l’opera si possa attribuire a Francesco Curradi<sup>208</sup> e che provenga dalla “R(egia) Guardaroba”<sup>209</sup>.

---

<sup>207</sup> Il predicatore spiega il motivo per cui la Santa viene festeggiata il 24 luglio, dicendo: “[...] alla metà della estate, cominciano li più pericolosi giorni del Sollione ove portiamo pericolo di cadere in molte maniere d’infermità mortali e massimamente per la vicinanza de’ giorni Canicolari, sopra gli altri tutti pericolosissimi: perche si vede, che tutto ha fatto Iddio, per preservar noi tutti, dalle febbri acute, e da’ mali pestilenziali. [...] Ecco per tanto, che mentre ci soprastanno li pericoli degli ardori concupiscibili, ne manda Iddio a noi, per questa ancilla Cristina, diverse sorte d’unzioni, e unguenti di virtù, che applicati all’anima nostra, con’ accettarli suoi santissimi esempi, ci libereranno, e ci preserveranno da’ febriconi, e dalle malattie acute, pericolose di farci morir l’anime, per le quali è pur morto Cristo Salvatore”. Lorini 1617, p. 192.

<sup>208</sup> Si veda anche la scheda n° 45.

<sup>209</sup> Archivio della Chiesa di S. Lucia de’ Magnoli, “Ricordi di S. Lucia de Magnoli, oggetto: consegna di un quadro, a dì 11 luglio 1868”. Ringrazio il dott. Gianandrea Giovannardi

Niccolò Lorini nel *Sacro Calendario* dedica il capitolo della Santa alla omonima madre di Cosimo II, Cristina di Lorena<sup>210</sup>. Ritengo, quindi, che l'inserimento della Santa nel ciclo degli affreschi sia dovuto alla co-reggente di Maria Maddalena d'Austria.

## 2.5 *Sant'Agnese* di Ottavio Vannini

Spinelli ha accettato l'attribuzione della lunetta con *Sant'Agnese* (fig. 3. 147) ad Ottavio Vannini, proposta da Contini, osservando l'analogia della figura dell'angelo con il disegno di una fanciulla (GDSU, inv. n. 9490F: fig. 3. 148), e la somiglianza fra i due bozzetti considerati solitamente come studi preparatori per il *Martirio di San Lorenzo* del Duomo di Empoli (GDSU, inv. n. 9548F, 9536F) e la figura del giovane sdraiato per terra<sup>211</sup>.

Nella lunetta è raffigurata Sant'Agnese con i capelli biondi in veste bianca, illuminata dalla luce emessa dall'angelo che le sta accanto. Essi osservano con stupore quello che accade davanti ai loro occhi: il diavolo con le ali nere da pipistrello, piomba sul giovane e lo tiene fermo con il ginocchio, mentre con le unghie lunghe lo attacca al collo pronto a sgozzarlo. Atterrito, con il volto pallido, il ragazzo con la mano destra cerca di difendersi, con l'altra comprime le dita sul pavimento dalla tensione. Questa è la quartina che accompagna la lunetta:

“DAL RIO MOSTRO INFERNALE OPPRESSO CADE  
GIOVIN' INTENTO A SCELERATA IMPRESA,  
AGNESE DALL' INFERNO ANCOR DIFESA  
PURA RISERBA A DIO L'ALMA BELTADE”

Si può trovare nella *Legenda Aurea* una descrizione che coincide con la scena rappresentata nella lunetta, redatta in base alla biografia della Santa scritta da Sant'Ambrogio. Il figlio del prefetto vide Agnese mentre tornava da scuola e se ne

---

per aver trascritto il documento.

<sup>210</sup> Lorini 1617, pp. 191-207.

<sup>211</sup> Contini 1985, p. 60, n. 107; Spinelli 2001, pp. 20-22, fig. 32-33; Acanfora 2005, p. 151.

innamorò. Le promise allora grandi ricchezze e pietre preziose se avesse acconsentito a divenire sua sposa. Agnese gli rispose: “Via da me esca del peccato, alimento del delitto, pascolo della morte poichè già un altro uomo mi ha accolta fra le sue braccia”<sup>212</sup>. Quando il giovane seppe che era già fidanzata si ammalò. Suo padre poi capì che quello che Agnese chiamava fidanzato era Cristo e le disse: “Scegli: se vuoi rimanere vergine sacrifica a Vesta insieme alle vestali, oppure sarai messa in compagnia di prostitute”. Agnese gli rispose: “Non sacrificherò ai tuoi dei nè permetterò che sia macchiato il mio corpo alla cui tutela è preposto un angelo del Signore”. Allora il prefetto comandò che la fanciulla fosse spogliata e portata nuda in un lupanare:

“Dio le fece crescere i capelli che divennero tanto lunghi e folti da ricoprirla meglio di un vestito. Quando poi entrò in quel luogo di sozzure trovò un angelo che l’aspettava con una bianchissima veste: e la luce dell’angelo rendeva abbagliante quella turpe casa onde questa divenne luogo di preghiera e la vergine ne uscì più pura di quando vi era entrata. Era intanto il figlio del prefetto insieme ad altri giovani entrato nel lupanare e aveva invitato gli amici a godersi la fanciulla: ma costoro atterriti dalla miracolosa visione se ne andarono turbati. Il figlio del prefetto li chiamò vili e si precipitò nella camera della fanciulla: stava per toccarla quando fu strozzato dal demonio poichè non aveva esitato di fronte alla divina luce” [sottolineatura dell’autrice]<sup>213</sup>.

Anche Niccolò Lorini nel *Sacro Calendario* dedicò un capitolo a Sant’Agnese, che viene festeggiata il 21 gennaio, e racconta la sua vita in base alla biografia scritta da Sant’Ambrogio<sup>214</sup>. Per quanto riguarda l’episodio in cui Agnese rifiuta i gioielli dal giovane perchè li aveva già ricevuti dal fidanzato spirituale, Lorini paragona le gemme con le stelle del cielo, tuttavia, non fa nessun riferimento alla scena dipinta nella

---

<sup>212</sup> Da Varagine 2007, I, p. 121.

<sup>213</sup> Da Varagine 2007, I, pp. 122-123.

<sup>214</sup> Lorini si fida del testo di Sant’Ambrogio dicendo: “[...] perchè la verità è che dalla morte di lei, alla natività di lui scorsero solamete trent’anni in circa, di maniera, che quando scriveva questa vita, non erano corsi sett’anni, che molti ancora si trovavano in vita in Roma, e altrove di quelli, che viddero il martirio di lei, sì che gran fede si dee dare à questo scrittore”. Lorini 1617, p. 32.



lunetta<sup>215</sup>.

Inoltre Di Villegas riporta la scena raffigurata nella lunetta in maniera più dettagliata e più drammatica:

“[...] Perche Agnese, come sacrilega bestemmio i sommi Dei, però per castigo, è condotta al luogo delle meretrici. Fù subito eseguito quanto il Prefetto comandò; ma Dio provedè, che essendo spogliata la vergine, i suoi capegli, che erano molti, e lunghi la ricopersero tutta, e più adorna pareva a quel modo, che con le proprie vesti. Fù condotta al luogo publico, e posta in una stantia; dove ella ritrovò un Angelo del Signore per sua difesa, il quale la circondò tutto d'uno splendore divino, che vista humana non lo poteva guardare, che non si abbarbagliasse, e quasi si perdesse. Risplendeva quel luogo, come se fusse stato la stantia del Sole. La santa si pose in oratione, e mentre orava, vide vicino a se una veste bianca, con la quale si vestì, dicendo; Io ti rendo infinite gratie Signore mio, poi che ti è piaciuto di numerarmi fra le tue serve, e vestirmi della tua santa e pretiosa livrea. Quella casa di maledittione, era diventata tempio di oratione; nel quale chi fosse entrato, con buoni desideri, e santi pensieri, sarebbe uscito santo. Fra gli altri, che quivi concorsero, uno fù il figliuolo del Prefetto, il quale pensando di poter godere la Donzella a man salva, senza obligarsi a torla per moglie, entrò nella camera dove ella era: e cieco dalla furia dell'amor carnale e dishonesto, s'inviò verso la giovane con presto passo; burlandosi di alcuni, che quivi erano entrati prima di lui; e quanto più erano perversi, s'erano partiti meglio conversi. Quando lo sfortunato giovane si avvicinò allo splendore, che circondava la vergine, senza poter toccarla, caddè in terra, & il Demonio lo strangolò”.

Alcuni giovani, che erano venuti in sua compagnia, vedendo che egli tardava, si credevano, che egli si trattenesse in dishonesti piaceri con la Donzella, ma vedendo poi,

---

<sup>215</sup> Lorini 1617, pp. 32-33. “Sant’Ambrogio, sotto nome di gioielli intese di parlare della grazia, e delle virtù sante, che Iddio infuse nella mente di quella; Si dee avvertire, che molta proporzione si ritrova fra le virtù, e i gioielli, imperocchè i gioielli non son’altro, che valore, e una esaltazione secca della terra congelato, ò pietrificate dal freddo, per virtù del Cielo, e operazion del Sole, e ridotti da loro à somma digestione, da’ quali Cielo, e Sole, riceve la diversità de’ colori, e bellezze, e varie proprietadi e virtù, e per questo affermiamo noi avere detti gioielli proporzione, con le virtù; perche trovandosi in terra ci sono però generat l’anime sante, per dono di Dio [...]. Quando dunque disse Santo Ambrogio, che ella aveva tanto le gioie, volle dire, ch’ella aveva tutte le virtù”.

che la tardanza era troppo, andorno per chiamarlo, e lo ritrovorno disteso in terra morto”  
[sottolineatura dell’autrice]<sup>216</sup>.

Sant’Agnese solitamente veniva disegnata con l’agnello fin dal VI secolo e, per quanto ne sappia, non esistono opere precedenti che rappresentano la scena dello sgozzamento del figlio del prefetto, salvo pochi esempi simili: una scena del ciclo degli affreschi della vita di Sant’Agnese nella chiesa di San Teodoro a Pavia (fig. 3. 149); la tela attribuita a Tommaso Salini ed eseguita, secondo Federico Zeri, per l’altare maggiore della chiesa di Sant’Agnese a Piazza Navona (oggi la chiesa di Sant’Agnese in Agone) a Roma (fig. 3. 150)<sup>217</sup>; la tela attribuita da Roberto Longhi ad Alessandro Turchi (fig. 3. 151)<sup>218</sup>. In nessuno dei tre dipinti è raffigurato il diavolo. Quindi si può dedurre che Ottavio Vannini, riferendosi alla *Legenda Aurea*, abbia inventato una nuova iconografia per la lunetta.

Come evento particolarmente importante legato alla Santa, si può ricordare la ricognizione delle sue reliquie, eseguita da parte di Paolo Emilio Sfondrati, cardinale titolare della Basilica di S. Agnese fuori le mura, nell’ottobre del 1605, che è descritto dettagliatamente nel verbale:

“La mattina appresso di sabbato agli 8. il signore cardinale ordinò, che fusse con diligenza fabricata una cassa, longa sei palmi, et larga quattro, foderata di raso cremisino dentro et fuori con trine d’oro, et non volendosi fidare de’ muratori, per esser poco atti, a rompere simili longhi con diligenza, destrezza, et discretione, chiamò a se il padre Felice Veronici da Todi curato di s. Lorenzo in Damasso, et il signore Stefano Benassai luchese suo auditore, con li quali et con detto frà Nicostrato, et Gio. Battista Cugini da Modena suo aiutante di camera, subito doppo l’hora del pranzo si posero a lavorare con pali di ferro et martelli attorno detto massicio, che era di pietra di pomice abbrugiata, et alcuni vasi lunghi di terra cotta legerissimi et calce, nel modo che si vedono fatte le volte di fabriche

---

<sup>216</sup> Di Villegas 1602, p. 158.

<sup>217</sup> Sul pittore si veda: Markova 1989, pp. 26-41; Papi 1989, pp. 42-51; Gregori 1989 (C), pp. 52-57.

<sup>218</sup> Baglione 1642, pp. 287-288; Zeri 1955, pp. 50-53; Longhi 1955, pp. 53-54; Matalon 1964, pp. 382-383; Papi, in FIRENZE 1991, pp. 38, 42, n. 24.

molto antiche, acciò gravino manco, et tenghino il luogo asciutto. [...] talche con facilità, con l'apertura dell'altare da tutte le parti, si vide come stavano posti quelli santi corpi, et era il luogo accomodato nell'infrascritta forma. Stavano i corpi sopra due lastre, lunghe da sette palmi, et sotto di esse era cavato il terreno circa ad altri sette palmi di altezza acciò stessero lontani dalla terra per l'humidità. [...] Dunque doppo havere il signore cardinale considerato ogni cosa esattissimamente non potendosi lasciare l'altare così aperto per il pericolo che poteva occorrere con il concorso della gente, et per la fabrica, che si fà nella chiesa, volse quell'stessa notte aiutato dalli medesimi p. Felice, et auditor suo sacerdoti raccogliere questi ssmi corpi, et nel levargli, si trovarono tutte le ossa congiunte l'uno con l'altro secondo la forma del corpo humano, et questi santi corpi il giorno seguente di domenica, accomodò il signore cardinale dentro la cassa, che aveva fatto preparare di raso, [...] et pose la cassa sotto l'altare della capella di casa [...]”<sup>219</sup>.

Il 14 giugno 1615 Paolo V, dopo aver fatto realizzare un reliquiario in argento, vi depose personalmente i resti delle due martiri Sant'Agnese e Sant'Emereziana. Questo fu inserito sotto il nuovo altare, inaugurato dallo stesso Papa, il 21 gennaio 1621, come evento culminante del totale restauro della Basilica: i lavori, iniziati nel 1600 su iniziativa del cardinale Alessandro Ottaviano de' Medici, furono proseguiti dal cardinale Sfondrati<sup>220</sup>. Quindi si può dedurre che la lunetta sia stata inserita per commemorare questo avvenimento.

E' di estremo interesse da segnalare che il predicatore Niccolò Lorini paragona Sant'Agnese con Rebecca della *Genesi*, a cui è dedicata una delle lunette nell'Anticamera della Granduchessa (fig. 3. 152), dicendo:

“Diremo ch' ella sia stata simile alla nuora d'Abramo ed abbia rappresentato un'altra Rebecca in questa nostra Chiesa cristiana. [...] Rebecca è interpretata pazienza, nella lingua santa, pazientissima è stata nella Chiesa latina [...]. Fù convertita quella [Rebecca] al fonte dell'acque, questa [Agnese] al sacro fonte del battesimo. Ricevette quella [Rebecca]

---

<sup>219</sup> Sulla ricognizione delle reliquie della Santa si veda: Frutaz 1960, 2001, pp. 78-81.

<sup>220</sup> Frutaz 1960, 2001, pp. 82-83.

nello stesso luogo gli ornamenti de gli orecchi, ebbe questa [Agnese] il consentimento alle verità della fede [...]. E se colei [Rebecca] ricevette le smaniglie pesanti dieci sicli, ebbe questa [Agnese], & acconsentì all'osservanza de' dieci precetti della Legge. Acconsentì Rebecca ben presto d'essere sposa d'Isac, diede subito il consenso, questa [Agnese] d'essere sposa di Cristo. [...] Feconda fu colei [Rebecca] nella generazione de' figliuoli, nelle sante operazioni, questa [Agnese] e ne' figliuoli spirituali convertiti. Se questa [Rebecca] fu tanto desiderata da Abimelech Re di Palestina, desiderata questa [Agnese] dal giovane figlio del Prefetto di Roma. Se quella [Rebecca] fece apparire al predetto Re la gloria d'Isac, fece evidente questa [Agnese] la gloria di Cristo. [...] Ecco la nuova Rebecca nella Chiesa ornata tutta di gemme, e di gioielli, rivestita di vestimenta celesti"<sup>221</sup>.

Questo paragone concepito da Niccolò Lorini è il secondo caso dopo Sant'Orsola assimilata a Debora e Giaele, eroine bibliche rappresentate nell'Anticamera della Granduchessa.

## **2. 6 *Incoronazione di Santa Cecilia e Valeriano* di Michelangelo Cinganelli**

La lunetta con *Santa Cecilia* (fig. 3. 153), attribuita a Michelangelo Cinganelli da Acanfora<sup>222</sup>, rappresenta la scena dell'incoronazione di Santa Cecilia e di suo marito Valeriano da parte dell'angelo. La quartina che correde la lunetta è:

“CECILIA BELLA, E'L SUO PUDICO SPOSO  
L'ANGEL CORONA DI CELESTI FIORI  
FELICI CH' AVVAMPANDO IN CASTII ARDORI  
RITROVASTE NEL CIEL ALMO RIPOSO”

Nella *Legenda Aurea*, Jacopo Da Varagine riporta la vita della Santa: Cecilia, nata da

---

<sup>221</sup> Lorini 1617, pp. 38-39.

<sup>222</sup> Acanfora 1998, p. 145; Acanfora 2005, p. 153.

una famiglia nobile e nutrita fin dalla culla nella fede di Cristo, desiderava conservare la verginità. Quando sposò Valeriano, dichiarò che il suo corpo era custodito da un angelo del Signore. Il marito chiese, pertanto, di poter vedere l'angelo e Cecilia rispose: «Se crederai in Dio e riceverai il battesimo potrai vedere l'angelo del Signore». Valeriano, seguendo le indicazioni dategli dalla moglie, andò a trovare Urbano e ricevette il battesimo dalle sue mani. Poi tornò a casa e trovò Cecilia in camera che parlava con l'angelo, il quale dette ai due delle corone di gigli e di rose dicendo:

“Custodite queste corone con cuore immacolato e corpo puro poichè ve le ho portate dal Paradiso: mai imputridiranno nè perderanno il loro profumo nè potranno essere viste da coloro che non amano la castità”<sup>223</sup>

Anche Lorini inserì nel *Sacro Calendario* il capitolo dedicato a Santa Cecilia. Già nell'introdurla, il predicatore fa riferimento alle corone di fiori ricevute dall'angelo, quasi come se raccontandone la vita i lettori potessero passare dall'autunno ad una primavera fiorita e profumata. Allo stesso modo, anche il supplizio della martire, costretta ad immergersi in un bagno d'acqua bollente che però non sortiva effetto su di lei, viene riportato come un elemento simbolico in grado di dare sollievo e calore nel “freddo” della negligenza spirituale dei credenti<sup>224</sup>. Inoltre, ugualmente al caso di Sant'Agnese associata con Rebecca, anche qui Lorini paragona la Santa con Giaele del *Libro dei Giudici*, dicendo:

“essendosi Sisara Capitano delle genti nimiche agl'Ebrei, ritirato nel padiglione di questa donna tutto sudato, e strambasciato per la fuga, e morto quasi di sete, ecco, che quando si annidiò nel predetto padiglione di essa, datoli ella da bere del latte, che eccita assai al sonno, tosto essendosi Sisara addormentato, ecco, che Jaella simbolo della penitenza afflittiva distendendo le mani, e allargando le braccia, una a pigliare uno di quei paletti, o cavigli di legno, che servono per tener tirate, e distese le corde, e tele del predetto

---

<sup>223</sup> Di Varagine 1586, pp. 767-769.

<sup>224</sup> Lorini 1617, pp. 325-326.

padiglione, e l'altra mano a un martello, che serviva per conficcare in terra i predetti cavigli, appoggiato l'aguto alla tempia del dormiglioso, e alzato il martello, e conficcato detto cavicchio nella predetta tempia del nimico, tosto privò di vita quel fiero Oste della sua gente"<sup>225</sup>.

Questo episodio è proprio quello raffigurato nell'Anticamera della Granduchessa (fig. 3. 118). Il predicatore interpreta il fatto che Sisara assetato si ritira nel padiglione delle donzelle di Cristo come il diavolo si annida nella carne delle vergini, quindi "le sante serve di Dio col mezzo del latte dell'orazioni, privandolo di forze, distendon le braccia al legno, perche meditano la morte, e passione di Cristo, e con questo palo della predetta Croce, mandano il Demonio per terra, e ferito se lo mettono sotto i piedi"<sup>226</sup>.

Si potrebbe dedurre che l'inserimento di Santa Cecilia nel ciclo sia dovuto al sensazionale ritrovamento del suo corpo, insieme ai resti di Valerio, Tiburtio, Massimo e dei papi Urbano e Lucio, il 20 ottobre 1599 sotto l'altare maggiore della Basilica di Santa Cecilia in Trastevere da parte dello stesso cardinale Sfondrati, che avrebbe fatto la ricognizione dei resti di Sant'Agnese. In seguito al ritrovamento, Sfondrati commissionò opere ispirate alla vita di Santa Cecilia, tra cui la notevole scultura di Stefano Maderno (1570-1636) che raffigura il corpo incorrotto della Santa per l'altare maggiore (fig. 3. 155)<sup>227</sup> e una serie di dipinti di Paul Brill, Niccolò Circignani, Guido Reni (fig. 3. 160), Giovanni Baglione e Francesco Vanni. Quest'ultimo, oltre all'incisione nominata sopra, realizzò anche quattro opere: due versioni della *Morte di Santa Cecilia* (fig. 3. 156), *Apparizione di Santa Cecilia al cardinale Sfondrati* (fig. 3. 157) e la *Flagellazione di Cristo* (disperso)<sup>228</sup> per adornare l'interno della Basilica. Inoltre fu eseguita l'incisione *Tomba di Santa Cecilia con le sue storie* su disegno di Vanni (fig. 3. 158 (A)), che si pensa che fosse stata realizzata per essere distribuita per la festività della Santa il 22 novembre 1601<sup>229</sup>. Le nove scene che circondano la tomba sono: *Le nozze*; *La prima notte*;

---

<sup>225</sup> Lorini 1617, p. 328.

<sup>226</sup> Lorini 1617, p. 328.

<sup>227</sup> Montanari 2005, pp. 149-165; Terzaghi 2007, pp. 148-155; Liroso 2010, pp. 5-51.

<sup>228</sup> Cellini 1969, pp. 18-24; Profili 2003, pp. 65-74.

<sup>229</sup> Pepper 1988, p. 218; Ciampolini 2010, p.984; Boorsch, in Marciari, Boorsch 2013, p.

*Valeriano incontra papa Urbano e viene istruito alla fede; Valeriano riceve il battesimo; L'incoronazione di Cecilia e Valeriano; Conversione di Tiburtio; Cecilia visita Valeriano e Tiburtio nella prigione; Martirio dei Santi Valeriano e Tiburtio; Martirio di Santa Cecilia nel bagno bollente.* Kurz immaginava che l'*Incoronazione dei Santi Cecilia e Valeriano* in cima all'incisione (fig. 3. 158 (B)) fosse ideata in base alla tela con lo stesso soggetto eseguita da Guido Reni (fig. 3. 160). Tuttavia Pepper, notando dei pentimenti in uno studio preparatorio per la figura di Cecilia in ginocchio, conservato nel Wallraf-Richartz Museum di Colonia (inv. n. 2023) e le sue dimensioni troppo grandi (cm 21,6 x 28,5)<sup>230</sup>, ha rivelato che la composizione fu inventata da Vanni stesso e ha ipotizzato addirittura che il disegno fosse servito come modello per il dipinto eseguito poi da Reni<sup>231</sup>. Vanni, che aveva già incontrato Agostino Carracci a Roma all'inizio degli anni ottanta del Cinquecento, soggiornò a Bologna nel 1586-1587<sup>232</sup>, dove avrebbe potuto conoscere *Incoronazione dei Santi Cecilia e Valeriano*, che fa parte della serie di affreschi nell'Oratorio di Santa Cecilia (fig. 3. 161) e che sarebbe diventata una delle ispirazioni iconografiche. Inoltre nel 1612-1615 Domenichino adottò la stessa composizione nella serie degli affreschi con la vita di Santa Cecilia nella cappella Polet nella chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma (fig. 3. 162). In tutte queste tre opere contemporanee eseguite da Vanni, Reni e Domenichino, la scena si svolge all'interno di una abitazione con un organo, attribuzione della Santa, e l'angelo appena sceso dal cielo conferisce le corone di fiori a Cecilia e Valeriano, disegnati simmetricamente ai suoi fianchi. Tornando alla lunetta della Villa di Poggio Imperiale, l'angelo è raffigurato di lato in modo che la Santa, posizionata in primo piano, fosse più in evidenza fra i personaggi, ma ugualmente alle immagini precedenti, la scena si svolge all'interno di un palazzo dove è presente un organo, elementi che indicano che la lunetta era ispirata dall'iconografia inventata da Vanni. Questo fatto è un'ulteriore dimostrazione che l'inserimento della Santa nel ciclo degli affreschi della Camera da letto della Granduchessa era inteso a commemorare ed

---

22, fig. 15.

<sup>230</sup> American Federation of Arts 1964, n. 57, fig. 54.

<sup>231</sup> Pepper 1988, p. 218. Un altro studio preparatorio è conservato nel GDSU (fig. 3. 159). Boorsh, in NEW HAVEN 2013, p. 170.

<sup>232</sup> Marciari, in Marciari, Boorsch 2013, p. 7.

elogiare il ritrovamento del santo corpo da parte del cardinale Sfondrati.

## 2.7 *Martirio di Sant'Agata* di Anastasio Fontebuoni

Sant'Agata (fig. 3. 163), unica figura nell'intero ciclo disegnata svestita, è menzionata da Baldinucci nella vita di Anastasio Fontebuoni, a cui si affida anche Acanfora<sup>233</sup>. La raffigurazione della scena nella lunetta è fedele alla *Legenda Aurea*, secondo la quale, Agata, fanciulla di nobile famiglia di Catania, era desiderata da Quinziano, console della Sicilia, che la volle come moglie ordinandole di rinnegare la fede cristiana. Al rifiuto della giovane, fu rinchiusa in un lupanare per trenta giorni senza che accondiscesse ugualmente alla volontà del console. Agata venne riportata davanti a Quinziano e, rifiutandosi di fare un sacrificio agli dei, subì la tortura del taglio delle mammelle. A mezzanotte il Signore mandò l'apostolo dalla fanciulla rinchiusa in carcere a curare le ferite. Quattro giorni dopo, quando il console seppe che la giovane era stata risanata da Cristo, ordinò un altro supplizio, il quale è il soggetto della lunetta:

“[...] ordinò di cospargere il suolo di cocci rotti e di mescolarvi carboni accesi onde trascinarvi sopra il corpo nudo della fanciulla: ed ecco che un terremoto così violento scosse la città che due consiglieri di Quinziano rimasero uccisi sotto le macerie, mentre tutta la popolazione si riversò da Quinziano per dirgli che tali cose avvenivano poichè veniva inflitto ad Agata un ingiusto supplizio. Allora Quinziano atterrito dal terremoto e dalla rivolta popolare fece di nuovo chiudere in carcere la vergine”<sup>234</sup>

La maggior parte delle opere con Sant'Agata mostrano la scena della prima tortura subita, quella dell'asportazione delle mammelle, come quella di Bizzelli eseguita nella chiesa omonima a Firenze nel 1582 (fig. 3. 164), tema che probabilmente era troppo

---

<sup>233</sup> “Nella villa del Poggio Imperiale dipinse pure a fresco la storia di s. Agata tralle fiamme”. Baldinucci, IV, p. 366. Visconti 1960, pp. 27-32; Faini 1965-1966, II, cat. n. 33; Contini 1985, p. 24; Acanfora 1998, p. 145; Acanfora 2005, p. 151.

<sup>234</sup> Da Varagine 2007, I, p.182.



crudele e poco adeguato per la Camera da letto della Granduchessa. Invece sono pochi gli esempi con il secondo supplizio, meno noto, di farla bruciare nuda sopra i cocci rotti ed i carboni ardenti, fra cui si può noverare, come raro caso, l'affresco di Belisario Corenzio eseguito nella Certosa di San Martino a Napoli nel 1635 (fig. 3. 165)<sup>235</sup>.

Nella lunetta la Santa è raffigurata in primo piano sdraiata sui carboni ardenti; un angelo sta per portare una corona e una foglia di palma. Si vedono sulla destra due figure maschili schiacciate sotto le macerie, che si possono identificare come i consiglieri del console. Sullo sfondo si vede Quinziano con la bandiera gialla che fugge con i sudditi dalla popolazione che lo insegue. Nella quartina sottostante si legge:

“SOVRA UN LETTO DI FIAMME AGATA BELLA  
TIEN NELL' AMATO CIEL LE LUCI IMMOTE,  
TREMA LA TERRA, E L'EMPIA REGIA SCOTE,  
E MUOR L'INIQUA TURBA A' DIO RIBELLA”

Niccolò Lorini paragona ancora Sant'Agata alle donne eroiche del Vecchio Testamento come Ester<sup>236</sup>, Rebecca e Giuditta, tutte raffigurate nella camera adiacente (fig. 3. 166, 152, 168) <sup>237</sup>. Paragonandola con Ester dice:

“Io non credo Ester Regina, andasse mai così allegra alla camera secreta del Rè Assuero, ne al convento, e nozze che s'erano per lei preparate, quanto allegramente con gioiosa baldanza, andava questa Vergine alla carcere per amor di Cristo”<sup>238</sup>.

Paragonandola con Rebecca dice:

---

<sup>235</sup> Sugli affreschi di Belisario Corenzio si veda: Bolzoni 2012, pp. 3-18.

<sup>236</sup> Ester fu una delle eroine raffigurate anche nell'appartamento della duchessa di Firenze Eleonora di Toledo in Palazzo Vecchio (fig. 3. 167).

<sup>237</sup> Per la lunetta con *Giuditta* non fu scelto il momento dell'uccisione di Oloferne, né quello in cui l'eroina scappa dalla tenda come nell'incisione di Tempesta (fig. 3. 169), né quello in cui Giuditta volge la testa indietro insieme alla fantesca che regge la testa del tiranno, raffigurata da Artemisia Gentileschi (fig. 3. 170), ma rappresenta la scena del vittorioso rientro di Giuditta che issa la spada trionfalmente.

<sup>238</sup> Lorini 1617, p. 46.

“Dice la Genesi, che allegrissima ne andava Rebecca à marito, onde domandata a requisizion del Servo d’Abramo [...] s’ella si contentava di partirsi così presto, e non dimorar li dieci giorni, con li fratelli, e brigata sua, tosto allegrissimamente rispose che li piaceva il partire, e l’accomiatarsi da’ parenti, per godersi il suo sposo Isac, e così salita sopra il cammello, tosto arrivò dal predetto Sposo che l’attendeva. Ma però molto più allegra se n’andava sant’Agata alla carcere, cavalcato il cammello scrignuto della sua concupiscenza e senso, per andar quindi à consumar presto il santo matrimonio eterno con Christo suo sposo, che la veniva di Paradiso ad incontrare”<sup>239</sup>.

Infine paragonandola con Giuditta:

“Ecco un’altra Iuditta, che mai non cessò di raccomandare a Iddio con l’esercizio delle sante Orazioni, l’impresa, e causa sua di tanta importanza: tanto che gli desse Iddio Vittoria di Quinziano, come haveva fatto a quella d’Oloferne. Ma cerchiamo ormai di ritrovar la cagione di questa tanta letizia di questa Donzella [Sant’Agata] presa da lei, per andarsene in carcere, per esser martirizzata per l’amor d’Iddio”<sup>240</sup>.

Per comprendere tutti questi paragoni, mi sembra significativa l’interpretazione presentata da Lorini, riferita al supplizio del taglio del seno che subì Sant’Agata:

“[...] quando il prefetto Quinziano, usò verso di lei quella crudeltà inaudita di fargli forse con tanaglie infocate tagliare una delle sue mammelle [...] [ella] disse che haveva due altre mammelle dentro di se, che dalla sua infanzia l’aveva à Cristo consacrate. Bella cosa certa, ed inaudita; che una giovane donzella abbia quattro mammelle, dove le altre donne tutte mai ne hanno havute, che due. [...] Le due mammelle interiori, molto miglior, che l’esteriori. [...]E quali diremo ormai, che sieno queste? Sono il Testamento vecchio, e nuovo; à quali dando fede, e credenza, queste erano le tette, che la nutrivano mai sempre

---

<sup>239</sup> Lorini 1617, p. 46.

<sup>240</sup> Lorini 1617, p. 47.

maggiormente nella fede, e la tenevano allegra. Ecco le due mammelle” [sottolineatura dell'autore]<sup>241</sup>.

Secondo Lorini, quindi, Sant'Agata, “nutrita” dal Vecchio Testamento, ebbe maggior coraggio per difendere la fede davanti al console, per andare in carcere ed infine per affrontare il martirio. Sembra che questo concetto sia stato adottato nell'intero progetto decorativo dell'Appartamento della Granduchessa: si potrebbe pensare che le eroine bibliche raffigurate nell'Anticamera della Granduchessa siano concepite come un motore che induce le donne martiri raffigurate nella camera adiacente, Camera da letto della Granduchessa, a fare azioni coraggiose.

## 2.8 *Santa Barbara* di Filippo Tarchiani

La paternità della *Santa Barbara* a Filippo Tarchiani proposta da Pizzorusso è stata accettata successivamente da Acanfora<sup>242</sup>. Anche questa, nonostante fosse una Santa martire, è raffigurata in una scena insolita. La Santa rovescia una statua dorata di una dea pagana, mentre si vede un'altra statua già caduta per terra. Dietro di lei sono collocate due fontane che gettano un filo d'acqua che si incrocia in alto, formando l'ingresso della grotta retrostante. Sulla destra sono raffigurate due fanciulle: dai loro gesti pare che una stia per rivolgere la parola a Barbara, mentre l'altra la impedisca di farlo. La quartina sottostante reca:

“GETTA GL'IDOLI A TERRA, E SOVRA IL RIO  
BARBARA IMPRIME IN MARMO IL SANTO SEGNO  
VISTA L'IMMAGO DEL SANGUIGNO LEGNO  
LIETA L'ADORA, E NE DÁ LODE A DIO”

---

<sup>241</sup> Lorini 1617, p. 50.

<sup>242</sup> Pizzorusso in FIRENZE 1986, III, pp. 172-174; Acanfora 2005, pp. 143-156.

La *Legenda Aurea* non comprende la vita di Santa Barbara, mentre Lorini inizia il *Sacro Calendario* proprio con essa. Secondo il predicatore, la Santa viene festeggiata il 4 dicembre, perchè si potesse vedere bene da lontano il mistero dell'incarnazione salendo sopra l'altissima torre dove abitava Santa Barbara e perchè bisogna prepararsi per il Santo Natale passando "una vita più purificata da' peccati, una vita ripiena d'austerità, di digiuni, e di particolari essercizi d'Orazioni" dentro la torre di Santa Barbara, che è "come in un presidio, in una piazza, in una cittadella [...] per essere da ogni parte sicuri da' colpi del nimico"<sup>243</sup>. Lorini racconta la sua vita riassumendola nel modo seguente:

"[...]Barbara, essendo] figlia di un certo Dioscoro di Nicomedia grandissimo gentil'huomo della cittade, per esser sicuro della pudicizia della figliuola, [...] massimamente quando era costretto d'accomiatarsi dalla figliuola lei aveva apposta edificata una fortissima, e altissima torre, [...] quivi teneva la figliuola racchiusa, geloso troppo, per la sua indicibil' bellezza, della sua pudicizia. E dentro alla stessa torre avea fatto un' bagno almodo antico de' Principi, e Signori, dove la Giovane si potesse lavare, quando gli faceva uopo, e due sole finestre, per chè potesse veder lume. Per il chè intervenne, che Barbara, assente il Padre fece aggiugnere alla torre la terza finestra, per lo misterio, che sentirete, e fece nella estremità delle mura, e facciate, scolpire le immagini della Croce di Cristo, come per memoria della santa passion' di lui. Il per chè tornato dal suo viaggio il Padre, e da lei ritiratosi, maravigliato, per la novità della terza finestra, aggiunta alla torre, subito la domandò della cagione di quella terza finestra, volendo da lei sapere, perche si fusse mossa a far questa novità di sua testa; ella allora presa l'occasione di manifestarsi cristiana [...] mise mano à predicare à suo Padre, e tutti, che la sentivano il Misterio della santissima Trinità; con dire, che però avea aggiũto in una torre, che sola era la terza finestra, perche in Paradiso nella santa Trinità, in una sola essenza, erano le tre Persone, Padre, Figliuolo, e Spirito Santo, cercando di persuadere il padre, e di questo misterio sacro, e de' misteri tutti, e articoli della fede"<sup>244</sup>.

---

<sup>243</sup> Lorini, p. 2.

<sup>244</sup> Lorini 1617, p. 5.

Lorini, però, non dà riferimenti sulla scena raffigurata nella lunetta e questo fa pensare all'esistenza di altre fonti d'ispirazione. In effetti, sono conosciute diverse redazioni in greco e traduzioni latine della *Passio* di Santa Barbara di svariate narrazioni leggendarie<sup>245</sup>. Invece si legge nel *Nuovo Legendario* di Di Villegas il prosieguo della storia dopo che Barbara fece fare tre finestre nel bagno:

“Essendo finita l'opera, Barbara andava nel bagno, e vedendole tre finestre, cōtemplava il misterio della santissima Trinità. Occorse un giorno, che essendo ella come in spirito, e contemplando i misteri della passione, e morte di Giesu Christo, e spargendo lagrime de' suoi begl' occhi, che a guisa di perle pretiose cadevano nelle fonte, e si mescolavano con l'acqua pura, e cristallina; si accosto ad un pilastro di marmo, dal quale usciva l'acqua, & in esso co'l dito fece il segno della croce. Cosa maravigliosa, rimase il segno nel marmo fatto co'l dito della vergine, come se con qualche piu dura cosa fusse stato fatto nella cera. Quel segno rimase quivi: e dopo, che la santa fu martirizzata, molti entravano nel bagno, e guardando quella croce cō divotione, e chiamando il nome della santa, erano liberati da diverse infermità. La santa verginella, dopo c'hebbe fatta la croce, la basciò molte volte con molta divotione. E volgendo gl'occhi, vide alcune statue degli Idoli, che suo padre adorava, le quali egli haveva fatto metter quivi per maggior ornamento; il che le diede grādissima pena; e la faceva sospirare, e piangere per cōpassione di coloro, che adoravano tali Dei. Sdegnata poi contra quelle statue, le sputò in faccia, dicendo; siano simili a voi quelli, che vi adorano, e vi chieggono aiutò. Fatto questo, se ne ritornò sù la Torre”<sup>246</sup>.

Sembra che questo racconto coincida proprio con la scena rappresentata nella lunetta, pertanto pare che sia stata volutamente creata dal pittore una nuova ed insolita iconografia della Santa, ispirandosi ad una fonte autentica.

---

<sup>245</sup> “Santa Barbara”, in *Bibliotheca Sanctorum* 1961-1969, vol. II, pp. 751-767.

<sup>246</sup> Di Villegas 1602, p. 635.

## 2. 9 *Martirio di Santa Margherita* di Matteo Rosselli e Domenico Pugliani

Il *Martirio di Santa Margherita* (fig. 3. 172) è stato attribuito da Faini a Matteo Rosselli ed aiuti e Acanfora ha accettato questa paternità proponendo l'intervento del discepolo Domenico Pugliani<sup>247</sup>. Anche in questa lunetta, diversamente dalle iconografie più diffuse del suo martirio della decapitazione o del combattimento contro un demone in guisa di dragone, Margherita viene rappresentata nella scena di supplizio nella vasca con l'acqua<sup>248</sup>. La quartina sottostante proferisce:

“STASSI LIETA NELL'ACQUA, EN DIO BEATA  
MARGHERITA OGNI PENA A SCHERNO PRENDE,  
COLOMBA INTANTO SOVRA LEI DISCENDE  
E SI ROMPON I LACCI OND' É LEGATA”

La tortura viene ricordata nella *Legenda Aurea*, secondo la quale, la Santa, figlia di Teodosio, patriarca dei Gentili, ebbe una nutrice che la educò nella religione cristiana così che, una volta cresciuta, volle ricevere il battesimo. Un giorno, Margherita, all'età di quindici anni, mentre stava su un prato con altre fanciulle a custodire le pecore della nutrice, fu vista dal prefetto Olibrio, il quale rimase talmente affascinato dalla sua bellezza che subito si innamorò di lei. Così ordinò ai suoi servitori di portarla alla sua presenza per accoglierla come moglie. Tuttavia quando il prefetto seppe che era cristiana, “comandò che fosse sospesa al cavalletto dove fu crudelmente battuta e straziata con pettini di ferro fino a che non apparvero nude le ossa”<sup>249</sup>. Margherita, dopo essere stata riportata in prigione, pregando Dio fece apparire il nemico con cui doveva combattere. Il giorno dopo, rifiutando ancora di fare sacrifici agli dei, subì altri supplizi: fu bruciata tutto il corpo con fiaccole ardenti, successivamente fu “immersa in una vasca piena d'acqua per aumentare il dolore con la varietà dei tormenti: ma la terra tutta tremò, la

---

<sup>247</sup> Faini 1965-1966, I, p. 190, II, cat. n. 71; Acanfora 2005, p. 153.

<sup>248</sup> Come opera precedente si può citare un affresco quattrocentesco nella chiesa di Santa Margherita a Monte Marenzo (Lecco) (fig. 3. 173). Polo D'Ambrosio 1996, pp. 253-262.

<sup>249</sup> De Varagine 2007, p. 385.

vergine uscì dalla vasca sana e salva e cinquemila uomini credettero in Cristo, affrontando nel santo nome l'estremo supplizio"<sup>250</sup>. Tuttavia, Da Varagine non fa riferimento alla colomba che scese sulla fanciulla e che le ruppe i lacci come si legge nella quartina.

Niccolò Lorini, partendo dal nome della Santa per esporre una serie di paragoni teologici sulla margherita (perla), non menziona nemmeno il supplizio dell'acqua nella vasca<sup>251</sup>. Invece, possiamo trovare tale miracolo nel *Nuovo Leggendario* di Di Villegas:

“Cōmandò poi Olibrio, che fusse quivi portata una conca grāde, e la fece empire di acqua, dipoi fece legare le mani, & i piedi alla santa Vergine, e ne la fece gittar dentro, accioche ella vi si affogasse in presentia di ogni uno. Così fu fatto. Quando i ministri volevano gittare la santa nell'acqua, essa disse: Hora vedo che non mi manca piu cosa alcuna. Io hò sempre desiderato di esser battezzata, e sino al presente non ho avuto la gratia. La buona volontà mia, e questo martirio, suppliscano per mio battesimo. A pena S. Margarita era stata messa nell'acqua, che si sentì un gran terremoto. Si vede poi scendere una grā luce, e in mezzo di essa una colomba, la quale si posò sopra la testa della santa. Le legature che la vergine haveva alle mani, & alli piedi, si sciolsero da loro stesso, & essa uscì dalla cōca, e la luce, e la colomba insieme disparvero. Il popolo havendo veduto questa maraviglia cominciò a mostrarne allegrezza; e molti confessavano che Giesu Christo è vero Dio”<sup>252</sup>.

Quindi con la preghiera di Margherita il supplizio nella vasca fu trasformato nel suo battesimo. Questo racconto corrisponde sia alla quartina che alla scena disegnata nella lunetta: nella parte superiore è raffigurata la grande luce da cui scende la colomba che si posa sopra la testa della fanciulla.

Anche in questo caso, la scelta di una scena particolare tra i vari supplizi che subì la Santa Margherita fa pensare che ci fosse la volontà di utilizzare una iconografia inconsueta in base ad un testo autentico. Si potrebbe dedurre che il motivo per cui fu

---

<sup>250</sup> Da Varagine 2007, I, p. 387.

<sup>251</sup> Lorini 1617, pp. 159-172.

<sup>252</sup> Di Villegas 1602, p. 366.

scelta la Santa sia dovuto alla commemorazione della defunta sorella, Margherita di Spagna, il cui nome fu dato anche alla quartagenita (1612-1679), futura duchessa di Parma, che nacque subito dopo la sua morte.

## 2. 10 *Martirio di Sant'Apollonia* di Ottavio Vannini

La lunetta, posizionata sopra la porta che conduce all'Anticamera della Granduchessa, rappresenta Sant'Apollonia (fig. 3. 174). Per questa lunetta, sono conservati quattro disegni preparatori di Ottavio Vannini: uno conservato nel Museo delle Arti Decorative di Lione (fig. 3. 175)<sup>253</sup> e tre reperiti da Spinelli (Istituto Centrale per la Grafica di Roma, F. C. 125741: fig. 3. 176; GDSU, inv. n. 9484 F: fig. 3. 177 (A-B))<sup>254</sup>.

Anche in questo caso fu scelta una scena particolare, diversamente dalla consueta iconografia della Santa che ricorda l'episodio del primo martirio del cavadenti. Nella quartina sottostante si legge:

“MIRA LA FIAMMA, E POI SI VIBRA IN QUELLA  
MOSSA APPOLLONIA DA CELESTE ARDORE,  
ROMA NON AMMIRAR DI MUZIO IL CORE,  
SA' LE FIAMME SPEZZAR DEBIL DONZELLA”

La *Legenda Aurea* di Da Varagine non comprende la vita di Sant'Apollonia, mentre Di Villegas la riporta brevemente nel suo leggendario, secondo il quale, al tempo dell'imperatore Decio, Apollonia, nativa di Alessandria, dopo essere stata presa, negando di adorare gli dei pagani, subì il supplizio di farsi cavare tutti i denti. Dopo di che fu minacciata di essere buttata nel fuoco:

“[...] fu acceso un gran fuoco, e minacciavano di gettarla viva in esso, s'ella non faceva

---

<sup>253</sup> LYON 1984, p. 38, n. 17; Cantelli 1983, pp. 131, 138; Pizzorusso, in FIRENZE 1986, III, pp. 180-183.

<sup>254</sup> Spinelli 2001, nn. 63, 64.



quanto le dicevano. Stette la santa al quanto pēsosa; dipoi in un subito scappò dalle mani di coloro, che la tenevano, e con grande animo si gettò da se stessa nel fuoco; dove essa morì subito, & abbrusciossi”<sup>255</sup>.

Di Villegas sottolinea che suicidarsi gettandosi nel fuoco non è cosa lecita dicendo:

“[...] perchè nessuno è Sig. de i suoi mēbri; ma con licentia di Dio ch’è Signor del tutto, si può fare. [...] questa santa, perche hebbe tal licentia da Dio, datale in quello spatio di tempo, che stette penserosa, pensando quello che doveva fare; non solo non peccò a gettarsi nel fuoco [...] anzi fece un’atto magnanimo, & heroico, e di molta fortezza di animo”<sup>256</sup>.

Anche Niccolò Lorini inserisce la festa di Sant’Apollonia nel suo *Sacro Calendario*, sottolineando fin dall’inizio la differenza che, rispetto alle altre Sante, Apollonia di propria volontà si era gettata nel fuoco:

“[...] ecco, che fra queste tante, risplende mirabilmente la nostra, [...] la quale tocca così dallo Spirito Santo, ha mostro tanta voglia del martirio, e tanto, zelo di lui; che senza esser da altri, come hanno fatto l’altre, spinta ne’ tormenti, da se medesima viva si è gettata nel fuoco, si è messa nelle fauci della morte, che i Tiranni, e tormentatori stessi, non sono stati a tempo à tormentarla, e spignerla nel martirio, e nella fornace, che forse d’altra vergine non si legge”<sup>257</sup>.

Dopo varie interpretazioni teologiche sui denti della Santa, Lorini illustra in maniera più approfondita il suo atto di buttarsi nelle fiamme:

“Non contenti d’averla così fattamente martirizzata con la crudeltà dello spezzamento de’

---

<sup>255</sup> Di Villegas 1602, p. 195.

<sup>256</sup> Di Villegas 1602, p. 195.

<sup>257</sup> Lorini 1617, pp. 72-73.

denti, Ecco, che per diabolica suggestione, superato dalla Santa il primo tormento, e restati vinti li tormentatori, e senza haver conseguito lo'ntento loro, di far, che la Vergine rinegassi il suo Salvatore; Ecco dico, che pieni d'Ira, e di rabbia, furiosamente fanno accendere un grandissimo cappannuccio di fuoco, per dentro gettarvi niuna la Santa Vergine, se non adorasse gl'Idoli, e pronunziasse parole in vituperio di Cristo. Ma ecco, che serrando gl'orecchi la Santa alle minacce, che di gettarla in quel fuoco li facevano, mostra con grazia li denti interiori, e risponde d'esser preparata a sottoporsi à qual si voglia morte per amor del suo Salvatore: misele per tanto le mani addosso per pigliarla di peso, e gettarla nelle fiamme, che già salivano alle nubi, acciò in tutto, e per tutto abbruciasse viva, sentite l'ardimento d'una Donna virile, udite il cuore, che' ebbe, attendete la fierezza, osservate, che petto pien di valore ritiratasi in se stessa, e raccoltasi, piena di Spirito Santo, delibera, e delibera bene, delibera dico, parendole ogni punto mill'anni d'abbruciare per amor di Cristo; tosto in guisa d'Anguilla della mano del pescatore, che la teneva stretta, sguitisce delle mani di chi prima ritenere, e poi spingerla voleva nel fuoco, e da se medesima vi si lancia, e s'abbrucia viva viva per amor di Cristo. [...] Cosa, che mai più si sentì nella vita di verun'altra vergine, e martire, ne mai più si trovò una donna di tanto coraggio, che da stessa in un momento si precipitasse nell'arsione" [sottolineatura dell'autrice]<sup>258</sup>.

Questo racconto descrittivo sull'episodio del martirio coincide con la scena dipinta nella lunetta, in cui Apollonia, liberandosi dalle mani del persecutore, sta per buttarsi nelle fiamme. Il carnefice la guarda con astio avendola persa inaspettatamente: al suo braccio rimane soltanto la corda che serviva per tenere la fanciulla, che strappata, oscilla ancora. Anche in questo caso il pittore dovette probabilmente inventare appositamente una nuova iconografia per questa lunetta in base alle parole del predicatore.

---

<sup>258</sup> Lorini 1617, pp. 78-79.

### 3. L'anticopernicanesimo e le decorazioni della Villa: iconologia delle lunette di *Santa Lucia* e di *Santa Caterina d'Alessandria*

Con l'analisi delle lunette, come abbiamo visto, si è potuto dimostrare come *Elogii delle più principali S. donne del Sacro Calendario* di Niccolò Lorini sia stato una delle fonti principali d'ispirazione per il ciclo pittorico. Ci pare tuttavia contrastante il fatto che l'autore fosse un predicatore domenicano ben conosciuto come accusatore di Galileo Galilei, matematico e filosofo del Granduca di Toscana. Dal momento in cui Galileo entrò al servizio del granduca Cosimo II a luglio del 1610, le vicende storiche che coinvolsero il matematico, a Firenze e a Roma, mutarono rapidamente<sup>259</sup>. Negli anni 1623-1624, periodo dell'esecuzione del ciclo pittorico, le situazioni nelle due capitali erano ben diverse: a Roma Maffeo Barberini che, fin da cardinale, aveva mostrato una notevole moderazione nei confronti del problema del copernicanesimo, fu eletto al soglio pontificio con il nome di Urbano VIII<sup>260</sup>. Subito dopo l'elezione, Galileo aveva pubblicato *Il Saggiatore* a nome dell'Accademia dei Lincei, dedicandolo a questo nuovo Papa<sup>261</sup>. Invece il padre gesuita Orazio Grassi, che volle rispondere a *Il Saggiatore*, dovette far stampare il suo libro a Parigi, lontana dai censori romani, per evitare i problemi che si potevano verificare criticando l'opera apprezzata dal Papa, notoriamente favorevole al suo autore. Nel mentre a Firenze, anche se non mancavano le azioni a difesa di Galileo<sup>262</sup>, le attività contro-galileiane da parte dei frati conventuali radunati intorno all'arcivescovo di Firenze Alessandro Marzi Medici erano sempre incessanti e animate.

Scarsi sono gli indizi per capire l'atteggiamento personale dell'Arciduchessa nei confronti del copernicanesimo. Il benedettino Benedetto Castelli, uno dei discepoli di Galileo, partecipò nel 1613 ad una colazione offerta dal granduca Cosimo II e gli raccontò dell'osservazione dei Pianeti Medicei che aveva fatto la notte precedente<sup>263</sup>. Boscaglia,

---

<sup>259</sup> Fantoli 2010, pp. 107-114.

<sup>260</sup> Fantoli 2010, p. 285.

<sup>261</sup> Galilei 1623.

<sup>262</sup> Favaro 1894, 1983, III, pp. 1411-1418; Favino, in *DBI*, 61, 2004, pp.488-492; Guerrini 2009, p.87.

<sup>263</sup> "Giovedì mattina fui alla tavola de' Padroni, et interrogato dal Gran Duca della scola, li diedi conto minuto d'ogni cosa, e mostrò restare molto soddisfatto. Mi domandò se io

professore di filosofia presso l'Università di Pisa, invitato fra i presenti, ammettendo la verità delle scoperte di Galileo, disse "solo il moto della terra haveva dell'incredibile e non poteva essere, massime che la Sacra Scrittura era manifestamente contraria a questa sentenza"<sup>264</sup>. Nella lettera al suo maestro, Castelli scrisse che la madre del Granduca, Cristina di Lorena, sembrò schierarsi con Boscaglia sulla questione del moto della Terra, mentre Maria Maddalena d'Austria, insieme al consorte Cosimo II, Don Antonio de' Medici e Paolo Giordano Orsini, prese le sue parti<sup>265</sup>.

Un altro indizio è il fatto che l'arciduca d'Austria Leopoldo V, fratello di Maria Maddalena, era fortemente interessato a Galileo. Nel 1618, l'Arciduca chiese a Galileo "qualche cosa della sua persona" e lui gli mandò una risposta accompagnata dall'omaggio di due cannocchiali e di una copia delle *Lettere Solari*, più una manoscritta del *Discorso del flusso e reflusso del mare*. Nell'anno dopo, il libro dal titolo *Discorso delle comete di Mario Guiducci*<sup>266</sup>, scritto in realtà interamente da Galileo, fu dedicato allo stesso

---

havevo occhiale: gli dissi di sì, e con questo entrai a dire della osservazione de' Pianeti Medicei fatta a punto la notte passata, e Madama Serenissima volse sapere la positura loro, e quivi si cominciò a dire che veramente bisognava che queste fossero reali e non inganni dell'istrumento". Galilei 1968, XI, pp. 605-606.

<sup>264</sup> "Finalmente, dopo molte e molte cose, tutte passate solennemente si finì a tavola et io mi partii; et a pena uscito di Palazzo, mi sopragionse il portier di Madama Serenissima, quale mi richiamò in dietro. Ma avanti che io dica quel che seguì, Vostra Signoria deve prima sapere che alla tavola il Boscaglia sussurrò un pezzo all'orecchie di Madama, e concedendo per vere tutte le novità celesti ritrovate da Vostra Signoria, disse che solo il moto della terra haveva dell'incredibile e non poteva essere, massime che la Sacra Scrittura era manifestamente contraria a questa sentenza" [sottolineatura dell'autrice]. Galilei 1968, XI, pp. 605-606.

<sup>265</sup> "Hora tornando al proposito, entro in camera di Sua Altezza, dove si trovava il Gran Duca, Madama e l'Arciduchessa, il Signor Don Antonio [de' Medici] e Don Paolo Giordano [Orsini] et il dottor Boscaglia; e quivi Madama cominciò, dopo alcune interrogazioni dell'esser mio, a argomentarmi contro con la Sacra Scrittura: e così con questa occasione io, dopo haver fatte le debite proteste, cominciai a far da teologo con tanta riputazione e Maestà, che Vostra Signoria havrebbe havuto gusto singolare di sentire. Il Signor Don Antonio m'aiutava, e mi diede animo tale, che con tutto che la Maestà delle Altezze loro fosse bastante a sbigottirmi, mi diportai da paladino; et il Gran Duca e l'Arciduchessa erano dalla mia, et il Signor Don Paolo Giordano entrò in mia difesa con un passo della Sacra Scrittura molto a proposito. Restava solo Madama Serenissima, che mi contradiceva, ma con tal maniera che io giudicai che lo facesse per sentirmi. Il signor Boscaglia si restava senza dir altro" [sottolineatura dell'autrice]. Galilei 1968, XI, pp. 605-606.

<sup>266</sup> "Mario Guiducci Nobile Amico del Galileo, e valentissimo nelle Matematiche, nella Filosofia. Egli pubblicò in Firenze nel 1619 il suo ben Discorso delle Comete, in quarto, in difesa di esso Galileo, e lo dedicò negli 8 giugno all'Arciduca Leopoldo d'Austria, fratello

Arciduca d'Austria, il quale, “nel suo passaggio per Firenze, aveva onorato di grandi dimostrazioni di stima il Galileo, visitandolo anche più volte in sua Villa, e dipoi gli chiese per lettera la sua opinione sopra le Comete”<sup>267</sup>.

Dall'altra parte, si può dimostrare più facilmente l'atteggiamento che Maria Maddalena d'Austria ebbe verso la Chiesa cattolica appoggiando la critica nei confronti di Galileo. Soprattutto nel 1616, alla corte fiorentina, vi furono eventi religiosi importanti, dei quali fu protagonista la Granduchessa. Come abbiamo già esaminato, il 2 febbraio la Cappella delle Reliquie di Palazzo Pitti fu consacrata dall'arcivescovo di Firenze Alessandro Marzi Medici, che era proprio uno dei principali promotori del partito antigalileiano. Nella veste di Arcivescovo, Marzi Medici assunse l'incarico di Moderatore, Presidente e Cancelliere Cesareo della Facoltà Teologica dello Studio fiorentino e mantenne sotto il proprio controllo sia l'attività teologica della stessa facoltà, sia l'animata vita culturale dei monasteri cittadini. Marzi Medici dette anche un notevole impulso al sistema scolastico religioso fiorentino<sup>268</sup>. Tra i protetti dell'Arcivescovo figuravano il filosofo Ludovico delle Colombe, contraddittore di Galileo, e Tommaso Caccini<sup>269</sup>, noto predicatore antigalileiano. Ludovico Cigoli, in una lettera inviata il 16 dicembre 1611 da Roma, avvertiva il suo amico Galileo che in casa dell'Arcivescovo si radunava “una certa sciera di malotichi et invidiosi della virtù et dei meriti di V. S.”<sup>270</sup>. Un altro evento importante fu segnato dal ritrovamento di una reliquia della Vera Croce da parte della Granduchessa nella chiesa

---

della Serenissima Granduchessa Maria Maddalena d'Austria”, in Targioni Tozzetti 1780, I, p. 74.

<sup>267</sup> Targioni Tozzetti 1780, I, p. 74.

<sup>268</sup> Guerrini 2009, p. 26.

<sup>269</sup> Cristofolini, in *DBI*, 16, 1973, pp. 35-37; Guerrini 2009, p. 67.

<sup>270</sup> La lettera inviata da Roma il 16 dicembre 1611 da Ludovico Cardi detto il Cigoli a Galileo Galilei in Firenze: “[...] Da un mio amico, et è un galante Padre et molto affezionato a V. S. mi vien detto che una certa sciera di malotichi et invidiosi della virtù et dei meriti di V. S. si ragunano e fanno testa in casa lo Arcivescovo [Alessandro Marzi Medici], et come arrabbiati vanno cercando se vi possono apuntare in cosa alcuna sopra il moto della terra od altro, et che uno di quelli pregò un predicatore che lo dovesse dire impèrgamo che V. S. dicesse cose stravaganti; dal qual Padre scorto la malvagità di colui, li rispose come conveniva a buon cristiano et buon religioso. Ora gliene scrivo, acciò aprà gli ochi a tanta invidia e malignità di così fatti malefici, parte dei quale avete dei loro scritti satirici et ignioranti; però mi intendete a un di presso quali si siano. [...]” (BNCF, ms. Gal. 16, ff. 231r-232v). E' stato citato da Tognoni 2009, pp. 75-76. Guerrini 2009, p. 18.

di Santa Maria dell'Impruneta a novembre del 1616, mentre Cosimo II era in pellegrinaggio a Loreto <sup>271</sup> . Proprio nello stesso anno, Galileo si sottomise all'ammonizione del cardinale Bellarmino e fu data notizia della decisione della Congregazione dell'Indice a proposito degli scritti copernicani, fra cui vi erano quello di Niccolò Copernico e quello del frate carmelitano Foscarini<sup>272</sup>. Potrebbe essere un caso che questi eventi piuttosto importanti per la Granduchessa siano avvenuti nello stesso anno in cui il matematico di corte si sottomise all'ammonizione a Roma? Tra l'altro, questa vicenda, che viene chiamata "il primo processo di Galileo", fu provocata dai due domenicani fiorentini, Niccolò Lorini del Monte e Tommaso Caccini. E fu proprio Niccolò Lorini che il 7 febbraio 1615 inviò una copia della *Lettera a Castelli* scritta da Galileo al cardinale Paolo Sfondrati, prefetto della Congregazione dell'Indice, perché fosse esaminata<sup>273</sup>. E' opportuno ricordare che le due lunette dedicate a Sant'Agnese e a Santa Cecilia commemoravano gli eventi promossi dallo stesso Cardinale. Quindi, il fatto che Maria Maddalena d'Austria abbia scelto il *Sacro Calendario* di Niccolò Lorini come una delle fonti d'ispirazione per il programma iconografico della Villa di Poggio Imperiale potrebbe essere considerato come una manifestazione della sua posizione favorevole al 'partito' antigalileiano. In questa ottica vorrei esaminare la lunetta di Santa Lucia.

### 3.1 La lunetta di Santa Lucia nella Camera da letto della Granduchessa

Santa Lucia (fig. 3. 130), come racconta la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, doveva essere condotta in un lupanare per ordine del console Pascasio ma, grazie all'intervento dello Spirito Santo, rimase immobilizzata, per cui nè gli uomini nè i buoi riuscirono a smuoverla. Il predicatore Lorini, nel *Sacro Calendario*, associandosi al fatto che la Santa divenne immobile come una colonna, scrive:

---

<sup>271</sup> Sul pellegrinaggio si veda la prima parte della tesi.

<sup>272</sup> Fantoli 2010, pp. 220-223.

<sup>273</sup> Guerrini 2009, pp. 34-35; Fantoli 2010, p. 172.

“[...] questa santa era come femmina, e fanciulla cosa fralissima, tuttavia Iddio dentro di lei messe tanta fortezza, ch’ella diventò una colonna; Dunque Iddio hà questa proprietà di stabilire la fievolezza”<sup>274</sup>

Successivamente il domenicano menziona diversi casi in cui Dio dimostra questa abilità di dare la fortezza alla fievolezza, fra cui, prende come primo esempio la creazione dell’Universo:

“Ha fatto quella Maestà per basa il centro, il mezzo appunto di lei, quivi si sta così ferma, che non si puo crollare, o piegare, o muouere quant’ è un pelo: il centro però non è altro che un niente, un punto immaginario disse Job. *Qui appendit terram super nihilum* [colui che tiene sospeso la terra sul nulla], un punto immaginario della qual cosa più vana, e più frale immaginare non ci possiamo, e tuttavia sopra di questo, come sopra di fortissima basa, ha fondato questo tutto. Dunque Iddio nell’ordine naturale ha messo la fortezza il peso, il pondo nella fievolezza e ’l maggior pondo nella maggior debolezza, e tuttavia *nor inclinabitur in saeculum saeculi* [tu che fondasti la terra nella sua stabilità, non si muoverà mai nell’eternità], onde è vanità quella di Niccolò Copernico, affermante, che la terra si muoua”<sup>275</sup>.

In queste parole, possiamo scorgere dei chiari riferimenti alle tematiche copernicane. Inoltre, potrebbe essere significativo notare il fatto che il pittore Jacopo Vignali, che già dal 1614 faceva parte della compagnia di San Benedetto Bianco sotto l’influenza dei domenicani di Santa Maria Novella, era impegnato dal 1619 a realizzare quindici ritratti dei frati domenicani per la biblioteca conventuale, al momento in corso di riallestimento sotto la direzione di Raffaello delle Colombe, uno dei principali promotori

---

<sup>274</sup> Lorini 1617, p. 17.

<sup>275</sup> Lorini 1617, p. 17. Il primo passo in latino è stato tratto dal Libro di Giobbe della *Vulgata* (26: 7); il secondo dal *Psalmus* della *Vulgata* (103: 5): “qui fundasti terram super stabilitatem suam non inclinabitur in saeculum saeculi” [sottolineatura dell’autrice]. La traduzione è dovuta al dott. Sergio Nelli dell’Archivio di Stato di Lucca.

dell'anticopernicanesimo<sup>276</sup>. Dunque mi pare evidente che la lunetta di *Santa Lucia*, anche in relazione alla descrizione fatta da Niccolò Lorini, sia da collegare all'anticopernicanesimo di Lorini stesso, e di conseguenza, anche della Granduchessa.

### 3.2 Considerazioni sulla lunetta di Santa Caterina nel Salone delle Udienze

Alla vicenda delle dispute dell'anticopernicanesimo, oltre alla lunetta di *Santa Lucia*, si potrebbe associare anche quella di *Santa Caterina d'Alessandria* (fig. 3. 70), attribuita a Nicodèmo Ferrucci. Nel capitolo dedicato a lei nella *Legenda Aurea*, Santa Caterina risponde all'imperatore Massenzio:

“Maravigliati prima del cielo, della terra, del mare, & di tutte le cose, che in essi sono. Maravigliati degli ornamenti de' cieli, che sono il Sole, la Luna, & le Stelle. Maravigliati della loro obediencia. Come dal principio del mondo insino alla fine, la notte e' l giorno corrono all'Occidente, & ritornano all'Oriente, & mai non si straccano. Et quando havrai conosciuto queste cose, dimanderai, & imparerai chi è quello, che è piu potente di loro; & quando intenderai ch' egli è il suo Signore, adoralo, & glorificalo, perche egli è lo IDDIO degli Dei, e' l Signore de' Signori”<sup>277</sup>.

La Santa dovette discutere poi contro cinquanta filosofi convocati dall'Imperatore ad Alessandria da tutto il mondo per controbatterla ma, essendo incoraggiata dall'angelo del Signore, riuscì a convincerli e, addirittura, a convertirli tutti al Cristianesimo. Questa leggenda potrebbe aver ispirato i domenicani. In effetti, Niccolò Lorini, nel capitolo dedicato alla Santa, spiega delle tre tipologie della sapienza, paragonandole ai tre tipi di cibo che il popolo ebreo portò durante il viaggio dall'Egitto alla terra promessa: il primo cibo “gli durò pochissimo, e poco ne tenne conto, quel poco di pasta azzima, che portò seco d'Egitto, solamente intrisa, e la portò nel lembo de' mantelli solo per un po' di riparo, che

---

<sup>276</sup> Orlandi 1952; Guerrini 2009, pp. 39-42.

<sup>277</sup> Di Varagine 1586, p. 761.



durò poco: un dì, o due”. Il secondo “molto nobile, e molto da lui stimato, e questo fu la manna, quello durò tutto il tempo, che stette nel deserto, quarant’anni almeno, però anche questo finì”. Il terzo è “i cibi di terra di promissione, che durarono in perpetuo” . Lorini afferma che queste tre tipologie di cibo significano “tre sorte di scienza”, cioè:

“una terrena, la seconda divina, ma che si ha in terra, la terza divinissima in cielo, in Paradiso. La prima, che si piglia, e s’apprende per necessità, è la scienza terrena, la terrena filosofia, per far perfetto l’intelletto, il quale deve durar poco, perchè non ci dobbiamo fermare in lei, ma passar tosto alla Teologia, ordinandola a quella, la quale ci dura nel deserto di questa vita, e stato della Chiesa militante: ma ancor questa deve mancare e finalmente in cielo doviamo avere la Teologia de’ comprendenti, che debbe durare in eterno”<sup>278</sup>.

Queste tre tipologie di scienza si potrebbero comprendere come “le Arti liberali”, “la Filosofia” e “la Teologia”<sup>279</sup>. Come si legge nella lettera al suo discepolo Castelli, Galileo, anche se ammetteva che la Sacra Scrittura non può mai mentire o ingannare, pensava che i suoi interpreti o espositori potessero errare in vari modi, il più grave dei quali risultava il volersi fermare al puro significato verbale di essa. Quindi era possibile, anzi necessario, dare un’interpretazione della Bibbia diversa da quella letterale. Secondo il pensiero galileiano, sia la Sacra Scrittura — in quanto dettata dallo Spirito Santo — sia la natura — come fedele esecutrice degli ordini divini — procedono dal Verbo divino. Poiché due verità non possono mai contraddirsi, una volta che si fosse sicuri di certi “effetti naturali”, i teologi dovrebbero sforzarsi di trovare il vero senso dei passi delle scritture che hanno relazione con essi, in modo da ottenere la concordanza fra le due

---

<sup>278</sup> Lorini 1617, pp. 344-345.

<sup>279</sup> Secondo Sant’Agostino le sette arti liberali avevano il compito di preparare alla conoscenza dell’anima e di Dio, la quale è la vera sapienza. Da Giovanni Scoto Eriugena (810-877) fino ad Pietro Abelardo (1079-1142) e a Ugo da San Vittore (1096-1141) la scolastica considerava le arti liberali come ottimi strumenti della filosofia. Le sette arti raffigurate nella sala capitolare del convento di Santa Maria Novella vengono composte dalla grammatica, la dialettica, la retorica, l’aritmetica, la geometria, la musica e l’astronomia. D’Ancona 1902, pp. 137-155, 211-228, 269-289, 370-385; Saitta, in *Enciclopedia Italiana*, 1929.

verità<sup>280</sup>.

Dall'altra parte, il Concilio di Trento aveva decretato nella Sessione IV (8 aprile 1546), che “nessuno [...] in materia di fede e di costumi appartenente all'edificazione della dottrina cristiana, osi interpretare la Sacra Scrittura distorcendola secondo la propria interpretazione, contro quello che ha tennuto e tiene la santa madre Chiesa, a cui spetta giudicare del vero senso e interpretazione delle Sacre Scritture”<sup>281</sup>. Pertanto i predicatori e gli ecclesiastici dovevano proteggere l'autorità di interpretare i Testi Sacri e non avrebbero mai accettato che l'esegesi della Bibbia fosse subordinata alla scienza. La retorica e il modo di pensare dimostrati da Niccolò Lorini nel capitolo di Santa Caterina erano condivisi dai predicatori e dagli ecclesiastici contro il copernicanesimo come dimostrano i seguenti casi: il domenicano Tommaso Caccini, nella predica che tenne il 21 dicembre 1614 nella Basilica di Santa Maria Novella a Firenze, aveva affermato che la matematica era un'arte diabolica e che i matematici, come seminatori di eresie, dovevano essere cacciati da tutti gli stati<sup>282</sup>.

L'anno dopo, il cardinale Bellarmino ricevette un libro scritto dal teologo carmelitano Antonio Foscarini, sostenitore del copernicanesimo, a cui replicò negando categoricamente la possibilità di conciliare la verità scritturistica e quella del sistema copernicano e ammettendo il copernicanesimo unicamente come mera ipotesi matematica<sup>283</sup>.

Inoltre, all'inizio degli anni Venti, il francescano Angelo Celestino, chiamato a Firenze dall'Arcivescovo, fece un sermone dedicato all'analisi del rapporto tra Sacra Scrittura e natura e dette una spiegazione delle ragioni della prevalenza della “sapienza della Scrittura” su “ogni scienza” umana e razionale<sup>284</sup>. Lorini scrive nello stesso modo nel

---

<sup>280</sup> Fantoli 2010, pp. 169-170.

<sup>281</sup> Fantoli 2010, p. 236, n. 10.

<sup>282</sup> Fantoli 2010, p. 171.

<sup>283</sup> Fantoli 2010, p. 184.

<sup>284</sup> Nella raccolta *Prediche di tutto l'Avvento sino a Quaresima* pubblicato nel 1620, Angelo Celestino inserì tre prediche tenute nell'Arcivescovado di Firenze. Nella predica intitolata *Christo luce del mondo*, recitata nel duomo di Firenze nel “Sabato della Domenica quarta” di Quaresima, Celestino afferma nettamente di essere fedele alla narrazione del libro della *Genesi*, in cui, come ha notato Guerrini, si trova un richiamo esplicito all'Accademia dei Lincei, fondata da Federico Cesi: “Quando un Chaos era, quant'hora a gli occhi nostri si cela e quant'appare, prima ch'Iddio la luce creasse e gli

capitolo di Santa Caterina:

“Iddio volle con la sapienza data a questa donzella, confonder la sapienza terrena in un particolarissimo modo d’una disputa generale, dove premise, che fussero ragunati i più dotti huomini, e maggior filosofi, e se ne riportasse la vittoria da vna fanciulla”<sup>285</sup>.

Sembra che qui Lorini voglia paragonare gli intellettuali, come Galileo ed i suoi seguaci, ai dotti uomini convocati dall’Imperatore ed identificarsi invece, insieme agli altri predicatori, in Santa Caterina. Nella quartina sottostante la lunetta si legge:

"DE PIÚ SAGGI ORATORI RIMANGON MUTE/  
LE LINGUE A' DETTI DI REAL DONZELLA/  
GRIDA VOCE DEL CIEL CH IN LEI FAVELLA/  
NELLA SCOLA DI CRISTO SON VISSUTE"

Queste frasi, dunque, ricordano le attività oratorie dei predicatori convocati dall’Arcivescovo per rammentare all’agguerrito ‘partito’ dei galileiani che la dottrina da loro sostenuta era pericolosa e che la Scrittura restava il punto di riferimento essenziale per interpretare ogni tipo di evento e di fenomeno, anche quelli prettamente naturali<sup>286</sup>. E’ significativo che la piccola figura allegorica sopra la lunetta rappresenti *la Dottrina* (fig. 3. 69 (A)). Inoltre, il personaggio che sta all’estrema sinistra nella lunetta e che guarda verso lo spettatore (fig. 3. 179), non sembra l’autoritratto del pittore Nicodemo Ferrucci, a cui è attribuito il dipinto e che allora aveva solo quarantotto anni. Ma confrontando tale volto con il ritratto di Galileo presente nella “Volticina” (fig. 3. 180), si

---

elementi tra loro distinguesse e dividesse, [...] Ed una cosa confusamente nell’altra si trovava. *Tenebrae erant super faciem abyssi*, dice la Scrittura, di maniera che allhora l’occhio della lince discernere non havrebbe potuto la terra dall’acqua, né l’acqua dall’aria, né l’aria da’ vapori, né i vapori dal fumo, né il fumo dal fuoco, né il fuoco dal cielo, né un cielo dall’altro, ma volendo poi il facitor del tutto, il mondo creare ed abbellire, deliberando del centro della terra, e della circonferenza del cielo far un’artificiosa opera per la prima cosa più all’ornato del cielo necessaria la luce produsse. [...]”. Guerrini 2009, pp. 91-99.

<sup>285</sup> Lorini 1617, p. 345.

<sup>286</sup> Guerrini 2009, p. 87.

nota la somiglianza della fisionomia con la barba bianca, la forma della fronte sporgente e il mantello di color rosso scuro con il colletto bianco, tanto che potrebbe essere identificato come un ritratto dello scienziato. Pertanto l'inserimento della figura di Galileo fra i dottori sconfitti dalla Teologia nella lunetta di Santa Caterina costituisce un richiamo all'opera di Niccolò Lorini e conferma il riferimento all'anticopernicanesimo.

### 3.3 Gli intendimenti della Granduchessa Maria Maddalena d'Austria

Se le lunette di *Santa Lucia* e di *Santa Caterina* erano riferite veramente al 'partito' degli anticopernicani, viene da chiedersi come mai è stata inserita la figura di Galileo in atto di conversare con il defunto granduca Cosimo II nella lunetta soprastante l'ingresso della Volticina, stanza dedicata al marito (fig. 3. 178 (A)). Fra le due figure si vedono anche il globo terrestre, il cannocchiale e la stampa con l'illustrazione dei quattro satelliti di Giove dedicati ai Medici (fig. 3. 178 (B)).

Visto che nell'Ottocento la Volticina fu rimossa e ricostruita nella posizione odierna (fig. 3. 180), nella parte aggiunta all'ala destra originale (fig. 3. 181), è necessario considerare la collocazione originaria. Secondo l'inventario del 1623, la "Volticina", all'epoca chiamata "Galleria", si trovava nella parte più interna dell'appartamento della Granduchessa al piano terreno (fig. 3. 27 (C): n° 11). Diversamente dallo spazio pubblico composto dal Salone delle Udienze (n° 3), l'Anticamera (n° 7) e la Camera da letto (n° 8), lo spazio privato, invece, era costituito da una serie di piccoli ambienti (n° 9-18). La "Volticina" era collocata nella parte più interna dello spazio privato, quindi si potrebbe immaginare che le decorazioni dedicate alle imprese del defunto granduca Cosimo II non fossero destinate ad una visione pubblica, così come erano invece quelle del Salone delle Udienze, ma che potessero essere ammirate soltanto da un ristretto numero di persone, cioè quelle più fidate ed intime con Maria Maddalena d'Austria. Se ricordiamo la sua figura, definita "bigotta" negli studi precedenti, il suo impegno nel collezionismo delle reliquie, i legami con l'Arcivescovo di Firenze e la scelta del *Sacro Calendario* di Niccolò Lorini come una delle principali fonti letterarie per il ciclo degli affreschi, ci pare inaspettato che la

Reggente volesse far raffigurare lo scienziato di corte in atto di dialogare con il defunto marito nella piccola sezione privata del suo appartamento, aperto solamente a visite limitate. Tuttavia, bisogna ricordare anche il fatto che la collezione delle reliquie e la commissione delle decorazioni della Cappella delle Reliquie da parte della Granduchessa non aveva uno scopo prettamente religioso, ma anche politico-diplomatico. Con essi dimostrava la sua abilità di adattarsi alla tendenza della Controriforma e di utilizzare il mezzo per costruire legami con le varie autorità.

Considerando il fatto che la posizione di Galileo Galilei come matematico e scienziato di corte era stata ufficialmente riconfermata dal nuovo granduca Ferdinando II, Maria Maddalena, in qualità di reggente del figlio, probabilmente provava il bisogno di calmare le polemiche che dividevano la capitale del Granducato. Pertanto la reggente dovette avvicinarsi all'autorità ecclesiastica per mantenere il potere stabile al fine di passarlo poi al suo erede. Quindi deduco che la Granduchessa volesse manifestare la sua opinione ufficiale a favore del partito dell'anticopernicanesimo tramite le decorazioni dello spazio pubblico della Villa di Poggio Imperiale. Allo stesso tempo, dall'inserimento della figura dello scienziato nella lunetta nello spazio privato, si potrebbe pensare che Maria Maddalena d'Austria, credendo e apprezzando il vero valore dello studio dello scienziato insieme al fratello Leopoldo V e al nuovo papa Urbano VIII, volesse anche mantenere i vecchi rapporti con gli intellettuali fiorentini, come Michelangelo Buonarroti il Giovane, che, assieme a Cosimo II, da sempre stimavano Galileo e il suo pensiero.

## Riflessioni conclusive

Il ciclo degli affreschi della Villa di Poggio Imperiale era stato analizzato fino ad oggi prevalentemente dal punto di vista stilistico per determinare le paternità di ogni lunetta, mentre la personalità di Maria Maddalena d'Austria è recentemente oggetto di una riesaminazione che mette in dubbio gli appellativi dispregiativi che da tempo sono stati applicati per descriverla. Per analizzare le decorazioni interne della residenza di tale personaggio, era necessario ricostruire sia il contesto storico-culturale che la vicenda artistica, in modo da potersi avvicinare, per quanto possibile, alla mentalità e al modo di ragionare del consulente iconografico del programma decorativo, della committente e degli spettatori contemporanei.

Nella prima parte della tesi, risalendo al momento dell'arrivo di Maria Maddalena d'Austria nella capitale del Granducato, ho ricostruito gli archi trionfali installati per l'occasione, le musiche e le cerimonie, in base alla pubblicazione memoriale di Camillo Rinuccini, *Decorazione delle Feste fatte nelle Reali Nozze de' Serenissimi Principi di Toscana d. Cosimo de' Medici e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria* (1608), al *Diario di Corte* di Cesare Tinghi e ai documenti visuali, come i disegni dei progetti realizzati da Ludovico Cigoli. Gli apparati effimeri mostravano naturalmente l'accoglienza verso la sposa, ma anche le aspettative del granduca Ferdinando I verso questo matrimonio. Il primo arco mostrava chiaramente l'intenzione del Granduca di considerare l'unione nuziale come il recupero dei rapporti amichevoli fra le due casate coltivati nel secolo scorso. Il quarto arco era dedicato alle grandi imprese eseguite dagli imperatori, dai re di Spagna e dai duchi d'Austria. L'ultimo arco glorificava i Medici,

mostrandoli come una casata degna di accogliere una sposa di una famiglia così nobile ed augurando che, con questo matrimonio, il Granducato acquisisse più importanza nel mondo occidentale. Tutti gli archi, compresi anche quelli dedicati ai Lorena, casata materna dello sposo, e ai Baviera, casata materna della sposa, accentuavano il fatto che tutte le famiglie coinvolte erano unite nella fede cattolica, mostrando i loro contributi nella distruzione dei protestanti e nella persecuzione degli islamici.

Allo scopo di comprendere la situazione storica come premessa delle analisi delle decorazioni della Villa, ho preso in considerazione poi gli avvenimenti accaduti nei tredici anni successivi al matrimonio fino alla morte del consorte (1621). Nel secondo capitolo ho esaminato il collezionismo delle reliquie e le committenze artistiche per la cappella privata in Palazzo Pitti da parte dell' Arciduchessa e le cerimonie svolte in tale luogo sacro. I resti sacri raccolti da Maria Maddalena d'Austria tramite i rapporti diplomatici venivano custoditi nella sua cappella. Il suo collezionismo delle reliquie viene spesso considerato come testimonianza del suo "bigottismo". Tuttavia, considerando il contesto storico dopo il Concilio di Trento, che riconfermò la validità dei Santi e delle loro reliquie e le battaglie contro il protestantesimo e gli infedeli, il collezionismo di questi reperti sacri non era dovuto solamente alla sua fede personale, ma era una attività aderente al movimento della Controriforma ed era, addirittura, anche il modo di mostrare il suo potere e di rinforzare i legami con i personaggi d'alto rango e le autorità ecclesiastiche.

Nella seconda parte ho ricostruito la vita artistica di Matteo Rosselli, capocantiere dell'intero progetto decorativo della Villa di Poggio Imperiale, proponendo un catalogo delle opere realizzate dall'inizio della carriera fino al 1623, periodo precedente alla partecipazione al cantiere della Villa. Siccome fin dall'inizio del suo percorso partecipò a vari progetti artistici, soprattutto quelli promossi dai Medici, si possono afferrare indirettamente anche le vicende artistiche dei primi decenni del Seicento a Firenze. Oltre ad aver inserito, per quanto possibile, fotografie a colori da me realizzate, ho reperito anche alcuni disegni preparatori per le sue opere prese in esame.

Nell'ultima parte della tesi ho iniziato con l'analisi del testamento di Cosimo II, che

dette il quadro generale ed i princìpi per il periodo postumo, istituendo le reggenti ed il Consiglio Segreto. I cambiamenti delle situazioni dopo la redazione del testamento non sono trascurabili: Carlo, fratello di Cosimo II, divenne Cardinale; Ferdinando, fratello di Maria Maddalena, salì sul trono imperiale. Eppure, dopo il decesso del Granduca, il testamento doveva essere fondamentale per le reggenti. L'acquisto e il rinnovamento della Villa di Poggio Imperiale furono effettuati, quindi, non solo per volontà di Maria Maddalena, ma con i suggerimenti del Consiglio in linea con il princìpio dato dal defunto Granduca, probabilmente in concomitanza con i lavori al Casino Mediceo di San Marco. In seguito, ho esaminato il *Giuramento del Senato Fiorentino al granduca Ferdinando II* realizzato da Giusto Suttermans ed altri ritratti dell'Arciduchessa.

Ho analizzato successivamente le scene raffigurate nelle lunette del Salone delle Udienze e della Camera da letto della Granduchessa, confrontandole con due fonti proposte negli studi precedenti, gli *Elogii delle più principali S. Donne del Sacro Calendario e Martilogia romana* di Niccolò Lorini del Monte (1617) e il *Della Dignità e Nobiltà delle Donne* di Bronzini d'Ancona (1622-25). Da questa analisi ho verificato che, oltre a queste due, vennero consultate anche altre fonti letterarie, fra le quali la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, il *Dell'Istoria della Sacra religione et illustrissima militia di San Giovanni Gerosolimitano* di Iacomo Bosio, la *Vita e de' fatti dell'Ammiraglio Don Christoforo Colombo* di Fernando Colombo, *Nuovo Legendario della vita e fatti di N. S. Giesù Christo e di tutti Santi* di Alfonso di Villegas. Ho proposto, inoltre, come fonti iconografiche per tre lunette (quelle di Matilde di Canossa, di Costanza d'Aragona e di Isabella di Castiglia) le illustrazioni della *Vita di Margherita di Spagna*, realizzate per le sue esequie tenutesi a Firenze nel 1611.

Tra le lunette che adornano il Salone delle Udienze la prima, raffigurante la *Disputa di Santa Caterina d'Alessandria*, è una delle più significative per l'intero ciclo, a cui ho dedicato un paragrafo separato. La seconda lunetta rappresenta l'imperatrice Cunegonda che affronta la prova del fuoco. Niccolò Lorini, pur dedicandole un capitolo, non menziona tale prova, ma specifica che era festeggiata dalla chiesa tedesca. Pertanto



si può desumere il motivo per cui la Santa imperatrice tedesca fu inserita nel programma decorativo sia perché era una Santa adorata da Maria Maddalena d'Austria, ma anche perché la Granduchessa potesse prenderla come modello di una regnante che segue umilmente le regole di Dio e di una moglie fedele al marito.

*Elisabetta di Portogallo* raffigurata nella terza lunetta non è menzionata da nessuna delle due fonti proposte. Filippo IV di Spagna e Papa Urbano VIII stavano cercando di canonizzarla proprio negli anni in cui veniva realizzato l'affresco a lei dedicato nel Poggio Imperiale. La lunetta quindi è una chiara manifestazione della volontà delle Reggenti di schierarsi con il Re cattolico e il Papa per la santificazione della Regina di Portogallo.

La quarta con *Matilde di Canossa* e la quinta con *Galla Placidia*, tutte e due siglate da Matteo Rosselli, adornano la parete principale del salone. Matilde che conduce papa Gregorio VII rappresenta simbolicamente i vari esempi di assistenza prestata dalla Contessa al Papa, descritti nel testo di Bronzini d'Ancona, alludendo alla disponibilità di Maria Maddalena d'Austria di assistere il nuovo Pontefice e di fare da intermediaria fra il Papa e l'imperatore Ferdinando II, suo fratello. Galla Placidia, figlia dell'Imperatore Teodosio I, che supplica il marito Ataulfo, re dei Visigoti, di non conquistare la città di Roma, manifestava insieme alla lunetta laterale la posizione politica del Granducato, in particolare delle tutrici, come sostenitrici ed alleate del Papa e dello Stato Pontificio.

Nella sesta lunetta è raffigurata in primo piano Pulcheria assorta in preghiera, assistita al suo fianco dal fratellino Teodosio II, Imperatore romano d'Oriente, mentre nell'apertura nello sfondo si intravedono gli infedeli colpiti dalle frecce che piovono dal cielo. Ho trovato una fonte postuma al dipinto che ricorda l'avvenimento miracoloso, la *Vita di S. Pulcheria* di Bernardino Scala, cappellano di Urbano VIII. Però, le bandiere con la mezzaluna alludono evidentemente ai musulmani dell'Impero Ottomano, nemici reali contemporanei che affrontava in prima fila l'Imperatore Ferdinando II, fratello dell'Arciduchessa. Quindi si può dedurre che in questa lunetta Pulcheria rappresenti il ruolo di Maria Maddalena come Reggente del Granduca di Toscana e la sua invocazione a Dio per la vittoria contro i musulmani.

La settima lunetta con *Costanza d'Aragona* mostra la scena in cui la regina di Sicilia liberò Carlo II d'Angiò, figlio del re di Napoli. Né l'opera di Bronzini d'Ancona, né quella

di Niccolò Lorini ne fanno menzione, ma ho reperito un testo contemporaneo, *Dell'Istoria della Sacra religione et illustrissima militia di San Giovanni Gierosolimitano* di Iacomo Bosio (1621), in cui viene raccontata la storia.

Nella ottava lunetta è raffigurata Isabella di Castiglia che riceve Cristoforo Colombo all'udienza. Nonostante Bronzini d'Ancona dedicò ben otto pagine alle imprese della Regina, non menziona il finanziamento prestato al genovese. Probabilmente la rappresentazione era basata sulla biografia del navigatore scritta dal figlio Fernando Colombo, dove si legge che la Regina, seguendo i lungimiranti suggerimenti del consigliere, decise di accettare la proposta di Cristoforo Colombo. Quindi Maria Maddalena, tramite la lunetta, rassicura di essere disposta ad ascoltare i saggi suggerimenti del Consiglio che affiancava le tutrici, rispettando quanto stabilito nel testamento del marito.

Nella nona lunetta è raffigurato il Re degli Unni che sta per scagliare una freccia a Sant'Orsola. La scena non viene descritta nell'opera di Niccolò Lorini, ma coincide con il racconto della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze. Si può dedurre che la lunetta, oltre a simboleggiare la vittoria della fede cattolica, avesse la funzione di provocare una reazione di dispiacere e, di conseguenza, di odio nei confronti dei nemici "infedeli".

L'ultima lunetta del Salone delle Udienze rappresenta la scena in cui viene portata la Santa Ampolla con il crisma per battezzare Clodoveo I, re dei Franchi Sali, che era stato condotto alla fede cattolica su suggerimento della consorte. Quest'episodio è raccontato sia nel libro di Bronzini d'Ancona, sia nella *Legenda Aurea*. Si potrebbe comprendere che il Re, inchinatosi davanti all'arcivescovo di Reims, San Remigio per ricevere il battesimo, racchiuda la speranza di Maria Maddalena d'Austria che la Francia si conformi a favore della Chiesa cattolica.

Ugualmente, confrontando il *Sacro Calendario* del predicatore Lorini, dove sono festeggiate tutte le Sante martiri presenti nelle lunette che adornano la Camera da letto dell'Arciduchessa, ho verificato che, in realtà, non è sempre coerente alle raffigurazioni.

Niccolò Lorini non fa nessun riferimento al martirio di *Santa Dorotea*, raffigurata nella prima lunetta. Invece per quanto riguarda la seconda lunetta, dove Jacopo Vignali

disegnò *Santa Lucia*, il predicatore dà spiegazioni sull'immobilità della Santa, che sono calzanti alla rappresentazione. La terza lunetta con *Sant'Elena* commemora il ritrovamento di una reliquia della Vera Croce da parte di Maria Maddalena d'Austria nella chiesa di Santa Maria dell'Impruneta. Per questa immagine ho proposto la tela con lo stesso soggetto realizzata da Giovanni Bilivert per la cappella Calderini nella Basilica di Santa Croce a Firenze. La quarta lunetta raffigurante *Santa Cristina* salvata dal lago di Bolsena dagli angeli dopo esser stata battezzata da Gesù Cristo con l'acqua del lago, era dedicata probabilmente alla omonima suocera e co-reggente dell'Arciduchessa, Cristina di Lorena. Sant'Agnese e Santa Cecilia, raffigurate rispettivamente nella quinta e nella sesta lunetta, commemorano la ricognizione delle reliquie di Sant'Agnese e il sensazionale ritrovamento del corpo incorrotto di Santa Cecilia, tutte e due opere promosse dal cardinale Paolo Emilio Sfondrati.

La settima lunetta rappresenta la scena della tortura di Sant'Agata sul carbone infuocato, diversamente dall'iconografia più diffusa del suo martirio della mutilazione delle mammelle. La scena della tortura è fedele al racconto della *Legenda Aurea*, anziché a quello riportato da Lorini nel *Sacro Calendario*. Eppure si può notare nel capitolo dedicato a Sant'Agata nell'opera del predicatore il concetto significativo riguardo alle figure femminili del Vecchio e Nuovo Testamento. Lorini, considerando il fatto che Sant'Agata, anche dopo la tortura della mutilazione delle mammelle, aveva sempre quelle interne, interpreta che quelle interne ed esterne corrispondono rispettivamente al Vecchio e al Nuovo Testamento e che quelle interne davano la forza alla Santa di affrontare il carcere. Nello stesso modo, Lorini paragona le Sante martiri alle protagoniste femminili del Vecchio Testamento come Rebecca, Giaele, Ester, Giuditta, tutte effigiate nella camera adiacente, l'Anticamera dell'Arciduchessa. Pertanto probabilmente il programma decorativo era concepito in base all'idea di Niccolò Lorini, secondo la quale le eroine del Vecchio Testamento dettero la convinzione e la fede, forze motrici per spingere le donne martiri ad azioni coraggiose.

La protagonista dell'ottava lunetta, Santa Barbara, non è compresa nella *Legenda Aurea*. La Santa segna la croce sul pilastro di marmo all'ingresso del bagno e insulta le statue degli dei pagani dentro la torre dove il padre l'aveva rinchiusa. La scena

rappresentata non è descritta nel *Sacro Calendario* di Lorini, ma l'ho individuata nella versione italiana del *Nuovo Leggendario della vita e fatti di N. S. Giesù Christo e di tutti Santi* di Di Villegas (1595). Anche la nona lunetta raffigurante Santa Margherita non coincide con il racconto della Santa nella *Legenda Aurea*, nè con quello di Lorini, ma si trova nel *Nuovo Leggendario* di Di Villegas. Sant'Apollonia, raffigurata nell'ultima lunetta della Camera da letto, non è compresa nella *Legenda Aurea*, ma la scena del suo martirio è coerente con la descrizione nel *Sacro Calendario* di Lorini e nel *Nuovo Leggendario* di Di Villegas.

L'analisi mostrata sopra conferma il fatto che, oltre alle opere di Niccolò Lorini e di Bronzini d'Ancona, furono consultate anche altre fonti letterarie. Molte delle lunette, oltre a commemorare i personaggi, trasmettevano messaggi alludendo agli avvenimenti e ai problemi che affrontava l'Arciduchessa, i quali si possono classificare in tre principali argomenti: la manifestazione della volontà di sostenere il nuovo papa Urbano VIII; il combattimento contro gli infedeli e i protestanti insieme al fratello, imperatore Ferdinando II; il ritrovamento dei corpi incorrotti delle Sante.

Inoltre, ho esaminato separatamente le due lunette di Santa Lucia e di Santa Caterina d'Alessandria, riflettendo sul fatto che Niccolò Lorini del Monte era l'accusatore del matematico e scienziato al servizio del Granduca di Toscana, Galileo Galilei. In effetti, nel capitolo dedicato a Santa Lucia, Lorini associa l'immobilità della Santa, nel momento in cui la stavano portando nel lupanare, all'immobilità della terra dicendo: "è vanità quella di Niccolò Copernico, affermande, che la terra si muoua". Allo stesso modo, nel capitolo dedicato a Santa Caterina d'Alessandria, il predicatore spiega la supremazia della Teologia sulle arti liberali, concetto che veniva condiviso dagli ecclesiastici e dai predicatori contemporanei, coloro che non volevano assecondare la Sacra Scrittura alle nuove conoscenze della scienza. In questo contesto i dottori raffigurati nella lunetta di Santa Caterina sono paragonati agli intellettuali contemporanei sottomessi ai predicatori a guisa della Santa.

D'altra parte in una lunetta nella stanza chiamata "Volticina", dedicata al defunto Granduca, è raffigurato Galileo Galilei in conversazione con Cosimo II. Considerando la collocazione di tale ambiente nella parte più remota dall'ingresso e più privata

dell'appartamento dell'Arciduchessa al piano terreno, si può immaginare che le decorazioni della "Volticina" non fossero destinate ad una visione pubblica, così come erano invece quelle del Salone delle Udienze, bensì che potessero essere ammirate soltanto da un ristretto numero di persone, cioè quelle più fidate ed intime con la padrona.

Maria Maddalena d'Austria, in qualità di reggente del figlio, probabilmente provava il bisogno di calmare le polemiche che dividevano la capitale del Granducato, pertanto dovette avvicinarsi all'autorità degli ecclesiastici per mantenere il potere stabile e per poterlo poi passare al suo erede. Quindi la Granduchessa volle manifestare l'opinione ufficiale a favore del partito dell'anticopernicanesimo tramite le decorazioni dello spazio pubblico della Villa di Poggio Imperiale. Allo stesso tempo, dall'inserimento della figura dello scienziato nella lunetta nello spazio privato, si potrebbe pensare che Maria Maddalena d'Austria, credendo e apprezzando il vero valore dello studio dello scienziato insieme al fratello Leopoldo V e al nuovo papa Urbano VIII, volesse anche mantenere i vecchi rapporti con gli intellettuali fiorentini, come Michelangelo Buonarroti il giovane, che, assieme a Cosimo II, da sempre stimavano Galileo e il suo pensiero.



Illustrazioni



Fig. 1. 1  
Cristofano Allori  
*Ritratto di Maria Maddalena d'Austria*  
1608-1609,  
olio su tela, cm 65 x 50,5  
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina  
(Fotografia: FIRENZE-CHICAGO-DETROIT 2002,  
p.151)



Fig. 1. 2  
Cristofano Allori,  
*Ritratto di Cosimo II de' Medici*  
1608-1609,  
olio su tela, cm 66 x 55  
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina  
(Fotografia: FIRENZE-CHICAGO-DETROIT 2002,  
p.152)



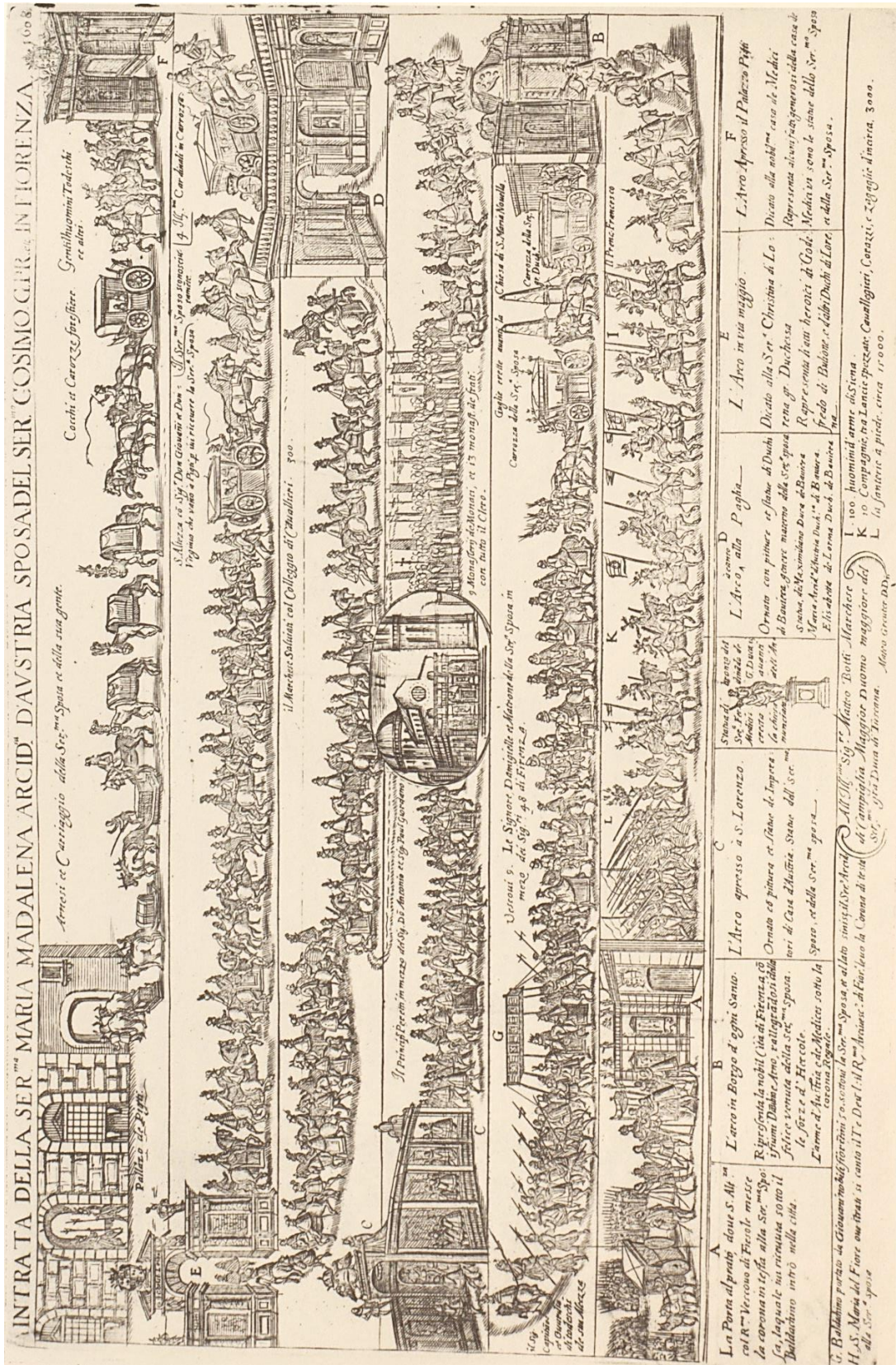


Fig. 1. 3 Matthäus Greuter, *Solegne ingresso a Firenze di Maria Maddalena d'Austria*  
 Acquaforte, mm 263 x 390, Iscrizioni in alto: «IN TRATA DELLA SER. MA MARIA MADALENA ARCID. SA D'AUSTRIA SPOSA. DEL SER. MO COSIMO G. PR. etc. IN FIORENZA. 1608», in basso: «ALL Ill. mo Sig. re Matteo Botti Marchese di Campiglia Mggior Duomo maggiore del Ser. mo grã Duca di Toscana. Mateo Greuter D. D.»  
 Firenze, Biblioteca Riccardiana, Fondo Moreniano, Misc. 17. 7 (Fotografia: Blumenthal 1980, p. 32)



Fig. 1. 4 *Il percorso del corteo dell'entrata di Maria Maddalena d'Austria in Firenze* (realizzato da M. Uemura)

**【Soggetti di Ogni Arco Trionfale】**

- (a) Arco alla Porta al Prato: l'imperio della terra e del mare del Granducato di Toscana e le quattro scene che rappresentavano il rapporto fra i Medici e gli Asburgo.
- (b) Arco in Borgo Ognissanti: il legame stabilito fra i Medici e gli Austria grazie al matrimonio
- (c) Arco al canto de' Nelli: la dimostrazione e la glorificazione della storia e del territorio della famiglia d'Asburgo
- (d) Duomo: l'autorità religiosa di Firenze
- (e) Arco al canto della Paglia: la storia della famiglia Wittelsbach di Baviera e i loro meriti per la fede cattolica
- (f) Arco in Via Maggio: la storia della famiglia dei Lorena e i loro meriti per la fede cattolica
- (g) Arco in Piazza del Palazzo Pitti: la storia della famiglia dei Medici. soprattutto i combattimenti contro gli infedeli, la supremazia del militare toscano nel mare mediterraneo, i personaggi importanti della casata, le aspettative di rafforzamento dei rapporti con la famiglia d'Austria

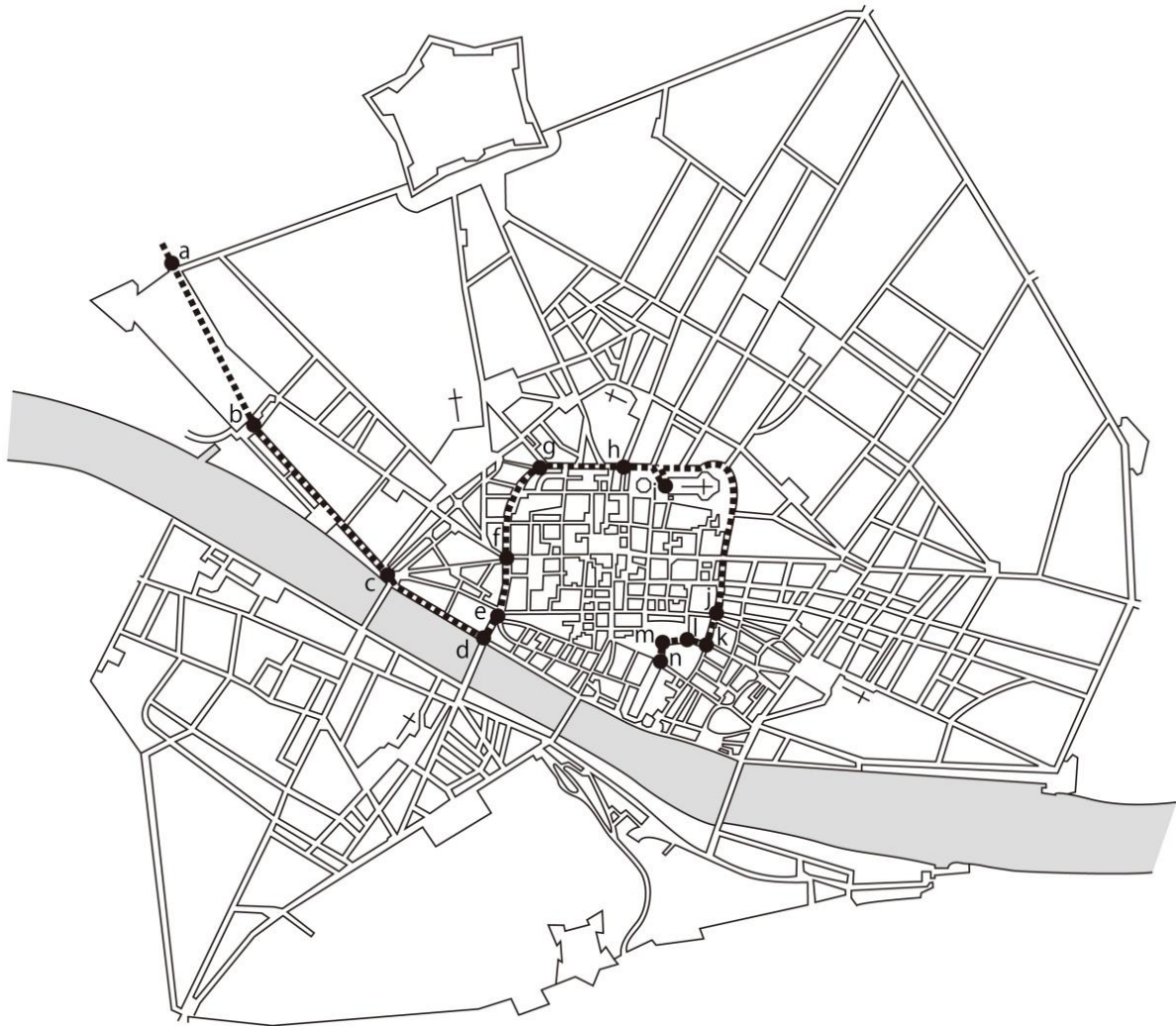


Fig. 1. 5 *Il percorso del corteo dell'entrata di Giovanna d'Austria in Firenze nel 1565* (realizzato da M. Uemura)

**【Soggetti di Ogni Arco Trionfale】**

- (a) Arco alla Porta al Prato: la prosperità artistica e industriale della capitale e la potenza militare
- (b) Statue colossali in borgo Ognissanti: l'arciducato d'Austria e il granducato di Toscana
- (c) Facciata del Palazzo Ricasoli e due archi: la maternità, la prolificità e la congiunzione delle due casate
- (d) Decorazioni stradali intorno al Ponte Santa Trinita e una fontana di vino: il mare, l'isola d'Elba e il Perù
- (e) La colonna della giustizia in Piazza della Santa Trinita
- (f) Arco al canto dei Tornaquinci: Glorificazione degli imperatori, re di Spagna e gli arciduchi d'Austria della famiglia degli Asburgo
- (g) Arco al canto dei Carnesecchi: Glorificazione dei personaggi illustri della famiglia dei Medici con 20 tele
- (h) Arco al canto della Paglia: Onori religiosi di Firenze
- (i) La facciata del Duomo: la fede cattolica
- (j) La statua equestre in Piazza del Bargello: sconfiggere i vizi della città
- (k) Decorazioni stradali in Borgo dei Greci: il chiasso del popolo
- (l) Arco alla Dogana: Celebrazione delle virtù e i meriti del granduca Cosimo I e del sposo Francesco I de' Medici
- (m) La statua di Nettuno in Piazza della Signoria: la forza della marina militare diretta da Cosimo I
- (n) Decorazioni della porta del Palazzo Vecchio: la porta sicura dove la sposa può fermarsi

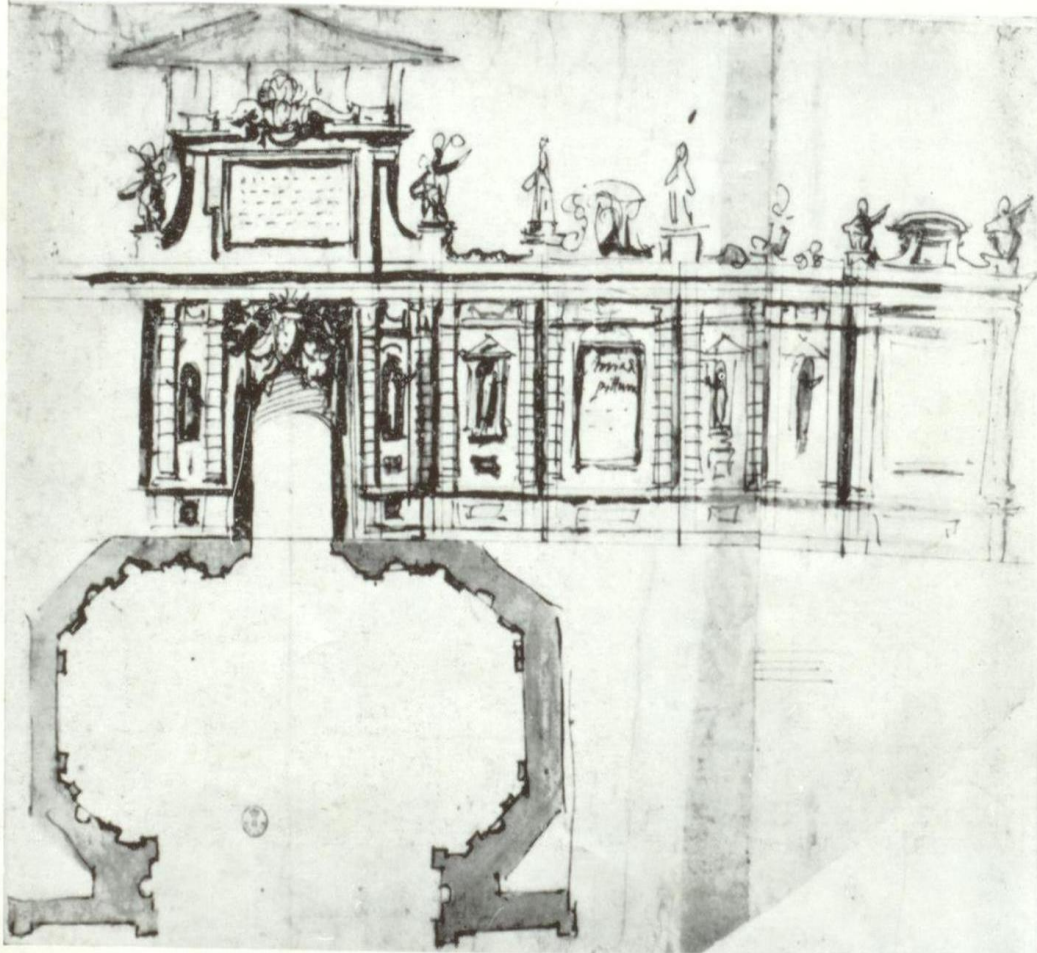


Fig. 1. 6 Ludovico Cardi detto il Cigoli, *Il progetto dell'arco trionfale alla Porta al Prato*  
 Penna, bistro, acquerello rosa, lievi tracce di matita nera, carta bianca, mm 265 x 343  
 Firenze, GDSU, inv. 2585A (Fotografia: FIRENZE 1969, fig. 21)



Fig. 1. 7 Particolare della figura 1. 3: *L'arco trionfale alla Porta al Prato*



Fig. 1. 8 Particolare della figura 1. 3:  
*L'arco trionfale in Borgo Ognissanti*



Fig. 1. 9 Particolare della figura 1. 3:  
*L'arco trionfale al canto de' Nelli*



Fig. 1. 10 Ludovico Cardi detto il Cigoli, *Disegno per l'arco trionfale a S. Lorenzo*  
 Penna, matita e acquerello turchino, mm 370 x 345,  
 Firenze, GDSU, inv. A 2647 (Fotografia: Molinari 1961 (B), p. 65, fig. 6)



Fig. 1. 11 (A) Ludovico Cardi detto il Cigoli, *Disegno per l'arco in Canto de' Nelli*  
 Penna, inchiostro bruno e acquerello, mm 259 x 353, Parigi, Museo del Louvre, inv. n. 925r  
 (Fotografia: inventario digitale del dipartimento delle arti grafiche del Museo del Louvre)



Fig. 1. 11 (B) Ludovico Cardi detto il Cigoli, *Disegno per l'arco in Canto de' Nelli*  
 Penna, inchiostro bruno e acquerello, Parigi, Museo del Louvre, inv. n. 923r  
 (Fotografia: inventario digitale del dipartimento delle arti grafiche del Museo del Louvre)



Fig. 1. 12 (A) Matteo Rosselli e Domenico Pugliani, *Rodolfo I sul trono imperiale che riceve l'omaggio dei vassalli*, Camera da letto del Granduca (Fig. 3. 62, II-②), Firenze, Villa di Poggio Imperiale (Fotografia: autrice)



Fig. 1. 12 (B) Matteo Rosselli, *Rodolfo I sul trono imperiale che riceve l'omaggio dei vassalli*, Matita nera, acquerello, mm 198 x 288, Parigi, Museo del Louvre, inv. n. 9771r



Fig. 1. 13 Jacopo Ligozzi, *La festa della dotazione delle fanciulle povere del 1608*  
 1618, Penna e pennello, inchiostro e inchiostro acquerellato, carta bianca controfondata, mm 203 x 30,  
 In basso al centro: «N. o 87»; a destra «Rac.ta Durazzo»  
 Genova, Gabinetti Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, inv. n. 1345 (Fotografia: autrice)



Fig. 1. 14  
 Particolare della fig. 1. 13,  
 Il monogramma di Ligozzi  
 e l'anno d'esecuzione:  
 «J ± L 1618»  
 (Fotografia: autrice)





Fig. 1. 15 Jacques Callot, su disegno di Jacopo Ligozzi, *La festa della dotazione delle fanciulle povere del 1608* in *La Vita di Ferdinando I de' Medici*, 1614-1619, incisione, Firenze, GDSU, Inv. n. 8023 s.s. (Fotografia: autrice)



Fig. 1. 16  
Particolare della figura 1. 3:  
*Cattedrale di Firenze*

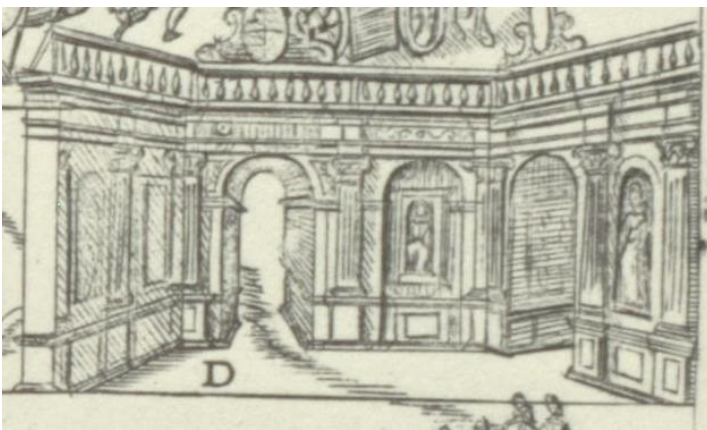


Fig. 1. 17  
Particolare della fig. 1. 3:  
*L'Arco trionfale del canto della Paglia*

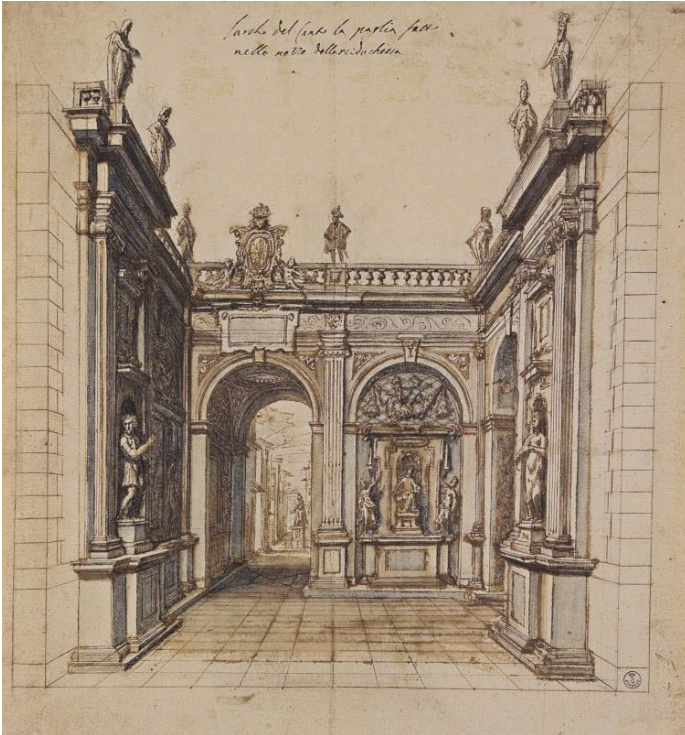


Fig. 1. 18 Ludovico Cardi detto il Cigoli  
*Progetto per la facciata verso via Cerretani  
 dell'Arco al canto alla Paglia*  
 Penna, bistro, acquerello azzurro,  
 tracce di matita nera, carta bianca  
 Iscrizione: «l'arco del Canto la paglia/  
 nelle nozze dell'arciduchessa»  
 mm 384 x 346, Firenze, GDSU, inv. 1797r. Orn.  
 (Fotografia: PISA 2009, cat. n. 70)

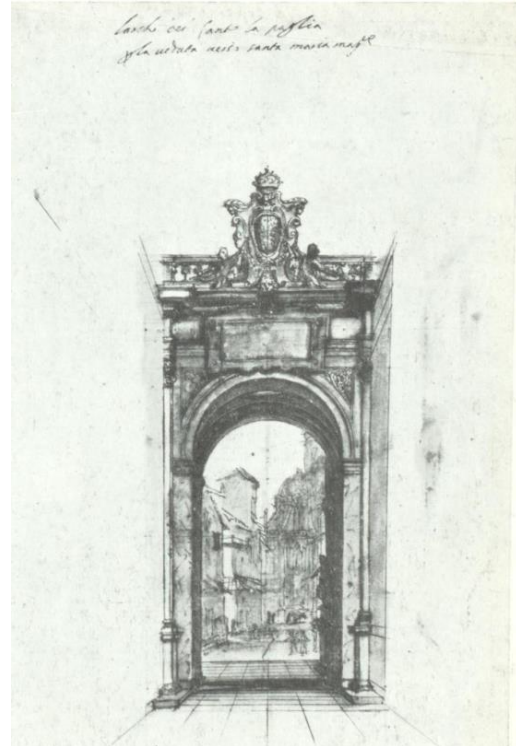


Fig. 1. 19 Ludovico Cardi detto il Cigoli  
*Progetto per l'aspetto posteriore dell'Arco  
 al canto alla Paglia*  
 Penna, bistro, acquerello azzurro,  
 tracce di matita nera, carta bianca  
 Iscrizione: «l'arco del Canto la paglia/  
 per la veduta verso santa maria mag.re»  
 mm 384 x 346 Firenze, GDSU, inv. n. 1797v. Orn.  
 (Fotografia: FIRENZE 1969, fig. 26)

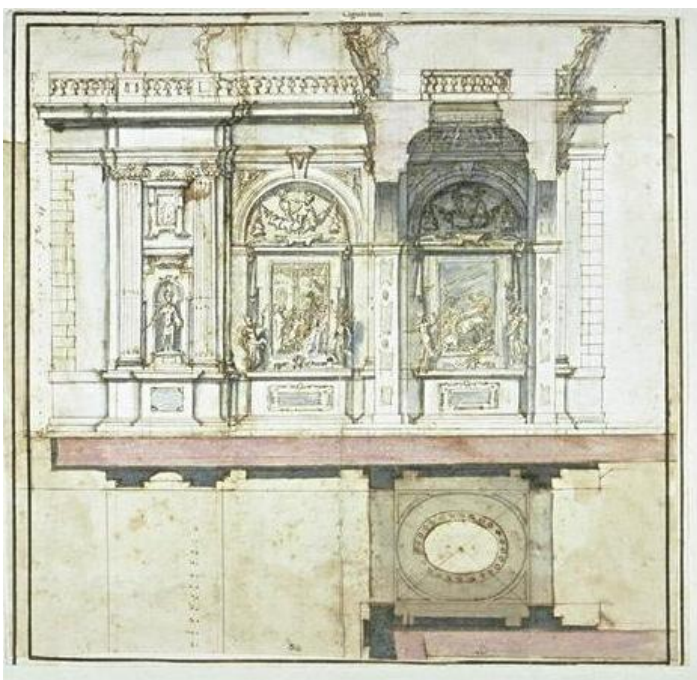


Fig. 1. 20  
 Ludovico Cardi detto il Cigoli  
*Progetto per la parete sinistra dell'ingresso  
 dell'Arco trionfale al canto alla Paglia*  
 Penna, inchiostro bruno, matita nera, mm 188 x 300  
 Parigi, Museo del Louvre, inv. n. 924r  
 (Fotografia: inventario digitale del dipartimento  
 delle arti grafiche del Museo del Louvre)



Fig. 1. 21 Particolare della fig. 1. 3:  
*L'Arco trionfale in Via Maggio*



Fig. 1. 22 Particolare della fig. 1. 3:  
*L'Arco trionfale in Piazza del Palazzo Pitti*



Fig. 1. 23 Particolare della fig. 1.3: *Il Palazzo Pitti*

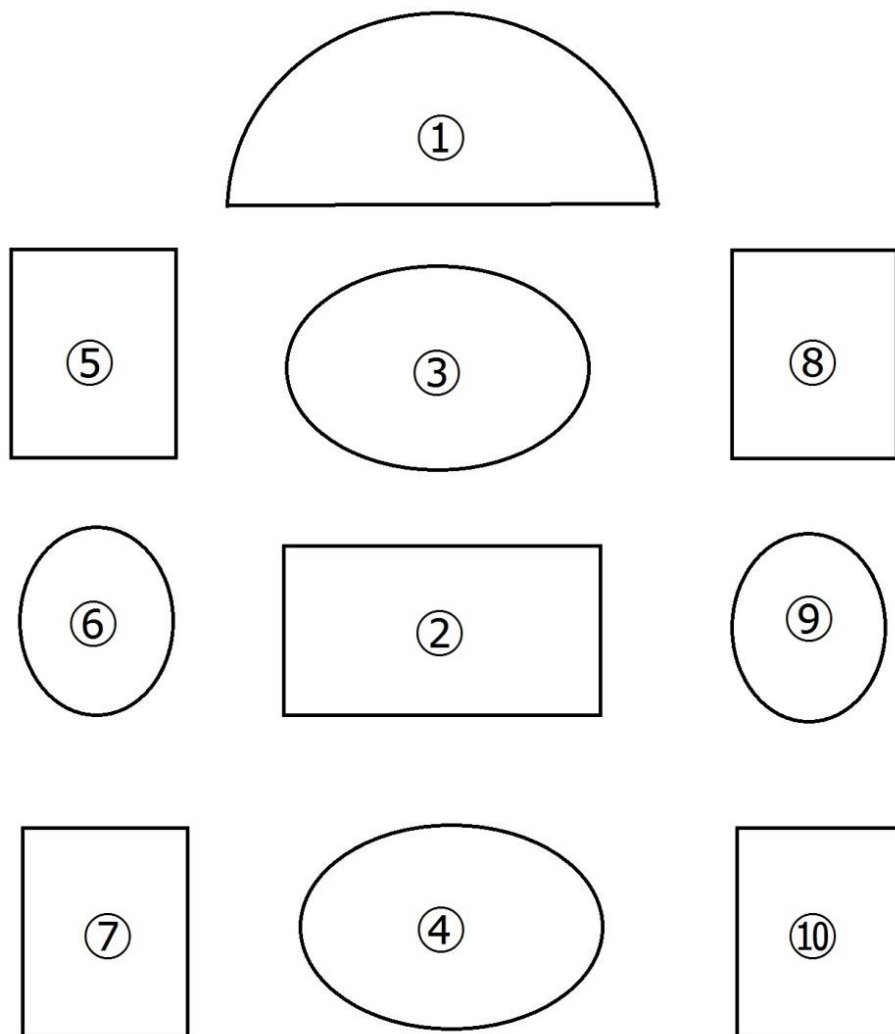


Fig. 1. 24 La collocazione delle decorazioni sulla volta della stanzetta detta “Volticina” nella Villa di Poggio Imperiale

1. *Il Granduca Cosimo II e lo scienziato di corte Galileo Galilei*
2. *L'Emiro Fakhar ad Din II inchinatosi davanti al granduca Cosimo II*
3. *Cosimo II mentre esamina il progetto del nuovo molo di Livorno presentatogli da Francesco Cantagallina*
4. *L'Impresa di Glimur (Agliman) in Caramaia*
5. *Lo Scambio delle principesse sulla Bidassoa*
6. *La Partenza del soccorso fiorentino dato al Duca di Mantova sotto il comando di Don Francesco*
7. *La Presa della Galera del rais Simain*
8. *La Presa di due vascelli turcheschi*
9. *L'Aiuto mandato all'Imperatore*
10. *Le due galere catturate dall'erede del rais Murat*



Fig. 1. 25    Ignoto, *Il Granduca Cosimo II e lo scienziato di corte Galileo Galilei*,  
1622-1623, affresco, Volticina, Firenze, Villa di Poggio Imperiale (Fotografia: autrice)



Fig. 1. 26    Ottavio Vannini, *L'emiro Fakhar ad Din II inchinatosi davanti al granduca Cosimo II*  
1622-1623, affresco, Volticina, Firenze, Villa di Poggio Imperiale (Fotografia: autrice)



Fig. 1. 27 Ottavio Vannini, *Cosimo II mentre esamina il progetto del nuovo molo di Livorno presentatogli da Francesco Cantagallina*

1622-1623, affresco, Volticina, Firenze, Villa di Poggio Imperiale (Fotografia: autrice)



Fig. 1. 28 Michelangelo Cinganelli, *L'Impresa di Glimur (Agliman) in Caramaia*

1622-1623, affresco, Volticina, Firenze, Villa di Poggio Imperiale (Fotografia: autrice)



Fig. 1. 29 Ignoto, *Lo scambio delle principesse sulla Bidassoa*  
1622-1623, affresco, Volticina, Firenze, Villa di Poggio Imperiale (Fotografia: autrice)



Fig. 1. 30 Ottavio Vannini  
*La Partenza del soccorso fiorentino dato al Duca di Mantova sotto il comando di Don Francesco*  
1622-1623, affresco, Volticina, Firenze, Villa di Poggio Imperiale (Fotografia: autrice)



Fig. 1. 31 Ignoto, *La Presa della Galera del raïs Simain*  
 1622-1623, affresco, Volticina, Firenze, Villa di Poggio Imperiale (Fotografia: autrice)



Fig. 1. 32 Ignoto, *La Presa di due vascelli turcheschi*  
 1622-1623, affresco, Volticina, Firenze, Villa di Poggio Imperiale (Fotografia: autrice)





Fig. 1. 33 Ottavio Vannini, *L' Aiuto mandato all' Imperatore*  
 1622-1623, affresco, Volticina, Firenze, Villa di Poggio Imperiale (Fotografia: autrice)



Fig. 1. 34 Ignoto, *Le due galere catturate dall'erede del rais Murat*  
 1622-1623, affresco, Volticina, Firenze, Villa di Poggio Imperiale (Fotografia: autrice)



Fig. 1. 35 Fabrizio Boschi, *Cosimo riceve l'emiro Faccardino, particolare*, 1622, affresco, Firenze, Casino Mediceo di San Marco (Fotografia: Spinelli, in FIRENZE 2006, p. 104, fig. 59)



Fig. 1. 36 Cappella delle Reliquie,  
Firenze, Palazzo Pitti  
(Fotografia: FIRENZE 2014 (A), p. 28)



Fig. 1. 37 La volta della Cappella delle Reliquie,  
Firenze, Palazzo Pitti  
(Fotografia: FIRENZE 2014 (A), p. 36)



Fig. 1. 38 Le tele dipinte degli sportelli della Cappella delle Reliquie,  
 Da sinistra Filippo Tarchiani, *Cristo Battezzato* e *San Giovanni Battista*; Fabrizio Boschi, *Arcangelo Gabriele annunciante* e *Vergine annunciata*, Firenze, Palazzo Pitti (Fotografia: FIRENZE 2014 (A), p. 41)



Fig. 1. 39 Le tele dipinte degli sportelli della Cappella delle Reliquie,  
 Da sinistra: Giovanni Bilivert, *San Cosma* e *San Daniano*; Matteo Rosselli, *Santa Maria Maddalena* e *San Francesco d'Assisi*  
 Firenze, Palazzo Pitti (Fotografia: FIRENZE 2014 (A), p. 41)

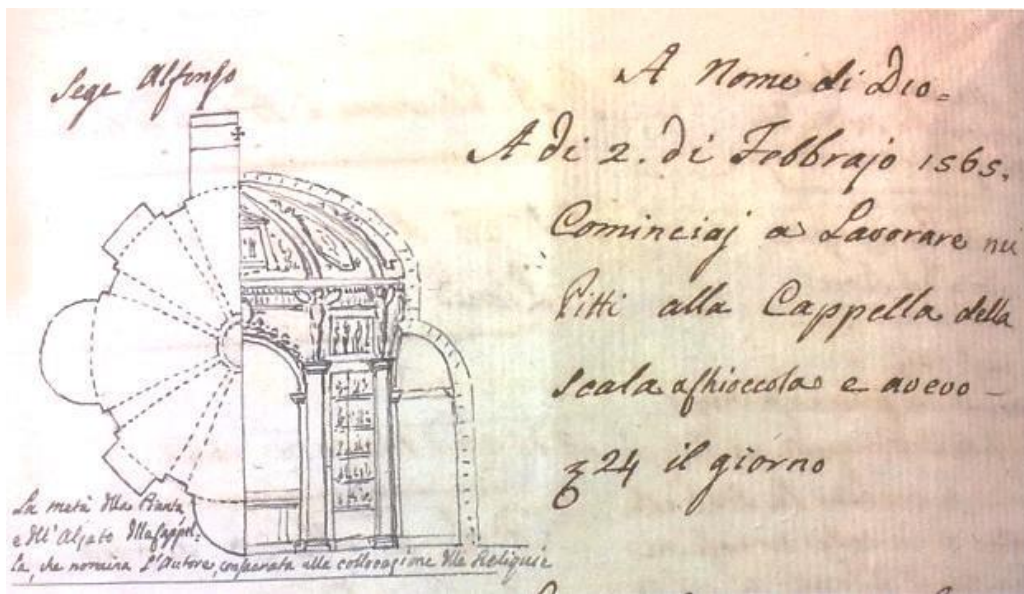


Fig. 1. 40 Alfonso Parigi,  
*Pianta e alzato della Cappella delle Reliquie*  
 Firenze, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 256.  
 (Fotografia: FIRENZE 2014 (A), p. 29, fig. 1)



Fig. 1. 41 *Autentica della reliquia di San Cesonio*,  
 11 ottobre 1618, mm 795 x 555,  
 Firenze, Archivio della Basilica di San Lorenzo, 132  
 (Fotografia: FIRENZE 2014 (A), p. 163)



Fig. 1. 42 Botteghe granducali su disegno di Giulio Parigi (attr.), *Reliquiario di San Cesonio*  
 1619, argento sbalzato, cesellato e inciso, parti a fusione; vetro; stoffa; struttura in legno, cm 134 x 180  
 Firenze, Basilica di San Lorenzo, Cappella Ginori (Fotografia: autrice)

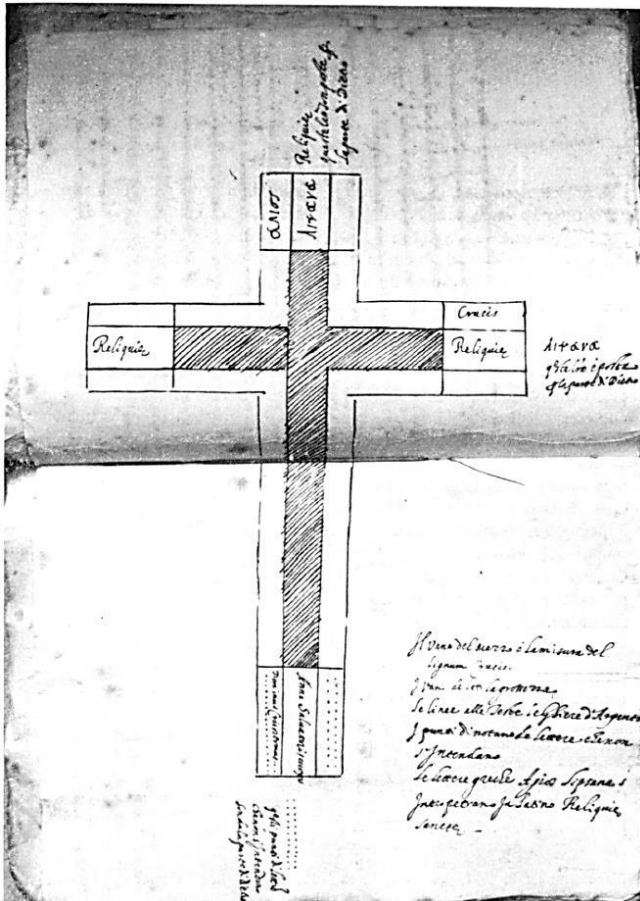


Fig. 1. 43

*Lettera di Maria Maddalena d'Austria a Cosimo II de' Medici: disegno della reliquia della Santa Croce*  
1616

ASF, Mediceo del Principato 6071, s.n.

(Fotografia: Tarchi 1989, p. 161, fig. 1)

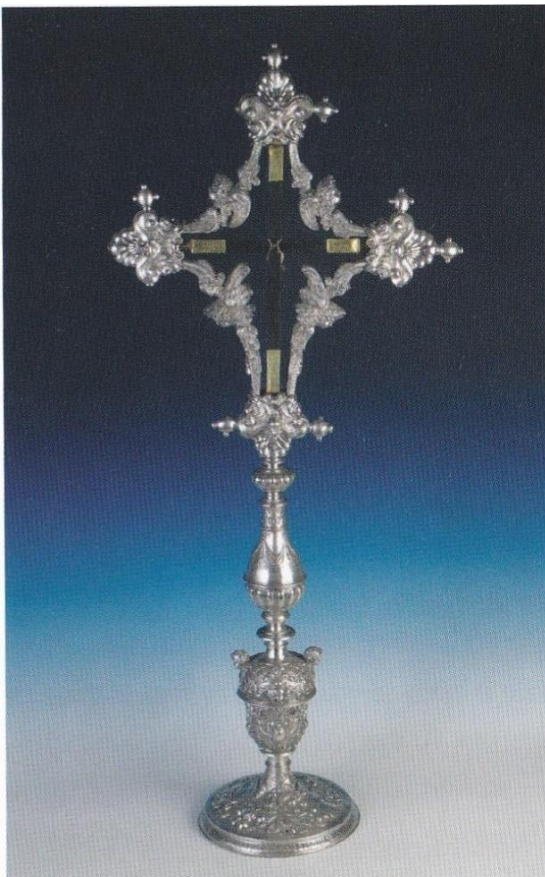


Fig. 1. 44

Attribuito a Cosimo Merlini il Vecchio

*Reliquiario della Santa Croce*

1620, argento sbalzato, cesellato bulinato e inciso,  
parti di fusione e vetro, cm 99 x 43

Impruneta, Museo del Tesoro di Santa Maria dell'Impruneta

iscrizioni sul piede:

«MARIA MAGDALENA ARCHIDUX AUSTRIAE M. D.  
ETRURIAE IN HONOREM SALUTIFERAE CRUCIS A.D.  
MDCXX»

(Fotografia: Caneva 2005, p. 63)

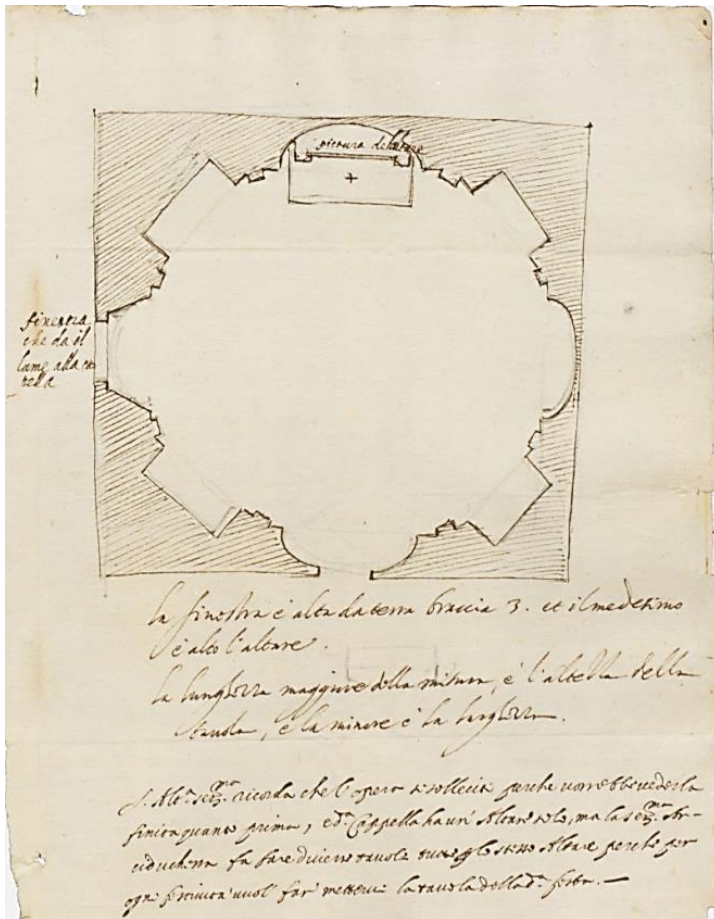


Fig. 1. 45

Giulio Parigi,

*Pianta della Cappella delle Reliquie,*

gennaio 1613

Penna con inchiostro nero, mm 284 x 212

Iscrizioni autografe:

«pittura del altare» (in alto, sulla pianta);

«finestra che dà il lume alla cappella» (a sinistra,

nel margine); «la finestra è alta da terra braccia 3

et il medesimo è alto l'altare, la lunghezza

maggiore della misura, è l'altezza della tavola, e

la minore è la larghezza» (sotto la pianta)

Annotazione di Curzio Picchena:

«Sua Altezza Serenissima ricorda che l'opera si

solleciti perché vorrebbe vederla finita quanto

prima, e detta Cappella ha un'Altare solo, ma la

serenissima Arciduchessa fa fare diverse tavole

tutte per lo stesso Altare perché per ogni festività

vuol' mettervi la tavola della detta festa» (in

basso)

ASF, Mediceo del Principato 3506, c.n.n.

(Fotografia: FIRENZE 2014 (A), p. 153)



Fig. 1. 46

Domenico Cresti detto il Passignano,

*La Pentecoste,*

1598 c., Olio su tela, cm 216 x 128,

Chiesa di S. Maria Maggiore, Firenze

(Fotografia: autrice)



Fig. 2.1 Matteo Rosselli, *Figura giovanile stante in faccia*, con bastoncello nella mano destra, Matita rossa e carta bianca, mm 328 x 230, Firenze, GDSU, inv. n. 9799 F, (Fotografia: autrice)



Fig. 2.2 Matteo Rosselli, *Figura virile ammantata stante in faccia*, con la testa volta a sinistra, Matita rossa e nera, carta bianca, mm 417 x 264, Firenze, GDSU, inv. n. 9760 F (Fotografia: autrice)



Fig. 2.3 Matteo Rosselli, *Figura virile ammantata, stante, vista di spalle*, con un bastoncino nella mano destra, Matita rossa e carta gialletta, mm 421 x 250, Firenze, GDSU, inv. n. 9824F (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 4 Matteo Rosselli,

*Studi per una figura di giovinetto*

Matita nera e sanguigna, mm 420 x 275

Parigi, Museo del Louvre, inv. 1554r

(Fotografia: Catalogo online del Museo del Louvre)



Fig. 2. 5 Matteo Rosselli, *La Carità*,

Matita nera e sanguigna, carta bluastra

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. n. 4891 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 6 Andrea del Sarto, *La Carità*

1513 c., affresco, Firenze, Chiostro dello Scalzo

(Fotografia: autrice)





Fig. 2. 7

Domenico Cresti detto il Passignano,

*San Felice che presenta a Cristo due devoti*

1586, Olio su tela,

Venezia, Chiesa di San Felice, pala d'altare

(Fotografia: Berti 2013, p. 22, fig. 8)



Fig. 2. 8 Domenico Cresti detto il Passignano, *Convito di Assuero*,

1588 c., Olio su tela, cm152 x 205

Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. 1522

(Fotografia: FIRENZE 2005, cat. n. II. 1)



Fig. 2. 9 Domenico Cresti detto il Passignano,

*San Gregorio che comunica una donna incredula*

1587, Olio su tavola, cm 142 x 208

Cerreto Guidi (FI), Oratorio della Santissima Trinità

(Fotografia: Ducci, Badalassi 1999, p. 93)

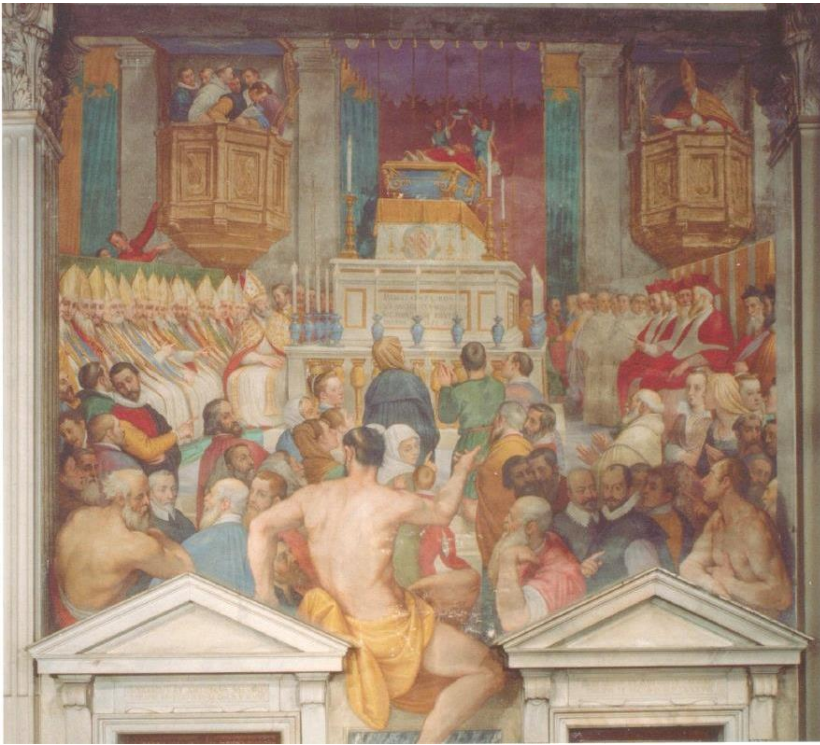


Fig. 2. 10 (A) Domenico Cresti detto il Passignano, *Ricognizione del corpo di Sant'Antonino*  
1589, affresco, Firenze, Chiesa di San Marco, Cappella Salviati (Fotografia: Berti 2013, p. 31, fig. 16)



Fig. 2. 10 (B) Domenico Cresti detto il Passignano, *Traslazione del corpo di Sant'Antonino*  
1589, affresco, Firenze, Chiesa di San Marco, Cappella Salviati (Fotografia: Berti 2013, p. 30, fig. 15)



Fig. 2.11 Federico Zuccari, *Risurrezione di Lazzaro*

1561, affresco, Venezia, Chiesa di San Francesco della Vigna, Cappella Grimani  
(Fotografia: Wikimedia Commons, Didier Descouens)

Fig. 2.12 Federico Zuccari, *Adorazione dei Magi*

1564, Olio su marmo, Venezia, Chiesa di San Francesco della Vigna, Cappella Grimani, (Fotografia: Wikimedia Commons, Didier Descouens)



Fig. 2.13

Domenico Cresti detto il Passignano,

*Madonna e Gesù bambino con santi Michele, Giovanni Battista, Atto l'abate di Vallombrosa, Caterina d'Alessandria, Biagio e Girolamo*

1598-1601, Olio su tela

Tavarnelle Val di Pesa (FI),

Abbazia di San Michele Arcangelo a Passignano

tela l'altare maggiore

(Fotografia: autrice)

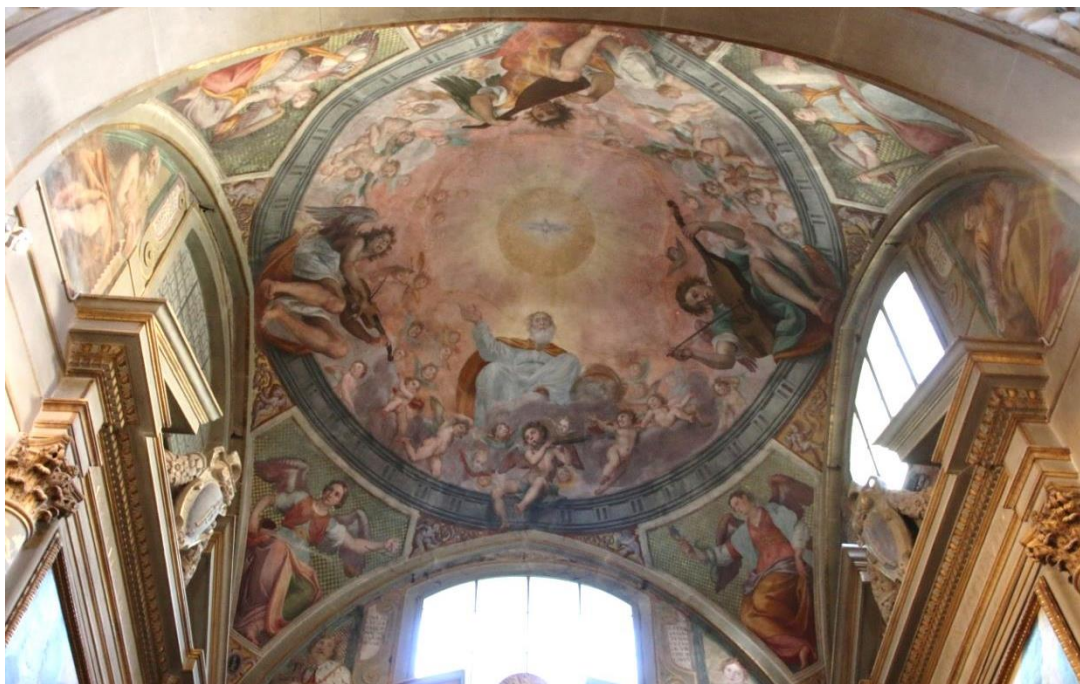


Fig. 2. 14 (A)

Domenico Cresti detto il Passignano, *Ascensione di Gesù*,  
1602, affresco, la cupola del presbitero,  
Tavarnelle Val di Pesa (FI),  
Abbazia di San Michele Arcangelo a Passignano  
(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 14 (B) Particolare (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 15

Domenico Cresti detto il  
Passignano e allievi Vanni,  
Ferrucci e Sorri,  
*Ascensione di Gesù*  
1602, affresco  
la cupola del presbitero,  
Cattedrale di Pistoia  
(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 16 Domenico Cresti detto il Passignano  
*Annunciazione*, Cappella Ruspoli,  
 1591, Olio su tela  
 Roma, Chiesa di Santa Maria in Vallicella (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 17 Domenico Cresti detto il Passignano  
*Battesimo di Santa Prisca*,  
 1595-1602, Olio su tela  
 Roma, Chiesa di Santa Prisca (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 18  
 Domenico Cresti detto il Passignano  
*San Girolamo dirige la costruzione di un monastero*  
 1595-1602, Olio su tela  
 Cappella Mancini,  
 Roma, Basilica di San Giovanni dei Fiorentini



Fig. 2. 19 Anonimo (Passignano?),  
la copia del *Martirio di San Pietro* di Passignano  
Parigi, Museo del Louvre, inv. n. 1088r

(Fotografia: Catalogo online del Museo del Louvre)



Fig. 2. 20 Jacques Callot,  
sul *Martirio di San Pietro* di Passignano, incisione  
(Fotografia: Chappell, Kirwin Chandler 1974, fig. 19)



Fig. 2. 21  
Domenico Cresti detto il Passignano,  
*Assunzione della Vergine*

1613, Olio su tela

Roma, Basilica di S. Andrea della Valle, Cappella Barberini

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 22

Gregorio Pagani, Matteo Rosselli

*Nozze di Cana,*

1605, Olio su tavola, cm 420 x 262

Pistoia, Museo Civico (deriva dal monastero di San Francesco)

(Fotografia: fornita dal Museo Civico di Pistoia)



Fig. 2. 23

Gregorio Pagani,

*Disegno preparatorio per le Nozze di Cana*

Penna, pennello bruno, gesso bianco, carta marrone, mm 414 x 263

Rugby, Rugby School

(Fotografia: Thiem 1970, cat. n. Z 41; G 16, fig. 49)



Fig. 2. 24

Gregorio Pagani,

*Tobia ridona la vista al padre*

1604, firmato e datato: «GREGORIO PAGANI 1604»

Olio su tela, cm 99 x 81

Firenze, Galleria Palatina, n. 1539

(Fotografia: D'Afflitto 1997, fig. 6)



Fig. 2. 25

Gregorio Pagani,

*Adorazione dei Magi*

1603, firmato e datato: «GREGORIUS PAGANI MDCIII»

Olio su tela, larghezza 195 cm (altezza non è originale)

Firenze, Chiesa di Santa Maria del Carmine

(Fotografia: Wikimedia Commons, Sailko)





Fig. 2. 26

Gregorio Pagani, Matteo Rosselli,

*Assunzione della Vergine*

1605 c., Olio su tavola, cm 340 x 222

Monsummano Terme (PT)

Santuario di Santa Maria della Fontenuova

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 27

Decorazioni del soffitto

Monsummano Terme (PT)

Santuario di Santa Maria della Fontenuova

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 28 (B) Particolare della fig. 2. 28

(Fotografia: autrice)

Fig. 2. 28 (A)

Matteo Rosselli, *Adorazione dei Magi*,

1607, Olio su tela

Montevarchi, Chiesa di San Lorenzo

(Proveniente dalla chiesa di Sant'Andrea Apostolo a Cennano)

(Fotografia: autrice)



Sinistra: Fig. 2. 29

Matteo Rosselli, *Adorazione dei Magi*

1615-20, Olio su tela, cm 126 x 100

Firenze, Fondazione Longhi

(Proveniente dalla collezione Cisboni)

(Fotografia: Benassai 2008)



Destra: Fig. 2. 30

Gregorio Pagani, *San Lorenzo*

1600, Olio su tela, cm 192 x 80,5

San Giovanni Valdarno, Museo della basilica di Santa Maria delle Grazie

(Fotografia: FIGLINE 2008, cat. n.

4.4)



Fig. 2. 31

Matteo Rosselli,

*Madonna del Rosario con santi,*

1609, Olio su tela, cm 233 x 177

Montemurlo

Pieve di San Giovanni Battista Decollato

(Fotografia: Cerretelli e Fantappiè 1998, p. 56, fig. 92)



Fig. 2. 32 Gregorio Pagani, *Madonna del Rosario con santi,*

1597, Olio su tela,

Vernio (PO), Chiesa di San Leonardo e San Quirico



Fig. 2. 33 Lodovico Cardi detto il Cigoli e aiuti,

*Madonna della cintola,*

Olio su tela, Prato, Chiesa di Sant'Agostino

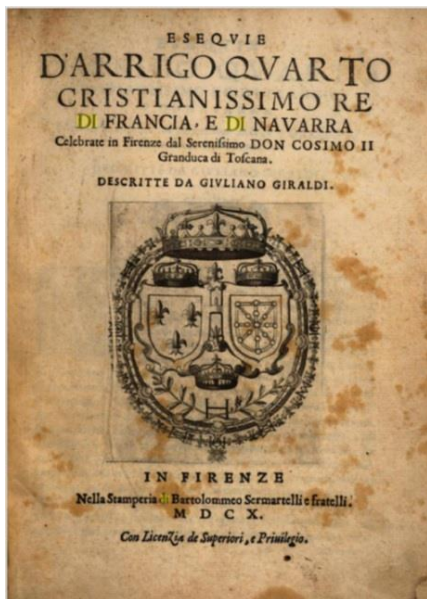


Fig. 2. 34

Frontespizio di *Esequie d'Arrigo Quarto Cristianissimo Re di Francia e di Navarra celebrate in Firenze dal serenissimo Don Cosimo II Granduca di Toscana descritte da Giuliano Giraldi*, 1610.

Parigi, Bibliothèque Nationale de France



Fig. 2. 35

Incisione di A. Rosaccio, sul disegno di Matteo Rosselli

*Battaglia di Arques*,  
in Giraldi 1610, p. 23.

Parigi, Bibliothèque Nationale de France



Fig. 2. 36

Matteo Rosselli,

Disegno preparatorio per la *Battaglia di Arques*,

1610, Pietra nera su carta grigio-beige  
incollata su cartoncino, mm 254 x 344

Firenze, GDSU, inv. n. 9809F

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 37

Michelangelo Cinganelli,  
*Carlo V induce Solimano I ad abbandonare l'assedio di Vienna*

1623, affresco,

Firenze, Villa di Poggio Imperiale  
Anticamera del Granduca

(Fotografia: autrice)



Sinistra/ Mezzo:

Fig. 2. 38 Matteo Rosselli, *San Luigi di Francia (particolari)*, 1613, Olio su tela, cm 320 x 200,

Livorno, Chiesa della Madonna, l'altare della nazione francese (Fotografia: autrice)

Destra:

Fig. 2. 39 Jacques Callot su disegno di Matteo Rosselli,

«Risana il Sig. Ercole da Este di mortalissimo colpo ricevuto in una coscia, essendo ricorso alla Nunziata»

Nel *la Scelta d'alcuni miracoli e grazie della SS. Annunziata di Firenze* di Gio. Angiolo Lottini, 1619, p. 19, L 42 LR/ 268 Recto



Fig. 2. 40

Francesco Curradi,

*Ritirato di Caudebec*,

1610, Tempera su tela, cm 211 x 272,5

«FRANCESCO CURRADI P. F. 1610»,

Firenze, Depositi delle Gallerie, inv. 1890 n. 7816



Fig. 2. 41

Incisione di Alovio Rosaccio, non firmata,  
in Giraldi 1610, p. 28, IX.

Parigi, Bibliothèque Nationale de France



Fig. 2. 42

Bottega di Francesco Curradi,

*Studio di soldati per la Ritirata di Caudebec*,

1610

Pietra nera, sanguigna, sfumo, carta vergata avorio scuro  
mm 334 x 200

Firenze, GDSU, inv. n. 1884 S

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 43

Matteo Rosselli, *Enrico IV entra a Nantes*,  
1610, Tempera su tela, cm 210 x 272, Firenze,  
Depositi delle Gallerie, inv. 1890 n. 7820



Fig. 2. 44

Incisione, in controparte,  
di Alvisio Rosaccio non firmata,  
in Giraldi, 1610, p. 39, XIX  
Parigi, Bibliothèque Nationale de France



Fig. 2. 45

Matteo Rosselli, *Disegno preparatorio per Enrico IV entra a Nantes*  
1610, mm 278 x 424,  
Penna e inchiostro bruno, acquarellatura bruna,  
pietra nera e sanguigna, quadrettato a pietra  
rossa con numerazione  
Parigi, Museo del Louvre, inv. n. 1567 recto  
(Fotografia: Catalogo online del Museo del  
Louvre)



Fig. 2. 46

Matteo Rosselli,

*L'ambasciatore di Sigismondo di Polonia ringrazia Margherita d'Austria per aver favorito le nozze con sua sorella Costanza,*

Olio su tela, cm 210 x 265

Firenze, Depositi Gallerie,

inv. 1890, n. 7804

(Fotografia: FIRENZE 1999, pp. 186-187, cat. n. 24)

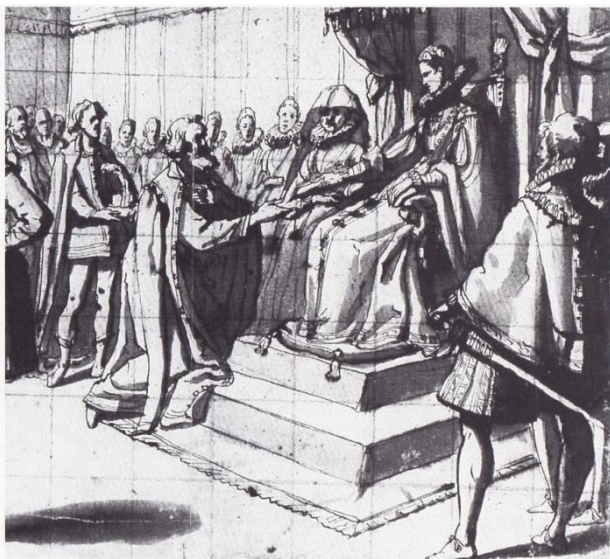


Fig. 2. 47

Matteo Rosselli, *Disegno preparatorio per la tela L'ambasciatore di Sigismondo di Polonia ringrazia Margherita d'Austria per aver favorito le nozze con sua sorella Costanza*

Sacramento (Ca), E. B. Croker Art Gallery, inv. n. 219. 29

(Fotografia: FIRENZE 1999, pp. 186-187, cat. n. 24)



Fig. 2. 48

Jacques Callot (?),

*L'ambasciatore Sigismondo di Polonia ringrazia Margherita d'Austria per aver favorito le nozze con sua sorella Costanza*  
incisione

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, (Fotografia: autrice)





Fig. 2. 49 Matteo Rosselli,  
*Madonna del Rosario con San Domenico e Santa Caterina da Siena*  
 1612, Olio su tela, cm 210 x 180,  
 Cutigliano (PT), chiesa di San Bartolomeo  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 50  
 Matteo Rosselli, *Disegno preparatorio per San Domenico*  
 Matita nera, sanguigna,  
 Firenze, GDSU, inv. n. 9739  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 51 Pompeo Caccini, *Madonna del Rosario*  
1612 (siglata e datata), Olio su tavola  
Casale (PO), Chiesa di San Biagio (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 52 Pompeo Caccini, *Madonna del Rosario*  
1613 (siglata e datata "Pompeo Cacc(ini) F(ecit) 1613"), Olio su tela,  
Fucecchio, Chiesa di San Salvatore (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 53  
Matteo Rosselli,  
*I santi Domenico e Francesco intercedono presso il Cristo*  
1612 circa, Olio su tela, cm 310 x 175  
Borgo San Lorenzo (FI), Pieve di San Lorenzo



Fig. 2. 54

Matteo Rosselli, *Allegoria della Concezione con Santi*  
*Filippo Benizzi e Falconieri*

1612, Olio su tela, cm 447 x 263

Firenze, depositi della Galleria Palatina

Inv. 1890 n. 8673

(Fotografia: © Gabinetto fotografico della  
 Galleria degli Uffizi)



Fig. 2. 55

Jacopo Vignali, *Immacolata Concezione*

1658, Olio su tela, cm 280 x 184

Montopoli, Santi Stefano e Giovanni evangelista

(Fotografia: Ducci, Badalassi 1999, p. 202)



Fig. 2. 56 Matteo Rosselli, *Assunzione della Vergine*,

1613 (firmata e datata), Olio su tela, cm 425 x 280, Pistoia, Chiesa di San Domenico  
(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 57

Matteo Rosselli (qui attribuito),  
*Santa Coleta,*

1613, Olio su tela, cm 237 x 164

iscrizione: «S<sup>A</sup>. COLLETTA»

Madrid, Monastero de las Descalzas Reales

(Fotografia: Descalzas Reales 2007, p. 43)



Fig. 2. 58 Matteo Rosselli,

*Disegno preparatorio per la Santa Coletta,*

Sanguigna, mm 197 x 174,

Firenze, GDSU, inv. n. 9768 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 59 Matteo Rosselli,

*Disegno preparatorio per la Santa Coletta,*

Sanguigna, mm 227 x 169,

Firenze, GDSU, inv. n. 9778 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 60

Matteo Rosselli, *Annunciazione*

1613 circa, Olio su tela,

Monsummano terme (PT),

Santuario di Santa Maria della Fontenuova

(Fotografia: autrice)

Fig. 2. 61

Matteo Rosselli, *Adorazione dei Magi*

ante 1629, Olio su tela, cm 320 x 220

Monsummano Terme (PT), Santuario di Santa Maria della Fontenuova

(Fotografia: autrice)





Fig. 2. 62 Matteo Rosselli, *San Luigi di Francia*

1613 (firmato e datato), Olio su tela, cm 320 x 200

Livorno, Chiesa della Madonna, l'altare della nazione francese (Fotografia: autrice)

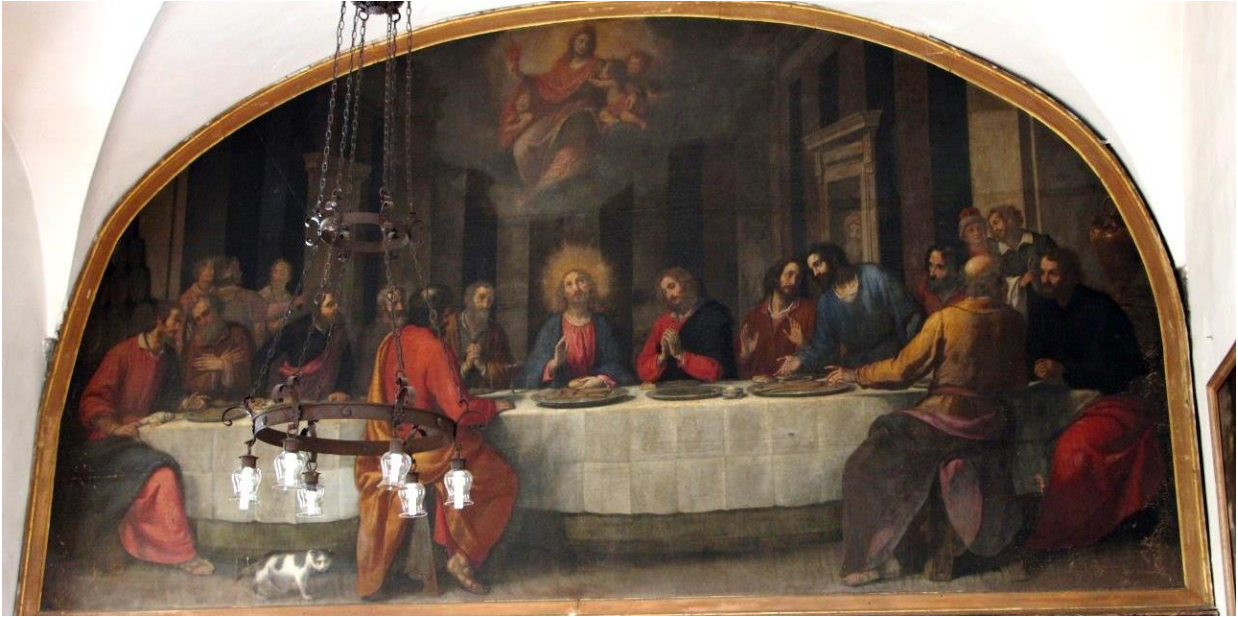


Fig. 2. 63 Matteo Rosselli, *Ultima Cena*  
 ante 1614, Olio su tela, cm 660 x 370,  
 Firenze, Conservatorio di San Pietro Martire  
 (Fotografia: Wikimedia Commons, Sailko)



Fig. 2. 64 Matteo Rosselli, *Ultima Cena*,  
 1616-17 c., affresco, cm 150 x 390  
 Careggi (FI), Sala del capitolo dell'ex-Convento delle Oblate di Careggi (Casa Accoglienza AIL)  
 (Proveniente dal convento di San Clemente di Firenze in via San Gallo)  
 (Fotografia: Sito del Convento Oblate)





Fig. 2. 65 Matteo Rosselli, *Ultima Cena*  
1631, affresco, Firenze, ex refettorio delle monache di Santa Maria degli Angeli  
(Fotografia: il sito web del Conservatorio Santa Maria degli Angeli)



Fig. 2. 66 Matteo Rosselli, *Ultima Cena*  
1634, affresco, Vaglia (FI), refettorio della Badia di Montesenario  
(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 67 Jacques Callot su disegno di Matteo Rosselli, Frontespizio per *la Scelta d'alcuni miracoli e grazie della SS. Annunziata di Firenze* di Gio. Angiolo Lottini, 1619, L 42 LR/261 Recto, Parigi, Museo del Louvre



Fig. 2. 68 Jacques Callot su disegno di Matteo Rosselli, «Una Gentildonna, volendo suo Marito per sospetto di rotta fede che ella morisse, si raccomanda alla NUNZIATA, il Bambino da lei partorito nero divien bianco» p. 3, L 42 LR\_263 Recto.



Fig. 2. 69 Ignoto (da Matteo Rosselli), «Una Gentildonna, volendo suo Marito per sospetto di rotta fede che ella morisse, si raccomanda alla NUNZIATA, il Bambino da lei partorito nero divien bianco», Olio su tavola, cm 85 x 115 circa Firenze, Convento della SS. Annunziata (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 70 Jacques Callot su disegno di Matteo Rosselli,  
 «Giovanni Fieschi risana d'una mortalissima stoccata  
 per fauore concessogli da Maria Vergine»,  
 p. 11, L 42 LR/267 Recto.



Fig. 2. 71 Jacques Callot su disegno di Matteo Rosselli,  
 «Risana il Sig. Ercole da Este di mortalissimo colpo  
 riceuto in una coscia, essendo ricorso alla Nunziata»,  
 p. 19, L 42 LR/ 268 Recto

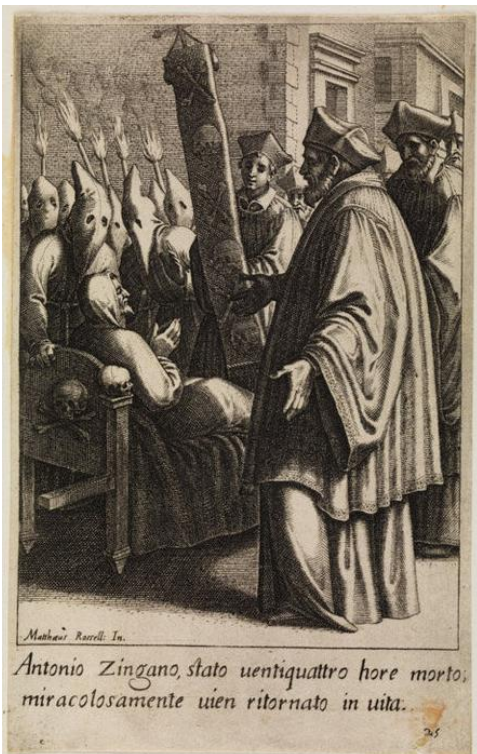


Fig. 2. 72  
 Jacques Callot su disegno di Matteo Rosselli,  
 «Antonio Zingano, stato uentiquattro hore morto,  
 miracolosamente uien ritornato in uita»,  
 p. 25, L 42 LR/ 274 Recto



Fig. 2. 73 Jacques Callot su disegno di Matteo Rosselli, «Libero Niccolò dal ferro, nel quale tenne oppressa la vita in poter de' Turchi, passa per lo paese loro, senza che alcun ne facciamolto», p. 27, L 42 LR/283 Recto



Fig. 2. 74 Ignoto (da Matteo Rosselli), «Libero Niccolò dal ferro, nel quale tenne oppressa la vita in poter de' Turchi, passa per lo paese loro, senza che alcun ne facciamolto», Olio su tavola, cm 85 x 115 circa  
Firenze, Convento di SS. Annunziata (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 75 Fotomontaggio dell'incisione della fig. 2. 73 e il dipinto della fig. 2. 74.  
(Fotomontaggio: M. Uemura)



Fig. 2. 76 Jacques Callot su disegno di Matteo Rosselli, «A Bartolomeo, tagliata con ferite mortali in trenta luoghi sua persona, si da miracolosamente grazia di risanare», p. 29, L 42 LR/276 Recto



Fig. 2. 77 Jacques Callot su disegno di Matteo Rosselli, «Al Sig.<sup>r</sup> Pietro Soderini, di grandissimo difetto della persona impedito; mirabilmente si dona di guarirne», p. 31, L 42 LR/277 Recto



Fig. 2. 78 Jacques Callot su disegno di Matteo Rosselli, «Al Sig.<sup>r</sup> Pietro dal Monte, infranto l'occhio da una palla d'Archibugio; per miracolo si fa curabile la piaga, che incurabile era», p. 32, L 42 LR/278 Recto



Fig. 2. 79 Jacques Callot su disegno di Matteo Rosselli, «Rimasto Domenico di Giusto Fornai sotto la rovina della sua casa, invocando la NUNZIATA non viene in parte alcuna infranto», p. 41, L 42 LR/282 Recto



Fig. 2. 80 Jacques Callot su disegno di Matteo Rosselli,  
 «A' Margherita gentildonna Bolognese lungo tempo cieca,  
 vien per miracolo della NUNZIATA reso il vedere»,  
 L 42 LR/283 Recto



Fig. 2. 81 Jacques Callot su disegno di Matteo Rosselli,  
 «Antonia, storpiata delle membra, ricorsa alla NUNZIATA,  
 nella santa Cappella risana in uno instante»,  
 p. 47, L 42 LR/285 Recto



Fig. 2. 82  
 Jacques Callot su disegno di Matteo Rosselli,  
 «Lionardo, nella Cappella della NUNZIATA doue andò per uoto a'  
 raccomandarsi, guarisce subitamente dello storpiato»,  
 p. 49, L 42 LR/286 Recto

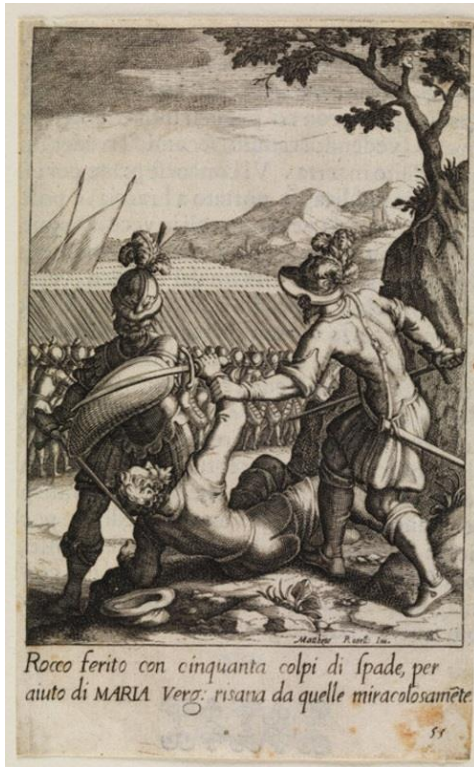


Fig. 2. 83 Jacques Callot su disegno di Matteo Rosselli,  
 «Rocco ferito con cinquanta colpi di spade, per aiuto di  
 MARIA Vergine risana da quelle miracolosamente»  
 p. 51, L 42 LR/289 Recto



Fig. 2. 84 Ignoto (da Matteo Rosselli),  
 «Rocco ferito con cinquanta colpi di spade, per aiuto di  
 MARIA Vergine risana da quelle miracolosamente»,  
 Olio su tavola, cm 85 x 115 circa  
 Firenze, Convento della SS. Annunziata (Fotografia: autrice)

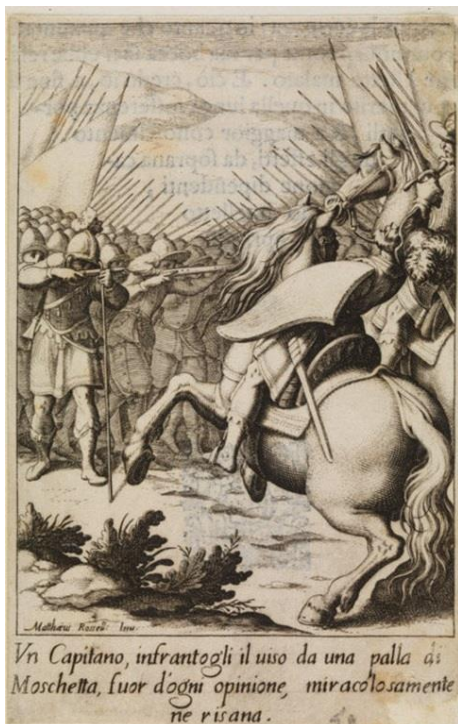


Fig. 2. 85 Jacques Callot su disegno di Matteo Rosselli,  
 «Un Capitano, infrantogli il viso da una palla di Moschetta, fuor d'ogni  
 opinione, miracolosamente ne risana»  
 p. 59, L 42 LR/291 Recto



Fig. 2. 86

Jacques Callot su disegno di Matteo Rosselli,

«Gherardo Figliuolo di Giovanni d'Austria, percosso con una scure dital colpo, che viver non poteva, per divin fauore la vita non perde»,

p. 60, L 42 LR/296 Recto



Fig. 2. 87 Jacques Callot su disegno di Matteo Rosselli,

«A Bastiano, oltre alle ferite mortali, essendo ambe le luci degli occhi tratte fuori, per miracoloso dono è concesso il guarirne, e'l racquistar lume»,

p. 71, L 42 LR/297 Recto



Fig. 2. 88 Ignoto (da Matteo Rosselli),

«A Bastiano, oltre alle ferite mortali, essendo ambe le luci degli occhi tratte fuori, per miracoloso dono è concesso il guarirne, e'l racquistar lume», Olio su tavola, cm 85 x 115 circa

Firenze, Convento della SS. Annunziata (Fotografia: autrice)





Fig. 2. 89 Jacques Callot su disegno di Matteo Rosselli,  
 «Donna oppressa, e lungo tempo dal diabolico potere predominata,  
 col raccomandarsi alla NUNZIATA prestamente ne vien libera»,  
 p. 77, L 42 LR/300 Recto



Fig. 2. 90 Jacques Callot su disegno di Matteo Rosselli,  
 «Quattro Donne, travagliate da Spiriti d'infemale dannazione,  
 nella Cappella della NUNZIATA vengon liberate»,  
 p. 79, L 42 LR/301 Recto

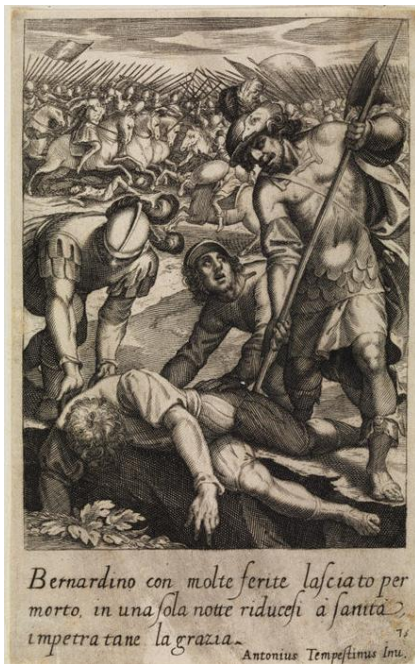


Fig. 2. 91 Jacques Callot su disegno di Antonio Tempesta,  
 «Bernardino con molte ferite lasciato per morto,  
 in una sola notte riducesi a sanità impetratane la grazia»,  
 p. 76, L 42 LR/301 Recto



Fig. 2. 92 Ignoto (da Antonio Tempesta),  
 «Bernardino con molte ferite lasciato per morto,  
 in una sola notte riducesi a sanità impetratane la grazia»,  
 Olio su tavola, cm 87 x 116 circa,  
 Firenze, Convento della SS. Annunziata  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 93 Jacques Callot?,  
 «Mariotto esposto alle fiamme, esse schifandolo miracolosamente si abbassano, et egli intento alla NUNZIATA col pensiero, non è di nulla offeso»,  
 p. 61, L 42 LR/301 Recto



Fig. 2. 94 Ignoto (da Jacques Callot?),  
 «Mariotto esposto alle fiamme, esse schifandolo miracolosamente si abbassano, et egli intento alla NUNZIATA col pensiero, non è di nulla offeso»,  
 Olio su tavola, cm 87 x 116 circa,  
 Firenze, Convento della SS. Annunziata (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 95 Jacques Callot su disegno di Arsenio Mascagni,  
 «Ad Antonio, tagliata la testa, miracolosamente si riunisce al busto»,  
 p. 5, L 42 LR/301 Recto



Fig. 2. 96 Ignoto (da Arsenio Mascagni),  
 «Ad Antonio, tagliata la testa, miracolosamente si riunisce al busto», Olio su tavola, cm 87 x 116 circa,  
 Firenze, Convento della SS. Annunziata  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 97 Jacques Callot su disegno di Antonio Tempesta, «Dovendosi tagliar il collo à Francesco, è miracolosamente impedito il taglio della Mannaia», p. 61



Fig. 2. 98 Ignoto (da Antonio Tempesta), «Dovendosi tagliare il collo a Francesco e miracolosamente impedito il taglio della Mannaia», Olio su tela, cm 87 x 116 circa, Firenze, Convento della SS. Annunziata (Fotografia: autrice)

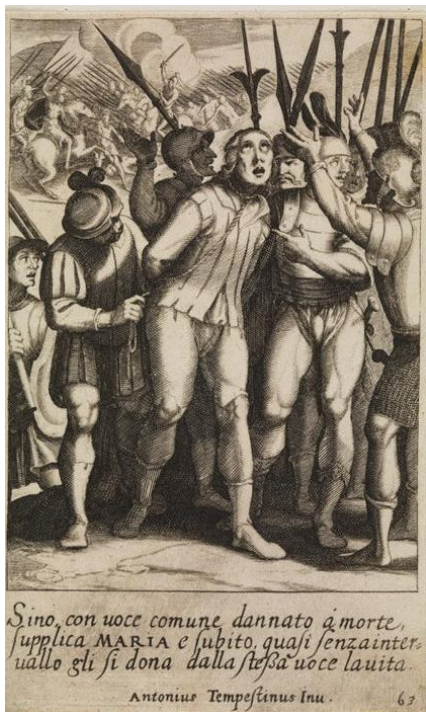


Fig. 2. 99 Jacques Callot su disegno di Antonio Tempesta, «Sino, con uoce comune dannato a morte, supplica MARIA e subito quali senza intervallo gli si dona dalla stessa voce la vita» p. 63



Fig. 2. 100 Ignoto (da Antonio Tempesta) «Sino dannato a morte svpllica M:V: ANN e svbito gli si dona la vita», Olio su tela, cm 87 x 116 circa Firenze, Convento della SS. Annunziata (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 101 Jacques Callot su disegno di Antonio Pomarance  
«Un cavalier di Malta, dato dagli infedeli a divorar alle fiamme  
voltosi a pregar la NUNZIATA non vien punto da quelle offeso»  
p. 9



Fig. 2. 102 Ignoto (da Antonio Pomarance)  
«Filippo Spani cavalier di Malta condannato alle fiamme  
ricorre A -M-V e non è da quelle offeso»,  
Olio su tela, cm 87 x 116 circa,  
Firenze, Convento della SS. Annunziata (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 103 Jacques Callot su disegno di Fabrizio Boschi,  
«Cade Bartolomeo Maniscalco da altezza di braccia sessanta,  
sostenuto da MARIA in niente vien della persona offeso»  
P. 19



Fig. 2. 104 Ignoto (da Fabrizio Boschi)  
«Cade Bartolomeo Maniscalco da altezza di braccia sessanta,  
sostenuto da MARIA in nulla viene della persona offeso. 1481»  
Olio su tela, cm 125 x 205,  
Firenze, Convento della SS. Annunziata (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 105  
 Jacopo Vignali,  
*Giovanni affogando viene liberato visibilmente dalla B. Vergine  
 Annunziata,*  
 1654-1658, Olio su tela, cm 125 x 205,  
 Firenze, Convento della SS. Annunziata  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 106  
 Lorenzo Lippi,  
*Oppresso Spadino da un orso, nel raccomandarsi alla SS.ma Nunziata,  
 viene mansueta la fiera et egli se ne libera,*  
 1654-1658, Olio su tela, cm 125 x 205,  
 Firenze, Convento della SS. Annunziata  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 107 (A) Jacques Callot, *Il matrimonio di Maria de' Medici con Enrico IV per procura del granduca Ferdinando I*, in *Vita di Ferdinando I o Le battaglie dei Medici*, 1614-1616 c., Incisione a bulino, primo stato, mm 198 x 298, Firenze, GDSU, inv. n. 8022 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 107 (B) Jacopo da Empoli, *Il Matrimonio di Maria de' Medici con Enrico IV per procura del granduca Ferdinando I* 1600, Olio su tela, Firenze, Galleria degli Uffizi (Fotografia: De Luca 2006, p. 15, fig. 2)



Fig. 2. 108  
 Jacques Callot,  
*Restauro del Duomo di Firenze*,  
 in *Vita di Ferdinando I o Le battaglie dei  
 Medici*,  
 1614-1616 c.,  
 Incisione a bulino, primo stato, Firenze,  
 mm 198 x 298,  
 GDSU, inv. n. 8022  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 109  
 Matteo Rosselli,  
*Restauro del Duomo di Firenze*,  
 Lille, Musée des Beaux-Arts  
 (Fotografia: NANCY 1992, p. 174, fig. 2)



Fig. 2. 110  
 Jacques Callot, *La festa della dotazione  
 delle fanciulle povere del 1608*  
 in *Vita di Ferdinando I o Le battaglie dei  
 Medici*,  
 1614-1616 c.,  
 Incisione a bulino, primo stato  
 mm 198 x 298,  
 Firenze, GDSU, inv. n. 8022  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 111  
 Jacques Callot,  
*Restauro dell'acquedotto di Pisa*  
 in *Vita di Ferdinando I o Le battaglie dei Medici*,  
 1614-1616 c.,  
 Incisione a bulino, primo stato,  
 mm 198 x 298,  
 Firenze, GDSU, inv. n. 8022  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 112  
 Matteo Rosselli o Bernardino Poccetti  
 (attribuito a),  
*Restaurazione dell'acquedotto di Pisa*  
 mm 189 x 298  
 London, British Museum  
 (Fotografia: Catalogo online del British Museum)



Fig. 2. 113  
 Jacques Callot,  
*Ferdinando I riprende i lavori del porto di Livorno*,  
 in *Vita di Ferdinando I o Le battaglie dei Medici*,  
 1614-1616 circa,  
 Incisione a bulino, primo stato,  
 mm 198 x 298,  
 Firenze, GDSU, inv. n. 8022  
 (Fotografia: autrice)





Fig. 2. 114  
 Jacques Callot,  
*L'arruolamento delle truppe,*  
 in *Vita di Ferdinando I o Le battaglie dei Medici,*  
 1614-1616 circa,  
 Incisione a bulino, primo stato,  
 mm 198 x 298,  
 Firenze, GDSU, inv. n. 8022  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 115  
 Jacques Callot,  
*La Conquista di Bona,*  
 in *Vita di Ferdinando I o Le battaglie dei Medici,*  
 1614-1616 circa,  
 Incisione a bulino, primo stato,  
 mm 198 x 298,  
 Firenze, GDSU, inv. n. 8022  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 116  
 Jacques Callot,  
*La Conquista di Bona di un'altra scena,*  
 in *Vita di Ferdinando I o Le battaglie dei Medici,*  
 1614-1616 circa,  
 Incisione a bulino, primo stato  
 mm 198 x 298  
 Firenze, GDSU, inv. n. 8022  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 117  
 Jacques Callot,  
*La Conquista di Prevesa in Albania,*  
 in *Vita di Ferdinando I o Le battaglie dei*  
*Medici,*  
 1614-1616 circa,  
 Incisione a bulino, primo stato,  
 mm 198 x 298,  
 Firenze, GDSU, inv. n. 8022  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 118  
 Jacques Callot,  
*L'imbarco delle truppe*  
 in *Vita di Ferdinando I o Le battaglie dei*  
*Medici,*  
 1614-1616 circa,  
 Incisione a bulino, primo stato  
 mm 198 x 298  
 Firenze, GDSU, inv. n. 8022  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 119  
 Jacques Callot,  
*Disfatta della cavalleria turca,*  
 in *Vita di Ferdinando I o Le battaglie dei*  
*Medici,*  
 1614-1616 circa,  
 Incisione a bulino, primo stato,  
 mm 198 x 298,  
 Firenze, GDSU, inv. n. 8022,  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 120  
 Jacques Callot,  
*La Battaglia di Laiazzo*  
 Vita di Ferdinando I o Le battaglie dei  
 Medici,  
 1614-1616 circa,  
 Incisione a bulino, primo stato  
 mm 198 x 298  
 Firenze, GDSU, inv. n. 8022  
 stampe sciolte (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 121  
 Jacques Callot,  
*Le truppe in marcia,*  
 in *Vita di Ferdinando I o Le battaglie dei*  
*Medici,*  
 1614-1616 circa,  
 Incisione a bulino, primo stato,  
 mm 198 x 298,  
 Firenze, GDSU, inv. n. 8022  
 (Fotografia: autrice)

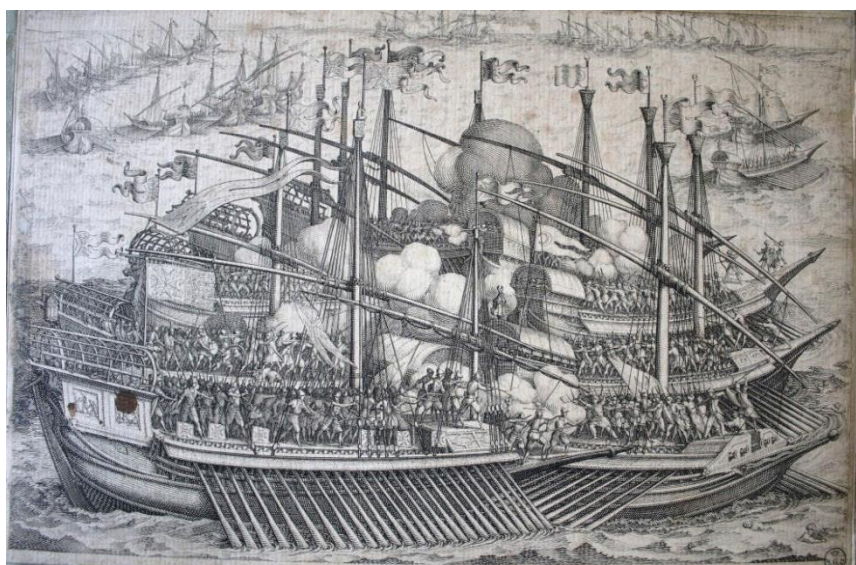


Fig. 2.122  
 Jacques Callot,  
*Primo combattimento navale,*  
 in *Vita di Ferdinando I o Le battaglie dei*  
*Medici,*  
 1614-1616 circa,  
 Incisione a bulino, primo stato,  
 mm 198 x 298,  
 Firenze, GDSU, inv. n. 8022  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 123  
Jacques Callot,  
*Secondo combattimento navale*  
in *Vita di Ferdinando I o Le battaglie dei*  
*Medici*,  
1614-1616 circa,  
Incisione all'acquaforte, primo stato,  
mm 198 x 298  
Firenze, GDSU, inv. n. 8022  
(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 124 Matteo Rosselli, *Beato Bonfiglio depone l'Ordine e lo cede al beato Bonaguida Manetti*, 1614, affresco, Firenze, Convento della SS. Annunziata, chiostro dei morti (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 125  
Matteo Rosselli,  
*Studio preparatorio per la figura del Beato Bonfiglio per la lunetta con il Beato che depone l'Ordine*,  
Matita nera, sanguigna, mm 411 x 255,  
Firenze, GDSU, inv. n. 9737F (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 126 Matteo Rosselli, *Papa Innocenzo IV assegna al Fieschi l'Ordine dei Servi di Maria*, 1616, affresco, Firenze, Convento della SS. Annunziata, chiostro dei morti (Fotografia: autrice)

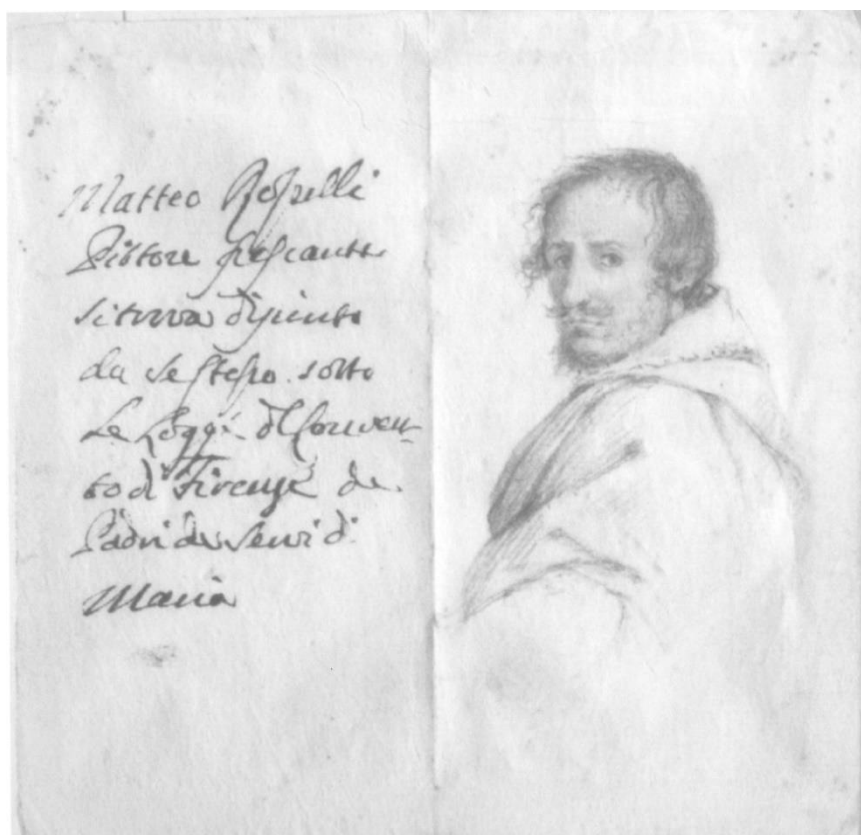


Fig. 2. 127  
 Matteo Rosselli,  
*Autoritratto*,  
 Carta, matita nera, matita rossa  
 mm 135 x 140,  
 «Matteo Rosselli/ Pittore frescante/ si  
 trova dipinto/ da se stesso sotto le Loggie  
 del Coven/ to di Firenze de/ Padri de  
 Servi di Maria»  
 Milano, Collezione Mario Scaglia  
 (Passato all'asta del 25° BIAF)  
 (Fotografia: Fabbri 2009, tav. 2)



Fig. 2. 128 Matteo Rosselli, *La predica del beato Manetto dell'Antella in Francia* 1616, affresco, Firenze, Convento della SS. Annunziata, chiostro dei morti (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 129 Matteo Rosselli, *Bozzetto per La predica del beato Manetto dell'Antella in Francia* Olio su carta, cm 36 x 54, Firenze, collezione privata (Fotografia: FIRENZE (A) 1987, p. 31)



Fig. 2. 130 Matteo Rosselli,  
*Studio preparatorio per la figura del Beato Manetto dell'Antella per la lunetta con la predica del Beato in Francia*,  
mm 217 x 348, Sanguigna, Firenze, GDSU, inv. 9774F (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 131 Matteo Rosselli,  
*Studi preparatori per la lunetta con la predica del beato Manetto dell'Antella in Francia Parigi*,  
Matita nera, sanguigna  
Museo del Louvre, inv. 1545r  
(Fotografia: Catalogo online del Museo del Louvre)





Fig. 2. 132 Matteo Rosselli, *Papa Alessandro IV concede al beato Bonfiglio di edificare conventi nel mondo*  
1618, affresco, Firenze, Convento della SS. Annunziata, chiostro dei morti (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 133 Bernardino Poccetti, *Bozzetto per Papa Alessandro IV concede al beato Bonfiglio di edificare conventi nel mondo*  
Firenze, GDSU, inv. n. 836 F (Fotografia: Fabbri 2009, tav. 6)



Fig. 2. 134 Matteo Rosselli, *Bozzetto per Papa Alessandro IV concede al beato Bonfiglio di edificare conventi nel mondo* 1616-1618, Olio su carta, mm 335 x 458, già collezione Giovanni Pratesi (Fotografia: Fabbri 2015 (B))



Fig. 2. 135 Matteo Rosselli,  
*Disegno preparatorio per la figura del cardinale per la lunetta con Alessandro IV* mm 323 x 227, Matita nera, sanguigna, Firenze, GDSU inv. 9783F (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 136 Matteo Rosselli,  
*Disegno preparatorio per la figura dell'uomo sulla destra della lunetta* mm 395 x 262, Matita nera, sanguigna Firenze, GDSU inv. 9755F (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 137 Matteo Rosselli,  
*Disegno preparatorio per la figura del fanciullo sulla destra della lunetta,* Sanguigna, New York, Metropolitan Museum, inv. n. 2009.181 (Fotografia: Catalogo online del Metropolitan Museum)



Fig. 2. 138 Matteo Rosselli,  
*Michelangelo dirige i lavori per la difesa sulla collina di San Miniato*, 1615-1616, Olio su tela, cm 236 x 141  
Firenze Museo Casa Buonarroti (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 139 Matteo Rosselli,  
*Studi preparatori per la figura di Sigismondo Buonarroti*  
mm 419 x 267, Matita nera, sanguigna,  
Firenze, GDSU, inv. n. 1058 F (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 140 Matteo Rosselli, *Michelangelo prudente*,  
1628, Olio su muro, cm 82 x 155,  
Firenze, Museo Casa Buonarroti  
(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 141 Matteo Rosselli, *Michelangelo forte*,  
1627-1628, Olio su muro, cm 82 x 155,  
Firenze, Museo Casa Buonarroti  
(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 142  
 Matteo Rosselli,  
*Cristo servito dagli angeli,*  
*Angeli volanti,*  
 1616 c., affresco, cm 465 x 444,  
 Firenze, Chiesa di sant'Antonino a  
 Bellariva  
 (Proveniente dal refettorio del  
 monastero di Santa Maria  
 Maddalena de' Pazzi)  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 143  
 Matteo Rosselli,  
*Cristo incontra Mosè,*  
 1616 c., affresco, cm 465 x 444,  
 Firenze,  
 Chiesa di sant'Antonino a Bellariva  
 (Proveniente dal refettorio del  
 monastero di Santa Maria  
 Maddalena de' Pazzi)  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 144 (A) Matteo Rosselli, *Cristo e la Samaritana al pozzo*,  
1616 c., affresco, cm 365 x 290 (Proveniente dal refettorio del monastero di Santa Maria Maddalena de' Pazzi)  
Chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, Portico (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 144 (B) Matteo Rosselli, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*  
1616 c., affresco, cm 365 x 290 (Proveniente dal refettorio del monastero di Santa Maria Maddalena de' Pazzi)  
Chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, Portico (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 145 Matteo Rosselli,  
*Disegno preparatorio per Cristo incontra Mosè,*  
Sanguigna, cm 403 x 266,  
Firenze, GDSU, inv. n. 1074F (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 146 (A) Matteo Rosselli,  
*Disegno preparatorio per Cristo e la Samaritana al pozzo?,*  
Sanguigna, cm 385 x 255  
Firenze, GDSU, inv. n. 9817 F (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 147 Matteo Rosselli,  
*Disegno preparatorio per Cristo e la Samaritana al pozzo?,*  
Sanguigna,  
Parigi, École Nationale supérieure des Beaux-Arts, inv. n. EBA 337  
(Fotografia: Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais)



Fig. 2. 146 (B) Matteo Rosselli,  
*Disegno preparatorio per Cristo e la Samaritana al pozzo?,*  
Sanguigna, cm 374 x 249,  
Firenze, GDSU, inv. n. 9819 F (Fotografia: autrice)

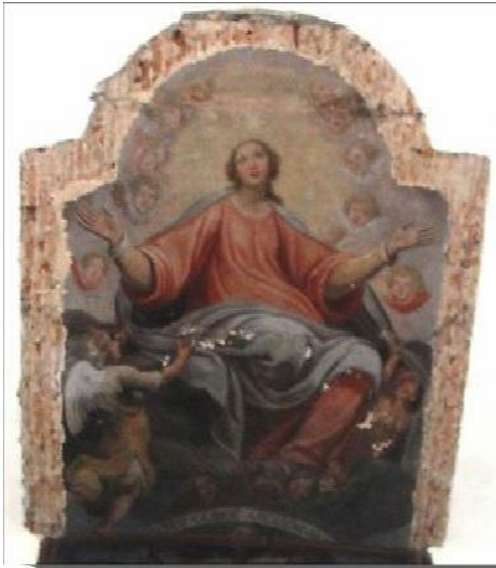


Fig. 2. 148 (A)

Matteo Rosselli, *Assunzione della Madonna*,

1616 circa, affresco,

Firenze, Palestra del Liceo Classico Michelangiolo

(ex monastero di santa Maria de' Paazi)

(Fotografia: Centro di Documentazione del Polo museale fiorentino)



Fig. 2. 148 (B, C)

Matteo Rosselli, *Angeli*,

1616 circa, affresco,

Firenze, Liceo Classico Michelangiolo

(Fotografia: Centro di Documentazione del Polo museale fiorentino)



Fig. 2. 149

Matteo Rosselli, *Incoronazione della Madonna*,

1624, Olio su tela, cm 225 x 196,

Firenze, Chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi

(Fotografia: Wikimedia Commons, Sailko)



Fig. 2. 150  
 Matteo Rosselli,  
*Cristo in Croce con Madonna e santi  
 San Giovanni evangelista, Francesco d'Assisi  
 e Carlo Borromeo,*  
 1617 (firmata e datata)  
 Olio su tela, cm 287 x 190,  
 Scarperia (FI),  
 Prepositura dei Santi Jacopo e Filippo  
 (Fotografia: autrice)

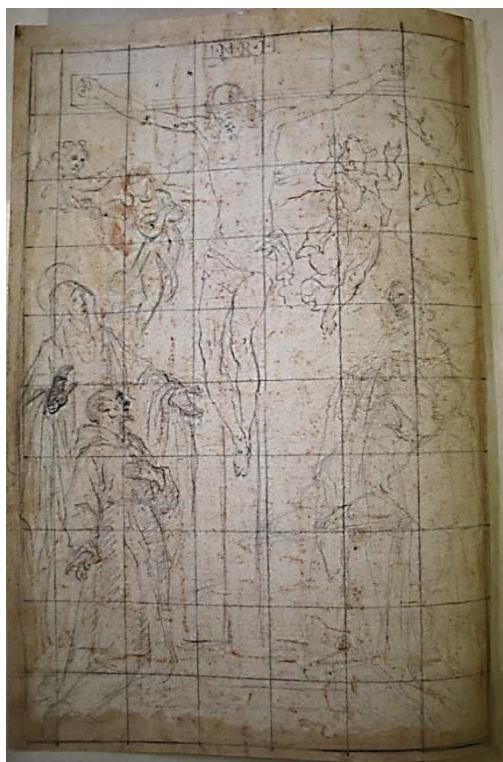


Fig. 2. 151  
 Matteo Rosselli,  
*Disegno preparatorio per Cristo in Croce con Madama e santi San Giovanni  
 evangelista, Francesco d'Assisi e Carlo Borromeo,*  
 Matita nera, cm 405 x 266,  
 Firenze, GDSU, inv. n. 9735 F v.  
 (Fotografia: autrice)





Sinistra:

Fig. 2. 152 (A)

Matteo Rosselli,

*Vergine,*

1640, Olio su tela, cm 252 x 137,

Firenze, Seminario Maggiore

(Fotografia: FIRENZE 2015 (B),

cat. n. 28)

Destra:

Fig. 2. 152 (B)

Matteo Rosselli,

*San Giovanni Evangelista,*

1640, olio su tela, cm 298 x 137,

Firenze, Seminario Maggiore

(Fotografia: FIRENZE 2015 (B),

cat. n. 29)



Fig. 2. 153 Matteo Rosselli, *Disegno preparatorio per Vergine e San Giovanni Evangelista,*

Sanguigna, cm 197 x 248,

Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. n. 125015r (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 154  
Matteo Rosselli,  
*Natività della Vergine e santi Jacopo e Filippo*,  
1630-35 c., Olio su tela, cm 300 x 215,  
Scarperia (FI), Prepositura dei Santi Jacopo e Filippo  
(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 155  
Matteo Rosselli,  
*Natività della Vergine*,  
1636, Olio su tela, cm 320 x 242,  
Lucca, Santa Maria dei Servi  
(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 156  
 Matteo Rosselli,  
*Martirio di San Sebastiano*,  
 1613 c., Olio su tela, cm 265 x 195,  
 Impruneta (FI), Basilica di Santa Maria  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 157 Matteo Rosselli,  
 Studio per un *San Sebastiano*,  
 mm 416 x 265, Sanguigna, matita nera,  
 Firenze, GDSU, inv. n. 9764 F  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 158 Matteo Rosselli,  
 Disegno preparatorio per la figura del manigoldo  
 del *Martirio di San Sebastiano dell'Impruneta*,  
 mm 410 x 250, Sanguigna, matita nera,  
 Firenze, GDSU, inv. n. 1063 F (Fotografia: autrice)  
 337



Fig. 2. 159

Matteo Rosselli, *Martirio di San Sebastiano*,

1618 circa, olio su tela, cm 260 x 147,

Pistoia, San Bartolomeo in Pantano

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 160 Matteo Rosselli,

Disegno preparatorio per *Martirio di San Sebastiano di Pistoia*,

Sanguigna, cm 316 x 213,

Roma, Istituto centrale per la Grafica, inv. FC 125002r

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 161 Matteo Rosselli,

Disegno preparatorio per la figura del manigoldo  
del *Martirio di San Sebastiano di Pistoia*,

mm 395 x 259, Sanguigna,

Firenze, GDSU, inv. n. 9744 F (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 162 Matteo Rosselli, *Vergine con Gesù bambino in braccio*,  
1619, affresco, Firenze, Tabernacolo in via F. Portinari  
(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 164  
Matteo Rosselli,  
*San Michele arcangelo*,  
Olio su tela, cm 64,5 x 51,5  
(Fotografia: Baldassari 2007, cat. n. 3)



Fig. 2. 163  
Matteo Rosselli,  
*Gloria di San Carlo Borromeo con Maria,  
Cristo, San Michele ed Angeli*,  
1620, Olio su tela, cm 396 x 273,  
Firenze, Chiesa di San Carlo dei Lombardi  
(Fotografia: Cantelli 2009, p. 66)



Fig. 2. 165 Matteo Rosselli, *Martirio di Sant'Andrea apostolo*,

1620, Olio su tela, cm 375 x 294, Firenze, Chiesa di Ognissanti (Fotografia: D'Afflitto 2002, p. 68.)



Fig. 2. 166 Giovanni Balducci,  
*Crocifissione di Sant'Andrea apostolo*,  
1588-1590, affresco,  
Firenze, Chiostro di San Pierino (Fotografia: autrice)

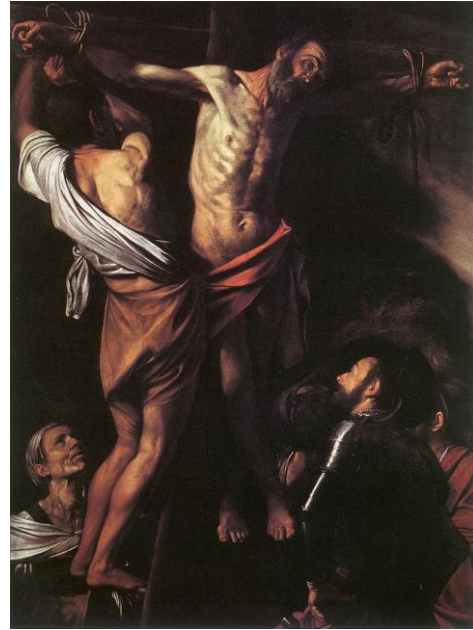


Fig. 2. 167 Michelangelo Merisi da Caravaggio,  
*Crocifissione di Sant'Andrea apostolo*,  
1607, Olio su tela,  
Cleveland, Cleveland Museum of Art



Fig. 2. 168 Attribuito a Domenico Cerroni,  
*Crocifissione di Sant'Andrea apostolo*,  
1597-1600, affresco,  
Roma, Chiesa dei Santi Nereo e Achilleo, navata sinistra  
(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 169 Antonio Tempesta,  
*Sant'Andrea apostolo*,  
Incisione  
(Fotografia: Zuccari 2012, p. 458, fig. 6)



Fig. 2. 170 Matteo Rosselli,  
*Testa barbata di un vecchio*,  
Matita nera, sanguigna,  
Parigi, Museo del Louvre, inv. n. 1548  
(Fotografia: Catalogo online del Museo del Louvre)



Fig. 2. 171 Giovanni Bilivert,  
*Martirio di Sant'Andrea apostolo*  
1625 c., Olio su tela,  
Livorno, chiesa della Madonna  
(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 172 Lorenzo Lippi, *Martirio di Sant'Andrea apostolo*  
1639, Olio su tela, cm 270 x 195  
Firenze chiesa di Sant'Agata  
(Fotografia: D'Afflitto 2002, p. 69)



Fig. 2. 173 Carlo Dolci, *Martirio di Sant'Angrea apostolo*  
1646, Olio su tela, cm 122 x 99,  
Firenze, Galleria Palatina  
(Fotografia: autrice)





Fig. 2. 174

Matteo Rosselli, Jacopo Vignali,

*Perdono di Assisi,*

1620-1621, olio su tela, cm 257 x 166

Firenze, chiesa di Santa Croce,

cappella Riccardi (ex Cappella Calderini)

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 175 Matteo Rosselli?, *Perdono di Assisi,*

Penna con inchiostro bruno, acquerello

Firenze, GDSU, inv. n. 7299 F (a nome di A. Tempesta)

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 176 Francesco Villamena, *Perdono di Assisi,*

in *Vita di San Francesco* (edita a Roma da Andrea de Putti),

1594, incisione a bulino, mm 113 x 75

(Fotografia: ROMA 1982, cat. n. 112)



Fig. 2. 177 Francesco Vanni, *Perdono di Assisi*,  
1595-1600, Olio su tela, cm 360 x 240  
Pisa, chiesa di San Francesco  
(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 178 Francesco Villamena (da Federico Barocci),  
*Perdono di Assisi*, 1588, acquaforte e bulino, mm 535 x 325,  
Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. n. FC 31234  
(Fotografia: Pacini 2010, p. 58)



Fig. 2. 179 Matteo Rosselli,  
*Un frate in ginocchio volto di profilo a sinistra,*  
*con le mani incrociate al petto,*  
mm 392 x 234, sanguigna,  
Firenze, GDSU, inv. n. 9731F (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 180 Matteo Rosselli (qui attribuito),  
*Disegno preparatorio per il Perdono di Assisi,*  
Matita nera, sanguigna  
Firenze, GDSU, Inv. n. 1350 S (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 181 Matteo Rosselli,  
Bozzetto per il *Perdono di Assisi*,  
Olio su carta, mm 415 x 315  
Pandolfini-Firenze Lot 52, 2016/5/18  
(Fotografia: sito del Pandolfini)



Fig. 2. 182 Ignoto, *Replica del Perdono di Assisi*  
1622, firmata e datata «B. R. FAC. 1622»  
Olio su tela, cm 173 x 241  
Firenze, depositi del Museo degli Innocenti  
(Fotografia: Wikimedia Commons, Sailko)



Fig. 2. 183 *La facciata del Palazzo Dell'Antella*,  
1619-20, affresco, Firenze, Piazza Santa Croce (Fotografia: autrice)

Pagina seguente:

Fig. 2. 184 (A) Giovanni da San Giovanni, *Disegno progettuale per gli affreschi della facciata del Palazzo Dell'Antella*,  
1615-1620, cm 165 x 93, Firenze, GDSU, inv. n. 1088 Esp. (Fotografia: autrice)

(I soggetti ed i nomi dei pittori in bianco indicati sotto ogni figura sono quelli individuati da Baldinucci, mentre quelli in giallo seguono le indicazioni presenti nella parte inferiore del progetto.)





Fig. 2. 184 (B) *La Dilezione /La Bontà*



Fig. 2. 184 (C) *La Città di Siena*



Fig. 2. 185

Matteo Rosselli, *La Dilezione /La Bontà*

Firenze, la facciata di Palazzo dell'Antella

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 184 (D) *La Religione*



Fig. 2. 184 (E) *Il Consiglio /La Provvidenza*



Fig. 2. 184 (F) *Una figura allegorica*



Fig. 2. 184 (G) *Il Riposo/La Magnanimità*



Fig. 2. 184 (H) *La Maestà / La Maestà regia*



Fig. 2. 184 (I) *L'Astronomia*



Fig. 2. 186 Matteo Rosselli  
*La Sapienza*



Fig. 2. 187 Matteo Rosselli  
*La Gloria/La Virtù*

Firenze, la facciata di Palazzo dell'Antella      Firenze, la facciata di Palazzo dell'Antella



Fig. 2. 184 (J)  
*La Vigilanza*



Fig. 2. 184 (K)  
*La Verità*



Fig. 2. 184 (L)  
*La Sapienza*



Fig. 2. 184 (M)  
*La Gloria/La Virtù*



Fig. 2. 184 (N) *Una figura allegorica*



Fig. 2. 188 Matteo Rosselli, *Una figura allegorica*

Firenze, La facciata di Palazzo dell'Antella (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 189 Matteo Rosselli,

*Disegno di una figura virile,*

Matita rossa e nera, carta bianca

mm 419 x 279,

Firenze, GDSU, Inv. n. 9758 F

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 190 Matteo Rosselli,

*Disegno di una figura allegorica,*

Penna, bistro, biacca, carta gialletta

e quadrettata,

mm 427 x 277,

Firenze, GDSU, Inv. n. 9766 F

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 191 Matteo Rosselli,

*Figura muliebile allegorica sopra delle nuvole,*

*col piede destro sopra uno scheletro,*

Penna acquerello, biacca, e carta gialletta

mm 442 x 315

Firenze, GDSU, inv. n. 9767 F

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 192 Matteo Rosselli, *Tobiolo e l'Arcangelo*,  
1621 c., Olio su tela, cm 145 x 204, Firenze, Galleria Corsini (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 193  
Matteo Rosselli,  
*Disegno preparatorio per  
Tobiolo e l'arcangelo*,  
Matita nera, sanguigna,  
cm 184 x 149,  
Firenze, GDSU, inv. n. 1075 F  
(Fotografia: autrice)





Fig. 2. 194

Jacopo Vignali, *Tbbiolo e l'Arcangelo*,  
1622, firmato e datato : «I. V. 1622»

Olio su tela, cm 127 x 145,

Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 195

Jacopo Vignali, *Tbbiolo e l'Arcangelo*,  
1623, Firmato e datato:

«JAC. VIGNALI F. ET DON. 1623»,

Olio su tela, cm 133 x 161,

Firenze, Museo di San Marco

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 196

Jacopo Vignali, *Tbbiolo e l'Arcangelo*,  
1640 c., Olio su tela, cm 184 x 112,

Prato, Palazzo degli alberti-cariprato



Fig. 2. 197

Matteo Rosselli, *Lot e le figlie*,  
1621c., Olio su tela, cm 145 x 204,  
Firenze, Galleria Corsini (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 198

Gregorio Pagani, *Lot e le figlie*,  
1604-1605, Olio su tela, cm 230 x 181  
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. n. 3829  
(Fotografia: D'Afflitto 1997, fig. 1)



Fig. 2. 199 Giovan Battista Vanni?, *Fuga di Olimpia dopo l'uccisione di Arbante*,  
Olio su tela, Firenze, Galleria Corsini (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 200 Monogrammist "l.c." (Ludovico Cardi detto il Cigoli?), *Rodomonte in lotta con l'Eremita che difende Isabella*,  
Olio su tela, Firenze, Galleria Corsini, (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 201

Matteo Rosselli, *Trionfo di David*,

1620 c., Olio su rame, cm 44 x 35,

Firenze, Galleria Corsini

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 202

Matteo Rosselli, *Sogno di Giacobbe*,

1621 c., Olio su ramo, cm 42 x 35,

Firenze, Galleria Corsini

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 203 Ludovico Cardi detto il Cigoli, *Sogno di Giacobbe*,  
1597-98, Olio su tela, cm 173 x 134  
Nancy, Museo delle belle arti di Nancy, inv. n. 16



Fig. 2. 204 Cristofano Allori, *Sogno di Giacobbe*,  
1595-1621 c., Olio su tela,  
Torino, Galleria Sabauda



Fig. 2. 205 Jacopo Vignali, *Sogno di Giacobbe*,  
1621, affresco su soffitto, cm 285 x 134,  
Firenze, Museo di Casa Buonarroti

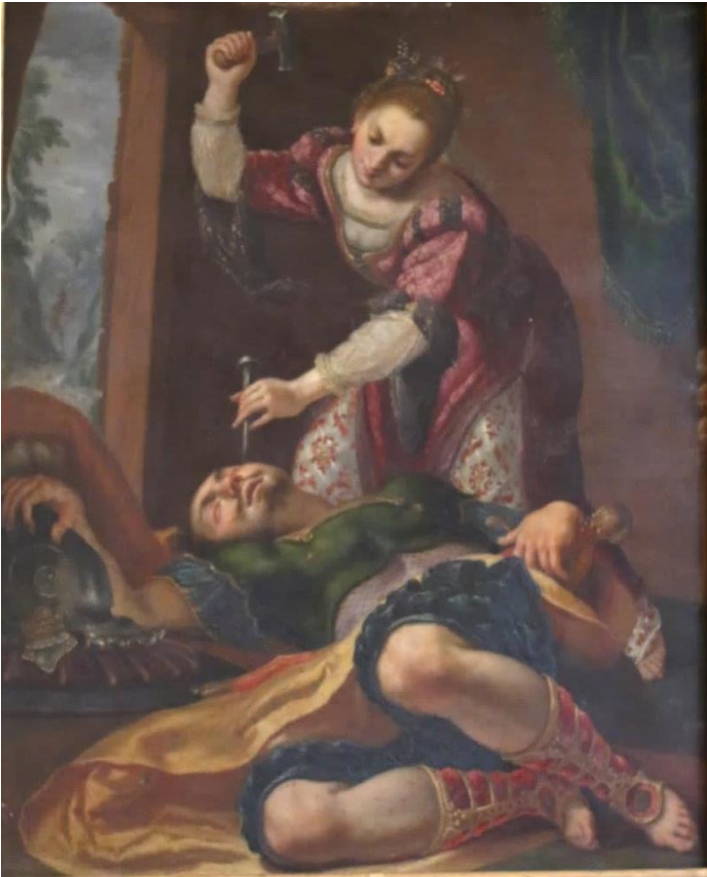


Fig. 2. 206

Matteo Rosselli / Ludovico Cigoli,  
*Giae e Sisera*,

1621 c., Olio su rame, cm 42 x 35,

Firenze, Galleria Corsini

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 207

Ludovico Cigoli, *Giae e Sisara*,

1595-1596, Olio su rame, cm 162 x 131,

Firenze, Cassa di risparmio di San Miniato

(Fotografia:PISA 2009, cat. n. 74)



Fig. 2. 208  
 Francesco Curradi (?), *Abramo e tre angeli*,  
 Olio su ramo,  
 Firenze, Galleria Corsini, (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 209 Jacopo Vignali, *Abramo e tre angeli*,  
 1624, olio su tela, cm 260 x 318  
 Le Puy-en-Velay, Musée Crozatier, inv. n. D. 49.2  
 (Fotografia: Sakamoto 2012, cat. n. 34)



Fig. 2. 210 Matteo Rosselli, *Abramo e tre angeli*,  
 Roma, Istituto centrale per la Grafica, inv. 158-H-10 n. 4657.  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 211

Matteo Rosselli, *Trionfo di David*,

1620, Olio su tela, cm 203 x 201,

Firenze, Galleria Palatina

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 212 (B), Particolare (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 212 (A)

Antonio Tempesta, *Trionfo di David*,

incisione, cm 29 x 21,

Firenze, GDSU, UFF 2004 st.sc.

(Fotografia: autrice)





Fig. 2. 213

Matteo Rosselli, *Trionfo di David*,

1630, olio su tela, cm 235 x 295,

Iscrizione: "Opus Matthei Rosselli florentini

1630", Parigi, Museo del Louvre

(Fotografia: Web Gallery of Art)



Fig. 2. 214

Matteo Rosselli,

*San Pietro che risana lo storpio*,

Marti, Montopoli in Val d'Arno (PI),

Pieve di Santa Maria Novella

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 215 Ludovico Cardi detto il Cigoli,  
*San Pietro che risana lo storpio*,  
 Firenze, GDSU, inv. n. 1017 F  
 (Fotografia: Centro di Documentazione  
 del Polo museale fiorentino)



Fig. 2. 216 Ludovico Cardi detto il Cigoli,  
*San Pietro che risana lo storpio*,  
 Firenze, GDSU, inv. n. 1006 F  
 (Fotografia: Centro di Documentazione  
 del Polo museale fiorentino)



Fig. 2. 217  
 Jacopo Vignali, *San Pietro che risana lo storpio*  
 1632?, Olio su tela, cm 223 x 175  
 Pratovecchio, Monastero di San Giovanni evangelista



Fig. 2. 218 Matteo Rosselli, *Prigionieri di Bona sfilano davanti a Ferdinando I*,

Affresco,

Firenze, Casino Mediceo di San Marco,

Terza sala

(Fotografia: © 2016. Photo Scala, Firenze)



Fig. 2. 219

Poccetti e aiuti,

*Silvio Piccolomini che presenta a Ferdinando I i prigionieri turchi*,

Affresco,

Firenze, Palazzo Pitti, Sala di Bona

(Fotografia: FIRENZE, 2001, p. 138,

cat. n. 19c)



Fig. 2. 220

Poccetti e aiuti, *Conquista di Bona in Algeri*,  
1608-1609, Affresco,

«IMPRESA DELLA CITTA' E FORTEZZA DI  
BONA IN BARBARIA ESEGUITA IL DI XVI  
DI SETEMBRE MDCVII»

Firenze, Palazzo Pitti, Sala di Bona

(Fotografia: FIRENZE 2001, cat. n. 19a)



Fig. 2. 221

Poccetti e aiuti, *Conquista di Prevesa in  
Albania*,

1608-1609, Affresco,

«SI ACQUISTA IL DI III MAGGIO MDCV  
LA PREVESA IN ALBANIA CITTA GIA'  
DETTA NICOPOLI DAAUGUSTO»

Firenze, Palazzo Pitti, Sala di Bona

(Fotografia: FIRENZE 2001, cat. n. 19b)



Sinistra: Fig. 2. 222 Matteo Rosselli,

*Studio della testa maschile*,

Matita nera, sanguigna

Parigi, Museo del Louvre, inv. n. 1540

(Fotografia: Catalogo online del Museo  
del Louvre)



Destra: Fig. 2. 223 Matteo Rosselli

*Studio di una figura femminile*,

Matita nera, sanguigna

Collocazione ignota

(Sotheby's 2008 lot 100)

(Fotografia: Chappell 1985,

pp. 255-256, fig. 22.)



Fig. 2. 224  
 Jacques Callot,  
*L'ammiraglio Inghirami presenta i  
 prigionieri a Ferdinando I,*  
 mm 193 x 302  
 Detroit Institute of Arts,  
 The John S. Newberry Collection  
 inv. n. 65.137  
 (Fotografia: Perlove 1980, fig. 1)



Fig. 2. 225  
 Jacques Callot,  
*L'ammiraglio Inghirami presenta i  
 prigionieri a Ferdinando I,*  
 mm 203 x 307  
 Firenze, GDSU, inv. n. 2659 F  
 (Fotografia: NANCY 1992, cat. n. 76)



Fig. 2. 226  
 Jacques Callot,  
*L'ammiraglio Inghirami presenta i  
 prigionieri a Ferdinando I,*  
 mm 190 x 295  
 Bruges, Stedelijke Musea  
 (Fotografia: Perlove 1980, fig. 2)



Fig.2. 227 Matteo Rosselli, *Ferdinando I riprende i lavori del porto di Livorno*,  
 Affresco, Firenze, Casino Mediceo di San Marco, Terza sala (Fotografia: © 2016. Photo Scala, Firenze)



Fig. 2. 228 Matteo Rosselli  
*Disegno preparatorio per la figura di un lavoratore*  
 Sanguigna, Museo del Louvre inv. 1559  
 (Fotografia: Catalogo online del Museo del Louvre)



Fig. 2. 229 Jacopo Vignali, *La Battaglia di Laiazzo*,  
 Affresco,  
 Firenze, Casino Mediceo di San Marco, Terza sala,  
 (Fotografia: Gregori 2005-2007, I, p. 299, tav. LXXV)



Fig. 2. 230 Matteo Rosselli, *Tancredi medicato da Erminia e Vafirino*,  
1624 c., Olio su tela, cm 182 x 200, Firenze, depositi delle Gallerie (Villa della Petraia), inv. 1890 n. 3818  
(Fotografia: FIRENZE 2001, cat. n. 69)



Fig. 2. 231 Francesco Rustici,  
*Sofronia e Olindo liberati da Clorinda*,  
Olio su tela, cm 195 x 240,  
Firenze, Depositi delle Gallerie (Villa della Petraia)  
inv. 1890 n. 8669 (Fotografia: FIRENZE 2001, cat. n. 57)



Fig. 2. 232 Giovanni Bilivert con aiuti,  
*Compianto di Tancredi sul corpo di Clorinda*,  
Olio su tela, cm 121,5 x 160,  
Parigi, Charles Ratton & Guy Ladrière  
(Fotografia: FIRENZE 2001, cat. n. 62)



Fig. 2. 233

Girolamo Frilli Croci,

*Rinaldo e Armida nel giardino di Armida,*

Olio su tela, cm 178 x 198,

Firenze, depositi delle Gallerie (Villa della Petraia),

inv. 1890 n. 3817

(Fotografia: FIRENZE 2001, cat. n. 67)



Fig. 2. 234

Francesco Curradi, *Erminia tra i pastori,*

Olio su tela, cm 180 x 200,

Firenze, depositi delle Gallerie (villa della Petraia)

inv. 1890 n. 3824

(Fotografia: FIRENZE 2001, cat. n. 59)



Fig. 2. 235

Cesare Dandini, *Rinaldo impedisce il suicidio di Armida,*

Olio su tela, cm 185 x 203

Firenze, Galleria degli Uffizi

inv. 1890 n. 3823

(Fotografia: FIRENZE 2001, cat. n. 71)





Fig. 2. 237 Matteo Rosselli, *Angelica cura Medoro ferito*, 1621-1624, olio su tela, cm 178 x 198,  
 Firenze, Depositi delle Gallerie (Villa della Petraia), inv. 1890 n. 3819 (Fotografia: FIRENZE 2001, cat. n. 82)



Fig. 2. 238 Rutilio Manetti, *Ruggiero alla corte di Alcina*,  
 1624, Olio su tela, cm 180 x 205,  
 Firenze, Galleria Palatina, inv. Palatina 1910 n.12  
 (Fotografia: FIRENZE 2001, cat. n. 73)



Fig. 2. 239 Giovanni Bilivert, *Angelica si cela a Ruggiero*,  
 Olio su tela, cm 116 x 150,  
 Firenze, Galleria Palatina, inv. 1890 n.8034  
 (Fotografia: FIRENZE 2001, cat. n. 79)



Fig. 2. 240 Jacopo Vignali,  
*Ruggiero soccorso da Leone e dalla maga Melissa*,  
1636, Olio su tela, cm 189 x 205,  
Firenze, Galleria Palatina, inv. 1890 n. 5054  
(Fotografia: FIRENZE 2001, cat. n. 86)



Fig. 2. 241 Guido Reni,  
*Incontro di Bradamante e Fiordispina*,  
Olio su tela, cm 119 x 151,  
Firenze, depositi delle Gallerie, inv. 1890 n. 787  
(Fotografia: FIRENZE 2001, cat. n. 85)



Fig. 2. 242 Matteo Rosselli,  
*Bozzetto per Angelica cura Medoro ferito*,  
1621 c., Olio su tela, cm 37,5 x 40,5, «matteo rosselli»  
(deriva dalla collezione di Matteo Frescobaldi)



Fig. 2. 243 Matteo Rosselli,  
*Angelica cura Medoro ferito*,  
Olio su tela, Firenze, collezione privata  
(Fotografia: Cantelli 1983, n. 667)



Fig. 2. 244 (A)

Matteo Rosselli,

*Semiramide che accorre in difesa di Babilonia,*

Olio su tela, cm 175 x 219,

Castello (FI), Villa La Petraia,

inv. 1890, n. 3821



Fig. 2. 244 (B) particolare



Fig. 2. 245

Matteo Rosselli,

*Disegno preparatorio per Semiramide che accorre in difesa di Babilonia*

(qui identificato),

Sanguigna

Roma, Istituto centrale per la Grafica,

inv. 158-H-10 n. 4658

(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 246  
 Francesco Curradi,  
*Artemisia che beve le ceneri di Mausolo*,  
 1624-1625, Olio su tela, cm 177 x 219,  
 Castello (FI),  
 Villa La Petraia, inv. 1890, n.3820  
 (Fotografia: FIRENZE, 2008, p. 169,  
 cat. n. 34)



Fig. 2. 247  
 Matteo Rosselli,  
*Disegno preparatorio per Artemisia che beve le ceneri di Mausolo* (qui identificato),  
 Sanguigna,  
 Roma, Istituto centrale per la Grafica,  
 inv. 158-H-10 n. 4656 (Fotografia: autrice)



Fig. 2. 248  
 Bernard Rantwyck  
*Mausoleo di Alicarnasso*  
 1611c., Olio su tavola, cm 36 x 47  
 Firenze, Palazzo Pitti, Depositi delle Gallerie Fiorentine  
 Inv. 1890, n. 5974  
 (Fotografia: FIRENZE 2008, p. 78)



Fig. 2. 249 Francesco Rustici, *Morte di Lucrezia*,

1624-1625, Olio su tela, cm 175 x 259.5

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n.6421 (Fotografia: FIRENZE 2010, p. 250)



Fig. 2. 250 Rutilio Manetti, *Sofonisba si suicida col veleno davanti a Massinissa*,

1623-1624, Olio su tela, cm 168 x 265,

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 5484 (Fotografia: FIRENZE 2010, p. 250)



Fig. 2. 251 Francesco Curradi, *Santa Cristina di Bolsena*,  
Olio su tela, cm 193 x 179,  
Firenze, Gallerie Fiorentine, inv. 1890 n. 9436  
(Chiesa di Santa Lucia dei Magnoli)  
(Fotografia: autrice)



Fig. 2. 252 Matteo Rosselli e aiuti, *Santa Cristina di Bolsena*,  
1623-1624, affresco,  
Firenze, Villa di Poggio Imperiale,  
Camera da letto della Granduchessa  
(Fotografia: autrice)

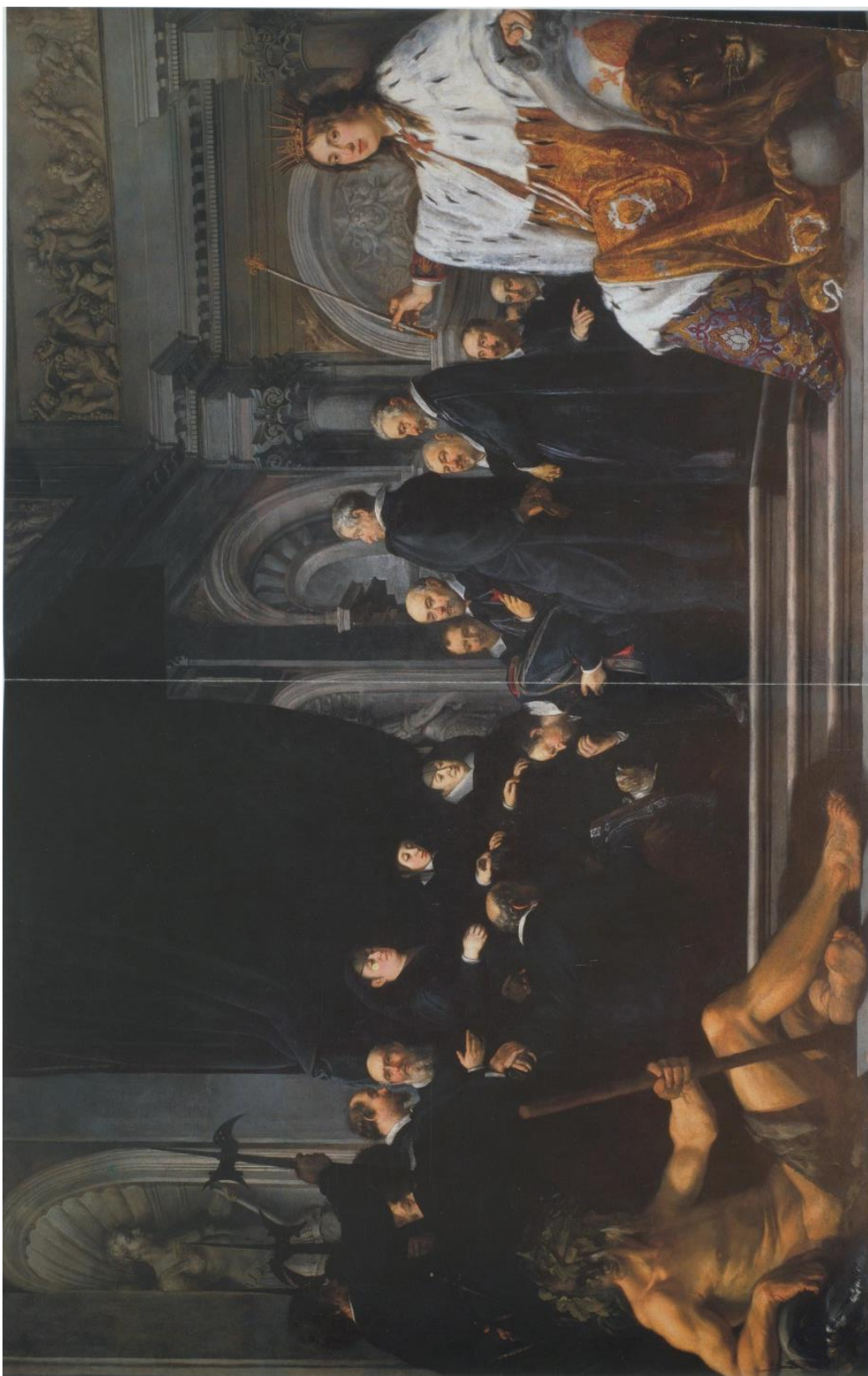


Fig. 3. 1 Giusto Suttermans, *Giuramento del Senato fiorentino a Ferdinando II de' Medici*,  
1622-1626, Olio su tela, cm 397 x 626,  
Firenze, Galleria degli Uffizi, Sala della Niobe, inv. 1890, n.721  
(Fotografia: Caneva-Vervat 2002, tav. II)



Fig. 3. 2 Giusto Suttermans, Bozzetto per il *Giuramento del Senato fiorentino*, 1622, Olio su tela, cm 61 x 82, Oxford, Ashmolean Museum, inv. n. A 1074 (Fotografia: website del Ashmolean Museum)



Fig. 3. 3 Domenico Passignano, *Cosimo de' Medici creato duca dal Senato fiorentino*, 1596-1598, Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento (Fotografia: Spinelli, in FIRENZE 2005, p. 133, fig. 2)





Fig. 3. 4 Giusto Suttermans, Bozzetto per il *Giuramento del Senato fiorentino*,  
Olio su tela, cm 65 x 82, Parigi, Petit Palais, inv. Dutuit n.1152 (Fotografia: Stoppato 2002, p. 18, fig. 7)

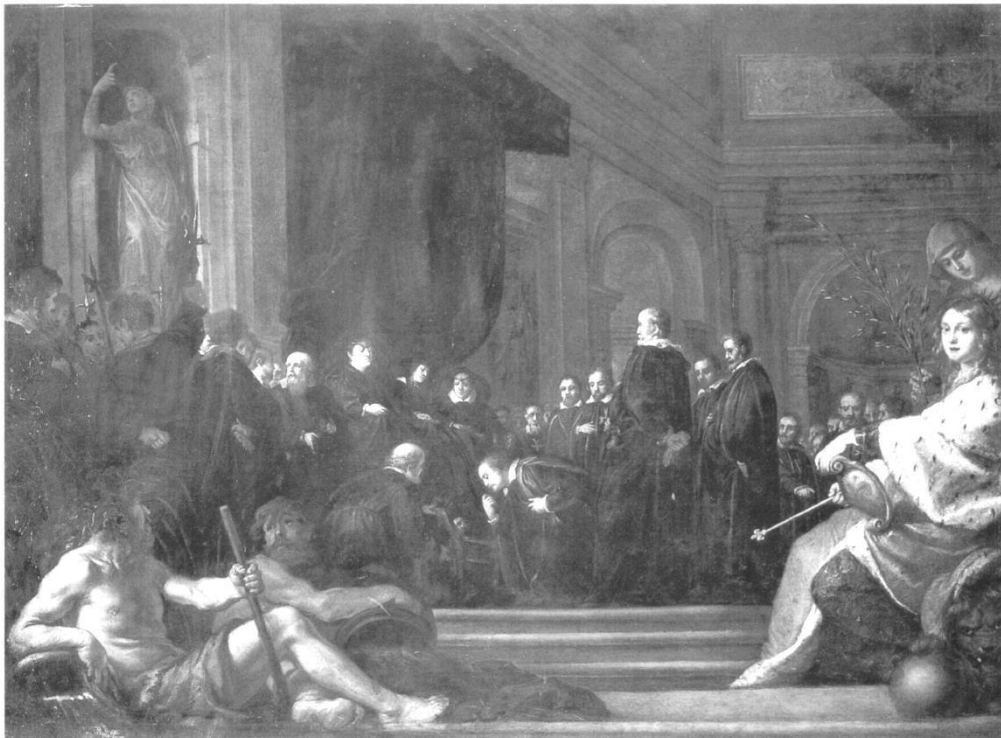


Fig. 3. 5 Giusto Suttermans, Bozzetto per il *Giuramento del Senato fiorentino*,  
Olio su tela, cm 101 x 139, Firenze, Galleria Palatina, inv. 1890 n. 9692.  
(Fotografia: Stoppato 2002, p. 19, fig. 9)

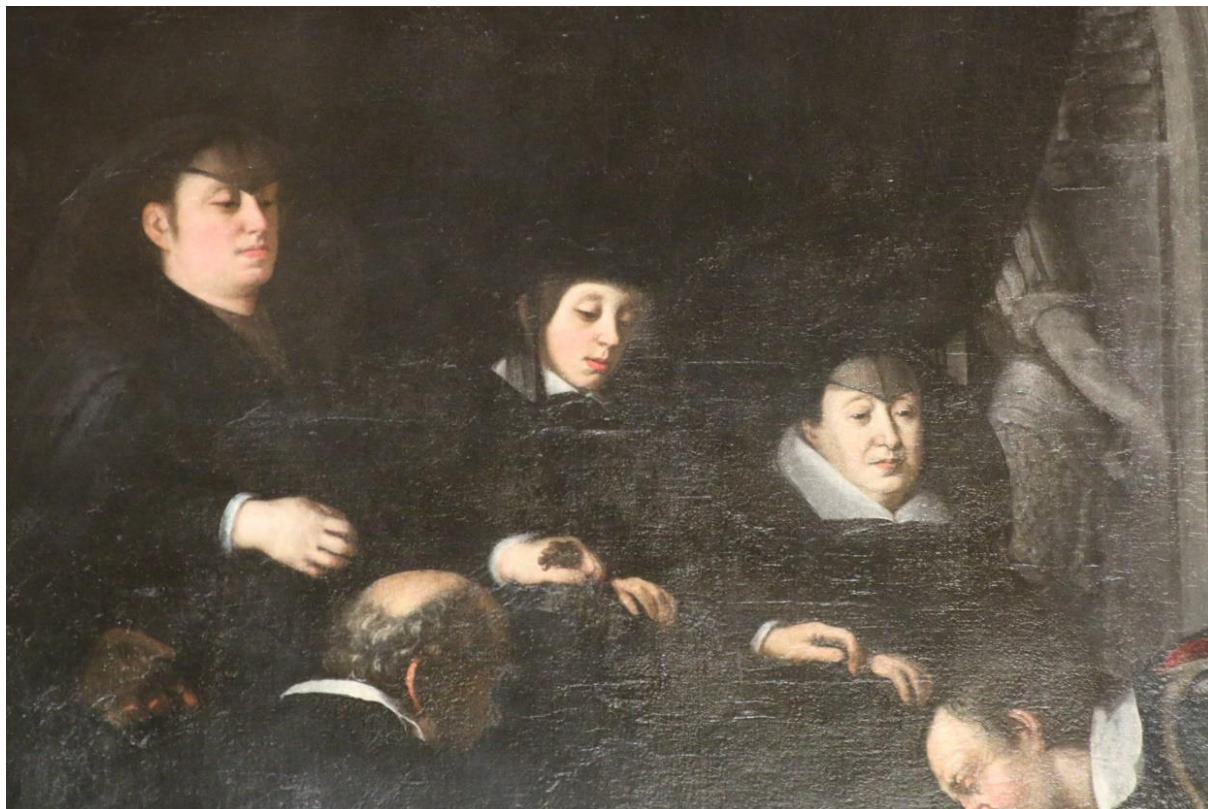


Fig. 3. 6 Giusto Suttermans, particolare del *Giuramento del Senato fiorentino* (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 7 Giusto Suttermans, particolare del *Giuramento del Senato fiorentino* (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 8 Tiberio Titi,  
*Ritratto di Maria Maddalena d'Austria*,  
Olio su tela, cm 202 x 115,  
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 2306



Fig. 3. 9 Ignoto, *Ritratto di Maria Maddalena d'Austria*,  
Olio su tela, cm 193 x 114,5,  
Lawrence (Kansas), University of Kansas Museum of Art



Fig. 3. 10 Casini Domenico e Valore,  
*Ritratto di Maria Maddalena d'Austria*,  
Olio su tela, cm 205 x 115,  
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 2285



Fig. 3. 11 Ignoto,  
*Ritratto di Maria Maddalena d'Austria*,  
Olio su tela,  
Siena, Palazzo Reale



Fig. 3. 12 Cristofano Allori,  
*Ritratto di Maria Maddalena d'Austria*,  
Olio su tela, cm 204 x 114,  
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, no.2358  
(Fotografia: Lamgedijk 1981-1987, p. 1275)



Fig. 3. 13 Jacopo Ligozzi (attribuito a),  
*Ritratto di Maria Maddalena d'Austria con primogenito  
Ferdinando II e figlia Anna*, 1620 circa, Olio su tela,  
cm 111,1 x 85,7 Norfolk, Oxburgh Hall,  
In alto a sinistra: «Anne of Denmark, Queene of James 1.st»  
(Fotografia: © The National Trust Images)



Fig. 3. 14 Giusto Suttermans (bottega di),  
*Ritratto di Maria Maddalena d'Austria e il primogenito,  
Ferdinando II*, 1623, Olio su tela, cm 145 x 118,  
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, no. 2246



Fig. 3. 15 Agnolo Bronzino,  
*Ritratto di Eleonora di Toledo e il secondogenito Giovanni*,  
1545, Olio su tela, cm 115 x 95,  
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, no. 748



Fig. 3. 16 Giusto Suttermans,  
*Ritratto di Maria Maddalena d'Austria  
in guisa di santa Maria Maddalena,*  
1625-1630, Olio su tela, cm 168 x 90,  
Firenze, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 563  
(Fotografia: FIRENZE 2014, p. 133, cat. n.14)



Fig. 3. 17 Giusto Suttermans,  
*Ritratto di Maria Maddalena d'Austria,*  
1621, Olio su tela, cm 204 x 140,  
Firenze, Palazzo Pitti,  
inv. Ville 1911 Poggio a Caiano, n. 133



Fig. 3. 18  
Tiberio Titi,  
*Ritratto di Cristina di  
Lorena,*  
ante 1618, Olio su tela,  
cm 175 x 200,  
Firenze, Galleria Palatina,  
inv.1890, 2466  
(Fotografia: Centro di  
Documentazione del Polo  
Museale Fiorentino)



Fig. 3. 19 Giorgio Vasari,  
particolare di *Assedio di Firenze del 1530*,  
Sala di Clemente VII, Firenze, Palazzo Vecchio,  
(Fotografia: Faini 1995, p. 5)

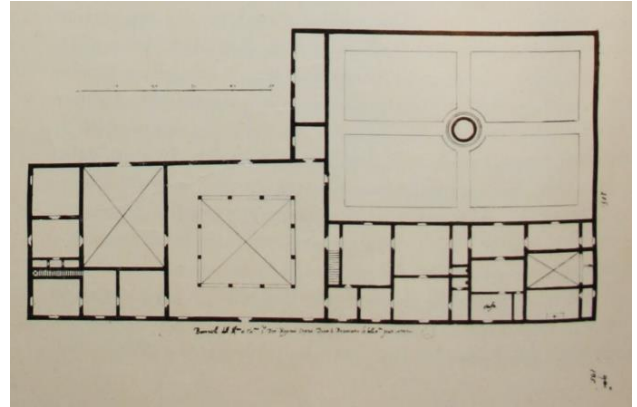


Fig. 3. 20 Giorgio Vasari il giovane,  
*Disegno di pianta del piano terreno della Villa  
Baroncelli al tempo di don Virginio Orsini*,  
Firenze, GDSU, inv. n. 4919 A  
(Fotografia: Panichi 1975, p. 34, fig. 5)

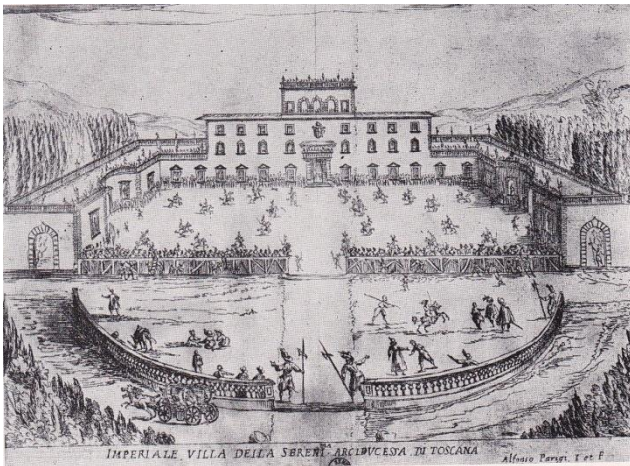


Fig. 3. 21 Alfonso Parigi,  
*La Villa di Poggio Imperiale e il 'balletto a cavallo'  
rappresentato in onore del principe Sigismondo  
di Polonia il 3 febbraio 1625*, Firenze, GDSU,  
inv. n. 95789 st. sc. (Fotografia: Panichi 1975, p. 18)



Fig. 3. 22 Ignoto, dall'incisione di Giuseppe Zocchi,  
*La veduta di della Villa di Poggio Imperiale*,  
affresco,  
Salone delle Udienze, Villa di Poggio Imperiale  
(Fotografia: autrice)



Fig 3. 23  
Giuseppe Zocchi,  
*Villa di Poggio Imperiale*,  
1744, Firenze, GDSU, inv. n. 9795  
(Fotografia: Panichi 1975, p. 18, fig. 4)

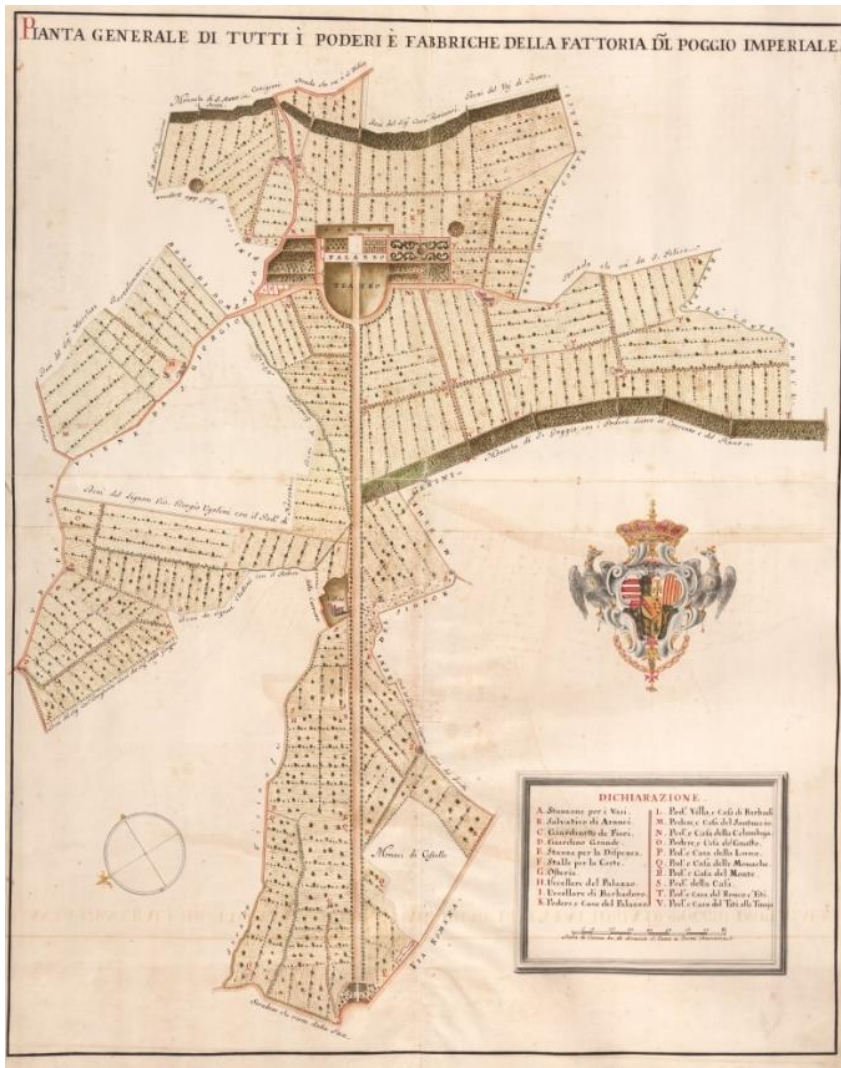


Fig. 3. 24

*Pianta generale di tutti i poderi e fabbriche della fattoria del Poggio Imperiale, 1696*

Firenze, ASF, Piante Regie

Possessioni, tomo IX, 653.

(Fotografia: Archivio di Stato di Firenze)



Fig. 3. 25 J. C. Merz (da F. B. Werner),

*Veduta del viale del Poggio Imperiale con le quattro vasche dell'accesso monumentale nei pressi di Porta Romana ideato da Giulio e Alfonso Parigi,*

incisione, prima metà del sec. XVIII, Museo di Firenze com'era

(Fotografia: Panichi 1975, p. 19, fig. 5)



Fig. 3. 26 (A) G. Ruggeri(?),  
*Veduta del viale del Poggio Imperiale,*  
 1737, Firenze, ASF, Mannelli Galilei Riccardi 315, f. 3  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 26 (B) G. Ruggeri(?),  
*La Veduta della Villa di Poggio Imperiale,*  
 1737, Firenze, ASF, Mannelli Galilei Riccardi 315, f. 3  
 (Fotografia: autrice)

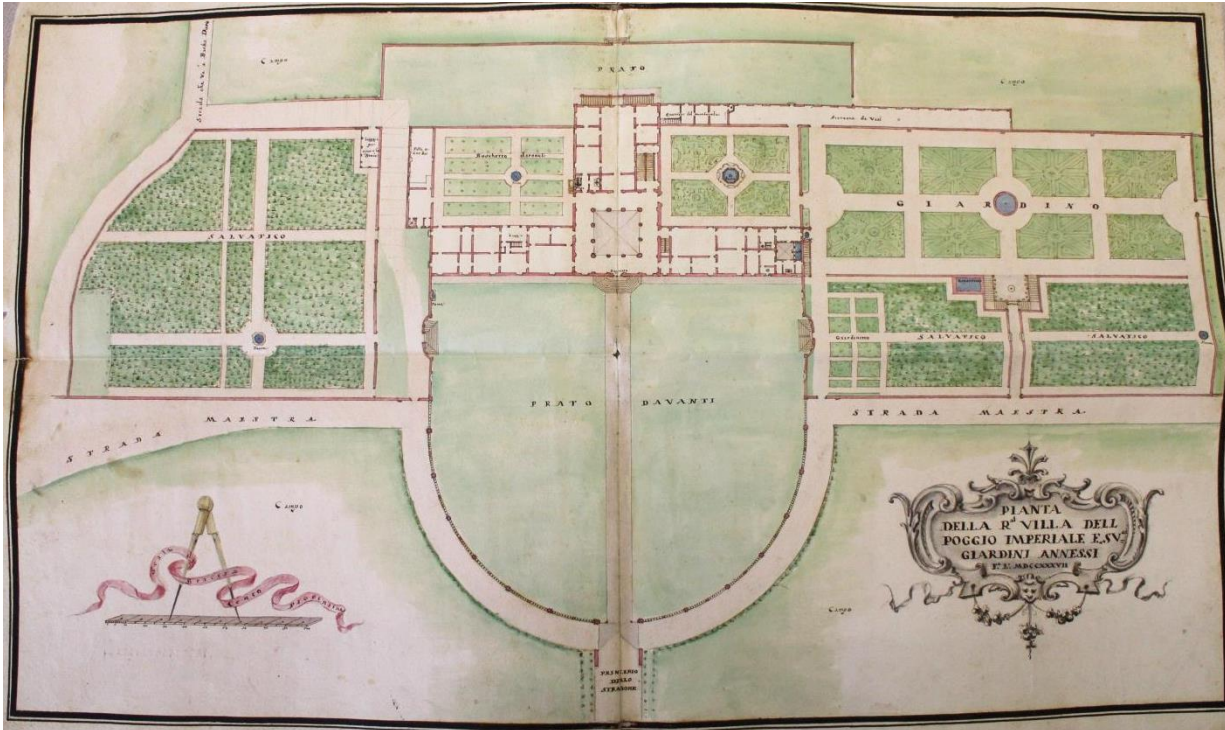


Fig. 3. 26 (C) G. Ruggeri (?), *Pianta del piano terreno della Villa di Poggio Imperiale,*  
 1737, Firenze, ASF, Mannelli Galilei Riccardi 315, f. 4  
 (Fotografia: autrice)



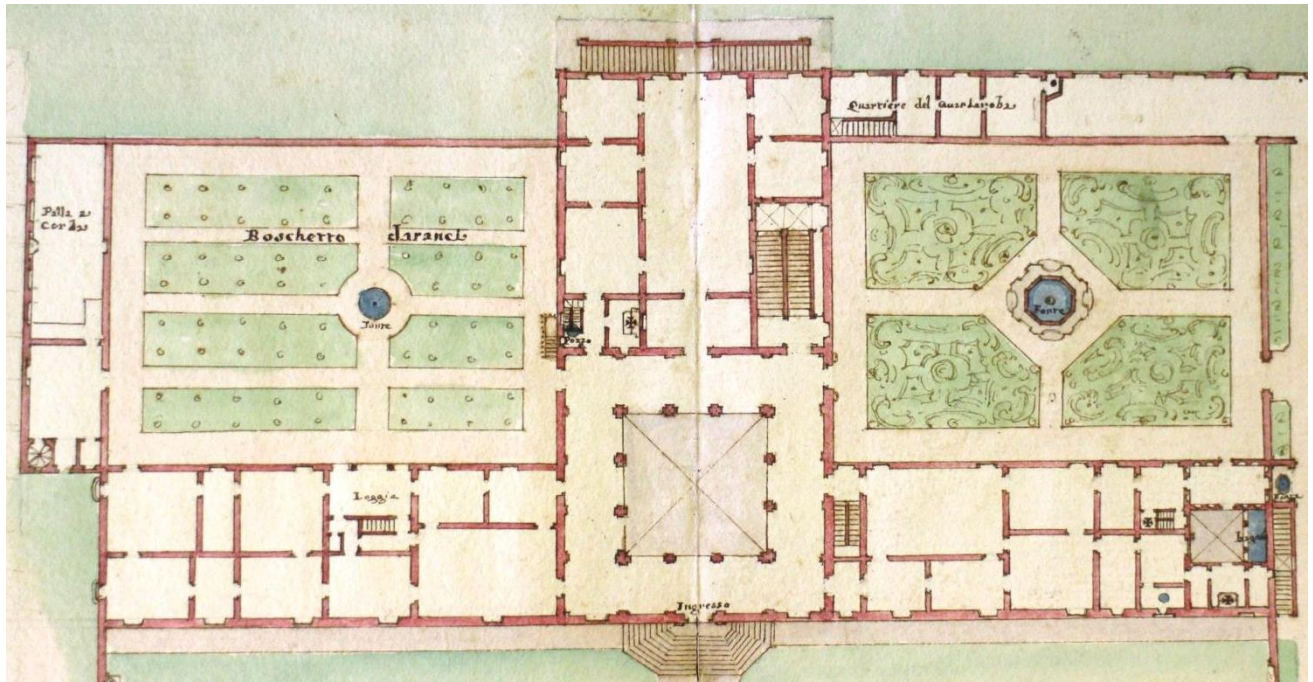


Fig. 3. 26 (D) *Particolare della pianta del piano terreno della Villa di Poggio Imperiale*, 1737, Firenze, ASF, Mannelli Galilei Riccardi, 315, f. 4  
(Fotografia: autrice)

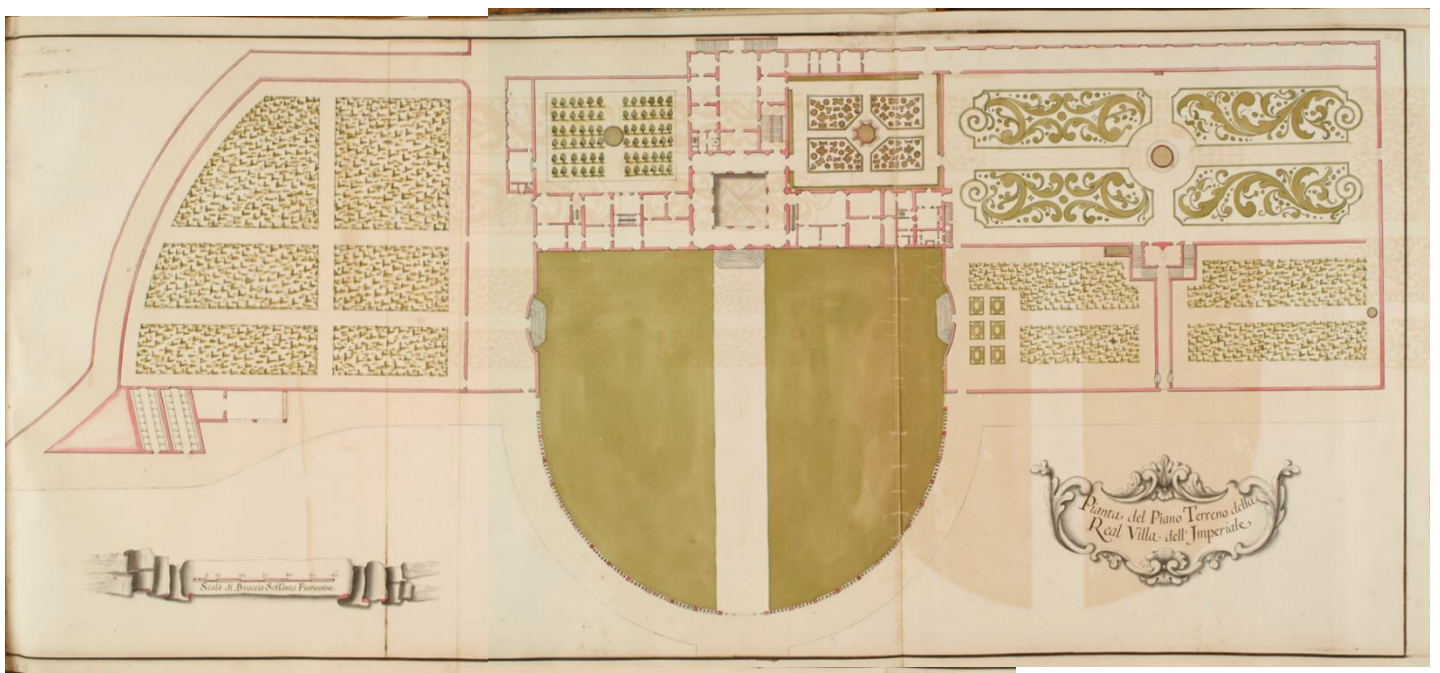


Fig. 3. 27 (A) G. Ruggeri, *Pianta del piano terreno della Villa di Poggio Imperiale*, 1742, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 3. B. 1. 5, f. 25.  
(Fotografia: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze)

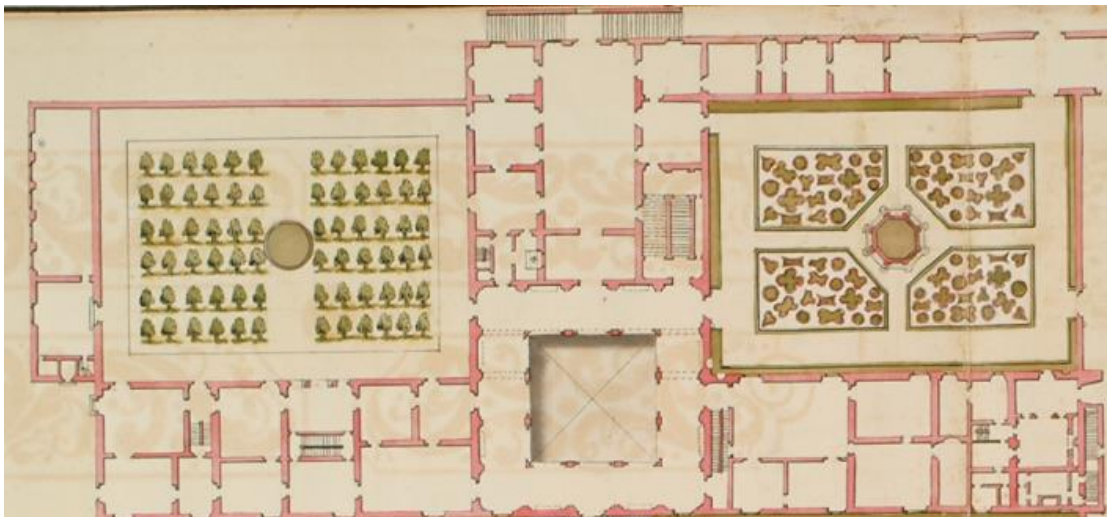


Fig. 3. 27 (B) G. Ruggeri, *Particolare della pianta del piano terreno della Villa di Poggio Imperiale*, 1742, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Pal. 3. B. 1. 5, f. 25.

(Fotografia: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze)

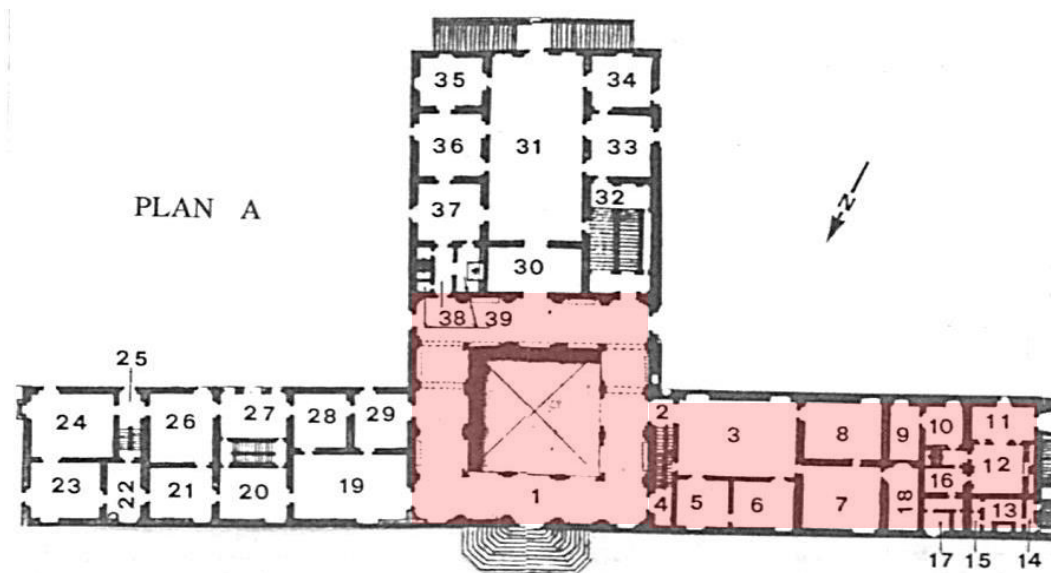


Fig. 3. 27 (C)

*Pianta del piano terreno della Villa di Poggio Imperiale*, realizzata da Bohr in base alla pianta di G. Ruggeri

1. Cortile	8. Quarta camera (camera da letto dell'arciduchessa Maria Maddalena d'Austria)
<b>Ala destra</b> (in base all'inventario del 1625)	9. Camerino accanto alla camera dell'Arciduchessa affacciato al giardino interno
2. Ricettino che va nel Salotto della Serenissima	10. Secondo camerino affacciato al giardino (oratorio)
3. Sala dell'Arciduchessa (Salone delle Udienze)	11. Galleria a lato al corticino della Cappella ("Volticina")
5. Prima camera del Granduca (anticamera del granduca Ferdinando II)	12. Cortiletto
6. Seconda camera (camera da letto del granduca Ferdinando II)	13. Cappella con l'altare
7. Terza Camera (anticamera dell'arciduchessa Maria Maddalena d'Austria)	16. Stanzino dipinto
	17. Stufino
	18. Camerino o ricetto



Fig. 3. 28 Jacopo Ligozzi, *Incoronazione di spine*,  
1621, firmata e datata: «JACOPO LIGOZZI FACEVA 1621 IN FLORENZIA»,  
Olio su tela, cm 117 x 140,  
Firenze, Galleria Palatina, inv. Poggio Imperiale 1860 n. 163  
(Fotografia: FIRENZE 2014 (C), p. 283)



Fig. 3. 29  
Rutilio Manetti, *Giuditta con la testa di Oloferne*  
Olio su tela, cm 216 x 154.5  
Ubicazione ignota  
(Fotografia: Fondazione Federico Zeri)



Fig. 3. 30 Botteghe granducali su disegno di Jacopo Ligozzi, *Inginocchiatoio*, 1621-1624, ebano intagliato; pietre dure; argento traforato e dorato; bronzo fuso, cesellato e dorato cm 205 x 71 x 74, Firenze, Museo degli Argenti inv. Mobili Artistici Bargello 1916, n. 23 (Fotografia: FIRENZE 2014 (A), p. 138)



Fig. 3. 31 Francesco di Ubertino Verdi detto il Bachiacca, *Santa Maria Maddalena* 1525-1530, olio su tavola, cm 51 x 42, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina inv. 1912 n.102 (Fotografia: FIRENZE 2014 (A), p. 139)



Fig. 3. 32 Domenico Puligo, *Madonna col Bambino e San Giovannino* Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912 n.242 (Fotografia: FIRENZE 2002, p. 69)



Fig. 3. 33 Bottega di Paolo Veronese, *Resurrezione*, Olio su tela, cm 97 x 120, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina inv. 1912 n. 264 (Fotografia: Chiarini-Padovani 2003, p. 481, cat. n. 782)



Fig. 3. 34 Francesco Rustici, *Morte della Maddalena*,

Olio su tela, cm 148,5 x 219,

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. Oda, n.481 (Fotografia: FIRENZE 2015, p.229, cat. n. 47)



Fig. 3. 35 Francesco Rustici, *Morte di Santa Maria Maddalena*,

Olio su tela, cm 121 x 169,5 sul retro della tela: «n. 1769»

Firenze, Depositi della Galleria Palatina, inv. 1890, n. 5667

(Fotografia: Fondazione Federico Zeri)

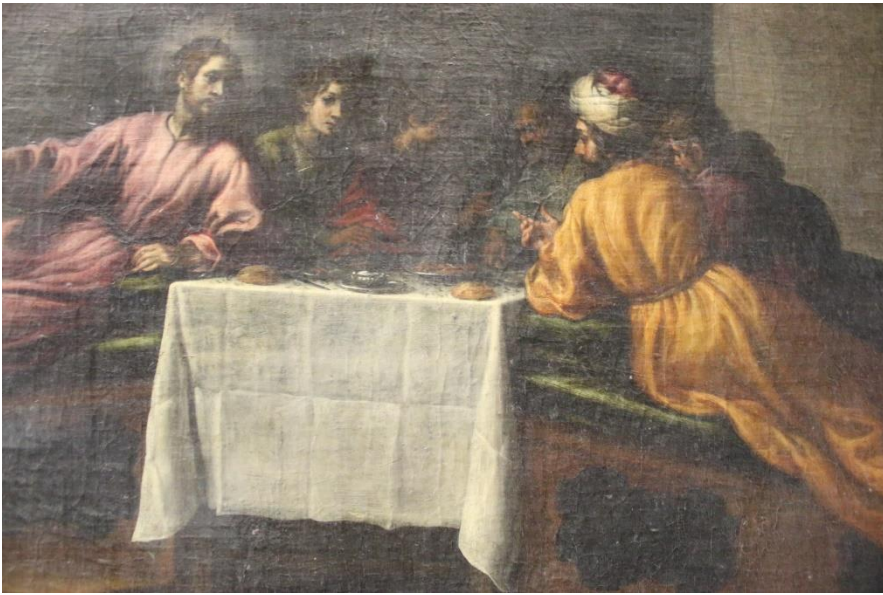


Fig. 3. 36 (A)  
 Francesco Curradi,  
*Cena in casa del fariseo*,  
 1632, Olio su tela, cm 55 x 210,  
 Firenze,  
 Depositi della Galleria Palatina  
 Inv. 1890, n.2132  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 36 (B) Francesco Curradi, *Cena in casa del fariseo Simone*  
 1632, Olio su tela, cm 55 x 210,  
 Firenze, Depositi della Galleria Palatina, Inv. 1890, n.2132 (Fotografia: FIRENZE 1986, fig. 187)



Fig. 3. 37 Francesco Curradi, *Le Pie Donne al Sepolcro*,  
 1632, Olio su tela, cm 67 x 210, Firenze, Depositi della Galleria Palatina, inv. 1890, n.8039 (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 38 Francesco Curradi, *Apparizione di Cristo risorto a Santa Maria Maddalena*, 1632, Olio su tela, cm 69 x 183, Firenze, Depositi della Galleria Palatina, inv. 1890, n.8038 (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 39 Francesco Curradi, *Santa Maria Maddalena approda a Marsiglia*, 1632, Olio su tela, Firenze, Depositi della Galleria Palatina, inv. 1890, n.2165 (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 40 Francesco Curradi, *Santa Maria Maddalena penitente*, 1632, Olio su tela, cm 73 x 202, Firenze, Depositi della Galleria Palatina, inv. 1890, n. 8040 (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 41 (A)

Francesco Curradi,

*Santa Maria Maddalena portata in cielo dagli angeli*

1632, Olio su tela, cm 71 x 230,

Firenze, Depositi della Galleria Palatina, inv. 1890, n. 8041

(Fotografia: autrice)



Fig. 3. 41 (B) Francesco Curradi, *Santa Maria Maddalena portata in cielo dagli angeli*,

Olio su tela, cm 71 x 230, Firenze, Depositi della Galleria Palatina, inv. 1890, n. 8041

(Fotografia: FIRENZE 1986, fig. 187)



Fig. 3. 42 Francesco Curradi, *Ultima comunione di Santa Maria Maddalena*,

1632, Olio su tela, cm 73 x 179, Firenze, Depositi della Galleria Palatina, inv. 1890, n. 2164 (Fotografia: autrice)





Fig. 3. 43 Francesco Ligozzi (attribuito), *Dante e Virgilio all'Inferno*, Alberese (paesina), Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure, inv. n. 1943

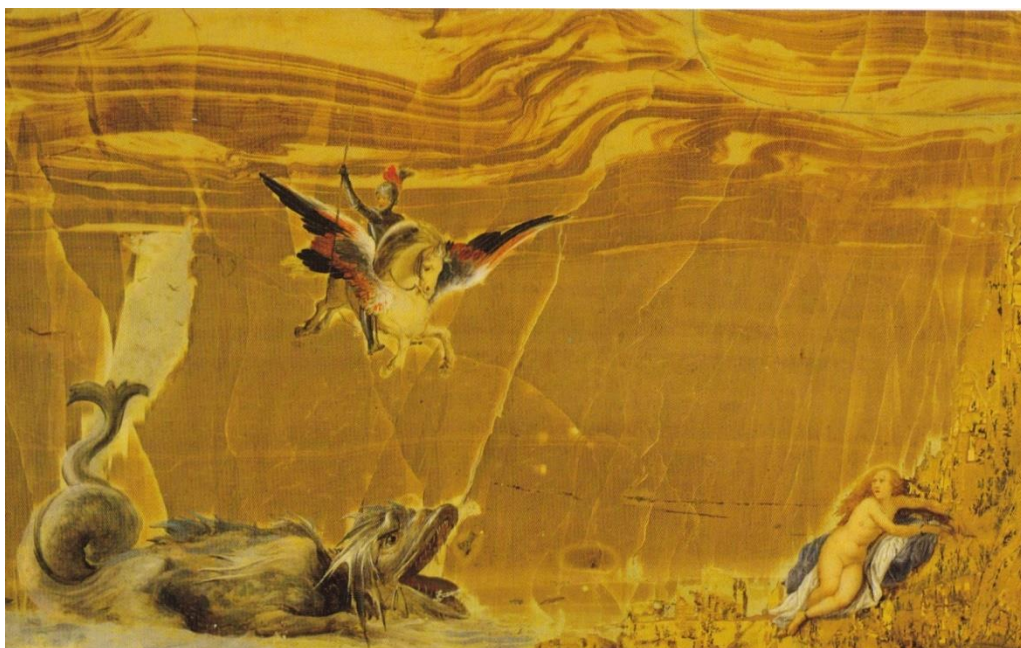


Fig. 3. 44 Filippo Napoletano, *Ruggero libera Angelica dall'orca*, Alberese (paesina), cm 27 x 43, Firenze, Istituto di Studi Etruschi (Fotografia: Chiarini 2007, p. 105, fig. 65)



Fig. 3. 45 Scuola fiorentina, *Maddalena penitente*,  
Alberese (paesina), cm 29 x 49,7 Firenze, Istituto di Studi Etruschi  
(Fotografia: SAN SEVERINO MARCHE 2000, pp. 82-83, cat. n. 19)



Fig. 3. 46  
Jacopo Ligozzi,  
*La Madonna col Bambino appare  
a San Francesco*,  
1618, Olio su tela, cm 259 x 173,  
firmato e datato: «IAC~PO L. F. 1618»,  
Firenze, Galleria Palatina inv. 1912 n.289  
(Fotografia: FIRENZE 2014 (C), p. 275)

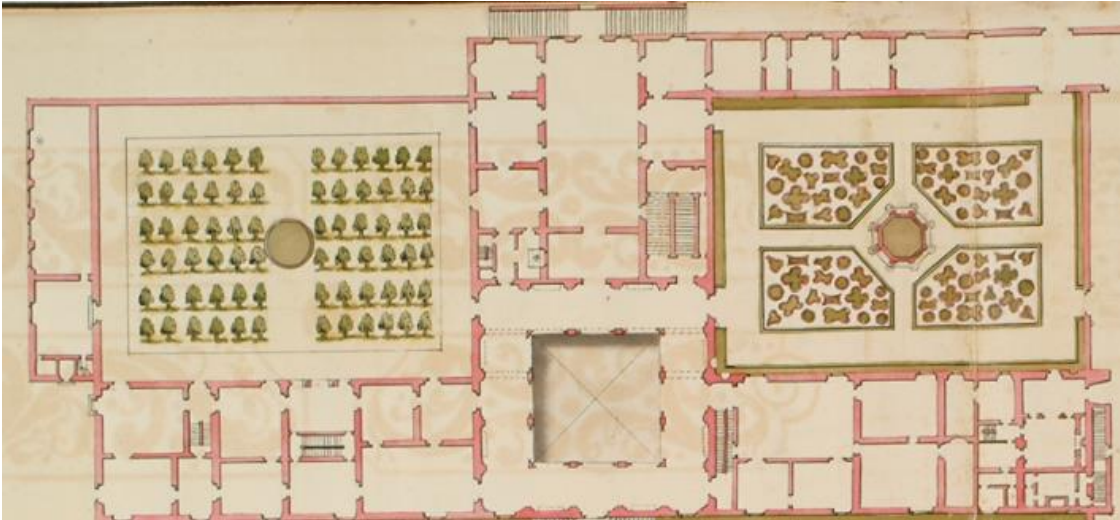


Fig. 3. 47 (A) G. Ruggeri, *Particolare di pianta del piano terreno della Villa di Poggio Imperiale*, 1742, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 3. B. 1. 5, f. 25.  
(Fotografia: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze)

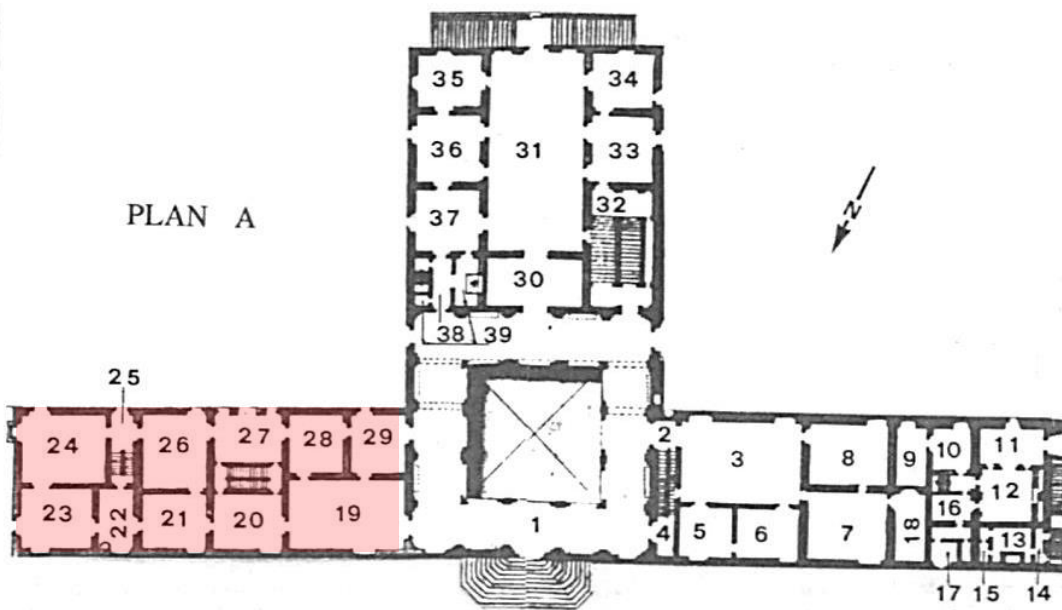


Fig. 3. 47 (B)  
*Pianta del piano terreno della Villa di Poggio Imperiale*, realizzata da Bohr in base alla pianta di G. Ruggeri

**Ala sinistra** (in base all'inventario del 1625)

- 19. Sala a terreno de' forestieri
- 20. Prima camera de' forestieri
- 21. Seconda camera (de' forestieri)
- 22. Terza camera (ovvero ricetto per l'appartamento per i forestieri)
- 23. Quarta camera (de' forestieri)

- 24. Altra camera affacciata al giardino nuovo
- 26. Camera seconda affacciata al giardino nuovo
- 27. Cortile
- 28. Camera del principe Don Lorenzo de' Medici
- 29. Camera del principe Don Lorenzo de' Medici



Fig. 3. 48 Francesco Rustici, *Fuga di Clelia*,  
Olio su tela, Firenze, Palazzo Panciatichi (Fotografia: Spinelli 1997, p. 4)

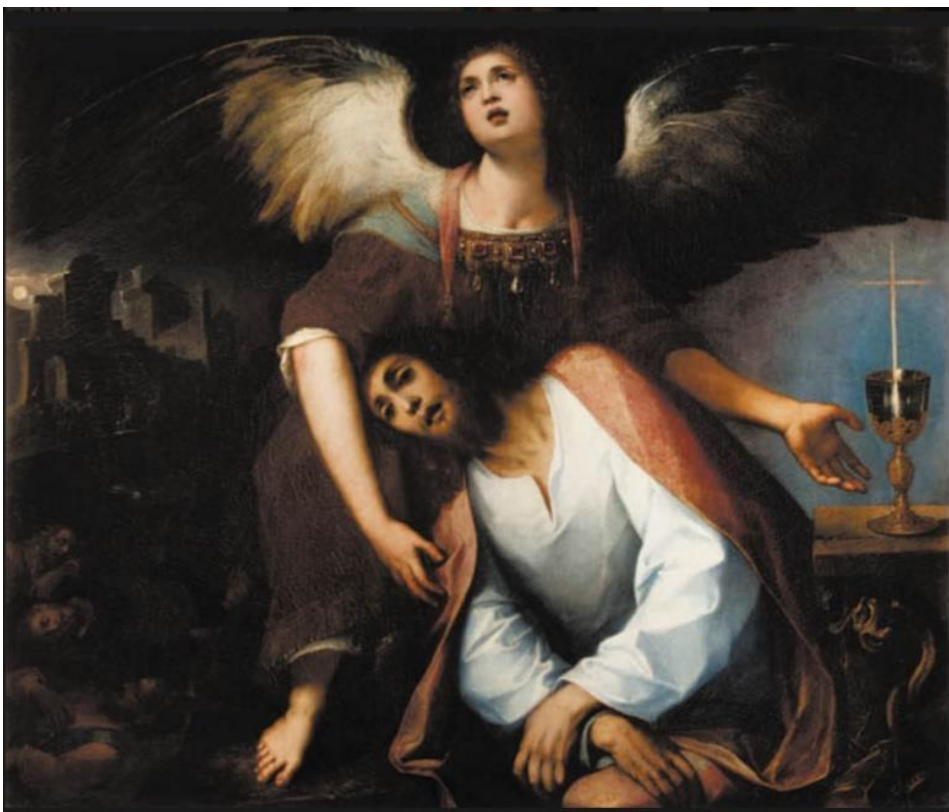


Fig. 3. 49 Jacopo Ligozzi, *Orazione nell'orto*,  
1622, firmato e datato: «JACOPO LIGOZZI FACEVA 1622»,  
Olio su tela, cm 121 x 144,  
Firenze, Galleria Palatina, inv. Poggio Imperiale 1860, n. 160  
(Fotografia: FIRENZE 2014 (C), p. 285)



Fig. 3. 50 Jacopo Ligozzi, *Flagellazione*,  
1622, Olio su tela, cm 119 x 143,5  
Firenze, Galleria Palatina inv. Poggio Imperiale 1860, n. 161  
(Fotografia: FIRENZE 2014 (C), p. 287)



Fig. 3. 51 Jacopo Ligozzi, *Salita al Calvario*,  
1622, firmato e datato: «JACOPO LIGOZZI FACEVA 1622»,  
Olio su tela, cm 97 x 155,  
Firenze, Galleria Palatina inv. Poggio Imperiale 1860, n. 162  
(Fotografia: FIRENZE 2014 (C), p. 289)

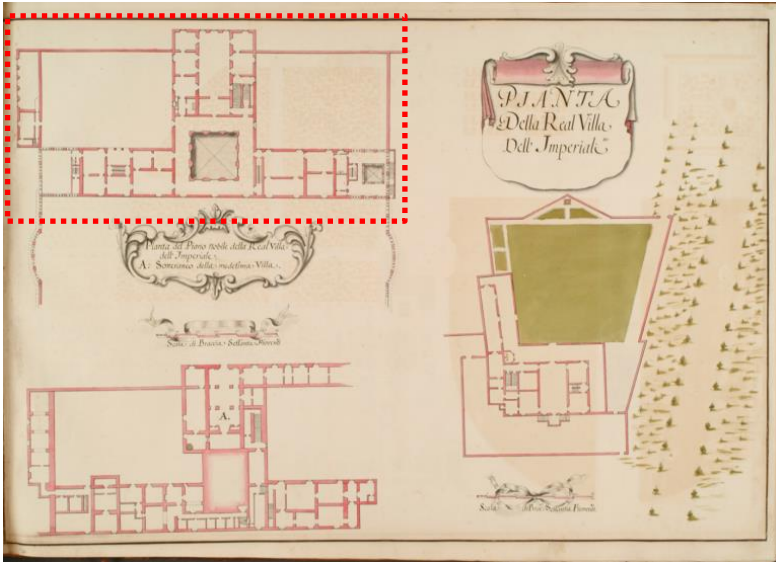


Fig. 3. 52 (A)  
 Ruggeri, *Piante del primo piano e del piano sotterraneo della Villa di Poggio Imperiale*, 1742, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 3. B. 1. 5, f. 26.  
 (Fotografia: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze)

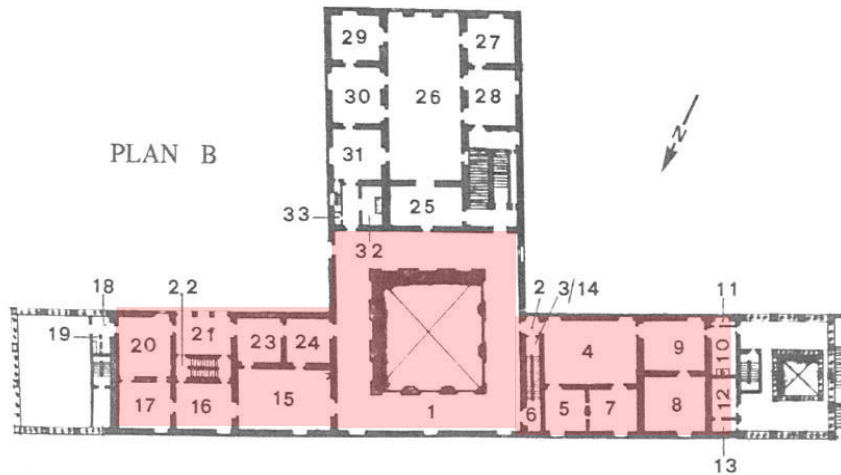


Fig. 3. 52 (B)

Pianta realizzata da Bohr in base alla pianta del primo piano della Villa di Poggio Imperiale di Giuseppe Ruggeri

<b>Sopra il cortile centrale</b> 1. Terrazzo e Galleria	
<p><b>Ala sinistra</b></p> <p>15. Sala che riesce in sulla Galleria che va nell'appartamento di Madama (Cristina di Lorena)</p> <p>16. Camera prima accanto al detto salotto dove dorme Madama</p> <p>17. Seconda camera accanto alla camera delle caccie</p> <p>20. Camera della cantonata di verso il giardino nuovo, detta la camera della pesca</p> <p>23. Galleria fra le due camere delle pesche e de' balaustri</p> <p>24. Camera accanto alla galleria, detta la camera de' balaustri</p>	<p><b>Ala destra</b></p> <p>3. Camera sopra la scala</p> <p>4. Sala dell'Arciduchessa</p> <p>5. Prima camera del Granduca</p> <p>6. Cappellina</p> <p>7. Seconda camera (camera da letto) del Granduca Ferdinando II</p> <p>8. Camera dell'Arciduchessa</p> <p>9. Camera da letto dell'Arciduchessa</p> <p>10. Camera affacciata al terrazzo scoperto</p>



Fig. 3. 53 Andrea Boscoli, *Nozze di Cana*,  
 Olio su tela, cm 127,5 x 191, Iscrizioni: sul cassone «OPA D'ANDREA BOSCOLI FIO[RENTIN]»  
 Firenze, Galleria degli Uffizi, Depositi inv. 1890, n. 8025  
 (Fotografia: Bastogi 2008, p. 154)



Fig. 3. 54 Andrea Boscoli, *Cena in casa del Fariseo*,  
 1599, Olio su tela, cm 127 x 190, Siena, Prefettura  
 (Fotografia: Bastogi 2008, p. 153)

# ELOGII DELLE PIV PRINCIPALI S. DONNE DEL SAGRO

CALENDARIO, E MARTIROLOGIO ROMANO,

VERGINI, MARTIRI, ET ALTRE.

*MESSI INSIEME CON MOLTE VIGILIE.*

Dal M. R. P. M. e Predicatore Generale F. Niccolò Lorini del Monte;  
dell'Ordine de' Predicatori, Patrizio Fiorentino, e Predicatore  
del Sereniss. G. DVCA di Toscana D. COSIMO II.

*Dedicati alla Serenissima Arciduchessa MARIA MADDALENA  
d'Austria, Gran Duchessa, e Conforte del predetto Signore.*

A quali si è aggiunto vn Ragionamento in lode de' Santi Martiri  
di Mugello, S. Cresci, e Compagni.



IN FIRENZE,

Appresso Zanobi Pignoni, Con Lic. de' Sup. 1617.

Fig. 3. 55

Il frontespizio dell'*Elogii delle piu principali S. Donne del Sacro Calendario, e Martirologio Romano, Vergini, Martiri, et altre. messi insieme con molte veilie.* Dal M. R. P. M. e Predicatore Generale F. Niccolò Lorini del Monte dell'Ordine de' Predicatori, Patrizio Fiorentino, e Predicatore del Sereniss. G. Duca di Toscana D. Cosimo II, dedicati alla Serenissima Gran Duchessa, e consorte del predetto Signore, Firenze. Zanobi Pignoni, 1617.

## DELLA DIGNITA, & NOBILTA' DELLE DONNE.

DIALOGO

DI CRISTOFANO BRONZINI  
D'ANCONA.

*Diviso in Quattro Settimane; E ciascheduna di esse  
in Sei Giornate.*

Alla Serenissima Arciduchessa d'Austria,  
MARIA MADDALENA  
Gran Duchessa di Toscana.

*Settimana Prima, e Giornata Quarta:*



IN FIRENZE,

Nella Stamperia di Zanobi Pignoni. 1625. Con Licenza de' Sup.

Fig. 3. 56

Il frontespizio del *Della Dignità & Nobiltà delle Donne.* Dialogo di Cristofano Bronzini d'Ancona. diviso in Quattro settimane; e ciascheduna di esse in sei giornate, alla Serenissima Arciduchessa d'Austria Gran Duchessa di Toscana. Firenze: Zanobi Pignoni, 1625.





Fig. 3.57 Bernardino Poccetti,  
*Decorazione del Salone Poccetti*,  
Firenze, Palazzo Capponi-Vettori  
(Fotografia: Vasetti 2001, p. 65)

Fig. 3.58 Bernardino Poccetti,  
*Piero di Gino Capponi induce Carlo VIII di Francia a più  
onesti patti col popolo fiorentino*,  
1583-1590, affresco,  
Firenze, Salone Poccetti, Palazzo Capponi-Vettori  
(Fotografia: Vasetti 2001, p. 88)



Fig. 3.59  
Michelangelo Cinganeli,  
*Esaltazione della famiglia Bardi*,  
affresco,  
Firenze, Sala del Trionfo, Palazzo Bardi-Guicciardini  
(Fotografia: Wikipedia Commons, Sailko)

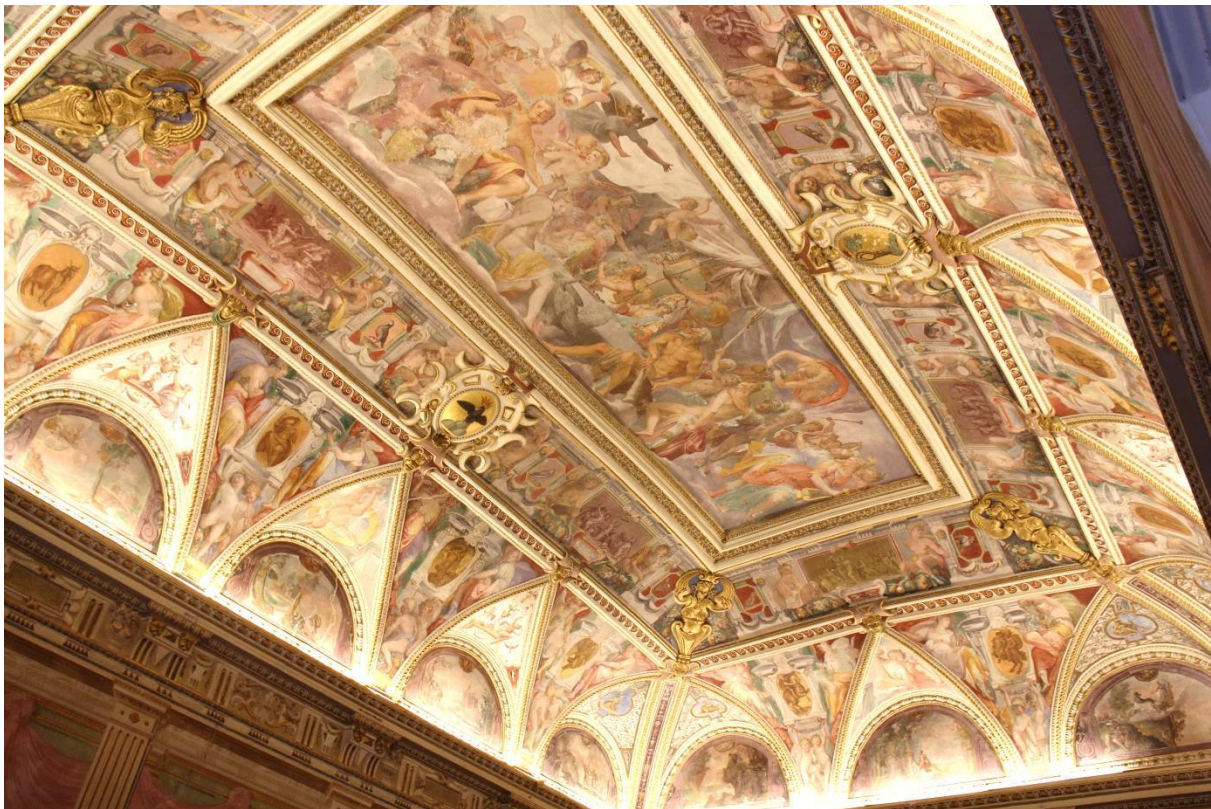


Fig. 3. 60 Volta del Salone del Banchetto degli Dei, affresco, Lucca, Villa Buonvisi (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 61 Volta della Sala di Venere, affresco, Lucca, Villa Buonvisi (Fotografia: autrice)

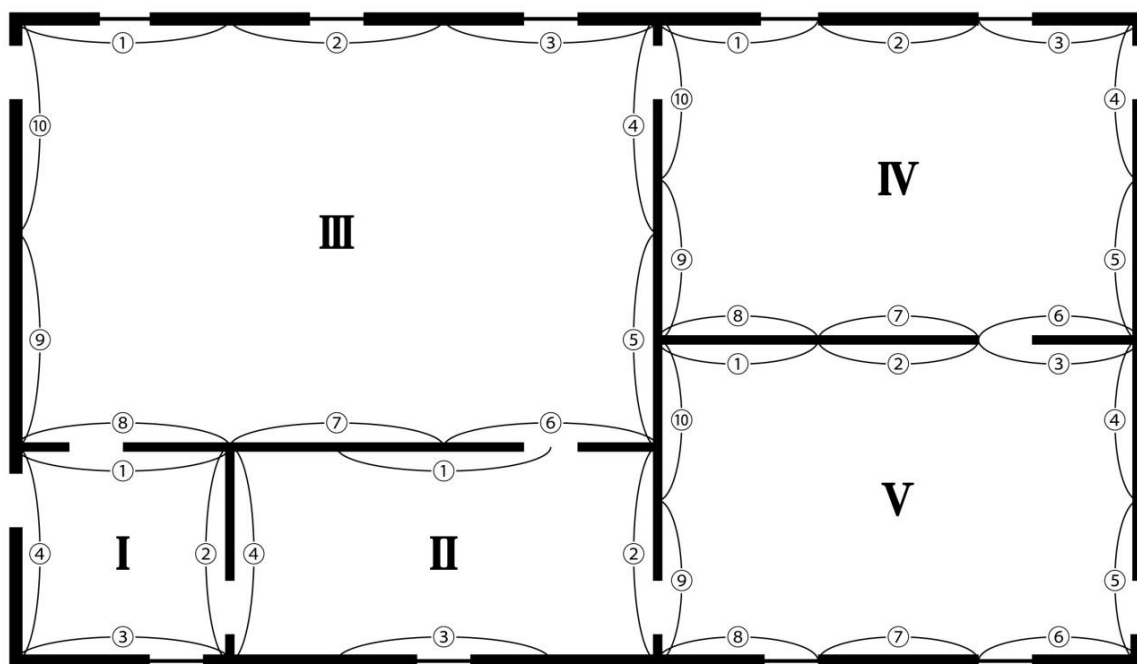


Fig. 3. 62 Pianta delle cinque sale dell'ala destra della Villa di Poggio Imperiale (autrice)

#### I – ANTICAMERA DEL GRANDUCA FERDINANDO II

- ① Michelangelo Cinganelli e aiuti, *Carlo V assedia Tunisi, capitale della Numidia restaurando il regno di Mulya Husani (Mullas) in accordo con papa Paolo III*  
 «SCORRE NVMIDIA, E LA REAL CITTADE PRENDE CARLO A FAVOR DEL REGE AMICO. RIPOSTO E' MVLEA S' NEL SOGLIO ANTICO EI FEDELI DI CRISTO HAN LIBERTADE»
- ② Michelangelo Cinganelli e aiuti, *Carlo V induce Solimano I ad abbandonare l'assedio di Vienna*  
 «STRINGE LA REGIA D'AVSTRIA, ED ALLE MVRA DELL' ALTA ROMA SOLIMANO ASPIRA. VIEN' CARLO A VIENNA' EI CHE'L SVO CAMPO MIRA FVGGE IN BISANZIO, E LE SVE GLORIE OSCVRA»
- ③ Michelangelo Cinganelli e aiuti, *Ferdinando d'Asburgo a cavallo volge lo sguardo verso i simboli del potere regio (corona e scettro, simboli del Regno di Ungheria e di Boemia)* [priva di didascalia]
- ④ Michelangelo Cinganelli e aiuti, *Ferdinando II di Asburgo pone al bando i riformati (seguaci della dottrina di Lutero)*  
 «MIRATE, O REGI, ET AMMIRATE IL ZELO DEL SECONDO FERNANDO; IL REGNO MIO LASCI EI COMANDA, OGNI INFEDELE A DIO NON VO' PER SERVO, CHI NON SERVE AL CIELO»

#### II – CAMERA DA LETTO DEL GRANDUCA FERDINANDO II

- ① Matteo Rosselli, *Rodolfo che cede il destriero a un sacerdote*  
 siglato «Lascia [...]»
- ② Matteo Rosselli e Domenico Pugliani, *Rodolfo I sul trono imperiale che riceve l'omaggio dei vassalli*  
 «PRIMO DEL SANGVE D'AVSTRIA, ALL'ALTA SEDE CHE CESARE FONDO' RIDOLFO ASCENDE DA LVI LA STIRPE GLORIOSA SCENDE DELL'EVROPA SOSTEGNO E DELLA FEDE»
- ③ Ignoto, *Massimiliano che accoglie i guerrieri arresi* [la didascalia non visibile]
- ④ Domenico Pugliani, *Massimiliano che respinge gli elvetici*  
 «GIV'DA MONTI D'ELVEZIA ARMATO STVOLO MOVE A' CAMPI DELL'AVSTRIA ORRIBIL GVERRA VIE [...] ANO, E GL' EMPI ATTERRA VIN [...] RA SCORRE ITALIA A VOLO»

#### III – SALONE DELLE UDIENZE

- ① Nicodemo Ferrucci, *Santa Caterina d'Alessandria converte al cristianesimo l'imperatore Massenzio*  
 «DE PIÙ SAGGI ORATORI RIMANGON MUTE/ LE LINGUE A' DETTI DI REAL DONZELLA/ GRIDA VOCE DEL CIEL»

CH IN LEI FAVELLA/ NELLA SCOLA DI CRISTO SON VISSUTE»

- ② Benedett Veli, *Cunegunda supera la prova del fuoco per dimostrare la sua fedeltà al marito Enrico II*  
«STRINGE PIENA DI FE' LA SANTA AUGUSTA/ PROVA DEL CASTO COR METALLO ARDENTE/ DALLA FERVIDA  
FIAMMA ARDOR NON SENTE/ CH'IMPERA AGL' ELEMENTI ANIMA GIUSTA»
- ③ Matteo Rosselli o Domenico Pugliani (attribuito a), *Elisabetta di Portogallo mostra al malvagio marito Dionisio le elemosine  
per i poveri trasformate miracolosamente in rose*  
«LA REGINA DEL TAGO AVEA NEL LEMBO/ ORO PER SOVVENIR MENDICA SCHIERA/ CH'ELLA IL DISCOPRA IL  
SUO CONSORTE IMPERA/ E ROSE INVECE D'ORA NE MIRA IL GREMBO»
- ④ Matteo Rosselli oppure Domenico Pugliani, *Matilde di Canossa accompagna papa Gregorio VII a Roma* (siglata «M.R.» e  
datata 1623)  
«DI FERRO ARMATA IL PETTO EL COR DI FEDE/ MATILDE CHE DE TOSCHI EBBE L'IMPERO/ DOMATI GL' EMPI  
IL SUCCESOR DI PIERO/ RIPON DEL VATICAN NELL'ALTA SEDE»
- ⑤ Matteo Rosselli oppure Domenico Pugliani, *Galla Placidia che ferma Alarico davanti a Roma*  
«MENTRE COMANDA ALL' ORGOGLIOSE SPADE/ CHE SIA ROMA DISTRUTTA IL RE CRUDELE/ PLACASI DI  
PLACIDIA ALLE QUERELE/ SÌ PUOTE IN UMIL PREGO ALMA BELTADE»
- ⑥ Matteo Rosselli e Domenico Pugliani, *Pulcheria col fratellino Teodosio con la preghiera arresta l'orde dei sciti*  
«A PREGHI DI PULCHERIA ORRIBIL TELO/ MENTRE PORGE A BISANZIO ESTREMO DANNO/ SCENDE AD  
ARDER DI SCITIA IL FIER TIRANNO/ AH' CHE PER GIUSTO RE COMBATTE IL CIELO»
- ⑦ Filippo Tarchiani, *Costanza d'Aragona che concuce grazia della vita a Carlo II d'Angiò detto lo Zoppo*  
«MENTRE RIVOLTO AL CIEL LA MORTE ASPETTA/ DICE COSTANZA AL PRIGIONIER REALE/ VANNE GODI LA  
VITA IN ME PIÚ VALE/ LA PIETÁ VERSO DIO CHE LA VENDETTA»
- ⑧ Filippo Tarchiani, *Isabella di Castiglia rende possibile il viaggio di Colombo*  
«SE DI INOSPITO MARE IL SEN PROFONDO/ APRE IL COLOMBO E A NOVA TERRA ARRIVA/ O FAMOSA  
ISABELLA A TE S'ASCRIVA/ LA SCOPERTA IMMORTAL DEL NOVO MONDO»
- ⑨ Ottavio Vannini, *Martirio di Sant'Orsola*  
«ORSOLA BELLA DI BRITANIA ONORE/ CADE DA FIERO STRAL NEL COR TRAFITTA/ OR DICE SU NEL CIEL  
L'ANIMA INVITTA/ SEMPRE VIVE COLUI CHE PER DIO MUORE»
- ⑩ Ottavio Vannini, *Clotilde, regina dei Franchi, che converte il re Clodoveo al cattolicesimo*  
«PER TE BELLA CLOTILDE AL SANTO FONTE/ RICEVE CLODOVEO L'ONDE DI VITA/ PORTAR INTANTO IL  
SACRO AUGEL S'ADDITA/ LICOR CH' A' FRANCHI REGI UNGE LA FRONTE»

#### IV – CAMERA DA LETTO DELLA GRANDUCHESSA

- ① Michelangelo Cinganelli/ Jacopo Ligozzi?, *Martirio di Santa Dorotea*  
«ROSE, E POMI RACCOLTI IN PARADISO/ PORTA IL MESSO DIVIN DI DOROTEA/ ELLA POI LIETA ALL'EMPIA  
TURBA REA/ PORGE IL BEL COLLO ACCIÓ LE SIA RECISO»
- ② Jacopo Vignali, *Immobilità di Santa Lucia*  
«STASSI IMMOTA LUCIA, FORZA NON BASTA/ A FAR CHE MOVE AI SOZZI ALBERGHI IL PIEDE/ NON MANCA IL  
CIEL D'AITA A' CHI BEN CREDE/ E PER TUTTO É SICURA ANIMA CASTA»
- ③ Domenico Pugliani, *Invenzione della Vera Croce da parte di sant'Elena*  
«CEDA PUR QUEL CHE COL FELICE INGEGNO/ RITROVÓ NUOVO MONDO E GENTE NUOVA/ ELENA CEDA A  
TE CH'E MAGGIOR PROVA/ AVER TROVATO IL SACROSANTO LEGNO»
- ④ Matteo Rosselli e aiuti, *Santa Cristina di Bolsena*  
«GRAVATA IL COLLO DI PESANTE SASSO/ VÁ SICURA CRISTINA IN MEZZ' ALL' ONDE/ CANTA L'ANGEL CHE  
LEI GUIDA ALLE SPONDE/ A' FEDELI DI DIO DAN L'ACQUE IL PASSO»
- ⑤ Ottavio Vannini, *Sant'Agnese*  
«DAL RIO MOSTRO INFERNALE OPPRESSO CADE/ GIOVIN' INTENTO A SCELERATA IMPRESA/ AGNESE DALL'  
INFERNO ANCOR DIFESA/ PURA RISERBA A DIO L'ALMA BELTADE»
- ⑥ Michelangelo Cinganelli, *Incoronazione di Santa Cecilia e Valeriano*

«CECILIA BELLA, E' L SUO PUDICO SPOSO/ L'ANGEL CORONA DI CELESTI FIORI/ FELICI CH' AVVAMPANDO IN CASTII ARDORI/ RITROVASTE NEL CIEL ALMO RIPOSO»

⑦ Anastasio Fontebuoni, *Martirio di Sant'Agata*

«SOVRA UN LETTO DI FIAMME AGATA BELLA/ TIEN NELL' AMATO CIEL LE LUCI IMMOTE,/ TREMA LA TERRA, E L'EMPIA REGIA SCOTE,/ E MUOR L'INIQUA TURBA A' DIO RIBELLA»

⑧ Filippo Tarchiani, *Santa Barbara*

«GETTA GL'IDOLI A TERRA, E SOVRA IL RIO/ BARBARA IMPRIME IN MARMO IL SANTO SEGNO/ VISTA L'IMMAGO DEL SANGUIGNO LEGNO/ LIETA L'ADORA, E NE DÁ LODE A DIO»

⑨ Matteo Rosselli e aiuti oppure Domenico Pugliani, *Martirio di Santa Margherita*

«STASSI LIETA NELL'ACQUA, EN DIO BEATA/ MARGHERITA OGNI PENA A SCHERNO PRENDE,/ COLOMBA INTANTO SOVRA LEI DISCENDE/ E SI ROMPON I LACCI OND' É LEGATA»

⑩ Ottavio Vannini, *Martirio di Sant'Apollonia*

«MIRA LA FIAMMA, E POI SI VIBRA IN QUELLA/ MOSSA APPOLLONIA DA CELESTE ARDORE,/ ROMA NON AMMIRAR DI MUZIO IL CORE,/ SA' LE FIAMME SPEZZAR DEBIL DONZELLA»

## V – ANTICAMERA DELLA GRANDUCHESSA

① Giovan Battista Ghidoni, *Daniele che difende Susanna*

«DI CELESTE VIRTÙ LA LINGUA PIENA/ ASSOLVE DANIEL L'ALMA BELTADE,/ VIVE SUSANNA GLORIOSA, E CADE/ NE' DUE PERVERSI ACCUSATOR LA PENA»

② Anastasio Fontebuoni, *Sefora di Mosè che circoncide il figlio Gersom per salvarlo dall'ira di Dio*

«SEFORA VERSO IL CIELO ALZANDO IL CIGLIO/ VEDE DIO CH'A MOSÉ MINACCIA MORTE,/ ALLOR SERBANDO IN VITA IL SUO CONSORTE/ PRENDE LA PIETRA, E CIRCONCIDE IL FIGLIO»

③ Bartolomeo Salvestrini, *Debora induce Barac a combattere contro Jabin re di Asa*

«GUIDA DEBORA IL CAMPO A DIO FEDELE,/ QUINDI RIPORTA A SUOI NOBIL VITTORIA,/ LIBERATO ISDRAELLE A LEI DA GLORIA/ CHE VOLSE IN FUGA IL PREDATOR CRUDELE»

④ Ignoto, *Jaele e Sisara, da lei ucciso dopo la battaglia di Barac*

«MENTRE NEL SONNO STANCHI LUMI SERRA/ IAEL TRAFIGGE A SISARA LE TEMPIE,/ APPRENDAN L'ALME A DIO RIBELLE, ED EMPIE/ CHE DEBIL MANO I PIÙ SUPERBI ATTERRA»

⑤ Scolaro di Bilivert oppure Giovan Battista Vanni, *Trionfo di Giuditta*

«COL TESCHIO IN MAN DEL FIER NEMICO ESTINTO/ FA L'ARDITA IUDITTA A SUOI RITORNO, / CANTA IL FESTOSO CORO A LEI D'INTORNO/ OGGI IL SIGNOR PER MAN DI DONNA HA VINTO»

⑥ Cecco Bravo, *Maria di Mosè dopo il passaggio del Mar Rosso*

«ENTRO IL VERMIGLIO MAR VISTO SOMMERSO/ IL RE CH'A DANNI D'ISDRAEL VENIA/ CANTA SU LIETO TIMPANO MARIA/ VIVA IL SIGNORE CH' HA L'EMPIO STUOL DISPERSO»

⑦ Scolaro di Bilivert oppure Giovan Battista Vanni, *Ester ed Assuero*

«ESTER VA NON CHIAMATA AL REGE INNANTE,/ E PER ALTRUI SALVAR LA VITA SPREZZA/ OTTIEN QUANTO DESIA L'ALTA BELLEZZA/ CHE NULLA SA NEGARE UN CORE AMANTE»

⑧ Giovan Battista Vanni, *La madre dei sette fratelli Maccabei*

«VEDENDO INNANZI ALL'INFEDEL TIRANNO/ DISFATTI I FIGLI SUOI DALL'EMPIE SQUADRE/ DICE DE MACCABEI LA NOBIL MADRE/ FIGLI ETERNO É IL SIGNOR BREV'É L'AFFANNO»

⑨ Scolaro di Bilivert oppure Giovan Battista Vanni, *Rebecca che riesce ad ottenere da Isacco la benedizione per Giacobbe*

«INVECE DEL FRATELLO, INGANNO PIO/ A BENEDIR' IACOB INDUCE IL PADRE,/ LA BELLA FRODE DELLA SAGGIA MADRE/ É POI CAGION DI MAGGIOR GLORIA A DIO»

⑩ Ignoto, *La figlia del faraone che salva Mosè dalle acque del Nilo*

«L'ALTERA FIGLIA DEL SIGNOR D'EGITTO/ ESPOSTO ALL'ONDE IL GRA[MO] INFANTE ACCOGLIE,/ EGLI PER LEI SALVATO IL GIOGO TOGLIE/ OND'IL POPOL FEDEL GIACEVA AFFLITTO»



Fig. 3. 63 La volta del Salone delle Udienze della Villa di Poggio Imperiale (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 64 Soffitto del salone delle Udienze della Villa di Poggio Imperiale (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 65  
 Filippo Tarchiani,  
*Allegoria del potere spirituale e del potere temporale*,  
 affresco,  
 Soffitto del Salone delle Udienze  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 66 (A) Bottega di Cinganelli  
 Soffitto del Salone delle Udienze della Villa di  
 Poggio Imperiale (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 66 (B) Bottega di Cinganelli  
 Soffitto del Salone delle Udienze della Villa di  
 Poggio Imperiale (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 67 (A) Bottega di Cinganelli,  
*Lo stemma della casata d'Austria*,  
 Timpano della parete corta, Salone delle Udienze  
 (Fotografia: autrice)

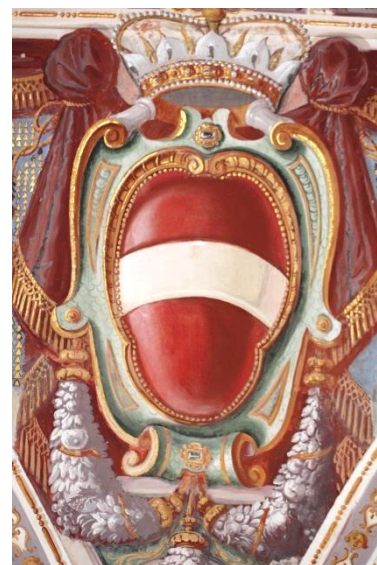


Fig. 3. 67 (B) Bottega di Cinganelli,  
*Lo stemma della casata d'Austria*,  
 Timpano della parete corta, Salone delle Udienze  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 68 (A) Bottega di Cinganelli,  
*Angelo con una corona,*  
Timpano della parete lunga,  
Salone delle Udienze (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 68 (B) Bottega di Cinganelli,  
*Angelo con la corona dell'arciducato d'Austria(?),*  
Timpano della parete lunga,  
Salone delle Udienze (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 68 (C) Bottega di Cinganelli,  
*Angelo con la corona dell'imperatore,*  
Timpano della parete lunga,  
Salone delle Udienze (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 68 (D) Bottega di Cinganelli,  
*Angelo con la corona del Granducato di Toscana,*  
Timpano della parete lunga,  
Salone delle Udienze (Fotografia: autrice)





Fig. 3. 69 (A) Bottega di Cinganelli  
*Allegoria della Dottrina*  
sopra la lunetta di Santa Caterina  
Salone delle Udienze  
(Fotografia: autrice)



Fig. 3. 69 (B) Bottega di Cinganelli  
*Allegoria della Pace*  
sopra la lunetta di Matilde di Cunegonda  
Salone delle Udienze  
(Fotografia: autrice)



Fig. 3. 69 (C) Bottega di Cinganelli  
*Allegoria della Carità*  
sopra la lunetta di Elisabetta  
Salone delle Udienze  
(Fotografia: autrice)



Fig. 3. 69 (A-1)  
Cesare Ripa,  
*Allegoria della Dottrina*  
in Ripa 1611, p. 128.



Fig. 3. 69 (D) Bottega di Cinganelli  
*Allegoria della Fede cattolica*  
sopra la lunetta di Matilde di Canossa  
Salone delle Udienze  
(Fotografia: autrice)



Fig. 3. 69 (E) Bottega di Cinganelli  
*Allegoria della Magnanimità/perdono?*  
sopra la lunetta di Galla Placidia  
Salone delle Udienze  
(Fotografia: autrice)



Fig. 3. 69 (F) Bottega di Cinganelli  
*Allegoria dell'Orazione*  
sopra la lunetta di Pulcheria  
Salone delle Udienze  
(Fotografia: autrice)



Fig. 3. 69 (F-1)  
Cesare Ripa,  
*Allegoria dell'Orazione*  
in Ripa 1611, p. 396.



Fig. 3. 69 (G) Bottega di Cinganelli,  
*Allegoria dell'Abbondanza*,  
sopra la lunetta di Costanza II d'Aragona,  
Salone delle Udienze  
(Fotografia: autrice)



Fig. 3. 69 (H) Bottega di Cinganelli,  
*Allegoria del Granducato di Toscana*,  
sopra la lunetta di Isabella di Castiglia,  
Salone delle Udienze  
(Fotografia: autrice)



Fig. 3. 69 (I) Bottega di Cinganelli,  
*Allegoria della Perseveranza*,  
sopra la lunetta di Sant'Orsola,  
Salone delle Udienze  
(Fotografia: autrice)



Fig. 3. 69 (G-1)  
Cesare Ripa,  
*Allegoria dell'Abbondanza*,  
in Ripa 1611, p. 1.



Fig. 3. 69 (H-1)  
Cesare Ripa,  
*Allegoria del Granducato di Toscana*,  
in Ripa 1611, p. 272.



Fig. 3. 69 (J) Bottega di Cinganelli,  
*Allegoria della Religione*,  
sopra la lunetta di Clotilda, regina dei Franchi,  
Salone delle Udienze (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 70 Nicodemo Ferrucci, *Disputa di santa Caterina d'Alessandria con i filosofi davanti all'imperatore Massenzio*, Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Salone delle Udienze (Pianta III - ①) (Fotografia: Wikimedia Commons, Sailko)



Fig. 3. 71 Nicodemo Ferrucci, *Entrata di Enrico IV ad Amiens*, 1610, Tempera su tela, cm 209 x 272  
 Siglato «b. c. NF»  
 Firenze, Depositi delle Gallerie, inv. 1890, n. 7809  
 (Fotografia: FIRENZE 2010, cat. n. 20, p. 156)



Fig. 3. 72 Nicodemo Ferrucci, *I cardinali Bandino e San Clemente, legati di papa Clemente VIII, riveriscono Margherita d'Austria al suo avvicinarsi a Ferrara*, 1611, Olio su tela, cm 210 x 255,  
 Firenze, Depositi Gallerie, inv. 1890, n. 2717  
 (Fotografia: FIRENZE 1999, cat. n. 5, p. 153)



Fig. 3. 73 Nicodemo Ferrucci,  
*Gli artisti fiorentini studiano le opere di Michelangelo*,  
 1615-1616, Olio su tela,  
 Firenze, Museo di Casa Buonarroti  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 74 Nicodemo Ferrucci,  
*Natività della Vergine*,  
 1612?, Olio su tela,  
 Cutigliano (PT), Chiesa di San Bartolomeo  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 75 Nicodemo Ferrucci, *Morte di San Francesco*,  
 1616-1624, Firenze, Chiostro del Convento di San Salvatore in Ognissanti (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 76  
 Artemisia Gentileschi,  
*Santa Caterina d'Alessandria*,  
 1615-1620, Olio su tela, cm 77 x 62,  
 Firenze, Galleria degli Uffizi, depositi,  
 Inv. 1890 n. 8032

Fig. 3. 77  
 Guido Reni,  
*Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*,  
 1606-1607, Olio su tela  
 Museo Diocesano di Albenga



Fig. 3. 78  
 Masolino da Panicale,  
*Disputa di Santa Caterina  
 d'Alessandria con i filosofi davanti  
 all'imperatore Mssenzio*,  
 Roma, Cappella Santa Caterina della  
 Basilica di San Clemente



Fig. 3. 79  
 Pinturicchio,  
*Disputa di Santa Caterina  
 d'Alessandria con i filosofi davanti  
 all'imperatore Mssenzio*,  
 Vaticano, Appartamento Borgia  
 nel Palazzo Apostolico



Fig. 3. 80 Benedetto Veli, *Santa Cunegonda di Lussemburgo*,  
 Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Salone delle Udienze (Pianta III - ②) (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 81 Benedetto Veli, *Ricognizione del corpo di Sant'Atto*, 1607-1609, affreschi,  
 Badia a Passignano (Tavarnelle Val di Pesa, Firenze), Chiesa di San Michele Arcangelo, Cappella di Sant'Atto  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 82 Benedetto Veli, *Sant'Atto all'Udienza del Papa Innocenzo II*, 1607-1609, affreschi, Badia a Passignano (Tavarnelle Val di Pesa, Firenze), Chiesa di San Michele Arcangelo, Cappella di Sant'Atto (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 83 Benedetto Veli, *Madonna in gloria e i Santi Sebastiano e Atto*, 1607-1609, Olio su tela, Badia a Passignano (Tavarnelle Val di Pesa, Firenze), Chiesa di S. Michele Arcangelo, Cappella di Sant'Atto, (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 84 Benedetto Veli, *Consegna a sant'Atto delle Reliquie di san Giacomo di Compostela*, 1607-1609, Olio su tela, Badia a Passignano (Tavarnelle Val di Pesa, Firenze), Chiesa di S. Michele Arcangelo, Cappella di Sant'Atto (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 85 Benedetto Veli,  
*San Sebastiano incoraggia al martirio i fratelli  
Marco e Marcellino*, 1607-1609, Olio su tela,  
Badia a Passignano (Tavarnelle Val di Pesa, Firenze),  
Chiesa di San Michele Arcangelo, Cappella di Sant' Atto  
(Fotografia: autrice)



Fig. 3. 86 Benedetto Veli,  
*Margherita d'Austria regina di Spagna viene accolta a Bussolengo  
dagli ambasciatori della Repubblica di Venezia*,  
Olio su tela, cm 206 x 265,  
Firenze, Depositi Gallerie, inv. 1890, n.7769  
(Fotografia: FIRENZE 1999, p.151, cat. n. 4)



Fig. 3. 87 (B)  
Tilman Riemenschneider,  
*Tomba di Cunegonda ed Enrico II*,  
Duomo di Bamberg, XVI secolo



Fig. 3. 87 (A) Tilman Riemenschneider,  
*Prova del fuoco*,  
*Tomba di Cunegonda ed Enrico II*,  
Duomo di Bamberg, XVI secolo





Fig. 3. 88 Matteo Rosselli o Domenico Pugliani, *Elisabetta di Portogallo*,  
 Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Salone delle Udienze (Pianta III - ③) (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 89  
 Domenico Pugliani,  
*La Moderazione*,  
 1615-1616,  
 Firenze, Museo Casa Buonarroti  
 (Fotografia: Fondazione Zeri)



Fig. 3. 90 Domenico Pugliani,  
*L'Ingresso trionfale a Firenze di Francesco I come  
Granduca di Toscana*, 1622, affresco,  
Firenze, Casino Mediceo, Sala di Francesco I  
(Fotografia: Gregori 2005-2009, I, p. 303, tav. LXXIX)



Fig. 3. 91 Domenico Pugliani,  
*L'Acquisto di Grani operato da Ferdinando I in Sarmantia*,  
1622, affresco,  
Firenze, Casino Mediceo, Sala di Francesco I  
(Fotografia: Gregori 2005-2009, I, p. 208, tav. LXXIV)



Fig. 3. 92 Domenico Pugliani,  
*La Presa di Chio*, 1622, affresco,  
Firenze, Casino Mediceo, Sala di Ferdinando I  
(Fotografia: Gregori 2005-2009, I, p. 213, fig. 130)



Fig. 3. 93 Domenico Pugliani,  
*L'Aiuto offerto a Rodolfo d'Asburgo*, 1622, affresco,  
Firenze, Casino Mediceo, Sala di Ferdinando I  
(Fotografia: Gregori 2005-2009, I, p. 211, fig. 129)

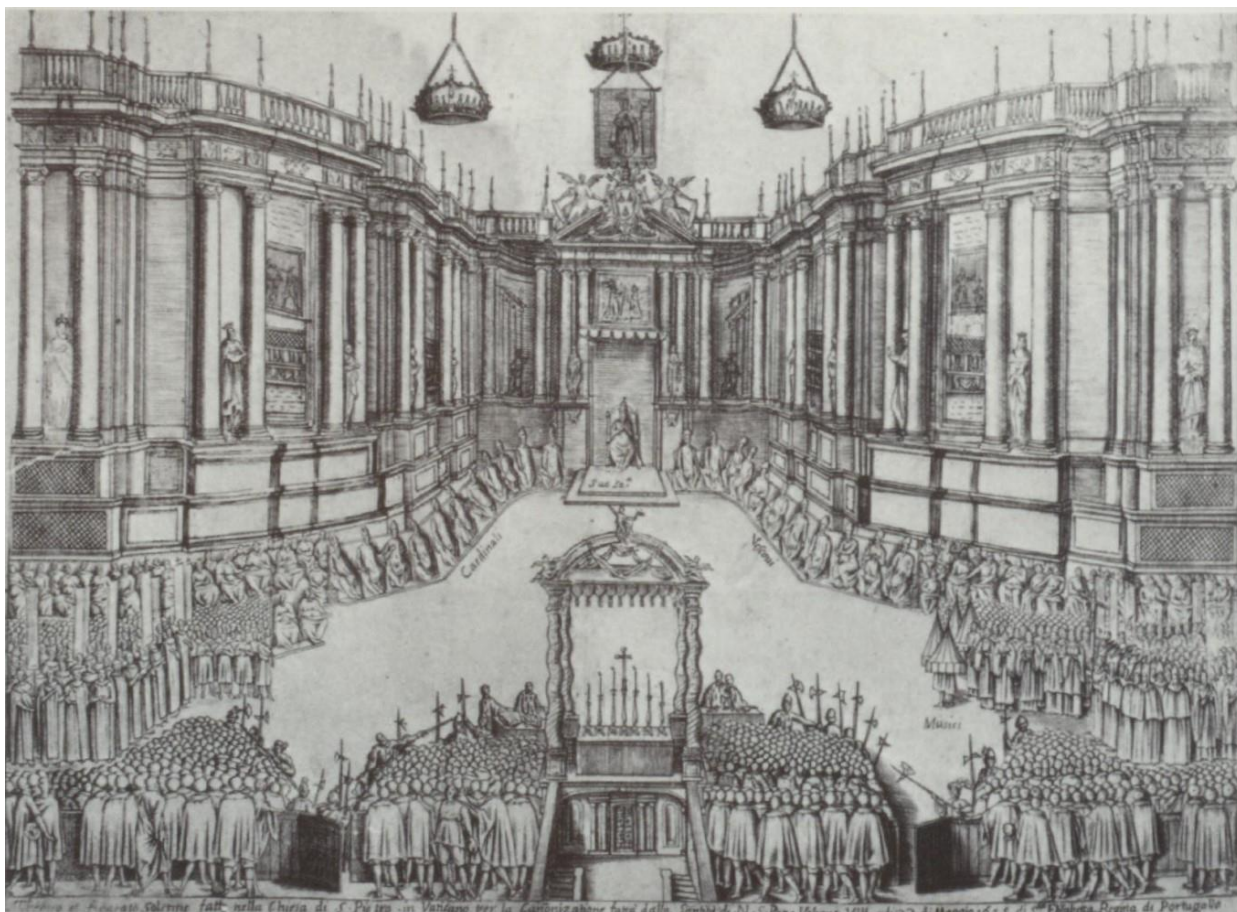


Fig. 3. 94 Incisione di Pietro Paolo Petrucci, su disegno di Gian Lorenzo Bernini e aiuti,  
*Il "Teatro" per la canonizzazione di Elisabetta di Portogallo,*  
1625, Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (Fotografia: Casale 2011, tav. XL)



Fig. 3. 95 (A) Matteo Rosselli e Domenico Pugliani, *Matilde di Canossa accompagna papa Gregorio VII a Roma*, Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Salone delle Udienze (Pianta III - ④) (Fotografia: autrice)

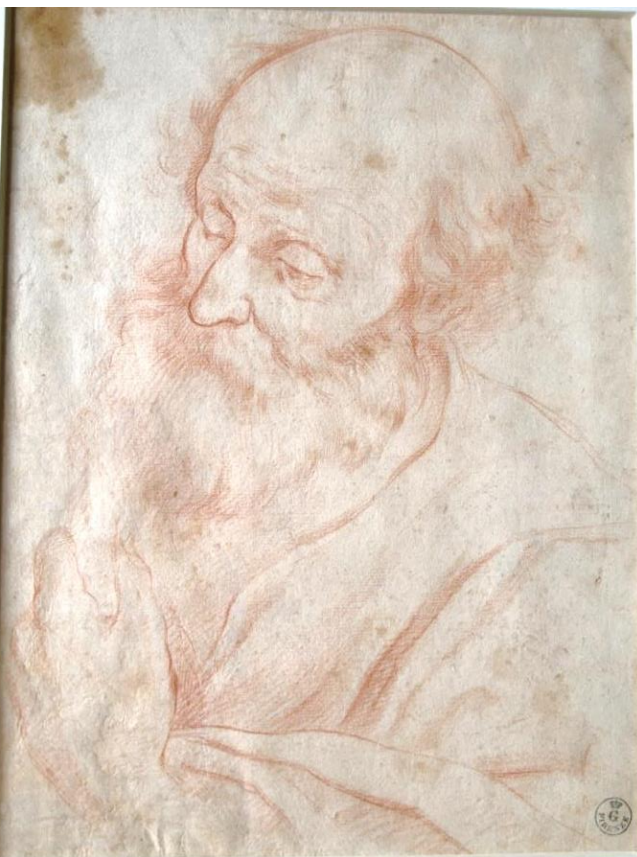


Fig. 3. 95 (B) Particolare (Fotografia: autrice)

Fig. 3. 96

Matteo Rosselli

*Un vecchio barbato in mezza figura, con lo sguardo diretto in basso a sinistra,*

Sanguigna, mm 292 x 221,

Firenze, GDSU, inv. n. 9814 F

(Fotografia: autrice)



Fig. 3. 97  
 Federico Zuccari,  
*Riconciliazione di papa Gregorio VII con l'imperatore  
 Enrico IV a Canossa,*  
 1573, affresco,  
 Vaticano, Palazzo Apostolico Vaticano, Sala Regia  
 Iscrizioni: «Gregorius VII Henricum IV imp. male de  
 ecclesia merentem postea supplicem et poenitentem  
 absolvi»  
 (Fotografia: Fondazione Federico Zeri)



Fig. 3. 98  
 Giovanni Antonio Grecolini,  
*L'Incontro di Matilde di Canossa con papa  
 Pasquale II a Guastalla,*  
 acquaforte,  
 in Lodovico Antonio Muratori, *Rerum  
 Italicarum Scriptores*, t. V,  
 Milano, 1724, p. 341  
 (Fotografia: Golinelli 2003, p.132, fig. 118)



Fig. 3. 99  
 Donato Mascagni,  
*Donazione di terre alla badia di  
 Vallombrosa da parte della contessa  
 Matilde,*  
 1609, Olio su tela, cm 637 x 287,  
 Firenze,  
 Biblioteca dell'Abbazia di Vallombrosa  
 (Fotografia: Golinelli 2003, p. 141, fig. 129)



Fig. 3. 100 Fabrizio Boschi, *Margherita d'Austria fa ingresso a Ferrara accompagnata da due cardinali del Sacro Collegio*, Olio su tela, cm 205 x 265, Firenze, Depositi Gallerie, inv. 1890, n. 7770  
(Fotografia: FIRENZE 1999, p. 155)



Fig. 3. 101 Jacques Callot,  
*Margherita d'Austria fa ingresso a Ferrara accompagnata da due cardinali del Sacro Collegio*,  
in Altoviti 1612, incisione, Roma, Istituto centrale per la Grafica  
(Fotografia: autrice)



Fig. 3. 102 (A) Matteo Rosselli e Domenico Pughiani, *Galla Placidia che ferma Alarico davanti a Roma*, Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Salone delle Udienze (Pianta III - ⑤) (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 102 (B) Particolare (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 103 Jacques Callot, su disegno di Matteo Rosselli, «Un Capitano, infrantogli il viso da una palla di Moschetta, fuor d'ogni opinione, miracolosamente ne risana»

P.59, L.42 LR/291 Recto



Fig. 3. 104 (A) Matteo Rosselli e Domenico Pugliani, *Pulcheria col fratellino Teodosio con la preghiera arresta l'orde dei mussulmani*, Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Salone delle Udienze (Pianta III - ©) (Fotografia: autrice)

Fig. 3. 104 (B) Particolare (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 105 Antonio Tempesta, *Clades Senachrib*, in *Sacra Bella Sanctae Veterum Bibliorum Historiae*, 1613-1618, incisione, cm 29 x 21, Firenze, GDSU, UFF 2008 st.sc. (Fotografia: autrice)





Fig. 3. 106 Jacopo Chimenti detto l'Empoli,  
*Vittoria nell'Arcipelago greco*,  
1604  
Pisa, Chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri  
(Fotografia: autrice)



Fig. 3. 107 Filippo Tarchiani,  
*Costanza d'Aragona che concede la grazia  
della vita a Carlo II d'Angiò detto lo Zoppo*  
Firenze, Villa di Poggio Imperiale,  
Salone delle Udienze  
(Pianta III - ⑦) (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 108 Antonio Tempesta,  
*Gli ambasciatori di tutti i principi d'Italia  
rendono omaggio a Margherita d'Austria a  
Genova*,  
incisione,  
Roma, Istituto centrale per la Grafica  
(Fotografia: autrice)



Fig. 3. 109 Filippo Tarchiani, *Isabella di Castiglia rende possibile il viaggio di Colombo*,  
 Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Salone delle Udienze (Pianta III - ⑧) (Fotografia: autrice)



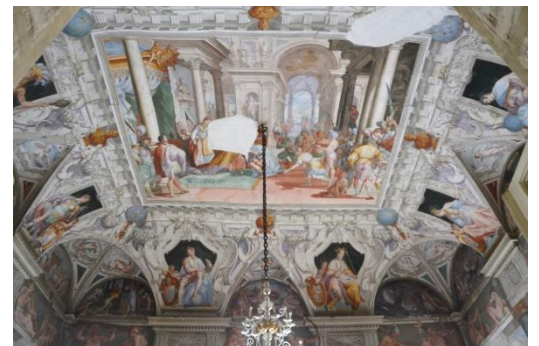
Fig. 3. 110 Antonio Tempesta,  
*Margherita d'Austria, arrivata a Vinaros, riceve gli omaggi del duca di Lerma e di altri principi*,  
 incisione, Roma, Istituto centrale per la Grafica  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 111  
Lazzaro Tavarone,  
Decorazioni interne del Palazzo,  
Belimbau-Negrotto, Genova  
(Fotografia: Wikipedia Commons)



Fig. 3. 112  
Lazzaro Tavarone,  
*Cristoforo Colombo chiede ai re di  
Spagna la concessione di tre navi per  
raggiungere le Indie,*  
Palazzo Belimbau-Negrotto, Genova  
(Fotografia: Cavelli 1986, p. 52)



Sinistra: Fig. 3. 113 (A) Lazzaro Tavarone, *Isabella di Castiglia e Ferdinando d'Aragona ricevono Cristoforo Colombo al ritorno dal Nuovo Mondo*, Genova, Palazzo Belimbau-Negrotto (fotografia storia Gasparini dicembre 1942) (Fotografia: Cavelli 1986, p. 52)

Destra: Fig. 3. 113 (B) Privo di alcuni particolari per la caduta di parte dell'intonaco per motivi bellici  
(Fotografia: Wikipedia Commons)



Fig. 3. 114 Ottavio Vannini, *Martirio di Sant'Orsola*,  
 Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Salone delle Udienze (Pianta III - 9) (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 116 Jacques Callot, *I due pantaloni*,  
 1616, incisione, mm 92 x 140,  
 Parigi, Bibliothèque nationale de France

Fig. 3. 115 attribuito a Jacopo Ligozzi,  
*Martirio di Sant'Orsola*,  
 Sanguigna, acquerello,  
 Firenze, GDSU, inv. n. 358 S (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 117  
Bartolomeo Salvestrini,  
*Debora induce Barac a combattere contro Jabin re di Asa*,  
Firenze, Villa di Poggio Imperiale,  
Anticamera della Granduchessa,  
(Pianta V - ③) (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 118  
Ignoto, *Giaele e Sisara*  
Firenze, Villa di Poggio Imperiale  
Anticamera della Granduchessa  
(Pianta V - ④) (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 120 Antonio Ruggieri, *Giaele e Sisara*,  
1648, Olio su tela ottagonale, cm 122 x 95,5  
Firenze, Seminario Maggiore  
(Fotografia: FIRENZE 2015 (B), cat. n. 20, p. 149)

Fig. 3. 119 Artemisia Gentileschi, *Giaele e Sisara*,  
1620, Olio su tela, cm 92,3 x 127,5  
Budapest, Szépművészeti Múzeum  
«Artemitia Lomi facibat MDCXX»





Fig. 3. 121 Ottavio Vannini, *Clotilda, regina dei Franchi, che converte il re Clodoveo al cattolicesimo*, Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Salone delle Udienze (Pianta III - 10) (Fotografia: autrice)

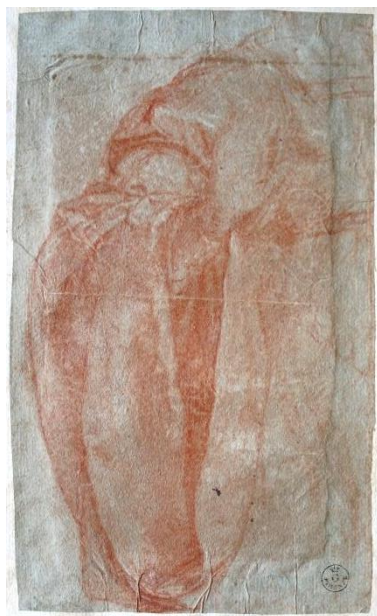


Fig. 3. 122 Ottavio Vannini, *Disegno preparatorio per la figura di Clotilda*, Sanguigna, mm 270 x 162, Firenze, GDSU, inv. n. 9496 (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 123 Ottavio Vannini, *Disegno preparatorio per la figura del chierico*, Sanguigna, mm 368 x 232, Firenze, GDSU, inv. n. 9553 (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 124 Ottavio Vannini, *Disegno preparatorio di un volto femminile*, Sanguigna, Firenze, GDSU, inv. n. 895 F (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 125 (A) Le decorazioni a fresco della Camera da letto della Granduchessa,  
 Firenze, Villa di Poggio Imperiale  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 3.125 (B)  
 Michelangelo Cinganelli,  
*Allegoria della Fede*,  
 Soffitto della Camera da letto della Granduchessa,  
 Firenze, Villa di Poggio Imperiale  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 126 Michelangelo Cinganelli/ Jacopo Ligozzi?, *Martirio di Santa Dorotea*, Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Camera da letto della Granduchessa (Pianta IV - ①) (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 127 *Martirio di Santa Dorotea*, xilografia, in Di Villegas 1602, p. 192.





Fig. 3. 128 Jacopo Ligozzi, *Martirio di Santa Dorotea*, 1595, Olio su tela, Pescia (PT), Chiesa di San Francesco (Fotografia: FIRENZE 2014 (C), p. 226)



Fig. 3. 129 Jacopo Ligozzi, *Maddalena in adorazione del Crocifisso*, 1607, Olio su tela, Pisa, Chiesa di San Martino (Fotografia: autrice)

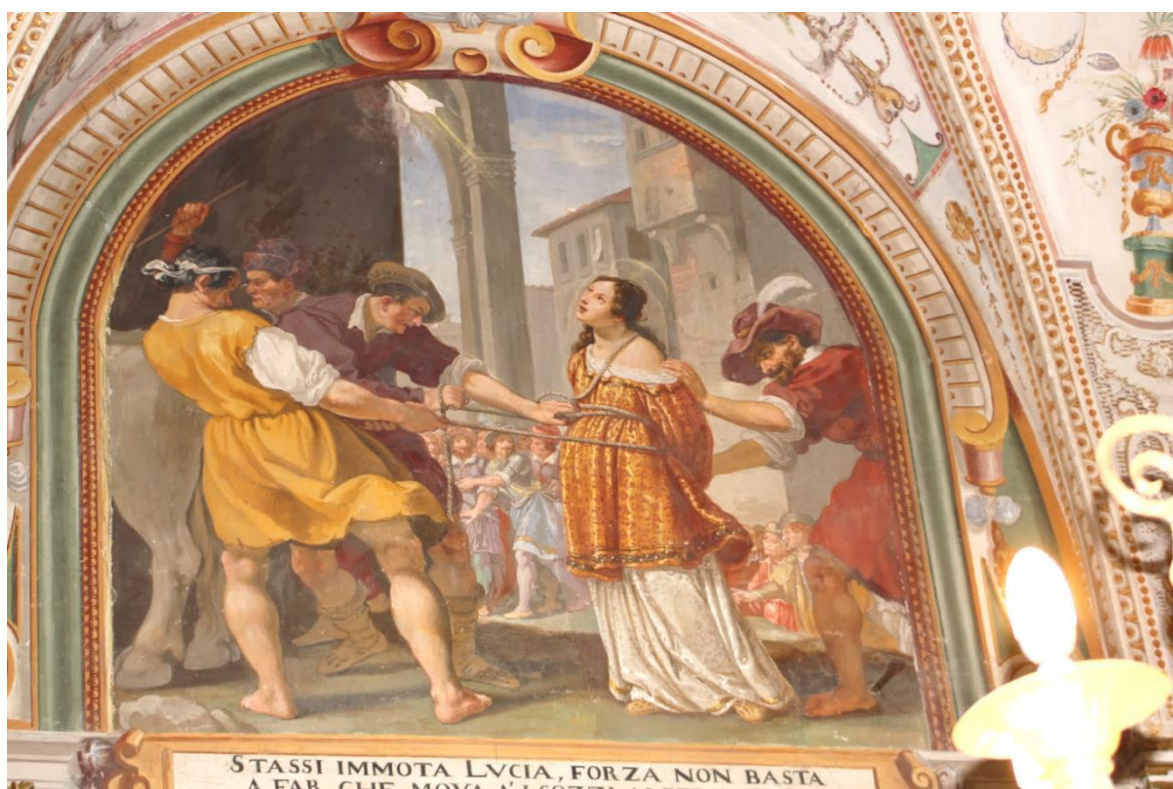


Fig. 3. 130 Jacopo Vignali, *Immobilità di Santa Lucia*,  
 Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Camera da letto della Granduchessa (Pianta IV - ②) (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 131 Pompeo Caccini, *Supplizio di Santa Lucia*,  
 1609, Olio su tela, cm 276 x 267,  
 Firenze, Chiesa di Santa Trinità, Cappella Strozzi,  
 (Fotografia: Wikipedia Commons, Sailko)



Fig. 3. 132  
 Altichiero, *Santa Lucia*,  
 1379-1384, affresco  
 Padova, Oratorio di San Giorgio



Fig. 3. 133 (A)  
 Lorenzo Lotto,  
*Santa Lucia davanti al giudice*,  
 1532,  
 Jesi, Pinacoteca Civica  
 (Fotografia: Capriotti 2009, p. 90)



Fig. 3. 133 (B)  
 Lorenzo Lotto,  
 Terzo scomparto delle  
 predelle della *Santa  
 Lucia davanti al giudice*  
 1532,  
 Jesi, Pinacoteca Civica  
 (Fotografia:  
 Capriotti 2009, p. 93)



Fig. 3. 134 Domenico Pugliani, *Invenzione della Vera Croce da parte di sant'Elena*  
 Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Camera da letto della Granduchessa (Pianta IV - ③) (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 135  
 Niccolò Circignani detto il Pomarancio,  
*Invenzione della Vera Croce*,  
 affresco,  
 1582, Roma, Oratorio di SS. Crocifisso  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 136 Niccolò Circignani detto il Pomarancio, *Invenzione della Vera Croce*, affresco, Roma, Basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Cappella Sant'Elena (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 137 Giovanni Bizzelli, *Invenzione della Vera Croce*, firmata e datata 1586, Olio su tela, cm 320 x 220, Firenze, Palazzo Martelli Scolopi (Fotografia: Wikipedia Commons, Sailko)



Fig. 3. 138 Gennaro Landi,  
Copia dell'*Invenzione della Vera Croce*,  
di Gregorio Pagani (1592) distrutta nel 1771,  
Firenze, Basilica di Santa Maria del Carmine, Cappella Alidosi  
(Fotografia: autrice)



Fig. 3. 139 Gregorio Pagani, *Autoritratto*,  
1592 c., Olio su tela, cm 85 x 69,5,  
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n.1705  
(Fotografia: FIGLINE VALDARNO 2008, cat.n. 2.4)



Fig. 3. 140  
Gregorio Pagani,  
*Disegno preparatorio per l'Invenzione della Vera Croce*,  
Matita nera, lumeggiature bianche, mm 317 x 205,  
Berlino, Kupferstichkabinett, inv. n. 17 520  
(Fotografia: Thiem 1970, fig. 27, cat. n. Z 11)



Fig. 3. 141 (B) Immagine invertita

Fig. 3. 141 (A)  
Giovanni Bilivert,  
*Invenzione della Vera Croce*,  
1621, Cappella Calderini-Riccardi,  
Firenze, Basilica di Santa Croce  
(Fotografia: autrice)



Fig. 3. 142 Matteo Rosselli,  
Disegno preparatorio per l'*Invenzione della Vera Croce*,  
Sanguigna, matita nera, penna, cm 305 x 240,  
Firenze, GDSU, inv. n. 1073 (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 143 Matteo Rosselli,  
*Invenzione della Vera Croce*,  
1631, Olio su tela, cm 326 x 210,  
Firenze, Santi Michele e Gaetano, Cappella Bonsi,



Fig. 3. 144 Matteo Rosselli, *Santa Cristina di Bolsena*,  
 Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Camera da letto della Granduchessa (Pianta IV - ④) (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 145 Vincenzo Catena,  
*La visione di Santa Cristina di Bolsena*,  
 Venezia, Chiesa di Santa Maria Mater Domini



Fig. 3. 146 attribuito a Francesco Curradi,  
*Martirio di Cristina di Bolsena*, Olio su tela, cm 193 x 179,  
 Firenze, Chiesa di Santa Lucia de' Magnoli  
 (Fotografia: autrice)





Fig. 3.147 Ottavio Vannini, *Sant'Agnese*,  
 Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Camera da letto della Granduchessa (Pianta IV - ⑤) (Fotografia: autrice)



Fig. 3.148  
 Ottavio Vannini,  
*Studio pre un angelo*,  
 Sanguigna, mm 415 x 255,  
 Firenze, GDSU, inv. n. 9490 F (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 149 Maestro delle Storie di Sant'Agnese, *Storie di Sant'Agnese*, affresco, Pavia, Chiesa di San Teodoro

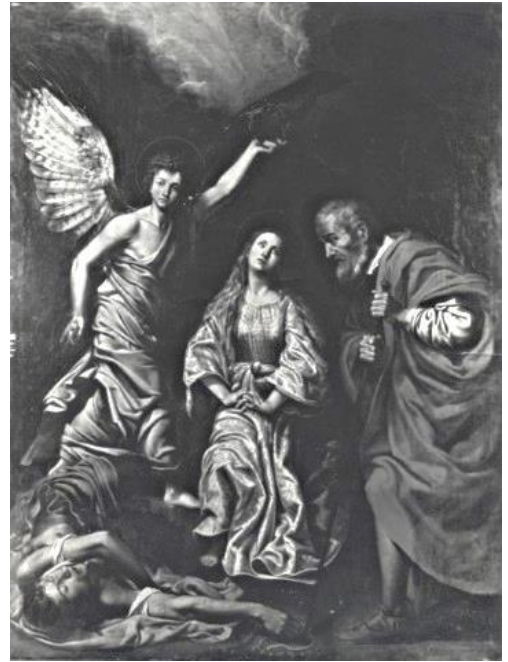


Fig. 3. 150 Tommaso Salini, *Sant'Agnese salvata dall'angelo*, Già Roma, Chiesa di Sant'Agnese a Piazza Navona, collocazione ignota (Fotografia: Fondazione Federico Zeri)



Fig. 3. 151  
Alessandro Turchi,  
*Sant'Agnese salvata dall'angelo*,  
1600-1649, Olio su tela,  
Collezione privata  
(Fotografia: Fondazione Federico Zeri)



Fig. 3. 152  
Scolaro di Bilivert o Giovan Battista  
Vanni (att.),  
*Rebecca che riesce ad ottenere da  
Isacco la benedizione per Giacobbe*,  
Firenze, Villa di Poggio Imperiale,  
Anticamera della Granduchessa  
(Pianta V - ⑨)  
(Fotografia: autrice)



Fig. 3. 153 Michelangelo Cinganelli, *Incoronazione di santa Cecilia e Valeriano*,  
Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Camera da letto della Granduchessa (Pianta IV - ⑥) (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 155 Stefano Maderno, *Santa Cecilia*,  
1600, marmo,  
Roma, Basilica di Santa Cecilia in Trastevere (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 156 Francesco Vanni, *la Morte di Santa Cecilia*,  
1601, Olio su tela, cm 96 x 200, Roma, Basilica di Santa Cecilia in Trastevere



Fig. 3. 157 Francesco Vanni,  
*Il Cardinale Paolo Emilio Sfondrato genuflesso davanti ai santi Tiburzio, Massio, Cecilia, Valeriano, Luciano papa e Urbano papa*,  
1603-1604, Olio su tela, cm 95 x 220, Roma, Sagrestia della Chiesa del Gesù  
(Fotografia: Catalogo Generale dei Beni Culturali)



Fig. 3.158 (A)  
 Cornelis Galle I  
 su disegno di Francesco Vanni,  
*La Tomba di Santa Cecilia circondata  
 dalle scene della sua vita,*  
 1601, incisione, mm 352 x 278  
 (Fotografia: NEW HAVEN 2013, cat. 65)



Fig. 3.158 (B) Particolare,  
*Incoronazione di santa Cecilia e Valerio*



Fig. 3.159 Francesco Vanni,  
*Disegno preparatorio per l'incoronazione di Santa Cecilia e Valerio,*  
 Penna nera, cm 13 x 12.9,  
 Firenze, GDSU  
 (Fotografia: Boorsch, in NEW HAVEN 2013, p. 170, fig. 13.)



Fig. 3. 160  
 Guido Reni,  
*Incoronazione dei Santi Cecilia e Valerio*,  
 1601, Olio su tela (tondo), cm 238 di diametro  
 Roma, Basilica di Santa Cecilia in Trastevere  
 Cappella del Bagno  
 (Fotografia: Pepper1988, p. 217, fig. 13)



Fig. 3. 161  
 Francesco Francia,  
 Lorenzo Costa, Amico Aspertini,  
*Incoronazione di santa Cecilia e Valerio*,  
 1505-06, affresco,  
 Bologna, Basilica di San Giacomo Maggiore  
 Oratorio di Santa Cecilia



Fig. 3. 162  
 Domenichino,  
*Incoronazione di Santa Cecilia e Valeriano*,  
 1614, affresco,  
 Roma, Chiesa di San Luigi dei Francesi  
 Cappella Polet  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 163 Anastasio Fontebuoni, *Martirio di Sant'Agata di Sicilia*,  
Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Camera da letto della Granduchessa (Pianta IV - ⑦) (Fotografia: autrice)

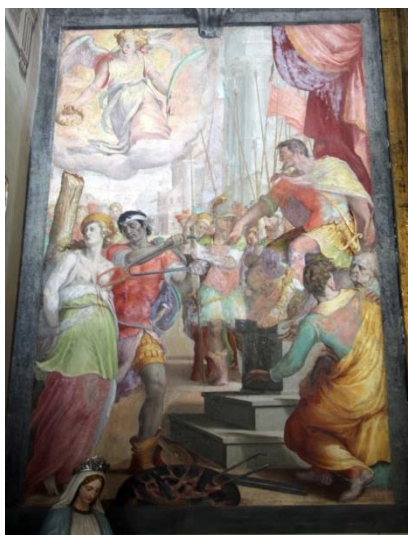


Fig. 3. 164  
Giovanni Bizzelli,  
*Martirio di Sant'Agata*,  
firmato e datato 1582, affresco, cm 335 x 220,  
Firenze, Chiesa di Sant'Agata  
(Fotografia: Wikimedia Commons, Sailko)



Fig. 3. 165 Belisario Corenzio, *Martirio di Sant'Agata*,  
1635, Napoli, Certosa di S. Martino, cappella San Nicola  
(Fotografia: Fondazione Federico Zeri)



Fig. 3. 166 Scolaro di Bilivert/ Giovan Battista Vanni, *Ester ed Assuero*,  
Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Anticamera della Granduchessa  
(Pianta V - ⑦) (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 167 Giovanni Stradano, *Ester ed Assuero*,  
1561-1562, Olio su tavola, Firenze, Palazzo Vecchio, Quartiere di Eleonora di Toledo (Fotografia: Baroni Vannucci 1997)



Fig. 3. 168 Scolaro di Bilivert oppure Giovan Battista Vanni,  
*Trionfo di Giuditta*,  
Firenze, Villa di Poggio Imperiale  
Anticamera della Granduchessa, (Pianta V - ⑤) (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 169 Antonio Tempesta, *Giuditta e Oloferne*  
1613 c., acquaforte, mm 288 x 209,  
Firenze, GDSU, inv. n. 2010 (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 170  
Artemisia Gentileschi,  
*Giuditta e la fantesca Abra con la testa di Oloferne*,  
1611-1612, Olio su tela, cm 114 x 93,5  
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina  
Inv. 1912, n. 398





Fig. 3. 171 Filippo Tarchiani, *Santa Barbara*,  
Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Camera da letto della Granduchessa (Pianta IV - ⑧) (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 172 Matteo Rosselli e Domenico Pugliani, *Martirio di Santa Margherita*,  
Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Camera da letto della Granduchessa (Pianta IV - ⑨) (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 173 *Martirio di Santa Margherita*,  
Monte Marengo, chiesa di Santa Margherita



Fig. 3. 174 Ottavio Vannini, *Martirio di Sant'Apollonia*,  
Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Camera da letto della Granduchessa (Pianta IV - ⑩) (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 175 Ottavio Vannini, *Disegno preparatorio per la lunetta di Martirio di Sant'Apollonia*,  
Lyon, Musée des Tissus et des Arts décoratifs  
(Fotografia: Spinelli 2001, fig. 34)



Fig. 3. 176  
 Ottavio Vannini,  
*Disegno preparatorio per Sant'Apollonia*,  
 mm 401 x 262,  
 Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. F.C.125741  
 (Fotografia: Spinelli 2001, fig. 36a)



Fig. 3. 177 (A) Ottavio Vannini,  
*Disegno preparatorio per il soldato della lunetta di  
 di Martirio di Sant'Apollonia*,  
 Firenze, GDSU, inv. n. 9484F, recto  
 (Fotografia: autrice)



Fig. 3. 177 (B) Ottavio Vannini,  
*Disegno preparatorio per il carnefice della lunetta di  
 di Martirio di Sant'Apollonia*,  
 Firenze, GDSU, inv. n. 9484F, verso  
 (Fotografia: Spinelli 2001, fig. 35b)



Fig. 3. 178 (A) Ignoto, *Cosimo II e Galileo*,  
Firenze, Villa di Poggio Imperiale, Volticina



Fig. 3. 179 Particolare della figura 3. 70



Fig. 3. 178 (B) Particolare

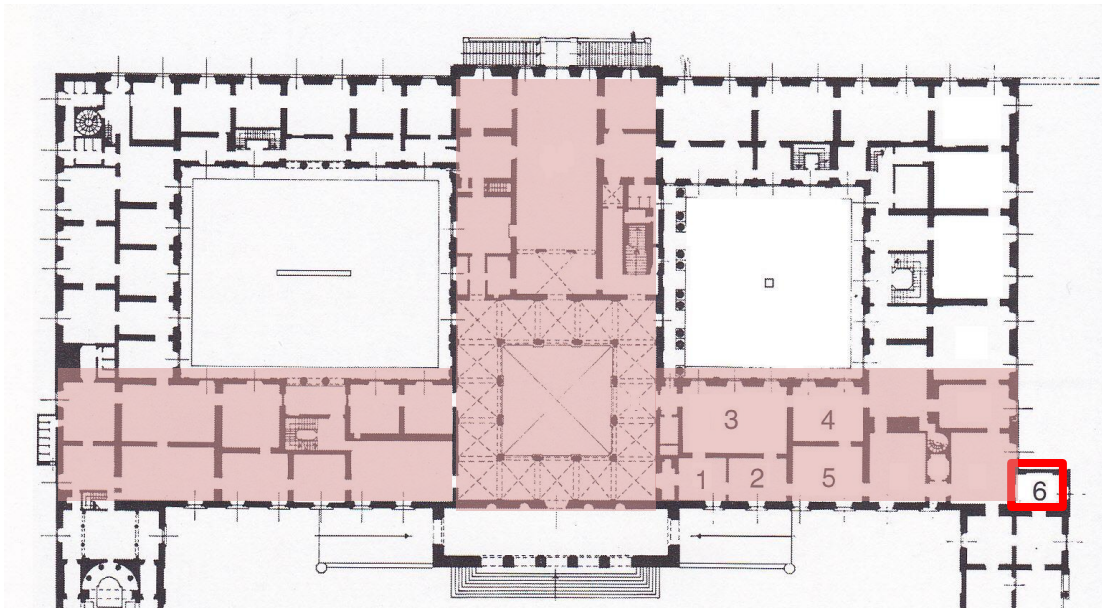


Fig. 3. 180 Indicato in rosso la collocazione attuale della "Volticina" (Fotografia: Faini 1995, p. 26)

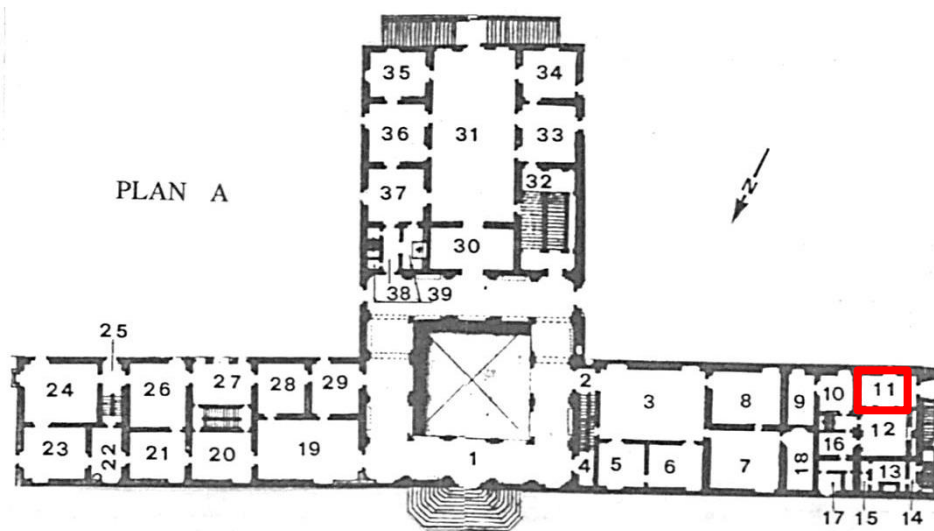


Fig. 3. 181 Indicato in rosso la collocazione originale della "Volticina"  
*Pianta del piano terreno della Villa di Poggio Imperiale, realizzata da Bohr in base alla pianta di G. Ruggeri*

## Appendice

### Documento I

ASF, Mediceo del Principato 6038, Registro di lettere di Madama da 12 di luglio 1608 fino a 20 di giugno 1611, ff. 111v-112r.

La lettera inviata da Cristina di Lorena all'ambasciatore mediceo presso la corte spagnola di Madrid il conte Orso Pannocchieschi d'Elci il 24 agosto 1610

Quando la Serenissima Arciduchessa partorì noi havremmo voluto darvi minuto ragguaglio di un successo così felice per particolare notizia della Maestà della Regina, ma in simili avvenimenti i corrieri come sapete non danno tempo, et à noi conveniva stare del continuo dattorno à Sua Altezza onde à pena potemmo scrivere una breve lettera alla Maestà Sua; la quale havrà poi saputo che tutto è andato continuando di bene in meglio, et l'Arciduchessa doppo haver finito prosperamente li quaranta giorni è uscita fuori per la prima volta oggi che è la felicità di San Bartolomeo et il Principino va' crescendo à giornate et si mossa gagliardo et di una perfetta sanità. Intanto vogliamo che sappiate per vostra notizia come doppo la morte del Gran Duca Nostro signore i negozi di Spagna et di Alemagna si partecipano sempre con la Serenissima Arciduchessa et si v'è tuttavia instruendola nel maneggio et governo della Casa, et in oltre, doppo questo parto il Gran Duca et noi habbiamo pensato esser bene di farla intervenire nelle consulte acciò che tanto più Sua Altezza venga a praticarsi in tutte queste cose poichè conosciamo che ella hà vivacità d'ingegno, et che con un poco di tempo, et con l'esperienza riuscirà più che ordinariamente per che se bene non è solito quà, et noi non havemo dal nostro marito il governo della casa, se non doppo haver partorito quattro figliuoli et nelle consulte non intervenimmo se non quando havevamo tutti li maschi che habbiamo di presente, nondimeno al Gran Duca et a noi è parso che questa anticipazione sia dovuta al merito dell'Arciduchessa oltre all'esser ella amata et osservata dal suo marito tanto, che non si potria dir più et noi nel desiderare et procurare a Sua Altezza tutti gli honori et tutte le sodisfazioni che ci possiamo immaginare, non moviamo et non ci moveremo mai da stimolo ò persuasione d'alcuno, ma di nostra propria volontà, et per il grande amore che portiamo alle sua rare amabilissime qualità, et all'Altezza Sua habbiamo anche il Gran Duca et noi partecipato il negozio più grave che ora veglia in cotesta Corte. Ci è parso bene che sappiate tutte queste particolarità acciò che per le occasioni siate informato della stima che facciamo della Serenissima Arciduchessa, et certo meritevolissimamente [...]

## Documento II

ASF, Mediceo del Principato 5183, f. 293.

La lettera inviata da Maria Maddalena d'Austria al cardinale Carlo de' Medici il 28 febbraio 1621

Illustrissimo et reverendissimo signor mio cognato osservatissimo

Le male nuove sogliono esser portate dalla fama in paesi molto più lontani, et veramente io non vorrei essere la prima che detto avviso à Vostra Signoria Illustrissima della grave perdita che s'è fatta in questa Casa con la morte del Gran Duca mio marito et suo cordialissimo fratello. Se ne volò l'Altezza Sua al cielo questa mattina intorno alle tredici hore, doppo haver ricevuto dovutamente tutti i sacramenti della Chiesa, et con tanta franchezza d'animo, che faceva stupire quelli che gli erano attorno. S'aperse il testamento che egli haveva fatto più di cinque anni sono, nel quale siamo instituite tutrici di questi figliuoli Madama la Granduchessa madre, et io, et cosi attenderemo unitamente ad allevarli, et a' qualche convenga fare per il buon governo della casa et delli stati il che io spesso che ci riuscirà tanto più con l'aiuto di Vostra Signoria Illustrissima, alla quale io bacio le mani con tutto l'animo. Di Fiorenza 28 di febbraio 1621

Di Vostra Signoria illustrissima et reverendissima

Affezionatissima cognata per servirla  
Maria Magdalena



### Documento III

ASF, Trattati internazionali XVI. I, ff. 1r-18r.

Testamento originale del Serenissimo Cosimo secondo Gran Duca di Toscana del di 25 di Agosto 1615 fatto in Firenze<sup>1</sup>

IN DEI NOMINE AMEN

Noi Cosimo secondo per Dio gratia Gran Duca di Toscana Quarto Duca di Firenze et di Siena Signore dell'Isola del Giglio, di Porto Ferraio, di Castiglione della Pescaia, Conte di Pitigliano et Gran Maestro della Religione di Santo Stefano Papa et Martire. Havendoci il Signore Dio per sua gratia concesso la cura et governo de' nostri Stati, quali con la medesima gratia di sua Divina Maestà, et della Santissima et immacolata sempre Vergine Maria devono continuare et mantenersi ne' nostri figlioli et in tutta la nostra posterità: et considerando noi la fragilità di questa humana vita, et alli accidenti a' quali naturalmente tutti siamo sottoposti et quanto sia incerto il tempo et l'houra della fine nostra, havendo l'onnipotente Dio riserbata a sé solo questa cognitione, per sodisfare all'obbligo nostro, et a quello et quanto in ciò doviamo alli nostri dilette cari et bene amati popoli, et per dichiarare la nostra volontà per la buona educatione de' figlioli che è piaciuto a sua Divina Maestà concederci et che in futuro ci concedessi et al bene essere delle persone loro, et amministrazione dispositione et governo tanto del patrimonio quanto delli stati predetti, mentre ci ritroviamo per la Dio gratia in buona sanità, con matura deliberatione habbiamo formato et stabilito questo presente nostro testamento et ultime volontà, et per la sua intera validità di nostra certa scienza et di moto proprio et di pienezza della nostra suprema possanza supliamo qualunque defetto et solennità, *etiam* che fusse solita o necessaria, et con la medesima nostra potestà ne comandiamo al principe primogenito et successore nelli stati, et a tutti gli altri principi nostri figlioli et alla Serenissima Arciduchessa Maria Maddalena di Austria nostra diletteissima //f. 1v// consorte, et alla Serenissima Cristina di Lorena nostra amatissima madre, et a tutti i nostri magistrati, offitiali et ministri tanto di giustitia quanto di guerra, et di qualunque sorte, et a tutti i sudditi et vassalli mediati et immediati et a qual si voglia università, collegio et persona a noi sottoposta la perpetua et inviolabile osservanza per quanto ciascuno di essi stimerà l'obbligo che per tanti rispetti et cagioni ci devono, et la indignatione de' nostri successori nel Gran Ducato di Toscana, volendo noi che in ogni capo parte et tempo si reputi, tenga et osservi come legge solennissima et

---

<sup>1</sup> Ringrazio il dott. Sergio Nelli dell'Archivio di Stato di Lucca per il prezioso aiuto nel perfezionamento della trascrizione.

fatta et publicata con tutte le solite et dovute solennità nella più larga et ampla forma che fare si possi et tutto sia ogni migliore et più valido modo.

Et cominciando dall' anima la quale come creata da Dio et infusa in questo nostro corpo con il vero lume et guida della Santa fede cristiana habbiamo sempre stimata sopra ogni altra cosa, ricordandoci delle infinite gratie ricevute et che giornalmente riceviamo da sua Divina Maestà, devotamente la preghiamo che per la sua infinita misericordia si degni riceverla nel numero delle elette, suplicando la glorissima Vergine Maria particolare avocata et protettrice di noi medesimi et di tutta la nostra Serenissima casa, con tutti li Santi et Sante che fruiscono l'eterna gloria a intercedere per noi di vivere et morire come humilissimamente et di tutto core ce ne raccomandiamo in gratia del signore Dio, et che siamo esauditi nella remissione delle nostre colpe et peccati.

Facendo noi continuamente seguitare la fabbrica della nostra cappella dreta al coro della chiesa di San Lorenzo ordinata et principiata in vita dal Serenissimo Gran Duca Ferdinando padre nostro di felice recordatione, se al tempo della nostra morte sarà finita et fattii sepolcri disegnati per i Serenissimi nostri predecessori et per noi medesimi ancora, come ce ne vogliamo ingegnare sì per sodisfare alla ordinatione paterna come per propria nostra volontà, vogliamo che quivi si riponga il corpo nostro, et caso seguissi avanti ordiniamo che si metta in deposito nella //f. 2r// medesima chiesa dove et come più parrà allo infrascritto nostro herede et tutrici fino a che si possa translatare in detto sepolcro facendosi tutto senza spesa di funerale et esequie massime per pompa, quali espressamente proibiamo, ma in luogho di quella spesa che si è usato di fare nella morte di alcuni de' Serenissimi nostri predecessori, ordiniamo che dal nostro herede infrascritto si depositino in termine di uno anno dal dì della nostra morte scudi cinquantamila di lire sette per scudo sopra del Monte di Pietà di Firenze, o in altro luogho cauto et sicuro dove i denari fruttino a ragione di cinque per cento in tanto che si costituisca una entrata ferma et sicura di (scudi) dumila cinquecento l'anno, quali si distribuischino in perpetuo ogni anno nel giorno che seguirà la morte nostra in suffragio dell'anima nostra, per dote o parte di dote a povere vergini fanciulle legittime et naturali che siano nostre suddite et familiarmente abitanti nelli nostri stati, delle quali quattro quinti siano della città contado et distretto di Firenze, et un quinto della città, contado et stato di Siena, a eletione dello infrascritto nostro herede et di chi sarà per i tempi Gran Duca di Toscana, quali fanciulle preghino Dio per noi. Et si cominci in capo all'anno a fare detta carità et elemosina, et per detto primo anno che non vi saranno frutti guadagnati l'herede paghi del suo detta spesa, et il medesimo si faccia caso differissi depositare o costituire detta annua entrata per più tempo il che non vorremmo, anzi comandiamo che si faccia, et per che è solito in occasioni simili il giorno

della distributione fare dire una messa et che tutte le dette vergini insieme vadino processionalmente da una chiesa a un'altra, ce ne rimettiamo a quel più che porta intorno a questo di ordinare allo infrascritto nostro herede et tutrici et tanto si osservi. Et per che fummo gravati da detto Serenissimo nostro padre, quando non havesse lui medesimo dotata la detta cappella di dotarla ad arbitrio nostro, et non havendo l'Altezza Sua eseguito questo proponimento, et non sendo ancora la detta cappella finita, in caso che noi medesimi non gli constituissimo la dote sì come habbiamo intentione di costituirla et farlo come conviene, vogliamo et comandiamo si faccia dallo infra //f. 2v// scritto nostro herede et tutrici quanto prima, per adempire l'obbligo che tenghiamo dependente come è detto dalla sopradetta ordinatione paterna, aggiungendovi ancora la volontà di noi medesimo facendo quello et quanto parrà loro convenirsi a opera et memoria tale, ordinando che si aplichino quella parte di sacrificii et divini offitii che giornalmente vi si celebreranno al suffragio dell'anima nostra, nel modo et secondo che più parrà loro, ricordandoli ancora a esserli a quore la fine et perfetione di detta cappella, proibendo che non si levino né diminuischino in modo alcuno gli assegnamenti che al tempo della nostra morte si troveranno destinati et assegnati per detta fabrica et lavori et ornamenti che da noi si fanno fare et lavorare in diversi luoghi tanto in Firenze quanto fuori fino a che rimanga finita et riceva la sua intera perfetione secondo il disegno et volontà della detta altezza paterna et nostra.

Havendo noi di presente, oltre al principe Ferdinando nostro primogenito, tre altri figlioli maschi che sono i principi Gian Carlo, Mattia, et Francesco, et dua femmine che sono le principesse Maria Cristina, et Margherita, nati di noi et della sopradetta Serenissima Arciduchessa Maria Maddalena di Austria amatissima et diletteissima nostra consorte, et non trattando di presente della persona di detto principe Ferdinando primogenito, quale istituiremo come di sotto herede universale, a tutti gli altri nostri figlioli maschi così nati come da nascere di noi della presente, o di altra futura nostra legittima moglie, et che a sua Divina Maestà piacerà concederci o conservarci per ragione di institutione et in ogni miglior modo lasciamo scudi cinquantamila l'anno di entrata di lire sette per scudo moneta di Firenze per ciascuno di essi da assegnarsi et pagarsi loro et a ciascuno di loro dello infrascritto nostro herede in denari contanti o altra ferma et sicura assignatione sopra delle più vive entrate dello stato in denari come più parrà rimanendo il principe in minore età alle infrascritte tutrici con il parere dello infrascritto Consiglio et rimanendo il principe in età maggiore sia obligato ad assegnare dette entrate precisamente come sopra, et che ne conseguino ogni mese la rata portione. Et quando alcuno di essi fussi cardinale, per quando sieno cardinali et in detto caso et non prima né altrimenti da hora per a quel tempo gli accresciamo et assegnamo altri

scudi diecimila simili d'entrata l'anno da pagarsi nel //f. 3r// medesimo modo et tempo volendo che quelli che saranno cardinali habbino di entrata di patrimonio et ricevino da noi scudi sessantamila l'anno per potersi mantenere con quella honorevolezza che ricerca il grado et la consuetudine de' nostri tempi et per che habbiamo intentione di provvedere detti nostri figlioli condecientemente con altre entrate per via di privilegi particolari, dichiariamo che tutto quello et quanto rispettivamente a qualunque de' predetti nostri figlioli nati et da nascere sarà provisto et assegnato in beni o in entrate per via di particolari dispositioni et privilegi si intenda per concorrente quantità andare et vadia in diminutione delle sopradette somme legate et lasciate, ancor che in detti privilegi et dispositioni non si ordinassi defalco alcuno né si facessi menzione di questa presente dispositione. Et quando in essi non fussi dichiarata la somma et quantità del valore et entrate de' beni et ragioni che si donassino et assegnassino loro, per la certezza della defalcatione se ne stia in tal caso et si faccia quel defalco che sarà dichiarato dalle dette soprascritte tutrici con il parere del Consiglio; et quando seguissi il caso finita la tutela, se ne stia in ogni modo al parer loro senza consenso di altro Consiglio. Et le soprascritte institutioni nelle somme et cose sopradette intendiamo che sieno per tutto quello et quanto detti nostri figlioli pretenderà potessero per legittima, trebellianica dote materna, et *etiam* di quella di Madama Serenissima nostra madre, caso che lei sopravivessi a noi, et le ragioni di sue doti et altro trapassassero in detti nostri figlioli, et per qualunque altra rata et portione che di ragione comune, o municipale, o in virtù di testamenti, o altre dispositioni de' nostri predecessori et antenati, *etiam* sotto pretesto di ragioni feudali o fideicommissarie, parificate o che in futuro *etiam* doppo la morte nostra si parificassero a favore loro, o altrimenti in qualunque modo potessero conseguire, volendo noi che tutto si intenda compreso in questa nostra presente dispositione et institutione senza che altri già mai pretendere possino, volendo a cautela che vaglia et tenga come se di parola in parola fussero qui Rregistrate tutte le dispositioni alle quali bisognassi in specie derogare per la totale //f. 3v// validità. Et in caso che alcuno di loro si morissi senza figlioli et descendenti maschi nati *a principio* di legittimo matrimonio, a ciascheduno di loro in detto caso, o si vero morendo con figlioli et descendenti maschi legittimi et naturali come sopra, quali poi si morissero senza figlioli et descendenti maschi come è detto, all'ultimo di essi che morrà rispettivamente ne' casi soprascritti, sostituiamo vulgarmente pupillarmente et per fideicompresso, in tutte le quantità et cose soprascritte senza detrasione o diminutione alcuna, per legittima trebelleianica o altra dovuta portione o titolo. Il principe Ferdinando nostro figliolo primogenito et chi de' descendenti del Serenissimo Gran Duca Ferdinando nostro padre sarà in quel tempo Gran Duca di Toscana, volendo che tutto quello et quanto

lasciamo a detti nostri figlioli per il presente testamento, o in loro perverrà per dette particolari, previsioni et privilegi ritorni a detto Gran Duca come sopra senza che gli altri nostri figlioli et loro descendenti possino pretendere di succedere in portione et cosa alcuna; et se alcuno di detti nostri figlioli et loro descendenti lasciassi o lasc(i)assero figliole femmine legittime et naturali et nate *a principio* di legittimo matrimonio, graviamo detto nostro herede universale sostituto et sostituti in detto caso, a dotarle competentemente, come più parrà convenirsi all'essere, stato et grado loro, sempre però che al tempo di detta morte et quando succederà detto caso non fussero allogate, o sì vero non pagata la dote et tutto in ogni migliore modo.

Et quanto alle nostre figliole femmine tanto nate quanto da nascere per ragione di institutione et per tutto quello et quanto pretendere possino lasciamo la dote, o doti competenti così in caso di matrimonio come ancora se alcuna per inspiratione divina volessi ritirandosi in monasterio, et vita monastica quivi servire a Dio, in quella somma et quantità che più parrà allo infrascritto nostro herede et tutrici con il parere del Consiglio quando si maritino in tempo della minore età del Principe, altrimenti secondo che piacerà a detto principe herede per che quanto a quelle che si mariteranno al secolo, o in minore, o in maggiore età del //f. 4r// principe, non conseguino minore dote di scudi trecento mila di lire sette per scudo, con espressa dichiarazione che al tempo del matrimonio o monacatione predetta ciascuna per solenne instrumento renunzii alla successione de' beni et sustanzie paterne, materne et fraterne et a qualunque altra successione dependente da predetti o altri congiunti et dalla Serenissima nostra casa et infrascritto nostro herede, in valida et autentica forma.

Et ricordandoci noi che nel testamento della altezza paterna fu ordinato che la signora principessa donna Leonora, et le altre signore principesse nostre carissime sorelle conseguissero maritandosi le doti competenti quali non fussero maggiori di scudi trecentomila, et per che la intentione nostra è sempre stata amandole noi svisceratamente, d'allogarle conforme al desiderio et obbligo che ne tenghiamo, et quanto alla quantità delle doti et pagamenti governarcene secondo che nella conclusione de' parentadi fusse giudicato oportuno. Però in ogni caso che dette nostre sorelle o alcuna di esse, non fussero in vita nostra da noi maritate, per quelle che a detto tempo non fussero allogate ci contentiamo si possa eccedere la detta somma di scudi trecentomila in quella maggiore quantità che più parrà allo infrascritto nostro herede et tutrici, con il parere del Consiglio, a quali diamo piena autorità *etiam* che si eccedessi per somma molto notabile, dando anche più all'una che all'altra senza osservare la equalità fra di loro, et che le altre che in vita nostra o poi havessero maritandosi conseguito meno, non pessino domandare pareggio o raguaglio alcuno, ma solo si

attenda quello et quanto da detto nostro herede et tutrici et Consiglio sarà come sopra rispettivamente ordinato. Ricordando che nello allogarle et conventioni et pagamenti per le dette doti si facciano fare a ciascuna di loro le renunzie come di sopra habbiamo ordinato per le nostre figliole e secondo l'uso di casa nostra, et in questo mentre fino si allogheranno preghiamo Madama Serenissima nostra madre a continuare di pigliare la cura, per che siano provvedute di alimenti, di vitto et vestire et servitù condecete et altro che havessero di bisogno come habbiamo //f. 4v// voluto si usi et faccia in vita nostra, et si eseguisca nel modo et forma et come sarà ordinato dalla altezza sua Serenissima nella quale interamente ce ne rimettiamo et riposiamo, anzi strettamente ne la preghiamo, volendo che dalla casa et dalla nostra guardaroba et da chi si aspetterà sieno provvedute et pagato quanto da Madama Serenissima verrà ritorno a ciò comandato et ordinato senza eccezione alcuna, et senza intervento et consenso di altri.

Vogliamo ancora fino a che il principe Don Carlo nostro fratello non sarà cardinale che si continui di provederli, la tavola, camera, et letto per la persona sua, si come si è fatto, et si fa di presente, dovunque egli sarà in Firenze o fuori a spese della nostra casa. Ma come sarà cardinale vogliamo che al detto principe et al principe Don Lorenzo si seguiti di provedere la tavola, camera et letto per le persone loro, solamente sempre che stiano et quando staranno nel Palazzo nostro de' Pitti, et dove per i tempi risederà o starà il principe nostro herede, et intorno a questo concediamo libera austerità et potestà, a Madama Serenissima nostra comune madre di ordinare, ampliare o moderare senza parere o consiglio di altri, come più a lei parrà et piacerà; et quanto dalla altezza sua intorno a ciò sarà ordinato comandiamo si osservi remossa ogni eccezione, et circa alle persone del signore Don Giovanni et signore Don Antonio Medici si seguiti di fare il medesimo con loro come si è fatto fino a qui et si fa di presente et in particolare per il signore Don Giovanni oltre alle sudette commodità vogliamo si continui di dargli qual numero di parti per la sua famiglia che si usa di presente, et nel modo et forma che si osserverà al tempo della nostra morte comandando al nostro herede et tutrici che non ne manchino.

Ancora per ragione di legato lasciamo alla nostra famiglia et servitori per distribuirsi loro scudi trentamila di lire sette per scudo, et la distributione si faccia a quelli et secondo che saranno scritti et notati in una listra a parte che faremo et si troverà nella medesima cassetta et luogho dove sarà riposto et chiuso questo presente testamento, nello archivio publico di Firenze, la quale listra sarà sottoscritta //f. 5r// di nostra propria mano, et quella si attenda et osservi et caso che detta nota et listra non fussi fatta, o di poi noi medesimi la facessimo levare per variare, o per altro, o che non vi si trovasse quando si aprirà il testamento, vogliamo che in ogni modo la distribuzione si

faccia, ad arbitrio dello infrascritto nostro herede. Et venendo il caso durante la sua minore età, si faccia detta distributione non si trovando nota o listra come sopra a eletione delle infrascritte tutrici con il parere dello infrascritto Consiglio, dando loro facultà nel fare detta distribuzione, di pigliare non solo de' servitori descritti al rolo di Casa, ma ancora di quello della nostra banca, o altri nostri stipendiati come più a loro parrà, et il medesimo si osservi per quelli che si trovassero descritti in detta nota et fussero morti avanti, et non si trovassi surrogatione di altri fatta da noi in luogo di tali mancati, per i quali possono detto herede et tutrici come sopra eleggere altri in luogo loro per tale effetto, et tanti si osservi et faccia.

In tutti gli altri nostri beni mobili immobili et se moventi, ragioni, attioni ovunque siano et saranno presenti et futuri et in qualunque altra cosa, nominiamo instituiamo et lasciamo nostro herede universale, il principe Ferdinando nostro figlio primogenito hoggi di età di cinque anni finiti, il quale sostituiamo vulgarmente, pupillarmente et per fideicomesso, li sua figlioli et descendenti maschi, nati *a principio* di legittimo matrimonio, per retta linea masculina legittima et naturale in infinito, con ordine di perpetua primogenitura l'uno doppo l'altro et di primogenito in primogenito. Et in caso che non vi fussero figlioli o descendenti maschi legittimi et naturali per linea masculina come sopra o sì vero essendovene et in qualunque tempo mancassero, instituiamo et sostituiamo con il medesimo ordine et modo, vulgarmente, pupillarmente, et per fideicomesso, gli altri nostri soprascritti figlioli maschi nati et da nascere, et li loro et di ciascuno di loro figlioli et descendenti maschi legittimi et naturali *a principio* della loro natività per retta linea masculina, servato sempre in tutti e gradi, tempi et casi et in fra tutti i sopradetti chiamati il detto ordine di perpetua //f. 5v// primogenitura fino durerà detta nostra descendenza masculina in infinito come sopra in tutti e futuri secoli.

Al detto principe Ferdinando nostro primogenito, et a tutti gli altri soprascritti principi nostri figlioli nati et da nascere come sopra, in tutrici et per debito tempo curatrici eleghiamo et deputiamo, la detta Serenissima Maria Maddalena d'Austria nostra diletissima et carissima consorte, et la detta Serenissima Cristiana (*sic*) di Lorena nostra amatissima et piissima madre, con ampia et piena facultà di potere tutte e dua insieme et non ciascuna da sé fare et esercitare tutte quelle cose che convengono et che possono fare, le buone leali et legittime tutrici per la cura, educatione, amministrazione et governo delle persone, et conservatione del patrimonio et stati nostri. Con le dichiarazioni limitationi et riservi che di sotto si dirà et non altrimenti né in altro modo. Et caso che alcuna di loro che Dio pure le conservi mancassi tanto in vita nostra quanto di poi, così avanti come doppo la presa et accettata tutela, vogliamo che quella che di

loro sopravviverà rimanga sola tutrice senza che si habbia a surregare alcuno in luogo suo, et con la medesima potestà et autorità; et convenendo che la segnatura tanto per le cose di gratia quanto di giustitia sia in mano di un solo, ancor che da sé non deva né possa risolvere, vogliamo che di tutto quello che di comune consenso et concordemente sarà risoluto da dette tutrici con il parere del Consiglio che deputeremo, la segnatura sia in mano della Serenissima Arciduchessa nostra consorte, et in caso di mancanza di lei resti alla Serenissima Gran Duchessa nostra madre, quale segnatura ordiniamo si faccia alla presenza et di consenso ancora di Madama Serenissima et parere del Consiglio et non altrimenti, et la sottoscrizione sia sotto nome della medesima Arciduchessa con aggiunte di tutrice, et questo alla spedizione de' memoriali con la solita data di mano di uno de' due secretarii destinati per i negotii di detto Consiglio al quale rispettivamente si aspetterà. Et il medesimo si osservi quanto alle lettere di //f. 6r// negotii con i principi forestieri et ordini et resolutioni che si dovesse dare giornalmente alli ambasciatori, residenti et ministri o altri a chi occorressi che trattino di negotii attenenti alli stati et servitio di casa nostra in qual si voglia parte del mondo; et che però tutte le lettere si devino aprire alla presenza di tutte a dua le tutrici comandando a' secretarii che questo sia da loro inviolabilmente osservato, et che né le tutrici né il Consiglio permettino altrimenti.

Et per che la intentione nostra è che dette due tutrici trattino, consultino et deliberino massime in tutti gli affari et negotii gravi con il parere del detto infrascritto Consiglio, quando mai succedessi, il che non crediamo, che in fra di dette tutrici fussi diversità di pareri, vogliamo et comandiamo che si seguiti quelle opinione et parere che legittimamente et per voti secreti rimarrà approvata dal detto Consiglio, o dalla maggiore parte di esso. Dichiariamo ancora la nostra volontà essere di lasciare le predette tutrici, et che detto carico duri per ciascuna di loro, durante la viduità, et mentre habiteranno in Toscana nelli stati con detti nostri figlioli, et non repeteranno le loro doti et donationi per le nozze et non altrimenti né in altro modo. Dovendosi havere sempre per repete tutte le sopradette conditioni in qualunque parte del presente testamento quando si tratterà di dette tutrici. Volendo che per la inosservanza di qualunque et ciascuno de' predette casi et conditioni chi di loro non osserverà subito si intenda caduta et caschi et deve essere remossa da detta tutela, et rimanga sola tutrice l'altra, nel medesimo modo et autorità come si è ordinato in caso di morte, et se tutte e due contravenissero rimanghino prive, bastando ancora per la esclusione et remotione che si contravenga et non si osservi in uno de' predetti casi. Et vogliamo che quanto alla persona del principe detta tutela duri fino che lui o chi in suo defetto succedessi, nel governo delli stati nostri habbia compiuto l'età di anni diciotto, et rispetto alli altri



figlioli nostri seguiti la tutela per gli interessi et affari loro proprii fino a che ciascuno de' maschi rispettivamente harà finita la medesima età di anni diciotto, et quanto alle femmine fino siano maritate et allagate //f. 6v// con questa dichiarazione che se noi provvederemo per via di privilegi donationi o particolari dispositioni, detti nostri figlioli maschi nati et da nascere, che il governo et cura delle entrate de' beni et sustanzie che gli provvederemo, ancorché sieno vive tutte e due le dette tutrici aspetti solamente alla Serenissima Arciduchessa et lei sola possa come unica tutrice ordinare et disporre a beneficio di detti figlioli come più a lei parrà; et il medesimo possa \* et deva fare per il governo delle entrate, come sopra assegnate loro, procurando di augumentare le facultà di ciascuno mentre saranno nella minore età. Et il medesimo vogliamo si osservi per gli alimenti del vitto, vestire et servitù condecete per le figliole femmine fino a che si maritino et alloghino et che della casa et nostra guardaroba et da chi se ne aspetterà la cura in quel tempo siano provedute secondo che da detta Serenissima Arciduchessa sarà ordinato senza che sia tenuta a conferire o partecipare con altri detti ordini; et caso che lei mancasse che Dio ne guardi et la conservi, vivente Madama Serenissima, deve subentrare con la medesima potestà et autorità l'Altezza Sua Serenissima stando però fermo quel che di sopra habbiamo ordinato nel maritare, allogare et costituire le doti alle sopradette nostre figliole volendo si osservi come quivi è disposto.

Et confidando noi grandemente nella prudenza et bontà di dette tutrici non vogliamo che possino essere astrette a dare mallevadori o altra sicurtà di loro amministrazione, et oltre che le leggi non gravano i tutori testamentarii a prestare simili fideiussioni, noi volontariamente et spontaneamente le liberiamo, dovendo restare non di meno obligate, con la promessa et obligho delle loro doti et sustanzie proprie per la retta et buona amministrazione come confidiamo che sia per succedere; et per facilitare circa alla confetione delli inventarii, de' beni facultà, et sustanzie di detto nostro herede che come tutrici sarebbero obligate di fare, ordiniamo che quanto a' beni immobili bastino i libri delle decime et campioni de' nostri beni che si conservono nelli scrittoi delle nostre possessioni, et in mano de' nostri ministri destinati a dette cariche, et i medesimi et quelli ancora che sono //f. 7r// appresso de' fattori servino per i bestiami, quanto a mobili et arnesi di qualunque sorte, argenterie et orure, servino i libri et campioni della nostra guardaroba generale, et di altre guardaroba particolari che sono in mano a fattori delle possessioni et altri nostri ministri.

Circa alle gioie vogliamo che se ne faccia particolare inventario con tre copie, una delle quali che sia sottoscritta di propria mano di dette tutrici et del nostro gioelliere stia in custodia del guardaroba generale, et l'altra si conservi nel nostro archivio secreto et la

---

\* FARE cassato con tratto orizzontale di penna.

terza nella stessa cassa delle gioie. Et quanto alle scritture pubbliche, basterà l'archivio generale di Firenze, nel quale vi è uno armario destinato per le scritture dove sia interesse di casa nostra, et l'archivio delle riformagioni. Et per le altre scritture che si conservano nel nostro archivio secreto disegniamo vi sia un libro nel quale saranno notate tutte quelle che vi si ritrovano, quale serva in luogo di inventario, et caso non vi si trovassi comandiamo che quanto prima et senza indugio si faccia.

Circa a danari contanti oltre a quelli che si troveranno apresso de' nostri ministri et camarlinghi, et nella depositaria generale et in mano al nostro Depositario per conto della zecca, et oltre alli scudi centomila che più fa si messono nella fortezza di Pisa, et altri che si trovassino accomodati a diversi principi, o in mano di altri avvertiamo che si troverrà un picciolo libro per quelli che sono riposti nel tesoro, dove tutti saranno notati, qual libro sarà sottoscritto di nostra propria mano, et reputando che sia interesse di nostri stati et del principe nostro figliolo, et herede che non si publichi né manifesti la quantità, in luogo di inventario basterà la sottoscrizione di dette due tutrici, o di quella che restassi in detto picciolo libro soscrivendo alla presenza del Consiglio et il libro così sottoscritto si riponga nello stesso luogo dove si conserverà il tesoro, non occorrendo che le somme notate et descritte in detto libretto sieno vedute da altri che da dette tutrici, se non quando a loro paressi di comunicare con quelli del Consiglio et segretario per le cose di stato solamente per il servizio del governo et stati nostri: ricordando loro che quanto manco si propalano simili cose meglio suole essere ancor che sapendosi si potessi credere che più tosto dessi che diminuissi reputatione che //f. 7v// dovendosi seguitare di tenere ben custoditi non solo i cassoni et luoghi, ma le stanze ancora dove sta serrato il tesoro, vogliamo che le chiavi delle stanze et luoghi di esso si tenghino serrate in un cassone o stipo di ferro et sicuro, quale si tenga dove più piacerà a dette tutrici et che fra di loro concorderanno, et in caso di diversità di pareri circa al luogo a dichiarazione del Consiglio, et detto cassone o stipo habbia quattro chiavi, dua delle quali stieno apresso di dette tutrici una per ciascuna, et una apresso di uno del Consiglio et vadia per turno sei mesi per ciascuno, et la quarta stia in mano del Depositario Generale che sarà per i tempi proibendo espressamente che senza lo intervento di tutti e quattro et parere del Consiglio non si possino aprire le stanze del tesoro, et conseguentemente detto cassone o stipo, *nec etiam* sotto pretesto di riporvi denari et mancando una di dette tutrici restino tre chiavi da tenersi come di sopra è ordinato.

Et per che oltre al detto cassone o stipo destinato per le chiavi del tesoro, vi sarà ancora la cassetta o stipo dove si tengono i contrasegni delle fortezze. Vogliamo che a detta cassetta o stipo si faccino due chiavi, et che dette tutrici ne tenghino una per una, et che la detta cassetta o stipo si ritenga in quel luogo et stanza, dove et meglio parrà a dette

dua tutrici et che fra di loro converranno, et in caso di diversità di pareri, se ne stia alla dichiarazione del Consiglio, come di sopra si è detto per conto del cassone o stipo delle chiavi del tesoro, et rimanendo una sola tutrice basti una chiave sola come si osserva di presente quale si tenga da detta tutrice che resterà.

Et delle dette tutrici et a ciascuna di loro fino che il principe nostro figliolo, o altro de' nostri figlioli che in suo luogho succedesse nel governo et stati nostri, arriverà alla età predetta di anni diciotto finiti, mentre osserveranno vita vedovile habiteranno ne' nostri stati insieme con i nostri figlioli et non ripeteranno le loro doti et donationi per le nozze come sopra, lasciamo a ciascheduno di loro che osserverà le cose predette gli alimenti per le persone et corte di ciascuna di esse. Et in oltre alla Serenissima Arciduchessa osservando le conditioni et cose soprascritte, per durante sua vita naturale et fino che naturalmente viverà, per ragione di legato lasciamo scudi trentamila l'anno di lire sette per scudo compresa in detta somma, li scudi tredici mila o altra più vera quantità che di presente o al tempo della nostra morte se gli //f. 8r// pagassero, o fusse solita conseguire per il suo vestire et delle sue dame o per qual si voglia altra cagione; la quale somma di scudi trentamila vogliamo che possa esigere per detto tempo di sua propria autorità dal nostro Depositario Generale che sarà per i tempi et ogni mese la rata, et detta somma convertire in uso suo proprio et disporre a suo beneplacito, senza che di essi sia tenuta in tutto o in parte a renderne mai conto alcuno, al principe nostro figliolo né ad altri con carico di vestire con essi sé et sua dame; et in oltre ancorché durante il tempo della detta tutela habbia havere in mano, insieme però con Madama Serenissima altra tutrice et parere del Consiglio il governo di tutto lo stato, et anche habbia a conseguire per il medesimo tempo gli alimenti come sopra. Per ragione di legato lasciamo alla medesima Arciduchessa per durante sua vita naturale, come sopra, et stante ferme le altre soprascritte conditioni di viduità, di habitare nelli stati con i figlioli e di non ripetere le sue doti; l'amministrazione et governo della nostra città di Colle, et sua Potesteria, et la terra di Santo Miniato al Tedesco, et suo vicariato, con lo esercizio di ogni jurisdictione civile criminale et mista, et mero et misto imperio; con facultà di deputare ministri, et offitiali di giustitia et di guerra, come di presente noi medesimi facciamo, potendo ridurre et eleggere a mano quelli che de' predetti andassino per tratta. Et che a lei si aspetti la eletione delli capitani delle bande di Poggibonsi et di Empoli sotto il comando et cura de' quali capitani sono i descritti di Colle et sue potesteria et di San Miniato et suo vicariato. Et quanto alle entrate ordinarie, straordinarie, gabelle o emolumenti di qualunque sorte che si cavano et aspettano alla camera nostra dalli predetti dua luoghi, per levare briga a lei et occasione di difficoltà a' ministri che maneggiano, per le mani de' quali passano dette entrate, le tassiamo tutte in scudi diecimila di lire sette per scudo,

quali vogliamo che per detto tempo di sua vita durante sieno pagati ogni anno alla detta Serenissima Arciduchessa dal nostro Depositario Generale come gli altri scudi trentamila, et tutta somma et non maggiore né minore deve conseguire in luogo di dette entrate, ancorché si potessi dire che fussero assai maggiori che di così espressamente coman- //f. 8v// diamo. Con questa dichiarazione però, che in detta somma di scudi dieci mila non si comprendino le confiscationi et condennationi per qualsi voglia cagione et delitto che trapassare dovessero nel fisco et camera nostra quali vogliamo rimanghino a dispositione della medesima Serenissima Arciduchessa alla quale aspetti la facultà di farne volendo a' medesimi condannati gratia in tutto o parte, o altrimenti trapassando in fisco disporre a suo piacimento. Et che in caso di morte o di inosservanza delle sopradette conditioni, rimanghino estinti et più non durino i sopradetti annui legati. Et parimente cessi il governo della predetta città di Colle et terra di Santo Miniato, ma ritornino et si consolidino con il rimanente dello stato, come di presente sono.

Et in oltre rimettiamo alla medesima Serenissima Arciduchessa ogni quantità di debito, che ella havesse con la nostra depositeria generale, guardaroba o altro luogo publico che aspettassi a noi immediatamente; et che della depositeria medesima generale gli sia pagato ogni debito che havesse al tempo della nostra morte con il Monte di Pietà di questa città di Firenze sotto qual si voglia nome che in verità attenessi a lei ancor che cantassi sotto nome di altri. Non intendendo in questo né in altri de' sopradetti legati disporre cosa alcuna intorno alle gioie orure, argenterie, veste o altre cose preziose che fussero in suo potere, o destinate a uso suo, quali vogliamo et intendiamo rimanere et appartenere in tutto et per tutto al nostro herede universale come il restante del nostro patrimonio.

Et perché il governo di detti nostri stati et la amministrazione delle predette tutrici con più prudenza et maggiore vigilanza che si possa si indirizzi et eserciti et si eseguisca la intentione nostra massime nelle cose di sopra ordinate et nelli infrascritti nostri ricordi et comandamenti, et si osservi questa nostra presente dispositione, ordiniamo che al governo di dette tutrici o tutrice continuamente assista un nostro Consiglio secreto quale partecipi di tutte le gravi deliberationi che si doverranno fare, tanto per le cose di Stato quanto per il governo della giustitia et gratia, entrate et altro, invigilando particolarmente la osservanza di questo nostro testamento, quale Consiglio vogliamo si intenda formato et si formi di quelle persone che appariranno //f. 9r// notate et nominate in un foglio scritto et sottoscritto di nostra propria mano: quale foglio scritto et sottoscritto si troverrà nello archivio di Firenze nella medesima cassetta, dove faremo riporre questo nostro testamento, nel quale foglio saranno ancora notati dua secretarii,

uno de' quali tratterà nel Consiglio de' negotii con i principi esterni, et con gli ambasciatori et ministri di fuori, et l'altro per le cose et governo di dentro riserbando l'autorità al Consiglio di formare, o deputare a suo piacere la consulta per li memoriali et supliche et relationi di giustitia et di gratia, et nel modo et con quella autorità che alle dette tutrici con il parere di detto Consiglio parrà, senza rimuovere quelli che si troverranno come di noi eletti esercitarsi in detta carica, se però non ci fussi o non succedessi legittima caussa di rimuoverli, il che deva essere ad arbitrio di dette tutrici et parere del detto Consiglio. Et manca(n)do per morte o per privatione il numero di essi del Consiglio et che si riducessi al numero minore di quattro, non compresi i senatorii, all' hora per voti secreti della maggiore parte di quelli che rimarranno si elegga il quarto. Et parimente se per morte o privatione mancassi uno de' secretarii di detto Consiglio nel medesimo modo si elegga un altro per voti secreti della maggiore parte del detto Consiglio, et così si osservi sempre che venissi il caso di fare dette surrogationi dichiarando che l'autorità di detto Consiglio et secretarii duri fin che il detto principe nostro figliolo, o altro de' nostri figlioli divenuto padrone delli stati arriverà alla età di anni diciotto finiti et da quivi in su sia a beneplacito di detto principe et come più a lui parrà. Et i predetti del Consiglio tanto quelli che si troverranno da noi in detto foglio scritti et nominati, quanto gli altri che di poi in luogo loro fussero surrogati come si è detto, habbino dal dì che entreranno o subentreranno in detta carica scudi duamila l'anno di provisione per ciascuno di lire sette per scudo, con questa dichiarazione che in detto stipendio sia compreso ogni altra provisione che conseguissero da noi per altri servitii, al tempo che entreranno in detta carica delli nostri pagatori della casa o della banca, o dalla depositaria generale. Et essendo //f. 9v// minore di detti scudi duamila si suplisca fino a detta somma da pagarsi loro del nostro Depositario Generale che sarà per i tempi. Et la provisione de' dua secretarii sia di scudi milledugento per ciascuno di lire sette per scudo, ne' quali parimente si comprenda ogni altra provisione che da noi in detto tempo ricevessero, come di sopra si è detto de' consiglieri. Et le dette provisioni et stipendi così per le persone de' consiglieri, come de' secretarii predetti continuino durante la vita di ciascuno di essi, ancor che finissi la carica et autorità loro, per essere divenuto il principe di maggiore età et non già per remotione, rimanendo sempre obligati a servire in tutto quello che vinissi loro comandato senza altro stipendio.

Vogliamo che detti del Consiglio possino essere privati del medesimo luogo et stipendio et nel medesimo modo i detti dua secretarii per giuste cause da proporsi nel senato de' Quarantotto, vincendosi per partito de dua terzi di esso. Et per giusta caussa si habbia sempre che senza ordine del Consiglio alcuno di essi revelasse quello che in esso si

tratterà, stabilirà, o ordinerà, parimente se accettassino o procurassino di ottenere pensioni, donativi, provisioni, commende o altra qual si voglia, entrata, mercede o stipendio sotto qual si voglia titolo o protesto eccetto però benefitii et pensioni dalla Santa Sede Apostolica, et questo anche con scienza et approvatione espressa precedente delle predette tutrici et Consiglio et non altrimenti né in altro modo. Et li predetti benefitii et pensioni non possino conseguire né accettare, et conseguendoli o accettandoli rimanghino esclusi et privati delle sudette cariche sempre che per ottenerli vi dovessi intervenire o vi intervenissi la nominatione o consenso in qualunque modo di qual si voglia altro principe o potentato, per ragione di patronato, di privilegio, di semplice nominatione o altrimenti in qual si voglia modo. Et come fusse verificata la predetta caussa si reputi per giusta et sufficientissima per la esclusione, et il medesimo si osservi per qualunque altra caussa che si reputasse maggiore delle predette, ad arbitrio del detto Senato de' Quarantotto il quale se ne aspetti la dichiarazione per vincersi per i dua terzi de' voti di quelli che sono congregati come sopra dovendo il Senato essere congregato in sufficiente numero essendoci del sangue li principi Don Carlo et Don Lorenzo nostri amatissimi fra' //f. 10r// telli et li Signori Don Giovanni et Don Antonio. Vogliamo che sia in assoluta facultà delle predette tutrici sempre che tutte e dua consentino et non altrimenti. Et più una volta che un' altra, et più spesso, o più di rado, et più uno che un altro, et un solo, o più di uno per volta come et quando a dette due tutrici più parrà et piacerà, volendo che questo sempre sia et dependa dal loro libero arbitrio et volontà, chiamargli o fargli intervenire in detto Consiglio, o non gli chiamare et rimuoverli a loro piacimento, pur che come è detto nel chiamargli et fargli intervenire sieno tutte e dua le sopradette tutrici d'accordo, et ambe due concorrino nel medesimo volere, altrimenti non possino essere chiamati né intervenire. Dichiarando inoltre che se alcuno de' predetti al tempo della nostra morte fusse o fussero stipendiati da altro principe o potentato, quelli che fussero di così stipendiati non devino né possino in modo alcuno intervenire né essere chiamati né ammessi in detto Consiglio *etiam* che di po' cessassi lo stipendio, et che tutte e due le tutrici concordemente consentissero, et se ne contentassero o lo desiderassino, et così comandiamo si osservi precisamente. Et rispetto a quelli che nel permesso sopradetto modo intervenissero, intendiamo che il loro intervento sia senza stipendio alcuno, et che le persone loro non si connumerino nel numero di quelli del Consiglio per mancamento de' quali si deva fare la surrogatione di un altro come di sopra, sì come ancora comandiamo che quando i predetti intervorranno nel Consiglio con il consenso di tutte e dua le tutrici, modi et dichiarazioni soprascritte si intendino solo havere et habbino il voto consultivo et non decisivo in modo alcuno. Et se venisse il caso che solo rimanessi una tutrice delle due sopradette sì come in quella

sola che rimarrà, deve restare tutta la autorità di ambedue come di sopra è detto, così si attenda la volontà di quella sola nel chiamare et ammettere i sopradetti del sangue nel modo et forma et con le dechiarationi che di sopra è stato permesso a tutte e due di poterli ammettere et chiamare.

Sempre che occorrerà fare deliberationi per cose rilevanti et che concernino interessi di guerra vogliamo che dette tutrici et il Consiglio piglino il parere consultivo et non decisivo de' generali della infanteria et cavalleria che all'hora //f. 10v// saranno in servitio, et di uno o di dua altri de' più vechi servitori et confidenti di casa ad arbitrio loro.

Havendo noi in diverse occasioni sperimentata la fede et buona volontà de' nostri popoli et vassalli, et quanto si sieno portati et si portino bene nel servitio nostro, vogliamo che le dette tutrici si vaglino in qualche si possa delle persone loro, et in particolare comandiamo espressamente in caso non fussi da noi eletto et deputato l'aio del principe, et delli altri nostri figlioli, o che per mancanza delli eletti o per altro bisognasse deputarne di nuovo, et parimente quando occorressi surrogare alcuno del Consiglio, o de' detti dua secretarii si eleghino solamente vassalli et non altri in modo alcuno, et il medesimo si osservi de' castellani di fortezze et capitani di presidii che hanno i contrasegni. Et quanto a' generali della infanteria, cavalleria o altri che se ne havessi, o si dovessi eleggere tanto per le militie di terra quanto di mare siano tutti italiani et non oltramontani, volendo noi che si piglino et eleghino quando venga il caso, del numero di quelli che saranno notati da noi in una listra et nota di nostra mano, che sarà fatta et lasciata da noi per la detta occasione di eletione de' generali, et riposta nel medesimo luogho dove si riporrà questo presente testamento. Et parimente siano italiani i capitani delle bande dove non siano presidii o fortezze, con questa dichiarazione, che le persone di tutti et qualunque de' sopradetti siano tali che nelle trasgressioni et delitti possino le cause loro essere conosciute ne' nostri tribunali et da nostro giudici et offitiali come sottoposti per i delitti che commettessero, o altro durante la carica alla nostra iurisditione et fori. Et che i soldati di detti presidii et fortezze siano italiani, senza però rimuovere quelli che in detto tempo vi si trovassero et non fussino italiani, quando per altro non occorresse mutarli, sì come ancora non intendiamo che siano rimossi quei capitani et altri che non fussero italiani, et che da noi fussero stati rispettivamente impiegati et si trovassino in servitio in alcuna delle sudette cariche, contentandoci che possino in quelle continuare a piacimento di dette tutrici quali possino ancora rimuovere a loro piacere, et per le surrogationi in luogho de' predetti et nuove eletioni si osservi quanto di sopra.

//f. 11r// Et quanto alli altri ministri et offitiali soliti eleggersi a beneplacito, et che

quando si portano bene non si costuma rimuoverli tanto per le cose di giustitia, quanto per il governo de' magistrati et luoghi publici et altri ministerii, maneggi et cariche di qualunque sorte massime di importanza, non si possino rimuovere senza legittima caussa, della quale basterà che consti alle medesime tutrici con il detto parere del Consiglio, dovendo nelle predette continuare l'autorità come di presente usiamo noi di fare.

Prohibiamo ancora espressamente che nel servitio del principe et delli detti altri nostri figlioli le dette tutrici non si servino di chi non sia italiano tanto huomini quanto donne; possino bene tenere un secretario per uno dette tutrici oltramontano per scrivere lettere a loro parenti o altri, et per i loro particolari interessi, senza che tali secretarii si intromettino in sorte alcuna di negotii tanto di casa come dello stato o esterni, direttamente o indirettamente, et questo ordine si intenda senza licenziare quelli servitori oltramontani che in detto tempo fussero in servitio di alcuna di loro, quali possino continuare. Et quanto alle donne ne faccino venire meno che possono delle oltramontane, valendosi nel loro servitio delle nostrali et italiane. Et in particolare quelle che pure volessero condurre o fare venire, non siano principesse né figliole, o sorelle di signori di grande stato, ma più tosto siano gentildonne ordinarie senza titolo, et di esse si vaglino per il servitio delle persone loro. Sì come ancora espressamente prohibiamo che dette tutrici non possino chiamare né ricevere per habitare in Toscana, alcuno principe o personaggio ancorché del proprio sangue di dette tutrici, et che fusse congiunto a noi et casa nostra per parentado o in qual si voglia modo, *nec etiam* sotto protesto di non volere dare loro stipendio né spesa alcuna al principe, et facendo altrimenti chi contraverrà rimanga priva della tutela, et si intenda essere giustissima caussa et sufficientissima per la remotione oltre ad aggravare le conscienzia loro non osservando questa nostra volontà. Et solo eccettuiamo il capitano della guardia de' todeschi quale ci contentiamo che possa essere oltremontano, o italiano, a piacimento di dette tutrici et Consiglio.

Et per che fino a qui non è stato solito che ne' nostri Stati riseghino ministri di altri //f. 11v// principi se non un nunzio per la Santa Sede Apostolica, et l'ambasciatore di Modena, di Lucca, et un residente per la Republica di Venetia, prohibiamo che durante la minore età del principe le dette tutrici non possino chiamare né accettare ambasciatori residenti o altri ministri per stanziare, *etiam* de' principi supremi, Imperatore, Spagna et Francia, o di altri re et potentati che ne facessero instantia, conoscendo noi che come si consentissi a uno, non si potrebbe et non converrebbe negarlo ad altri: et a noi non si appartiene né meno conviene per le occasioni delle precedenzae né per altro fare dichiarazione alcuna, havendo sempre i nostri predecessori



et noi medesimi honorati, reveriti et fatta molta stima di tutti, et deferito grandemente alla autorità di ciascuno di loro, et così vogliamo et comandiamo che continui il principe nostro figliolo et tutta la nostra posterità fare con tutti tanto in minore quanto nella maggiore età.

Sappiamo quante et quali siano le nostre entrate, et con quanto minore spesa possa mantenere con dignità un principe in tenera età, però comandiamo si moderino et restringhino con ogni accuratezza tutte le spese, riformando la casa i roli et ogni sorte di spesa superflua, in quel modo che più parrà loro, ordinando che i mandati di qualunque sorte di pagamenti di denari per la loro validità si devino passare alla presenza delle dette due tutrici et del Consiglio et oltre alla firme della Serenissima Arciduchessa et data del segretario vi sia ancora la sottoscrizione di dua del Consiglio et così si osservi per i detti mandati de' denari et pagamenti, et quanto alli altri negotii si osservi quanto di sopra è detto. Et che ogni avanzo quale reputiamo sia per riuscire di somma et quantità notevole, si riponga ogni anno nel tesoro alla presenza di dette tutrici et consiglio, quale tesoro ordiniamo et comandiamo che non solo si mantenga ma si augumenti, proibendo che non si possa in modo alcuno né sotto qual si voglia pretesto cavare denari di detto tesoro, *nec etiam* di quelli che pendente la tutela vi si riponessero, salvo però che per comperare iurisdictioni et stati, quando per altra via non si potessi in tutto o in parte provvedere il pagamento, o per occasione di guerra defensiva che fusse mossa alli stati nostri, o veramente per pagare doti alle //f. 12r// nostre sorelle et figliole, et questo quando come è detto per altra via, con lo avanzo delle nostre entrate non si potessi provvedere il pagamento, et solo in questi tre casi et non altrimenti si possino cavare denari del tesoro et sempre con il parere del Consiglio. Proibendo ancora che non si possa *etiam* con autorità del Consiglio imprestare danari ad alcuno principe, o republica, potentato, o altra persona, né meno si possa consentire che a simili personaggi si presti del Monte di Pietà ancor che offerissero sicurtà nelli stati proibendo a dette tutrici entrare loro medesime mallevadore immediatamente o mediatamente facendo entrare altri, et promettere loro la conservatione: et non possino in modo alcuno ricevere i nostri vassalli et familiarmente abitanti nelli nostri stati, quali solo possino essere ricerchi quando venissi il bisogno, per servitio de' nostri proprii figlioli solamente et non per altri. Et questo ancora con il parere del Consiglio. Et nel resto non si proibisce che il detto Monte secondo i sua ordini non possa prestare a tutte le sorte di persone private, nel modo et come ha fatto fino a qui dando mallevadori idonei nello stato et come si è costumato in passato. Et essendoci sommamente a quore la conservatione et augumento di detto tesoro, ancora che habbiamo cagione di credere che dette tutrici siano per farlo di loro propria volontà et per beneficio del principe et di tutto lo stato, in ogni caso di

contrafatione, oltre ad aggravare le conscienzie loro, vogliamo che questa si habbia per caussa sufficientissima per la remotione loro, et anche di quelli del Consiglio et di detti secretarii che consentissero. Et quando mai per la sudetta o altre cagioni si havessi a trattare delle remotione loro, il che non crediamo che habbia in modo alcuno a succedere, si debbino proporre le dette cause in Senato de' Quarantotto et in numero suffitiente adiuncto mettersi il partito per voti secreti vincendosi per i due terzi de' congregati.

Non possino dette tutrici far lega in modo alcuno per qual si voglia caussa, ma solo con il parere del Consiglio et non altrimenti, sia lecito se fusse mossa guerra alli stati nostri per difesa di essi unirsi con altri principi. Nel //f. 12v// quale caso ancora di guerra defensiva, ricordiamo che si metta et introduca nelli stati quel minore numero di soldati forestieri che si possa, hauta però la debita consideratione alla qualità de' tempi che corressero et opportunità delle occasioni che si presentassero et bisogno che ve ne fussi, che per ciò conviene ce ne rimettiamo alla prudenza di dette tutrici et di detto Consiglio, non intendendo però di prohibire il rinovare le accomandigie antiche, et farne delle nuove ricevendo in raccomandigia inferiori a noi secondo lo stile usitato fin qui da' nostri predecessori et di noi medesimi. Et che non si possino smembrare, alienare, ne' infeudare, luoghi et cose non solite infeudarsi, et questo anche a servitori benemeriti. Né si possino ancora gravare le nostre entrate, con donativi et privilegii sopra di esse, ma quando occorresse, o, si volesse remunerare qualche benemerito servitore di alcuno servitio rilevato e insigne, o per altra giusta cagione, si faccia più tosto con denari et anche con quelli beni che fussero pervenuti nel fisco, mediante qualche confiscatione, nel modo et come più parrà loro.

Prohibiamo ancora che non si possino imporre a popoli et vassalli nostri nuove gravezza se non per urgentissime necessità di guerra defensiva, nel quale caso confidiamo che volontariamente da loro medesimi si sottometterebbero ad ogni sorte di aggravio et di spesa, volendo anche cessata che fusse la cagione si levino et più durare non debbino, procedendo sempre in tutte le cose soprascritte con il parere del Consiglio. Sì come all'incontro prohibiamo che non si possino le già imposte levare né diminuire, *nec etiam* con il parere del Consiglio, prohibendo ancora che non si levino i presidii delle fortezze che in quel tempo fussero in essere et si guardassino, et vi si tenessero come è detto i presidii; et senza urgente cagione non si faccino fortezze nuove né si mettino nuovi presidii in quelle che di //f. 13r// presente non si guardano, rimettendocene non di meno alla prudenza di dette tutrici et parere del Consiglio, come si ricerca in resolutione sì grave, hauto riguardo alla qualità de' tempi et opportunità delle occasioni, esortandole in oltre durante la minore età del principe a non intraprendere nuove fabbriche et muraglie per delitie et massime di grossa spesa.

Se bene lo reputiamo superfluo, non di meno per non mancare allo obbligo che tenghiamo, \* recordiamo alle dette tutrici che procurino con ogni studi allevare il principe, et gli altri nostri figlioli, con tutte quelle virtù che convengono a chi habbia a sostenere la cura di governare altri, o rendersi atti a cariche gravi, et importanti. Et che fino non haranno ciascheduno di loro finita la età di anni diciotto, non possino uscire delli stati, volendo et comandando che si educino in detti nostri stati et non altrove, et però di quelli non eschino sotto qual si voglia quesito colore o pretesto fino a detto tempo. Et soprattutto ricordiamo lo educarli con il timore de Dio che è il fondamento et vera base di tutte le nostre humane et cristiane attioni. Et havendo li Serenissimi nostri predecessori et noi medesimi ancora, portata particolare devotione et reverenza alla religione del serafico et glorioso San Francesco, vogliamo che le dette tutrici continuino di eleggere confessori così per la persona del principe, come di tutti gli altri nostri figlioli maschi frati zoccolanti di detta serafica religione di San Francesco, et non di altra religione in modo alcuno, come ha usato di fare il Serenissimo Gran Duca Ferdinando nostro padre di felice recordatione et noi medesimi ancora, quale confessore vogliamo che sia delli stati et nostro vassallo, et non di altrove, et questo anche si osservi, avvertendo a fare eletione di persone per suffitienza, dottrina, bontà et costumi esemplari. Et che nelli stati si invigili per la osservanza della religione cattolica et obediencia di Santa Chiesa, massime per il Culto Divino et cose spirituali, cercando di havere sempre buona intelligenza con il Sommo Pontefice che sarà per i tempi, *etiam* per lo interesse delle cose temporali, et che il principe et tutta la nostra posterità non manchino di essere reverenti //f. 13v// verso la corona di Spagna et Sua Maestà Cattolica, conforme allo obbligo che se ne tiene, massime per lo stato di Siena, come hanno continuato tutti i nostri Serenissimi predecessori. Et che nelli stati nostri, la giustitia così civile come criminale sia spedita, uniforme et incorrotta. Et che i delitti massime enormi et gravi siano severamente gastigati, et per ciò con ogni maggiore vigilanza si procurii di eleggere offitiali et ministri di bontà et suffitienza tale che ne habbia con maggiore facilità a seguire il detto buono effetto. Et ancora si permetta che ciascuna città et popolo delli stati nostri continui di vivere secondo le sue leggi et approvate consuetudini. Et che senza caussa non si faccino nuove leggi né si tolghino né annullino le già fatte, et occorrendo farne delle nuove prima si discuta nel Consiglio, et resolute che sieno, si proponghino secondo il solito nel Senato de' Quarantotto. Et nella distributione delli honori, offitii et magistrati, così per la città di Firenze, come di tutto lo Stato, si osservino gli statuti, regole, ordini, et consuetudini rispettivamente di ciascuno luogo. Et in particolare quelli che si eleggono et danno a meno, si mantenghino

---

\* REV cassato con tratto orizzontale di penna.

nelle persone virtuose, et più che si possa nella nobiltà, secondo il grado et merito di ciascuno, et si vadino distribuendo con scelta de' migliori et con ogni conveniente co(n)sideratione. Et essendoci in Firenze il Senato de' Quarantotto, membro così principale dal quale si cava il Supremo Magistrato et molti altri principali Magistrati della città, et i primi et più importanti reggimenti dello stato, però ricordiamo che nella eletione de' Senatori non si alterino gli ordini et le regole buone dell'età et qualità loro, et procedasi nella eletione con il parere del Consiglio, havendo riguardo alle famiglie solite havere in casa detta dignità sempre che in esse vi siano persone capaci et meritevoli, non escludendo per questo le altre che secondo la qualità delle famiglie et merito delle persone se ne rendessero capaci et degni ricordando soprattutto a mantenere dette dignità et gradi nella sua conveniente reputatione.

La nostra religione militare de' Cavalieri di Santo Stefano papa et martire //f. 14r// ci è stata sempre sommamente a quore, la quale fu fondata et dotata di amplo patrimonio et honorata et ornata di molti privilegi dal Serenissimo Gran Duca Cosimo avolo nostro, et dalli altri Serenissimi nostri prodecessori et con il mezzo et favore loro dalla Santa Sede Apostolica, et in particolare dalla Altezza paterna fu notabilmente accresciuta, et di nuovi ordini et statuti proveduta et riformata, et noi medesimi con tutti e' mezzi opportuni habbiamo premuto et cercho di mantenerla et augumentarla, et così vogliamo et comandiamo di seguiti dal principe nostro figliolo, potendosi la detta religione con ragione annoverare in fra quelle cose che possono aportare gloria a' nostri successori. E per ciò comandiamo che si seguiti di mantenere quel numero di galere armate che più parrà a dette tutrici con il parere del Consiglio, conforme allo instituto de' nostri predecessori et di noi medesimi. Et quanto all'armare et mandare fuori galeoni, bertonì et simile altre sorte di vasselli quali, non si faccia et espressamente lo proibiamo, et solo lo permettiamo in caso di necessità et non altrimenti. Et quando alla distributione delle commende si osservino puntualmente gli ordini della religione, et quelle di anzianità si lascino andare come vanno distribuite, et mai si conferischino per gratia, et non si dia l'habito a chi non harà fatto le solite provanze di nobiltà per tutti e quattro i quarti, salvo però quelli che saranno ammessi all'habito, come fondatori o successori di commende di patronato. Et circa alle commende di gratia, quelle dodici che nel capitolo generale dell'anno 1611 da noi furono destinate per riconoscere cavalieri benemeriti per via della navigatione, non si possino conferire in modo alcuno ad altri cavalieri, et quanto all'altre non si conferischino a cavalieri oltramontani se non fussero per prima cavalieri dell'habito et havessero finita la loro anzianità, ma si dieno a cavalieri italiani che siano benemeriti nel servitio della religione o di casa nostra, et habbino al meno preso l'habito un anno avanti alla vacanza della commenda che domanderanno, come fu

da noi medesimi stabilito nel tempo della celebratione del sopradetto capitolo generale dell'anno 1611 dichiarando che sia nullo //f. 14v// et invalido quanto in contrario si facessi, volendo che in ogni tempo si possa ritrattare.

Et che chi conseguissi la commenda altrimenti non faccia i frutti sua. Et perché per i negotii della religione predetta vi sarà il suo particolare auditore per le mani del quale sono soliti passare tutti gli affari di essa, et parimente un secretario a parte, per spedire i negotii di quella, dichiariamo che quando il secretario della religione non fusse uno delli predetti dua destinati per le cose del Consiglio, che le dette tutrici et Consiglio si vaglino et servino per la speditione et segnatura de' negotii di detta religione di detto suo particolare secretario, et non di alcuno delli predetti due o di altri convenendo che i negotii di detta religione si consultino, risolvino et spedischino per mano de' medesimi sua ministri et con quella maggiore secretezze che sia possibile come si è consumato in passato et usiamo noi medesimi.

Et questa dichiariamo essere la nostra ultima volontà et testamento cassando a cautela ogni altra nostra dispositione di ultime volontà, comandando che la si legga ogni sei mesi una volta nel Consiglio, alla presenza di esso, et di dette tutrici, et che vaglia et tenga in virtù di testamento, di codicillo, o donatione *causa mortis* o di qualunque altra ultima volontà, in quel migliore et più efficace modo che tenere et valere potria, usando per la sua intera validità come habbiamo detto di sopra nel principio di questo testamento la nostra suprema possanza. Et vogliamo et comandiamo che fino viveremo stia secreto, et per ciò non habbiamo voluto che sia né letto, né visto, né sentito, da testimoni testamentarii, né dal notaio che se ne rogherà. Et lo faremo riporre chiuso et sigillato nello archivio di Firenze dove si conservi sicuramente et secretamente, et a questo medesimo effetto ne habbiamo fatto fare due altre copie per conservarne una, nello archivio nostro secreto, et l'altra in un altro luogo dove a noi piacerà, et tutte e tre saranno sottoscritte da noi et da' medesimi testimoni et con il rogo del medesimo notaio nello stesso modo, et conseguentemente verranno a essere tutte e tre egualmente in valida et provante //f. 15r// forma, et a ciascuna di esse vogliamo si dia piena et indubitata fede come a vero et proprio originale, ancor che non ne venisse in luce et non se ne ritrovasse se non una di esse et le altre due mancassino, et che fra quelle che mancheranno fusse quelle dello archivio generale di Firenze che così espressamente dichiariamo et con la medesima nostra suprema possanza comandiamo et vogliamo che remossa ogni eccetione, sia inviolabilmente osservato, et non ostante qual si voglia cosa in contrario supliamo di certa scienza et di moto proprio, ogni defetto et solennità ancorché necessaria et tutto in ogni miglior modo. A laude de Dio et della Santissima Annunziata et della Gloriosissima Assunta //

Noi Cosimo Secondo Gran Duca di Toscana Quarto habbiamo fatto scrivere tutto il contenuto ne' soprascritti fogli in numero di carte quattordici et parte della decima quinta nel modo che si veggono et leggono ciascuna delle quali habbiamo firmata di nostra mano con la solita segnatura *ita est* dal dottore et senatore messer Niccolò Dell'Antella uno de' nostri auditori; et diciamo et affermiamo essere il nostro testamento et ultima volontà, quale vogliamo si osservi in tutto et per tutto come in esso è disposto et che in vita nostra stia secreto, et alla presenza delli infrascritti sette testimoni da noi per tale effetto chiamati l'abbiamo sottoscritto et con il nostro solito sigillo in margine segnato et ne habbiamo comandato a messer Francesco Marelli notaio pubblico di questa città nostra luogotenente fiscale et particolarmente destinato per i rogiti di nostro interesse che ne faccia instrumento alla presenza di detti sette testimoni l'anno mese giorno et luogho infrascritto

Il Granduca di Toscana

Io Niccolò di Filippo dell'Antella di comandamento espresso del soprascritto Serenissimo Gran Duca Cosimo nostro signore ho di mia mano //f. 15v// propria scritto il sopradetto testamento contenuto in quattordici carte et parte delle decima quinta, secondo che dalla Altezza Sua Serenissima mi è stato di mano in mano ordinato et comandato, et di poi da essa più volte riletto, rivisto et confermato. Et doppo lo havere l'Altezza sua medesima di propria mano contrassegnate tutte le soprascritte carte con la solita segnatura *ita est* in presenza mia et de' testimoni et notaio infrascritto che ha voluto se ne roghi l' ha di sua mano sottoscritto, et con il solito suo sigillo segnato. Et per questo io come testimonio testamentario l'ho sottoscritto insieme con gli altri testimoni a tale effetto dalla Altezza sua chiamati et in margine ho messo il mio sigillo l'anno mese giorno et luogho infrascritto

Niccolò Dell'Antella di mano propria

Io Donato di Bartolommeo Del Antella testimone testamentario chiamato dal Serenissimo Gran Duca Cosimo nostro signore ho veduto sottoscrivere l'Altezza sua Serenissima di sua propria mano il soprascritto testamento del quale se n'è fatto rogo in mia presenza, et delli altri testimonii testamentarii dal notaio infrascritto, et in fede ho sottoscritto di mano propria insieme con il Testimone soprascritto et infrascritti et segnato in margine con il mio sigillo l'anno mese giorno et luogho infrascritto

Donato del Antella Di mano propria

Io Mario di Jacopo Bardini da Volterra, testimone testamentario, chiamato dal Serenissimo Gran Duca Cosimo nostro signore, ho veduto sottoscrivere l'Altezza Sua Serenissima di sua propria mano il soprascritto testamento del quale si è fatto rogo in mia presenza, et delli altri testimoni testamentarii dal notaio infrascritto. Et in fede ho sottoscritto di mano propria, insieme con li testimoni //f. 16r// soprascritti, et infrascritti, et segnato in margine col mio sigillo, l'anno, mese, giorno, et luogo infrascritto

Io Mario Bardini di mano propria

Io Fabrizio Colloredo testimone testamentario chiamato dal Serenissimo Gran Duca Cosimo nostro signore ho veduto sottoscrivere l'Altezza Sua Serenissima di sua propria mano. [Il so]prascritto testamento del quale si è fatto rogo in mia presenza et de li altri testimoni testamentari dal notaio infrascritto et in fede ho sottoscritto di man propria insieme con li testimoni soprascritti et infrascritti et segnato in margine con il mio sigillo l'a(n)no mese giorno et loco infrascritto

Io Fabrizio Colloredo di mano propria

Io Curzio di Lorenzo Picchena testimone testamentario, chiamato dal Serenissimo Gran Duca Cosimo nostro signore ho veduto sottoscrivere l'Altezza Sua Serenissima di sua propria mano il soprascritto testamento del quale s'è fatto rogo in mia presenza, et delli altri testimoni testamentari dal notaio infrascritto, et in fede ho sottoscritto di mano propria, insieme con li testimoni soprascritti et infrascritti et segnato in margine col mio sigillo, l'anno, mese, giorno, e luogo infrascritti

Io Curzio Picchena di mano propria

//f. 16v//

Io Horazio di messer Fulvio della Rena segretario del Sua Altezza testimone testamentario, chiamato dal Serenissimo Gran Duca Cosimo nostro signore ho veduto sottoscrivere l'Altezza Sua Serenissima [di su]a a propria mano il sopradetto testamento del quale se n'è fatto rogo in mia presenza, et degli altri testimoni testamentarii dal notaio, infrascritto et in fede ho sottoscritto di mia mano propria insieme con gli altri testimoni sopra scritti et infrascritti, et segnato in margine con il mio sigillo l'anno mese giorno e luogo infrascritto anzi segnato col sigillo di Sua Altezza

Horazio della Rena mano propria

Io Andrea di Giovan Batista Cioli segretario di Sua Altezza Serenissima testimone testamentario chiamato dal Serenissimo Gran Duca Cosimo nostro signore ho veduto sotto scrivere l'Altezza Sua Serenissima di sua propria mano il sopradetto testamento,

del quale se [ne è] fatto rogo in mia presenza, et degli altri testimonii testamentarii, et del notaio infrascritto et in fede ho sottoscritto di mia propria mano, insieme con gli altri testimonii soprascritti, et segnato in margine con il mio sigillo l'anno, mese, giorno, et luogo infrascritto.

Io Andrea Cioli mano propria

L'anno del nostro signore mille seicento quindici, inditione 13 alli quindici del mese di agosto, Paolo quarto Pontefice Maximo et il Serenissimo Cosimo 2° Gran Duca di Toscana Quarto felicemente dominante fatto in Firenze nel Palazzo de' Pitti nelle stanze et Camere terrene di detto Serenissimo Gran Duca.

//f.17r// Constituito particolarmente il Serenissimo Cosimo Secondo Gran Duca di Toscana quarto nostro signore avanti all' Clarissimi Senatori Donato di Bartolomeo et messer Niccolò di Filippo dell'Antella messer Marco di Jacopo Bardini auditore fiscale di Sua Altezza et al Barone, et Priore Fabbrizio di Fabio Colloredo maestro di camera, Curzio di Lorenzo Picchena primo segretario di Stato, Horazio di messer Fulvio della Rena segretario et Andrea di Giovan Battista Cioli parimente segretario di Sua Altezza testimoni dalla medesima Altezza Serenissima a questo atto spontaneamente chiamati, et rogati et ancora da me notario infrascritto in nome, et per parte dell'Altezza Serenissima costituito dico avanti a' predetti il detto Serenissimo Cosimo 2° Gran Duca di Toscana quarto sano per la Dio gratia di mente, intelletto, et di corpo il quale non volendo come disse morire *ab intestato*, et senza fare testamento ha di sua propria mano presentato alli detti sette testimoni, et a me notario tutti insieme esistenti et adunati nel sopradetto luogo li soprascritti fogli in ciascuna carta de' quali vi ha di sua mano apposta la sua solita segnatura, che dice *ita est* etc. et alla fine di tutta la scrittura, che se ne minutarono tre copie, come disse collationate insieme quelle et ciascuna di esse sottoscritte di sua propria mano con il nome disteso dicente il Gran //f. 17v// Duca di Toscana et contrasegna in margine con il suo solito sigillo piccolo presenti et vedenti detti testimoni et me notario, et ha dichiarato quello essere et in quello contenersi il suo testamento et ultima volontà et così essere la verità *in verbo principis*, quale ha voluto et vuole che sia secreta durante sua vita et che tenga et vaglia in virtù di testamento et di qualunque altra ultima volontà purché in ogni migliore et più valido modo sortisca il suo effetto secondo che in esso si contiene et perciò li detti sette testimoni molto bene conosciuti et rogati dall' Altezza Serenissima et da me si sono in presentia di tutti loro et mia sottoscritti di propria mano come testimoni testamentarii, et in margine ciascuno di essi ha apposto il suo sigillo et chi non l'haveva si servì del medesimo sigillo di Sua Altezza et a me notario infrascritto ha comandato, che di tutto ne deva fare come ho



fatto et fo rogito et instrumento supplendo la medesima Altezza sua di certa scienza di moto proprio et di pienezza della sua suprema possanza ogni difetto et qualunque solennità oportuna, o, necessaria volendo che rimossa ogni eccezione, et non ostante qual si voglia cosa in contrario tenga et vaglia et sortisca il solito suo effetto come in esso appare disposto in ogni //f. 18r// migliore modo, et che io lo registri nel protocollo, che tengo a parte per i rogiti dove sia interesse di Sua Altezza ancorché sia il protocollo di instrumenti, et atti fra i vivi et questo nonostante l'ordini, et leggi dell'archivio et qualunque altra cosa in contrario, — —

Io Francesco di Antonio Marelli luogotenente fiscale dell' Altezza Sua Serenissima et in questa parte come notaio pubblico fiorentino senza pregiudicio del mio rettorato chiamato et comandato dal detto Serenissimo Gran Duca a tutte le sopra scritte cose fui presente et di esse, et di ciascuna di loro rogato alla presenza delli soprascritti testimoni, ho detto testamento et ultima volontà ridotto in questa publica forma, et in fede mi sono sottoscritto di mano propria coll'appensione in margine del mio solito segno di tabellionato a laude di Dio et della gloriosissima sempre Vergine Maria Amen.

#### Documento IV

ASF, Mediceo del Principato 5183, ff. 297r-297v.

La lettera inviata da Maria Maddalena d'Austria al cardinale Carlo de' Medici il 9 ottobre 1621

Illustrissimo et reverentissimo signor mio Cognato osservatissimo

Ho con la gratissima di Vostra Signoria Illustrissima veduto ancora quello che le serve il signor Duca di Bracciano intorno all'assegnazion(e) de' Monti, che propone per la surrogazione, o più tosto assicurazion(e) del prezzo de la Villa di Baroncelli; e Signoria Vostra Illustrissima potrà rispondere come ne la prego, che in questo se la assegnazion(e) sia buona o no, me ne rimetterò al giudizio de' Clarissimi Consiglieri, come par(e) che il medesimo signor Duca si contenti, essendo anco conforme al contenuto, et remission(e) fattane per l'instrumento de la compra, e soggiungerli poi Vostra Signoria Illustrissima come da sé, e proporre à S. C. che per facilitare il negozio e liberarle gli effetti di Roma, che ha pensato che tornasse forse più comodo al Signor Duca, che io mi contentassi di farli pagar dal monte gl(i)' undici mila, o sino in diciotto mila (scudi) liberamente, e il resto rimanesse su lo stesso monte, perché con li frutti di mano in mano moltiplicasse l'intero capitale di 25 milla scudi, et che se S. C. l'approvasse Vostra Signoria Illustrissima operereb-//f. 297v// be con ogni efficacia, che io me ne contentassi, egli significhi ancora, che in ogni caso esso signor Duca procuri il consenso de' signori suoi fratelli, e ne mandi quà instrumento in buona forma rendo poi grazie a Vostra Signoria Illustrissima de la visita fatta al principe Leopoldo, del quale aspetto buone nuove, e spero nel Signore che habbi presto ad esser libero del male, e intanto ricordando a Vostra Signoria Illustrissima il mio solito desiderio di servirla le bacio la mano

Di Siena li 9 di ottobre 1621

Di Vostra Signoria Illustrissima et Reverentissima

Affezionatissima Cognata per servirla  
Maria Magdalena

## Documento V

ASF, Manoscritti 133

*Memorie Fiorentine Regnante Ferdinando 2° Medici granduca di Toscana 5° e Serenissime suoi Tutrici Granduchesse di Toscana 1620*, VIII, I, 1620-25, ff. 185r-185v.

Addì .VI. di agosto 1623 domenica.

Fu eletto a Sommo Pontefice dal Sacro Collegio de' Cardinali in n.° di 54 il signor cardinal Maffeo Barberini fiorentino, il quale era in età di anni 55, e di cardinalato diciotto, essendo nato in Firenze l'anno 1568, e creato Cardinale da papa Paolo quinto l'anno 1605 e si fece chiamare Urbano Ottavo. Nel numerare le schedule de' Cardinali, che avevano votato, fu conosciuto mancarne una, e per quanta diligenza fosse usata per ritrovarla non potettesi mai rinvenirla, asserendo con tutto ciò il signor cardinale Odoardo Farnese, ed altri molti Cardinali, che si dovesse proseguire all'elezione, il suddetto cardinal Barberini si oppose alla comune opinione e volle che nuovamente fosse rifatto lo scrutinio, in cui egli a pieni voti restò di nuovo eletto a Sommo Pontefice. La sua elezione fu ricevuta in Roma con grande applauso, essendo riputato dottissimo, e degno del Pontificato per la somma sua sufficienza dimostrata nell'esercizio di tante cariche amministrate con non minore integrità che prudenza. La sua esaltazione al Pontificato parve essere stata indicata pochi giorni prima, che ne seguisse la sua elezione, mentre fu osservato che uno sciame di api provenienti dalla Toscana posossi appunto nel Conclave sulla finestra della cella del cardinal Barberini, la di cui arma gentilizia erano tre api.

## Documento VI

ASF, Mediceo del Principato 6080

La lettera inviata dall'ambasciatore fiorentino da Roma presso la corte spagnola Miguel Juan Pereira a Maria Maddalena d'Austria il 20 maggio 1624

Serenissima Signora

Sua Maestà Cattolica me ha mandato a questa Corte di Roma a trattare di concludere la canonizatione della signora Beata Elisabetta regina che è stata di Portogallo, moglie del Rè Don Dionisio, et figliola del Rè don Pietro 3° de Aragon, della quale discende Sua Maestà Cattolica, così per la felice memoria del Re Phelippo 3° suo padre, come anco per la gloriosa memoria della signora Regina Dona Margarita d'Austria, sorella di Vostra Altezza, la quale ha dato principio a questo negozio, prima che morisse, desiderando summamente la conclusione di esso, et per che Vostra Altezza tiene la medesima ragione di sangue con questa Santa, mi parse essere ob(b)ligo mio dare conto a Vostra Altezza del stato in che tengo posta la sua caonizatione, per il gusto che ho havrà Vostra Altezza con questa n(u)ova la Santità di Urbano 8° stava risoluto a non fare canonizatione di nessuno santo, et mandandoli io il quadro con il ritrato della Signora Regina et rappresentandoli i miracoli che Dio ha operato per mezzo di essa si mutò di maniera che mi disse la Santità Sua, che haveva la Sancta fatto miracolo in lui, per che havendo proposto de non canonizare Sancto alcuno, ne anco volendo sentire parlare di canonizatione Dio li haveva mutato la volontà per fare la detta signora regina, dichiarando che solo lei voleva canonizare, et non altri, et in questo persiste sin adesso, per haver inteso la grande Santità della signora regina, delli miracoli della quale stan(n)o piene le chronice; suo corpo essendo stato sepelito trecenti anni in circa sta' incorupto; fu beatificata dalla gloriosa memoria di Leone X per autorità della Sede Apostolica se le dice messa particolare, et se recita l'officio devino fatto solamente per essa; nelle religione di S. Bernardo; S. Domenico; S. Francesco; et Santa Chiara, et nel Vescovato et città di Coimbra in Portogallo dove sta' sepelito suo Santo corpo, nel monasterio di Monache di Santa Chiara che lei ha fondato; bene sua compagnia, con molti indulgenze, et nel suo giorno che viene alli 4 di luglio, ogn' anno si fanno grandi alegrezze, come a qual si vogli altro santo canonizzato, se parerà a Vostra Altezza ringratiare Sua Santità della volontà che tiene di la nominare questa ascendente di

Vostra Altezza; intendo che lo havrà a caro, io vo tra(t)tando con tutto l'affetto delle cose necessarie, per questa canonisatione, et subito che sarà finita darò a Vostra Altezza av(v)iso, per il grande contento che ho' Vostra Altezza havrà di questo, per che nella vista non può essere maggiore che descendere di Santi; fra' tanto envio a Vostra Altezza il vero suo ritrato, dico che Vostra Altezza le mande porre nel suo oratorio pigliandola per sua particolare avvocata nel C(i)elo, et havendo io il patrocínio di Vostra Altezza in questa corte spero così questo, come anco tutti l'altri negotii che stano a mio carico mi su(c)cedano felicemente, restando promptissimo, per tutto quello, che sarà di gusto et servitio di Vostra Altezza Serenissima, alla quale con humiltà fò reverenza, et prego da Iddio ogni felicità di Roma questo di 20 de Mag(g)io 1624

De Vostra Serenissima Altezza

Devotissimo; et humilissimo servitore  
Miguel Juan Pereira

## Documento VII

Iacomo Bosio, *Dell'Istoria della Sacra religione et illustrissima militia di San Giovanni Gierosolimitano* (Roma, 1621), libro XXIV, pp. 786-787.

Havendo dunque Ruggiero dell'Oria [Ruggiero di Lauria] acquistata quella gran vittoria; e trovandosi haver in mano sua, prigionie il Principe Carlo [Carlo II d'Angiò]; ottenne da lui, ancorcorche contra sua voglia, che liberata fosse dal Castello dell'Vouo di Napoli, e data in poter suo, Beatrice sorella della Reina Costanza d'Aragona, che 'l Rè Carlo dal tempo della morte del Rè Mandredo di Sicilia [Manfredi di Svevia] suo Padre, ivi teneva carcerata. Dopo il che se ne ritornò glorioso, e trionfante à Messina; dove la Reina Costanza Moglie del Rè Don Pietro [Pietro III d'Aragona], l'Infante Don Iayme, e gli altri Principi, ansiosi se ne stavano aspettando d'intender il fine di quell'Impresa. E quivi arrivato essendo, co'l parere della medesima Reina, e dell'Infante Don Iayme; fece rinchiudere il Principe Carlo nel Castello di Mattagrifone, mandando gli altri nobili personaggi prigionie, in diverse altre Fortezze della Sicilia; presentando alla Reina Costanza, la diletta sua sorella Beatrice. Tosto che per la Sicilia si sparse la fama della prigionia del principe Carlo; diverse Città di quell'Isola mandarono Ambasciatori alla Reina Costanza, & all'Infante Don Iayme; chiedendo con istanza grandissima, ch' al Principe suddetto fosse troncato il capo; in vendetta della miserabil morte di Corradino, e del Duca d'Austria, che'l Rè Carlo [Carlo I d'Angiò] aveva crudelmente fatti decapitare; & i Messinesi à furor di Popolo, tumultuariamente chiedevano il medesimo. Onde scrive il Collenutio, che per dar in ciò sodisfattione à quei Popoli; furon decapitati in Messina più di dugento Gentilhuomini.

Nè con tutto ciò, quietar volendosi i Siciliani; anzi facendo tuttavia con violenza, & importunità, maggior istanza, ch'l Principe Carlo in ogni modo decapitato fosse; la Reina Costanza, ancorche contra sua voglia, gli fece intendere, che si disponesse à morire come buon Christiano; e che provedesse alle cose appartenenti alla salute dell'anima sua; posciache i Magistrati di Sicilia determinato havevano, che gli fosse troncato il capo. Alla qual nuova il Principe Carlo, con animo veramente generoso, e Regio; intrepidamente rispose, che poich' à Dio così piaceva, egli moriva volentieri; massimamente in quel giorno, ch'era Venerdì; posciache'l Salvator Nostro Giesù Christo, per salute nostra, in simil giorno anch'egli morir voluto haveva. Alla qual risposta, la Reina Costanza, ch'era Donna divota, e pia; talmente si compunse, che risolvette in ogni modo di voler salvargli la vita. E con tal deliberatione, lo fece di notte segretamente levare dal Castello di Mattagrifone[sottolineatura dell'autore]; e lo fece trasportar nella Rocca di Cefalù. E quindi havendolo fatto imbarcare, lo mandò in Barcelona al Rè Don

Pietro suo Marito, facendolo avvisato di quanto era passato, e dicendogli, ch'ella era in ogni modo di parere, ch'è quel Reale Giovanetto, si perdonasse la vita; non solamente per essere ciò opera veramente degna di Principi Christiani; mà perche non quella generosità, si mostrarebbono contrarij alla barbara crudeltà, che'l Rè Carlo Padre di lui haveva mostrata, contra il misero Corradino; che renduto l'haveva à tutti buoni, con gran ragione molto odioso.

## Fonti archivistiche

### Archivio di Stato di Firenze (ASF)

Acquisti e Doni; Carte Riccardi; Carte Stroziane; Guardaroba Medicea; Manoscritti; Mediceo del Principato; Miscellanea Medicea; Trattati internazionali.

### Archivio storico del comune di Montevarchi

J. Sigoni, *Relazione della Venuta a Montevarchi del Sacrosanto Latte della Gran Madre di Dio*, Montevarchi, Manoscritto, 1653.

### Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF)

Fondo Gino Capponi, Cod. CCLXI, C. Tinghi, *Diario di corte*; Biblioteca Magliabechiana, Cod. 17. della Classe 15, *Modo di adoperare i medicamenti che sono in questa spetieria da campania*.

## Bibliografia

### Acanfora 1994

E. Acanfora, *Alessandro Rosi*, Firenze, 1994.

### Acanfora 1998 (A)

E. Acanfora, "Pittura murale a Firenze dalla reggenza a Ferdinando II de' Medici, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno internazionale [Roma - Firenze, 12 - 15 novembre 1997], Milano, 1998, pp. 145-162.

### Acanfora 1998 (B)

E. Acanfora, "Firenze (1)", in *Pittura Murale in Italia: Il Seicento e il Settecento*, M. Gregori (a cura di), Bergamo, 1998, pp. 34-41.

### Acanfora 2001

E. Acanfora, "La pittura ad affresco fino a Giovanni da San Giovanni", in **Gregori 2001**, pp. 45-60.

### Acanfora 2003

E. Acanfora, "Il Governo per immagini: Maria Maddalena d'Austria e il ciclo delle monarchie antiche e moderne nella Stanza della Stufa", in **Bertelli 2003**, pp. 45-67.

### Acanfora 2005

E. Acanfora, "La Villa del Poggio Imperiale", in **Gregori 2005-2007**, I, 2005, pp. 143-156.

### Acanfora 2011

E. Acanfora, "Iconografie politiche nella stanza della Stufa a palazzo Pitti: Maria Maddalena d'Austria e la circolazione di modelli internazionali", in **Strunck 2011**, pp. 267-283.



**Acanfora 2015**

E. Acanfora, "Le commissioni di Niccolò e Francesco dell'Antella nel Palazzo di Piazza Santa Croce (1618-1620), in *Accademia delle Arti del Disegno: studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di Storia*, I, B. W. Meijer; L. Zangheri (a cura di), Firenze, 2015, pp. 505-511.

**Acidini Luchinat 1989**

C. Acidini Luchinat, "Federico Zuccari e la cultura fiorentina. Quattro singolari immagini nella cupola di Santa Maria del Fiore", in «Paragone. Arte», 13, 467, 1989, pp. 29-56.

**Acidini Luchinat 1998-1999**

C. Acidini Luchinat, *Tadeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll., Milano, 1998-1999.

**Agresti 2014**

A. Agresti, "La canonizzazione come impulso alla produzione artistica nella Spagna del XVII secolo", in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII*, 2014, Anselmi, A. (a cura di), Roma, pp. 557-585.

**Alberti 2013**

Fakhr ad-Dīn al-Ma'n II, *Viaggio in Italia: La Toscana dei Medici e il mezzogiorno spagnolo nella descrizione di un viaggiatore orientale*, M. Alberti (a cura di), Milano, 2013.

**Altoviti 1612**

G. Altoviti, *Essequie della Sacra Cattolica e Real Maesta di Margherita d'Austria, Celebrate dal Serenissimo Con Cosimo II Gran Duca di Toscana IIII Descritte da Giovanni Altoviti*, Firenze, 1612.

**American Federation of Arts 1964**

American Federation of Arts, Wallraf-Richartz Museum, *Drawings of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries from the Wallraf-Richartz Museum in Cologne*, Berlin, 1964.

**Andretta 1999**

S. Andretta, "La traslazione di Matilde e i Barberini", in *Matilde di Canossa nelle Culture Europee del Secondo Millennio: dalla storia al mito*, atti del convegno internazionale di studi [Reggio Emilia, Canossa, Quattro Castella, 25 – 27 settembre 1997], a cura di P. Golinelli, Bologna, 1999, pp. 143-152.

**Angelide 1996**

C. Angelide, *Pulcheria: la castità al potere (c. 399 - c. 455)*, Milano, 1996.

**Angiolini 1995**

F. Angiolini "Principe, uomini di governo e direzione politica nella Toscana seicentesca", in *Ricerche di Storia Moderna*, IV, studi in onore di Mario Mirri, G. Biagioli (a cura di), Pisa, 1995, pp. 459-481.

**Anonimo 1560**

Anonimo, *Vida e Milagres da Gloriosa Raynha Sancta Ysabel, Molher do Catholico Rey dō Dinis Sexto de Portugal. Com ho compromisso da cōfraria do seu nome, & graças a ella concedidas*, Coimbra, João de Barreira, 1560.

**Arrighi 2008**

V. Arrighi, "Maria Maddalena d'Austria, granduchessa di Toscana", in *DBI*, 70, 2008, pp. 260-264.

**Bacci 1963**

M. Bacci, "Jacopo Ligozzi e la sua posizione nella pittura fiorentina", in «Proporzioni», IV, 1963, pp. 46-84.

**Baglione 2008**

G. Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII fino à Tutto Quello d'Urbano Ottavo*, Roma, 1649; Riproduzione in fac-simile C. G. Pesci (a cura di), Velletri, 1924, 2008.

**Bailey 2002**

G. A. Bailey, "Santi di Tito and the Florentine Academy: *Solomon Building the Temple* in the Capitolo of the Accademia del Disegno (1570-71)", in «Apollo», 155, 2002, 480, pp. 31-39.

**Bailey 2003 (A)**

G. A. Bailey, *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome, 1565 – 1610*, Toronto, 2003.

**Baily 2003 (B)**

G. A. Baily, "Catholic Reform and Bernardino Poccetti's Chiostro dei Morti at the Church of SS Annunziata in Florence", in «Apollo», 158, 2003, 499, pp. 23-31.

**Baldassari 1995**

F. Baldassari, *Carlo Dolci*, Torino, 1995.

**Baldassari 2004**

F. Baldassari, *La Collezione Piero ed Elena Bigongiari: il Seicento fiorentino tra "favola" e dramma*, Milano, 2004.

**Baldassari 2005**

F. Baldassari, "I pittori fiorentini a Roma dall'Anno Santo 1600 fino all'avvento del papato di Urbano VIII", in **PONTEDERA 2005**, pp. 79-89.

**Baldassari 2007**

F. Baldassari, *Dipinti Fiorentini del Seicento e del Settecento*, Padova, 2007.

**Baldassari 2009**

F. Baldassari, *La Pittura del Seicento a Firenze: indice degli artisti e delle loro opere*, Milano-Torino, 2009.

**Baldassari 2015**

F. Baldassari, *Carlo Dolci: complete catalogue of the paintings*, Firenze, 2015.

**Baldasseroni 2007**

E. Baldasseroni, "Un toscano alla corte di Filippo III: Orso Pannocchieschi d'Elci", in *Istituzioni Potere e Società: le relazioni tra Spagna e Toscana per una storia mediterranea dell'Ordine dei Cavalieri di*

*Santo Stefano*, atti del convegno internazionale [Pisa, 18 maggio 2007], Pisa, 2007, pp. 173-203.

**Baldini, Giusti, Pampaloni Martelli 1979**

*La Cappella dei Principi e le Pietre Dure a Firenze*, U. Baldini; A. Giusti; A. Pampaloni Martelli (a cura di), Milano, 1979.

**Baldinotti 2008**

A. Baldinotti, "Gli affreschi del Chiostro grande di Santa Maria Novella: un viatico iconografico", in **FIGLINE VALDARNO 2008**, pp. 55-70.

**Baldinucci 1681-1728, ed. 1974-1975**

F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in Qua per le Quali Si Dimostra Come, e Per Chi le Belle Arti di Pittura, Scultura e Architettura, Lasciata la Rozzezza delle Maniere Greca e Gotica, Si Siano in Questi Secoli Ridotte all'Antica Loro Perfezione*, 6 voll., Firenze 1681-1728; ed. anastatica P. Barocchi (a cura di), Firenze, 1974-1975, con 2 voll. di appendici.

**Bandini 2014**

L. Baldini, "La cappella delle Reliquie. Cenni storici", in **FIRENZE 2014 (A)**, pp. 29-31.

**Banti 1977**

A. Banti, *Giovanni da San Giovanni: pittore della contraddizione*, Firenze, 1977.

**Barocchi-Gaeta Bertelà 2005**

*Collezionismo Mediceo e Storia Artistica. Il Cardinale Giovan Carlo, Maria Maddalena, Don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria della Rovere: 1621 - 1666*, P. Barocchi; G. Gaeta Bertelà (a cura di), 3 voll., Firenze, 2005.

**Baroni Vannucci 1997**

A. Baroni Vannucci, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano: flandrus pictor et inventor*, Milano, 1997.

**Baroni Vannucci 2003**

A. Baroni Vannucci, "The Medici collection of engraved plates", in «Print Quarterly», 20, 2003, pp. 349-368.

**Bartolozzi 1753**

S. B. Bartolozzi, *Vita di Jacopo Vignali*, Firenze, 1753.

**Bastogi 2005**

N. Bastogi, "La sala di Bona", in **Gregori 2005-2007**, I, pp. 87-97.

**Bastogi 2008**

N. Bastogi, *Andrea Boschi: pittore e disegnatore fiorentino tra la Toscana e le Marche*, Firenze, 2008.

**Battelli 1922**

G. Battelli, *Lodovico Cardi detto il Cigoli*, Firenze, 1922.

**Baudson 1941-1944**

E. Baudson, "Apollon et les neuf Muses du Palais du Luxembourg", in «Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français», 1941-1944, pp. 28-33.

**Belardinelli 1993**

G. Belardinelli, "Altri cicli pittorici e pale d'altare in edifici religiosi", in *Roma di Sisto V: le arti e la cultura*, M. L. Madonna (a cura di), Roma, 1993.

**Bellosi 1977**

*Il Museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze*, L. Bellosi (a cura di), Firenze, 1977.

**Bellesi 1996**

S. Bellesi, *Cesare Dandini*, Torino, 1996.

**Bellesi 1997**

S. Bellesi, "Ferrucci, Nicodemo", in *DBI*, 47, 1997, pp. 248-251.

**Bellesi 2009**

S. Bellesi, *Catalogo dei Pittori Fiorentini del '600 e '700*, 3 voll., Firenze, 2009.

**Benassai 1998**

P. Benassai, "I protagonisti della Riforma", in **Cerretelli, Fantappiè 1998**, pp. 34-43.

**Benassai 2002**

S. Benassai, "Il collezionismo dei Bardi: nuove acquisizioni per Felice Ficherelli", in «Paragone. Arte», 53, 2002, 3, pp. 33-51.

**Benassai 2008**

S. Benassai, *Dipinti Fiorentini della Collezione Cisbani Donati alla Fondazione Longhi*, Firenze, 2008.

**Bensi 2000**

M. Bensi, "La scala e l'ombra: il sogno di Giacobbe di Domenico Fetti", in «Studi di storia delle arti», Istituto di Storia dell'Arte, Università degli studi di Genova, 10, 2000/03, pp. 93-104.

**Benzoni 2004**

G. Benzoni, "Jachia", in *DBI*, 61, 2004, pp. 757-763.

**Bertani 1989**

L. Bertani, "Gli affreschi del Chiostro di San Pierino" in *La Compagnia della Santissima Annunziata: restauro e restituzione degli affreschi del chiostro*, Firenze, 1989, pp. 25-29.

**Bertelli-Pasta 2003**

*Vivere a Pitti: una reggia dai Medici ai Savoia*, S. Bertelli; R. Pasta (a cura di), Firenze, 2003.

**Berti 1992**

L. Berti, *La Chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze*, Firenze, 1992.

**Berti 2013**

F. Berti, *Domenico Cresti, il Passignano, "fra la nazione fiorentina e veneziana": viatico per il periodo giovanile con una inedita Sacra Famiglia*, Firenze, 2013.

**Bianchini 1932**

R. Bianchini, *L'Impruneta Paese e Santuario*, Firenze, 1932.

**Bibliotheca Sanctorum 1961-1969**

*Bibliotheca Sanctorum*, 12 voll., Roma, 1961-1969.

**Bietti 1999**

Bietti, "Le tele con le storie della vita di Margherita d'Austria, regina di Spagna, 3 ottobre 1611 – 6 febbraio 1612", in **FIRENZE 1999**, pp. 140-191.

**Bigazzi 2008**

F. Bigazzi, "Orso d'Elci: Due granduchesse e un segretario", in **Calvi-Spinelli 2008**, I, pp. 383-404.

**Bigazzi 2014**

F. Bigazzi, "Pannocchieschi d'Elci, Orso Niccolò", in *DBI*, 80, 2014, pp. 815-818.

**Bireley 2003**

R. Bireley, *The Jesuits and the Thirty Years War: kings, courts and confessors*, Cambridge, 2003.

**Blumenthal 1980**

A. R. Blumenthal, *Theater Art of the Medici*, Hanover, 1980.

**Blunt 1967 (A)**

A. Blunt, "A Series of Paintings Illustrating the History of the Medici Family Executed for Marie de Médicis - I", in «The Burlington Magazine», 109, n. 774, 1967, pp. 492-498.

**Blunt 1967 (B)**

A. Blunt, "A Series of Paintings Illustrating the History of the Medici Family Executed for Marie de Médicis - II", in «The Burlington Magazine», 109, 775, 1967, pp. 560-566.

**Boccardo 1999**

P. Boccardo, *I Grandi Disegni Italiani del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso a Genova*, Cinisello Balsamo, 1999.

**Bocchi, Cinelli 1677**

M. F. Bocchi; G. M. Cinelli, *Le Bellezze della Città di Firenze dove a Pieno di Pittura e di Scultura di Sacri Templi, di Palazzi i Più Notabili Artifizii e Più Preziosi Si Contengono*, scritte già da M. Francesco Bocchi ed ora da M. Giovanni Cinelli ampliate ed accresciute, Firenze, 1677.

**BOLOGNA 1954**

*Mostra di Guido Reni*, catalogo della mostra [Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre – 31 ottobre 1954], G. C. Cavalli (a cura di), Bologna, 1954.

**Bolzoni 2012**

M. S. Bolzoni, "Il cantiere della Certosa di San Martino: riflessioni sulla grafica di Giuseppe Cesari, Belisario Corenzio e Avanzino Nucci", in «Paragone. Arte», 63, 2012, 749, pp. 3-18.

**Bohr 1994**

M. Bohr, "Die Villa del Poggio Imperiale und die Skizzenbücher des Architekten Diacinto Maria Marmi: zur Bautypologie und Innenraumgestaltung mediceischer Profanbauten um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert", in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 38, 1994, 2/3, pp. 337-418.

**Borghini 1967**

R. Borghini, *Il Riposo*, 2 voll., Milano, 1967.

**Borromeo 1632**

F. Borromeo, *I Sacri Ragionamenti Sinodali di Federico Borromeo, Cardinale del Titolo di Santa Maria degli Angeli ed Arcivescovo di Milano Distinti in Dieci volumi*, I, Milano, 1632.

**Bosio 1621**

I. Bosio, *Dell'Istoria della Sacra Religione et Illustrissima Militia di San Giovanni Gierosolimitano di Iacomo Bosio, Parte Prima di Nuovo Ristampata e dal Medesimo Autore Ampliata et Illustrata*, Roma, 1621.

**Bottinelli 2010**

A. Bottinelli, *The Villa of Poggio Imperiale in Florence: a study of Medici women and their collections*, bachelor thesis, John Cabot University, 2010.

**Brasioli, Ciuccetti 1989**

F. Brasioli; L. Ciuccetti, *Santa Maria Novella: il tesoro dell'arte nell'antico ospedale fiorentino*, Firenze, 1989.

**Brême 2005**

D. Brême, "Il palazzo del Luxembourg: architettura e arte", in **FIRENZE 2005**, pp. 246-250.

**Briganti 1962**

G. Briganti, *Pietro da Cortona o della Pittura Barocca*, Firenze, 1962

**Briganti 1988**

*La Pittura in Italia: il Cinquecento*, G. Briganti (a cura di), 2 voll., Milano, 1988.

**Bronzini d'Ancona 1622-1625**

C. Bronzini d'Ancona, *Della Dignità, & Nobiltà delle Donne, Dialogo di Cristofano Bronzini d'Ancona. Diviso in quattro settimane; e ciascheduna di esse in sei giornate. Alla Serenissima Arciduchessa d'Austria Maria Maddalena, Gran Duchessa di Toscana*, Firenze, 1622-1625.

**Brunelli 2009**

G. Brunelli, "De' Medici, Carlo", in *DBI*, 73, 2009, pp. 31-33.

**Bruscoli 2006**

F. G. Bruscoli, "San Giovanni dei Fiorentini a Roma: due secoli di finanziamenti tra pontefici e granduchi, prelati e mercatanti", in «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut in Rom, Bd. 86, 2006, pp. 294-320.

**Calderara 1985**

E. G. Calderara, *La Granduchessa Maria Maddalena d'Austria: un'amazzone tedesca nella Firenze medicea del'600*, Genova, 1985.

**Calvi, Spinelli 2008**

*Le Donne Medici nel Sistema Europeo delle Corti: XVI-XVIII secolo*, atti del convegno internazionale [Firenze, San Domenico di Fiesole, 6-8 ottobre 2005], G. Calvi; R. Spinelli (a cura di), 2 voll., Firenze, 2008.

**Calza 1960**

R. Calza, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, III, 1960, pp. 762-763.

**Campani 1974**

G. Campani, *Bernardino Poccetti*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, 1974.

**Caneva 2005**

*Museo del Tesoro di Santa Maria dell'Impruneta: guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*, C. Caneva (a cura di), Firenze, 2005.

**Caneva, Vervat 2002**

*Il Giuramento del Senato Fiorentino a Ferdinando II de' Medici: una grande opera del Suttermans restaurata*, C. Caneva; M. Vervat (a cura di), Firenze, 2002.

**Cannatà 2003**

R. Cannatà, "Guerrieri, Giovanni Francesco", in *DBI*, 60, 2003, pp. 644- 649.

**Cantelli 1969**

G. Cantelli, "Disegni di Francesco Furini", in «Quaderni della Biennale internazionale della Grafica», Palazzo Strozzi, Firenze, 1969.

**Cantelli 1970**

G. Cantelli, "Disegni di Cecco Bravo", in «Quaderni della Biennale internazionale della Grafica», Palazzo Strozzi, Firenze, 1970.

**Cantelli 1971**

G. Cantelli, "Precisioni sulla pittura fiorentina del Seicento: i Furiniani", in «Antichità Viva», 10, 1971, 4, pp. 3-16.

**Cantelli 1974**

G. Cantelli, "Disegni e bozzetti di Cristofano Allori", in «Quaderni della Biennale internazionale della Grafica» Palazzo Strozzi, Firenze, 1974.

**Cantelli 1983**

G. Cantelli, *Repertorio della Pittura Fiorentina del Seicento*, Fiesole, 1983.

**Cantelli 2005**

G. Cantelli, "La pittura fiorentina del Seicento e la sua fortuna critica nella seconda metà del Novecento", in **PONTEDERA 2005**, pp. 135-140.

**Cantelli 2009**

G. Cantelli, *Repertorio della Pittura Fiorentina del Seicento, aggiornamento*, Pontedera, 2009.

**Cantelli 2010**

G. Cantelli, *Francesco Furini e i Furiniani*, Pontedera, 2010.

**Capecchi 1997**

G. Capecchi, "Una statua in Boboli: la fortuna e le disgrazie di 'Flora'", in «Artista», 1997, pp. 70-91.

**Capecchi, Lepore, Saladino 1979**

*La Villa di Poggio Imperiale*, G. Capecchi; L. Lepore; V. Saladino (a cura di), Roma, 1979.

**Capponi 1998**

N. Capponi, *L'Organizzazione Militare del Granducato di Toscana sotto Ferdinando II de' Medici*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, 1998.

**Capriotti 2009**

G. Capriotti, "Tempo e spazio nel sistema narrativo della pala di Santa Lucia di Lorenzo Lotto", in **Mozzoni 2009**, pp. 86-99.

**Cardi 1913**

G. B. Cardi, *Vita di Lodovico Cardi Cigoli (1559-1613)*, con annotazioni di G. Battelli, Firenze, 1913.

**Carter 1983**

T. Carter, "A florentine wedding of 1608", in «Acta Musicologica», 55 (1), 1983, pp. 89-107.

**Casale 2011**

V. Casale, *L'Arte per le Canonizzazioni: l'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni nel Seicento*, Torino, 2011.

**Casalini 1957**

*La Basilica Santuario della SS. Annunziata di Firenze: guida storico-artistica*, E. Casalini (a cura di), Firenze, 1957.

**Casalini 1971-1978**

E. Casalini *La SS. Annunziata di Firenze: studi e documenti sulla chiesa e il convento*, 2 voll., Firenze, 1971-1978.



**Casalini 1987**

*Tesori d'arte dell'Annunziata di Firenze*, E. Casalini (a cura di), Firenze, 1987.

**Casotti 1714**

G. B. Casotti, *Memorie Istoriche della Miracolosa Immagine di Maria Vergine dell'Impruneta*, Firenze, 1714.

**Cavelli 1986**

C. Cavelli, *Palazzo Belimbau e il Ciclo Colombiano*, Genova, 1986.

**Cei 1995**

L. P. Cei, *Madonna Costanza Regina di Sicilia e d'Aragona*, Milano, 1995.

**Cellini 1969**

N. Cellini, "Stefano Maderno, Francesco Vanni e Guido Reni a Santa Cecilia in Trastevere", in «Paragone. Arte», 20, 1969, 227, pp. 18-24.

**Cerretelli, Fantappiè 1998**

*Il Seicento a Prato*, C. Cerretelli; R. Fantappiè (a cura di), Prato, 1998.

**Chappell 1971 (A)**

M. Chappell, *Lodovico Cigoli: essays on his career and painting*, University of North Carolina at Chapel Hill, Ph.D., 1971

**Chappell 1971 (B)**

M. Chappell, "Cristofano Allori's painting depicting St. Francis", in «The Burlington Magazine», 113, 1971, pp. 444-455.

**Chappell 1989**

M. Chappell, "The decoration of the cupola of the Cathedral in Florence for the wedding of Ferdinando II de' Medici in 1589", in «Paragone. Arte», 13, 467, 1989, pp. 57-62.

**Chappell, Kirwin Chandler 1974**

M. Chappell; W. Kirwin Chandler, "A Petrine Triumph: The Decoration of the Navi Piccole in San Pietro under Clemente VIII", in «Storia dell'Arte», 21, 1974, pp. 119-170.

**Chelazzi Dini 1963 (A)**

G. Chelazzi Dini, *Ludovico Cigoli Pittore*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, 1963.

**Chelazzi Dini 1963 (B)**

G. Chelazzi Dini, "Aggiunte e precisazioni al Cigoli e alla sua cerchia", in «Paragone. Arte», 14, 1963, 167, pp. 51-65.

**Chiabrera 1619**

G. Chiabrera, *Canzoni di Gabriello Chiabrera per le Galere della Religione di S. Stefano al Serenissimo G. Duca di Toscana Cosmo Secondo*, Firenze, 1619.

**Chiarelli 1963**

R. Chiarelli, "Balassi, Mario", in *DBI*, 5, 1963, pp. 313-314.

**Chiarini 1988**

*Palazzo Pitti. Guida alle collezioni e catalogo completo della Galleria Palatina*, M. Chiarini (a cura di), Firenze, 1988.

**Chiarini 1997**

*Il Giardino del Granduca: natura morta nelle collezioni medicee*, M. Chiarini (a cura di), Torino, 1997.

**Chiarini 1999**

M. Chiarini, "Due ritratti medicei: Maria Maddalena d'Austria e Cosimo II de' Medici ricongiunti", in «Ex fumo lucem», 1, Budapest, 1999, pp. 127-130.

**Chiarini 2000 (A)**

M. Chiarini, 'La cappella delle Reliquie', in *Palazzo Vecchio: l'arte e la storia*, M. Chiarini (a cura di), Firenze, 2000, pp. 54-56.

**Chiarini 2000 (B)**

M. Chiarini, *Palazzo Pitti. L'arte e la storia*, Firenze, 2000.

**Chiarini 2007**

M. Chiarini, *Teodoro Filippo di Liagno detto Filippo Napoletano 1589-1629: vita e opere*, Firenze, 2007.

**Chiarini 2012**

M. Chiarini, "Matteo Rosselli: il *Perdono di Assisi* in S. Croce: dai disegni, al bozzetto, all'opera compiuta", in «Arte Cristiana» 100, 2012, pp. 870-872.

**Chiarini, Padovani 2003**

*La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti*, M. Chiarini; S. Padovani (a cura di), 2 voll., Firenze, 2003.

**Chini 1984**

E. Chini, *La Chiesa e il Convento dei Santi Michele e Gaetano a Firenze*, Firenze, 1984.

**Ciabattini 2014**

R. Ciabattini, *Santi di Tito (Sansepolcro 1536 - Firenze 1603) e i Suoi Allievi*, Firenze, 2014.

**Ciampolini 2010**

M. Ciampolini, *Pittori Senesi del Seicento*, 3 voll., Siena, 2010.

**Ciardi 2000**

*Visibile Pregare: arte sacra nella diocesi di San Miniato*, I, R. P. Ciardi (a cura di), Ospedaletto (Pisa), 2000.

**Cini 1608**

F. Cini, *L'Argonautica del S. Francesco Cini Rappresentata in Arno Per le Nozze del Sereniss. D.*

*Cosimo de Medici Principe di Toscana e della Serenissima Arciduchessa Maria Maddalena d'Austria*, Firenze, 1608.

**Colle 1997**

*I Mobili di Palazzo Pitti: il periodo dei Medici 1537-1737*, E. Colle (a cura di), 4 voll., Firenze, 1997.

**Colombo 1571**

F. Colombo, *Historie del Signore Don Fernando Colombo della Vita e de' Fatti dell'Ammiraglio Don Christoforo Colombo Suo Padre*, Venezia, 1571.

**Conigliello 1990 (A)**

L. Conigliello, "Alcune note su Jacopo Ligozzi e sui dipinti del 1594, in «Paragone. Arte», 41, 485, 1990, pp. 21-42.

**Conigliello 1990 (B)**

L. Conigliello, "L'intervento di Jacopo Ligozzi e il completamento del ciclo", in *Il Chiostro di Ognissanti a Firenze: restauro e restituzione degli affreschi del ciclo francescano*, A. Paolucci (a cura di), Firenze, 1990.

**Conigliello 1999**

L. Conigliello, *Le Vedute del Sacro Monte della Verna: Jacopo Ligozzi pellegrino nei luoghi di Francesco*, Firenze, 1999.

**Conti 1977**

A. Conti, "The reliquary chapel", in «Apollo», 106, 1977, pp. 198-201.

**Contini 1985**

R. Contini, *Bilivert: saggio di ricostruzione*, Firenze, 1985.

**Contini 1986**

R. Contini, "Apocrifi bilivertiani, e altro", in «Paradigma», 7, 1986, pp. 53-69.

**Contini 1991**

R. Contini, "Una mappa dell'influsso di Artemisia Gentileschi a Firenze", in **FIRENZE 1991**, pp. 181-196.

**Contini 1992**

R. Contini, *Il Cigoli*, Soncino (Cremona), 1992.

**Contini 1995**

R. Contini, "Bernini, Vannini, Martinelli e Vanni: congiunture tosco-romane del Seicento" in «Antichità Viva», 34, 1995, 4, pp. 40-47.

**Contini 1996**

R. Contini, "Boschi, Fabrizio", in *SAUR, Allgemeines Künstlerlexikon*, XIII, München-Leipzig, 1996, pp. 169-170.

**Contini 1999**

R. Contini, "Giovanni da San Giovanni aumentato e diminuito", in «Pantheon», 57, 1999, pp. 104-108.

**Contini 2005**

R. Contini, "Il ciclo di tele commissionate da Maria de' Medici per il Cabinet Doré del Palais du Luxembourg", in *Maria de' Medici (1573-1642): una principessa fiorentina sul trono di Francia*, a cura di C. Caneva e F. Solinas, Livorno, 2005, pp. 287-289.

**Contucci 1754**

C. Contucci, *Vita della Santa Vergine e Imperatrice Pulcheria Scritta da Contuccio Contucci della Compagnia di Gesu e Dedicata all'Illum.a Signora Marchese Pulcheria Rocci Spada*, Roma, 1754.

**Copeland 2016**

C. Copeland, *Maria Maddalena de' Pazzi: the making of a counter-reformation saint*, Oxford, 2016.

**Coreth 2004**

A. Coreth, *Pietas Austriaca*, translated by W. D. Bowman; A. M. Leitgeb, West Lafayette (Indiana), 2004.

**Costamagna, Ferrara, Grilli 2003**

A. Costamagna; D. Ferrara; C. Grilli, *Sant'Andrea della Valle*, Milano, 2003.

**Covoni 1892**

P. E. Covoni, *Il Casino di S. Marco Costruito dal Buontalenti ai Tempi Medicei*, Firenze, 1892.

**Cristofolini 1973**

P. Cristofolini, "Caccini, Tommaso", in *DBI*, 16, 1973, pp. 35-37.

**Cusick 2009**

S. G. Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court: music and the circulation of power*, Chicago, 2009.

**Cotta 1998**

I. Cotta, "Ferdinando II de' Medici", in *DBI*, 46, 1998, pp. 278-283.

**D'Afflitto 1996**

C. D'Afflitto, *Il Museo Civico di Pistoia*, Antella (Firenze), 1996.

**D'Afflitto 1997**

C. D'Afflitto, "L'assiduo 'studio del naturale' di Gregorio Pagani", in *I Veli del Tempo*, A. Natali (a cura di), Cinisello Balsamo, 1997, pp. 105-116.

**D'Afflitto 2002**

C. D'Afflitto, *Lorenzo Lippi*, Firenze, 2002.

**Dalli Regoli 1980**

G. Dalli Regoli, "La produzione artistica destinata alle strutture livornesi: committenza granducale e

opere promosse dalle istituzioni locali”, in **LIVORNO 1980**, pp. 263-277.

#### **D'Ancona 1902**

P. D'Ancona, “Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel Medio Evo e nel Rinascimento”, in «L'Arte» 5, 1902, pp. 137-155, 211-228, 269-289, 370-385.

#### **Da Pisa 1920**

Da Pisa, *Guida dei Bagni dei Montecatini e della Val di Nievole*, Bagni di Montecatini, 1920.

#### **Da Varagine 2007**

J. Da Varagine, *Legenda Aurea con le Miniature del Codice Ambrosiano*, G. P. Maggioni (a cura di), 2 voll., Firenze, 2007.

#### **De Benedictis 2002**

*Il Patrimonio Artistico dell'Ospedale Santa Maria Nuova di Firenze: episodi di committenza*, C. De Benedictis (a cura di), Firenze, 2002.

#### **De Guzman 1617**

De Guzman, *Reyna Catolica. Vida y Muerte de D. Margarita de Austria Reyna de Espanna*, Madrid, 1617.

#### **Del Bravo 1961**

C. Del Bravo, “Per Jacopo Vignali”, in «Paragone. Arte», 135, 1961, pp. 28-42.

#### **Del Bravo 1963**

C. Del Bravo, “Carlo Dolci, devoto del naturale”, in «Paragone. Arte» 163, 1963, pp. 32-41.

#### **Del Bravo 1976**

C. Del Bravo, “Su Cristofano Allori”, in «Paragone. Arte» 205, 1976, pp. 68-83.

#### **De Luca 1996**

F. De Luca, “La Cappella Salviati e gli altari laterali nella chiesa di San Marco a Firenze”, in *Altari e Committenza: episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, C. De Benedictis, Firenze, 1996, pp. 115-136.

#### **De Luca 2006**

F. De Luca, *Le Nozze di Maria de' Medici con Enrico IV: Jacopo da Empoli per l'apparato di Palazzo Vecchio*, Firenze, 2006.

#### **De Luca 2014**

M. E. De Luca, “Jacopo Ligozzi: metamorfosi del naturale”, in **FIRENZE 2014 (D)**, pp. 31-81.

#### **Diaz 1987**

F. Diaz, *Il Granducato di Toscana: I Medici*, Torino, 1987.

**Di Tours 1981**

G. Di Tours, *La Storia dei Franchi/ Gregorio di Tours*, M. Oldoni (a cura di), 2 voll., Milano, 1981.

**Di Varagine 1586**

G. Di Varagine, *Leggendario delle Vite de' Santi: composto dal Giacomo di Varagine dell'ordine de' Predicatori & Tradotto già per il R. D. Nicolo Manerio*, Venezia, 1586.

**Di Villegas 1602**

A. Di Villegas, *Nuovo Leggendario della Vita, e Fatti di N. S. Giesu Christo, e di tutti i santi delli quali celebra la festa, e recita l'officio la Santa Chiesa Catholica, conforme al Breviario Romano riformato. insieme con le Vite di molti altri santi, che non sono nel Calendario di detto Breviario, con molte autorità, & figure della sacra scrittura, accommodate à proposito delle Vite de' Santi: Raccolto da gravi, & approvati Autori, & dato in luce per avanti in lingua Spagnuola, sotto titolo di Flos Sanctorum, Per Alfonso di Villegas di Toledo, Teologo, e Predicatore, e nuovamente con diligentia tradotto di Spagnuolo in lingua Italiana, per D. Timoteo da Bagno Monaco Camaldolese – Aggiuntovi in questa ultima editione le Vite, e fatti d'alcuni Santi e Beati, le quali nell'altre si desideravano*, Venezia, 1602.

**Dolce 1557**

L. Dolce, *Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino: nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconuengono: con esempi di pittori antichi, e moderni, e nel fine si fa mentione delle virtù e delle opera del divin Titiano*, Vinegia, 1557.

**Dow 2014**

D. N. Dow, *Apostolic Iconography and Florentine Confraternities in the Age of Reform*, Farnham, 2014.

**Drake 1988**

S. Drake, *Galileo: una biografia scientifica*, Bologna, 1988.

**Ducci, Badalassi 1999**

A. Ducci; L. Badalassi, *Tesori Nascosti: pittura, miniatura e oreficeria nel territorio di San Miniato*, Ospedaletto (Pisa), 1999.

**Economopoulos 2013**

H. Economopoulos, "Copiare Raffaello: il cardinale Sfondrati, Reni e le due versioni dell'«Estasi di santa Cecilia»", in *Principi di Santa Romana Chiesa: i cardinali e l'arte*, (Quaderni delle giornate di studio 1), M. Gallo (a cura di), Roma, 2013, pp. 43-56.

**El Bibas 2010**

K. El Bibas, *L'Emiro e il Granduca: la vicenda dell'emiro Fakhr ad-Din II del Libano nel contesto delle relazioni fra la Toscana e l'Oriente*, Firenze, 2010.

**EMPOLI 2004**

*Jacopo da Empoli. 1551-1640. Pittore d'Eleganza e Devozione*, catalogo della mostra [Empoli, 21 marzo – 20 giugno 2004], C. Proto Pisani, R.; A. Natali; C. Sisi; E. Testaferrata (a cura di), Milano, 2004.

**F 1964**

P. F. (anonimo), "Il 'pezzo di marmo' in Sant'Andrea", in «Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato», 1964, pp. 59-65.

**Fabbri 1988-89**

M. C. Fabbri, *Due Interventi Artistici nel Complesso Servita della Santissima Annunziata a Firenze (1588-1618)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, 2 voll., 1988-89.

**Fabbri 1994**

M. C. Fabbri, "Un'aggiunta al catalogo di Gregorio Pagani", in «Paragone. Arte», 529-531-533, 1994, pp. 141-146.

**Fabbri 2009**

M. C. Fabbri, "Matteo Rosselli nel chiostro grande della Santissima Annunziata: un autoritratto sconosciuto e un committente ritrovato", in **Pagliarulo-Spinelli 2009**, pp. 73-89.

**Fabbri 2015 (A)**

M. C. Fabbri, *Ottavio Vannini Ritrovato: quattro disegni inediti per le "Teste di uomini chiari" nel chiostro grande della Santissima Annunziata di Firenze*, Firenze, 2015.

**Fabbri 2015 (B)**

M. C. Fabbri, scheda 2, in «Collezionando II. Master drawings», catalogo dell'antiquariato Antonacci & Lapicciarella, Firenze, 2015, pp. 10-13.

**Faini 1965-66**

F. Faini, *Matteo Rosselli il Pittore*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, 2 voll., 1965-66.

**Faini 1968**

F. Faini, "La volticina del Poggio Imperiale: un'attribuzione sbagliata", in «Antichità Viva», 7, 1968, 1, pp. 25-34.

**Faini 1969**

F. Faini, "I disegni di Matteo Rosselli al Louvre", in «Antichità Viva», 8, 1969, 3, pp. 19-35.

**Faini 1986**

F. Faini, "Matteo Rosselli", in **FIRENZE 1986**, III, pp. 158-160.

**Faini 1995**

F. Faini; A. M. Puntri, *La Villa Mediceo Lorenese del Poggio Imperiale*, Antella (Firenze), 1995.

**Fantoli 2010**

A. Fantoli, *Galileo per il Copernicanesimo e per la Chiesa*, terza edizione, Città del Vaticano, 2010.

**Faranda 1986**

F. Faranda; R. Roli, *Ludovico Cardi detto Cigoli*, Roma, 1986.

**Favaro 1894, 1983**

*Amici e Corrispondenti di Galileo*, A. Favaro (a cura di), Venezia, 1894; Firenze, 1983.

**Favino 2004**

F. Favino, "Guiducci, Mario", in *DBI*, 61, 2004, pp. 488-492.

**Fido 1982**

F. Fido, "L'America": primo canto di un poema inedito di Giovan Battista Strozzi il giovane", in «Studi Secenteschi», 1982, 23, pp. 277-310.

**FIGLINE VALDARNO 2008**

*Figline, il Cigoli e i Suoi Amici*, catalogo della mostra [Figline Valdarno, Palazzo Pretorio, Chiesa dell'antico Spedale Serristori, 18 ottobre 2008 – 18 gennaio 2009], N. Barbolani di Montauto; M. Chappell (a cura di), Firenze, 2008.

**Fiocchi Nicolai 2000**

V. Fiocchi Nicolai, "San Filippo Neri, le catacombe di San Sebastiano e le origini dell'archeologia cristiana", in *San Filippo Neri nella Realtà Romana del XVI secolo*, atti del convegno di studio in occasione del IV centenario della morte di S. Filippo Neri (1595-1995) [Roma 11-13 maggio 1995], M, T, Bonadonna Russo; N. Del Re (a cura di), Roma, 2000, pp. 105-130.

**FIRENZE 1922**

*Mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Pitti 1922], N. Tarchiani (a cura di), Roma, 1922.

**FIRENZE 1957**

*Mostra di Affreschi Staccati*, I, U. Baldini; L. Berti (a cura di), Firenze, 1957.

**FIRENZE 1958**

*Mostra di Affreschi Staccati*, II, U. Baldini; L. Berti (a cura di), Firenze, 1958.

**FIRENZE 1959**

*Mostra di Affreschi Staccati*, III, U. Baldini; L. Berti (a cura di), Firenze, 1959.

**FIRENZE 1962**

*Mostra di Disegni di Jacopo da Empoli*, catalogo della mostra [Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi], A. Forlani; A. Bianchini (a cura di), Firenze, 1962.

**FIRENZE 1964**

*Jacopo Vignali (1592-1664)*, catalogo della mostra [Firenze, Galleria degli Uffizi], C. Del Bravo (a cura di), Firenze, 1964.

**FIRENZE 1965**

*70 Pitture e Sculture del '600 e '700 Fiorentino*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Strozzi, ottobre 1965], M. Gregori (a cura di), Firenze, 1965.



**FIRENZE 1969**

*Feste e Apparati Medicei da Cosimo I a Cosimo II, mostra di disegni e incisioni*, catalogo della mostra [Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1969], G. Gaeta Bertelà; A. Petrioli Tofani (a cura di), Firenze, 1969.

**FIRENZE 1970**

*Caravaggio e Caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Pitti, estate 1970], E. Borea (a cura di), Firenze, 1970.

**FIRENZE 1972**

*Disegni di Francesco Furini e del Suo Ambiente*, catalogo della mostra [Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi], G. Cantelli (a cura di), Firenze, 1972.

**FIRENZE 1977**

*Quadreria di Don Lorenzo de' Medici*, catalogo della mostra [Poggio a Caiano, Museo Villa Medicea, 18 giugno-31 luglio 1977, 1 settembre-16 ottobre 1977], E. Borea (a cura di), Firenze, 1977.

**FIRENZE 1978**

*Tiziano nelle Gallerie Fiorentine: mostra documentaria e di restauro*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Pitti, 23 dicembre 1978 – 31 marzo 1979], G. Agostini; E. Allegri; M. Gregori (a cura di), Firenze, 1978.

**FIRENZE 1979**

*Disegni dei Toscani a Roma (1580-1620): Cristofano Roncalli detto il Pomarancio, Agostino Ciampelli, Andrea Comodi, Francesco Vanni, Domenico Cresti detto il Passignano, Lodovico Cardi detto il Cigoli, Giovanni Bilivert e Sigismondo Coccapani*, catalogo della mostra [Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi], M. Chappell (a cura di), Firenze, 1979.

**FIRENZE 1980 (A)**

*Il Potere e lo Spazio, la Scena del Principe: Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*, catalogo della mostra [Firenze, Forte di Belvedere, 1980] F. Borsi; S. Benedetti (a cura di), Firenze, 1980.

**FIRENZE 1980 (B)**

*Disegni di Bernardino Poccetti*, catalogo della mostra [Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi], C. P. Hamilton (a cura di), Firenze, 1980.

**FIRENZE 1984**

*Cristofano Allori 1577-1621*, catalogo della mostra [Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti], M. Chappell (a cura di), Firenze, 1984.

**FIRENZE 1986 (A)**

*Il Seicento Fiorentino: arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Strozzi 21 dicembre 1986-4 maggio 1987], G. Guidi; D. Marcucci (a cura di), I. Pittura, II. Disegno, incisione, scultura, arti minori, III. Biografie, Firenze, 1986.

**FIRENZE 1986 (B)**

*La Maddalena tra Sacro e Profano: da Giotto a De Chirico*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Pitti, 24 maggio - 7 settembre 1986], M. Mosco (a cura di), Firenze, 1986.

**FIRENZE 1987 (A)**

*Pitture Fiorentine del Seicento*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Ridolfi 28 aprile 31 maggio 1987], G. Pratesi (a cura di), Firenze, 1987.

**FIRENZE 1987 (B)**

*Tesori d'Arte dell'Annunziata di Firenze*, catalogo della mostra [Firenze, Basilica Santuario della Santissima Annunziata, 31 dicembre 1986 - 31 maggio 1987], E. Casalini; Ciardi Dupré Dal Poggetto (a cura di), Firenze, 1987.

**FIRENZE 1991**

*Artemisia*, catalogo della mostra [Firenze, Casa Buonarroti, 18 giugno - 4 novembre 1991], R. Contini (a cura di), Roma, 1991.

**FIRENZE 1999**

*La Morte e la Gloria: apparati funebri medicei per Filippo II di Spagna e Margherita d'Austria*, catalogo della mostra [Firenze, Cappelle Medicee, 13 marzo - 27 giugno 1999] M. Bietti (a cura di), Livorno, 1999.

**FIRENZE 2000**

*“Per un Regale Evento”: spettacoli nuziali e opere in musica alla corte dei Medici*, catalogo della mostra [Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, 5 ottobre - 30 novembre 2000], M. A. Bartoli Bacherini (a cura di), Firenze, 2000.

**FIRENZE 2001**

*L'Arme e gli Amori: la poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Pitti 21 giugno - 20 ottobre 2001], E. Fumagalli; M. Rossi; R. Spinelli (a cura di), Livorno, 2001.

**FIRENZE 2002**

*Domenico Puligo (1492-1527): un protagonista dimenticato della pittura fiorentina*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Pitti, 27 settembre 2002 - 5 gennaio 2003], E. Capretti; S. Padovani (a cura di), Livorno, 2002.

**FIRENZE 2003**

*Palazzo Pitti: la reggia rivelata*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003 - 31 maggio 2004], G. Capelli; A. Fara; D. Heikamp (a cura di), Firenze, 2003.

**FIRENZE 2005**

*Maria de' Medici (1573-1642): una principessa fiorentina sul trono di Francia*, catalogo della mostra [Firenze, Museo degli argenti, 19 marzo - 04 settembre 2005], C. Caneva; F. Solinas (a cura di), Livorno, 2005.

**FIRENZE 2006**

*Fabrizio Boschi (1572-1642): pittore barocco di «belle idee» e di «nobiltà di maniera»*, catalogo della mostra [Firenze, Casa Buonarroti, 26 luglio – 13 novembre 2006], R. Spinelli (a cura di), Firenze, 2006.

**FIRENZE 2007**

*Un'Altra Bellezza: Francesco Furini*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzi Pitti, Museo degli argenti, 22 dicembre 2007 – 27 aprile 2008], M. Gregori; R. Maffei (a cura di), Firenze, 2007.

**FIRENZE 2008**

*Caterina e Maria de' Medici: donne al potere, Firenze celebra il mito di due regine di Francia*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Strozzi, 24 ottobre 2008 – 08 febbraio 2009], C. Innocenti (a cura di), Firenze, 2008.

**FIRENZE 2009**

*Ferdinando I de' Medici, 1549-1609: Maiestate Tantum*, catalogo della mostra [Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, 2 maggio - 1 novembre 2009], M. Bietti; A. Giusti (a cura di), Livorno, 2009.

**FIRENZE 2010**

*Caravaggio e Caravaggeschi a Firenze*, catalogo della mostra [Firenze, Galleria Palatina; Galleria degli Uffizi; Villa Bardini, 22 maggio – 17 ottobre 2010], G. Papi (a cura di), Livorno, 2010.

**FIRENZE 2012**

*Andrea Comodi: dall'attrazione per Michelangelo all'ansia del nuovo*, catalogo della mostra [Firenze, Casa Buonarroti, 17 maggio – 31 agosto 2012], G. Papi; A. Petrioli Tofani (a cura di), Firenze, 2012.

**FIRENZE 2014 (A)**

*Sacri Splendori: il tesoro della 'Cappella delle Reliquie' in Palazzo Pitti*, catalogo della mostra [Firenze, Museo degli argenti, 10 giugno – 2 novembre 2014], R. Gennaioli; M. Sframeli (a cura di), Livorno, 2014.

**FIRENZE 2014 (B)**

*Puro, Semplice e Naturale nell'Arte a Firenze tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra [Firenze, Galleria degli Uffizi, 17 giugno – 2 novembre 2014], A. Giannotti; C. Pizzorusso (a cura di), Firenze, 2014.

**FIRENZE 2014 (C)**

*Jacopo Ligozzi "Pittore Universalissimo"*, catalogo della mostra [Firenze, Galleria Palatina, 27 maggio – 28 settembre 2014], A. Cecchi; L. Conigliello; M. Faietti (a cura di), Livorno, 2014.

**FIRENZE 2014 (D)**

*Jacopo Ligozzi "Altro Apelle"*, catalogo della mostra [Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 27 maggio – 31 agosto 2014], M. E. De Luca; M. Faietti (a cura di), Firenze, 2014.

**FIRENZE 2015 (A)**

*Carlo Dolci 1616-1687*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 30 giugno – 16 novembre 2015], S. Bellesi; A. Bisceglia (a cura di), Livorno, 2015.

**FIRENZE 2015 (B)**

*Il Rigore e la Grazia: la compagnia di San Benedetto Bianco nel Seicento fiorentino*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Pitti, Cappella Palatina, 22 ottobre 2015 – 17 maggio 2016], A. Grassi; M. Scipioni; G. Serafini (a cura di), Livorno, 2015.

**FIRENZE 2015 (C)**

*Gherardo delle Notti: quadri bizzarrissimi e cene allegre*, catalogo della mostra [Firenze, Galleria degli Uffizi, 10 febbraio – 24 maggio 2015], G. Papi (a cura di), Firenze, 2015.

**FIRENZE 2016**

*Buffoni, Villani e Giocatori alla Corte dei Medici*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Pitti, 19 maggio -11 settembre 2016], A. Bisceglia; M. Ceriana; S. Mammana (a cura di), Livorno, 2016.

**FIRENZE-CHICAGO-DETROIT 2002**

*L'Ombra del Genio: Michelangelo e l'arte a Firenze, 1537-1631*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Strozzi, 13 giugno - 29 settembre 2002; Chicago, Art Institute of Chicago, 9 novembre 2002 - 2 febbraio 2003; Detroit, Detroit Institute of Arts 13 marzo - 8 giugno 2003], M. Chiarini; A. P. Darr (a cura di), Milano, 2002.

**FIRENZE-PAU 2010**

*Parigi Val Bene Una Messa! 1610: l'omaggio dei Medici a Enrico IV re di Francia e di Navarra*, catalogo della mostra [Museo delle Cappelle Medicee e Musée national du château de Pau, France, 2010], M. Bietti; F. Fiorelli Malesci; P. Mironneau (a cura di), Livorno, 2010.

**Fock 1972**

C. W. Fock, "Goldsmiths at the court of Cosimo II de' Medici", in «The Burlington Magazine», 114, 1972, pp. 11-17.

**Follini 1789-1802**

R. Follini, *Firenze Antica e Moderna Illustrata*, 8 voll., Firenze, 1789-1802.

**Forlani 1963**

A. Forlani, "Andrea Boscoli", in «Proporzioni», IV, 1963, pp. 85-208.

**Fossi 1975**

*Il Taccuino di Alfonso, Giulio Alfonso il Giovane Parigi*, M. Fossi (a cura di), Firenze, 1975.

**Frescobaldi, Solinas 2004**

D. Frescobaldi; F. Solinas, *I Frescobaldi: una famiglia fiorentina*, Firenze, 2004.

**Frutaz 2001**

A. P. Frutaz, *Il Complesso Monumentale di Sant'Agnese*, Città del Vaticano, 2001.

**Fumagalli 1991**

E. Fumagalli, "Pittori senesi del Seicento e committenza medicea: nuove date per Francesco Rustici", in «Paragone. Arte», 41, 1990, 479/481, pp. 479-80.

**Fumagalli 1997 (A)**

E. Fumagalli, "Committenza e iconografia medica a Roma nel Seicento: il ciclo di affreschi di palazzo Madama", in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 41, 3, 1997, pp. 314-347.

**Fumagalli 1997 (B)**

E. Fumagalli, "Maria Maddalena d'Austria (1587-1631) e Cristina di Lorena (1565-1636)", in **Chiarini 1997**, pp. 56-73.

**Fumagalli 2001**

E. Fumagalli, "Ariosto e Tasso nelle quadriere mediche del Seicento", in **FIRENZE 2001**, pp. 72-84.

**Fumagalli 2004**

E. Fumagalli, "Ovidio, Ariosto e Tasso in casa del Carlo de' Medici", in **FIRENZE 2001**, pp. 327-339.

**Fumagalli 2015**

E. Fumagalli, "Jacopo Ligozzi al servizio dei Medici: le trasformazioni del ruolo di pittore di corte", in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 57, 2015, pp. 159-175.

**Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León 2007**

Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, *Descalzas Reales: el legado de La Toscana*, Valladolid, 2007.

**Galesini 1578**

P. Galesini, *Martyrologium, Sanctae Romanae Ecclesiae vsui in singulos anni accommodatum. Ad sanctissimum patrem Gregorium XII pontificem optimum maximum. Petro Galesino, protonotario apostolico auctore. Notationes item, Multiplici antiquitatis ecclesiasticae doctrina cumulatae. Ad omnem totius Martyrologij explicandi rationem ab eodem enucleate conscriptae*, Venetiis, 1578.

**Galilei 1610**

G. Galilei, *Sidereus Nuncius Magna, longeque admirabilia spectacula pandens, suspiciendaque proponens vniciueque, praesertim verò philosophis, atque astronomis, quae à Galileo Galileo patritio Florentino ... nuper à se reperti beneficio sunt obseruata in lunae facie, fixis innumeris, Lacteo Circulo, stellis nebulosis, apprime verò in quatuor planetis circa Iouis stellam disparibus interuallis, atque periodis, celeritate mirabili circumuolutis: ... atque Medicea sidera nuncupandos decreuit*, Venezia, 1610.

**Galilei 1623**

G. Galilei, *Il Saggiatore nel quale con bilancia esquisita e giusta si ponderano le cose contenute nella Libra astronomica e filosofica di Lotario Sarsi Sigensano scritto in forma di lettera all'ill.mo et reuer.mo mons.re D. Virginio Cesarini acc.o linceo m.o di camera di N.S. dal sig.r Galileo Galilei acc.o linceo nobile fiorentino filosofo e matematico primario del ser.mo Gran Duca di Toscana*, Roma: Giacomo Mascardi, 1623.

**Galilei 1968**

G. Galilei, *Le Opere di Galileo Galilei*, 20 voll., Firenze, 1968.

**Galluzzi 1781**

R. Galluzzi, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il Governo della Casa Medici*, Firenze, 1781.

**Gemignani 1996**

M. Gemignani, *Il Cavaliere Iacopo Inghirami al Servizio dei Granduchi di Toscana*, Pisa, 1996.

**Gennaioli 2014**

R. Gennaioli, "Il "Tesoro Mediceo delle Reliquie", in **FIRENZE 2014 (A)**, pp. 51-67.

**GENOVA 1990**

*Maestri del Disegno nelle Civiche Collezioni Genovesi*, catalogo della mostra [Genova, Galleria di Palazzo Rosso, 15 giugno - 15 settembre 1990], P. Boccardo (a cura di), Genova, 1990.

**Germond 1993**

S. Germond, "Orazio Gentileschi and S. Giovanni dei Fiorentini", in «The Burlington Magazine», 135, 1993, pp. 754-759.

**Germond 1995**

S. Germond, *Florentine Patronage in Rome in the Church of San Giovanni dei Fiorentini (1583-1822)*, Ph.D., Stanford University, 1995.

**Giglioli 1949**

O. Giglioli, *Giovanni da San Giovanni: studi e ricerche*, Firenze, 1949.

**Gilio 1564**

G. A. Gilio, *Due Dialoghi: nel primo de' quali si ragiona de le parti morali, e civili appartenenti à letterati cortigiani: nel secondo si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelagnolo et altre figure, tanto de la nova, quanto della vecchia capella del Papa. Con la dichiarazione come vogliono essere dipinte le Sacre immagini*, Camerino, 1564.

**Ginori Lisci 1972**

L. Ginori Lisci, *I Palazzi di Firenze nella Storia e nell'Arte*, 2 voll., Firenze, 1972.

**Giraldi 1610**

G. Giraldi, *Esequie di Arrigo Quarto Cristianissimo Re di Francia Celebrate in Firenze dal Granduca Don Cosimo II*, Firenze, 1610.

**Giusti Galardi 1995**

G. Giusti Galardi, *I Restauri dell'Attentato, consuntivo 1993-1995*, Firenze, 1995.

**Gizzi 1993**

C. Gizzi, *Federico Zuccari e Dante*, Milano, 1993.

**Goldenberg Stoppato 1996**

L. Goldenberg Stoppato, "Artistic relations between the Medici and Spanish courts, 1587-1621: Part II",

in «The Burlington Magazine», 138, 1996, pp. 529-540.

#### **Goldenberg Stoppato 1999**

L. Goldenberg Stoppato, “Dipinti fiorentini per Las Descalzas Reales e altri doni alla Spagna”, in **FIRENZE 1999**, pp. 50-67.

#### **Goldenberg Stoppato 2002**

L. Goldenberg Stoppato, “Il giuramento del Senato fiorentino di Giusto Suttermans”, in **Caneva, Vervat 2002**, pp. 22-27.

#### **Goldenberg Stoppato 2005**

L. Goldenberg Stoppato, “La cappella delle Reliquie di Palazzo Pitti”, in **Gregori 2005-2007**, I, pp. 137-143.

#### **Goldenberg Stoppato 2011**

L. Goldenberg Stoppato, “Ritratti fatti per mano del Bronzino, pittore di ... singolare eccellenza et fama: Medici Women and Court Portraits by Cristofano Allori as Gifts”, in **Strunck 2011**, pp. 285-313.

#### **Goldenberg Stoppato 2013**

L. Goldenberg Stoppato, “Et qui si stimano i regali quanto a Costantinopoli: doni per il monastero dell'Encarnación e la diplomazia medicea a Madrid”, in *L'Arte del Dono: scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650*, contribuzione in occasione della giornata internazionale di studi [Roma, Bibliotheca Hertziana, Istituto Max-Planck per la Storia dell'Arte, 14 – 15 gennaio 2008], M. von Bernstorff, S. Kubersky-Piredda (a cura di), 2013, pp. 129-149.

#### **Goldenberg Stoppato 2014**

L. Goldenberg Stoppato, “La decorazione della Cappella delle Reliquie”, in **FIRENZE 2014 (A)**, pp. 33-49.

#### **Golinelli 2003**

P. Golinelli, *I Mille Volti di Matilde: immagini di un mito nei secoli*, Milano, 2003.

#### **Golinelli 2009**

P. Golinelli, “L'incontro di Canossa (1077) negli *Annales* baroniani e nella storiografia confessionale”, in *Baronio e le Sue Fonti*, atti del convegno internazionale di studi [Sora, 10-13 ottobre 2007], L. Giulia (a cura di), Sora, 2009, pp. 243-264.

#### **Gregori 1962**

M. Gregori, “Avant-propos sulla pittura fiorentina del seicento”, in «Paragone. Arte», 13, 1962, 145, pp. 21-40.

#### **Gregori 1979**

M. Gregori, “Una breve nota su Gregorio Pagani”, in «Paragone. Arte», 353, 1979, pp. 94-96.

#### **Gregori 1986**

M. Gregori, “Tradizione e novità nella genesi della pittura fiorentina del Seicento”, in **FIRENZE 1986**, I,

pp. 21-25.

**Gregori 1989 (A)**

*La Pittura in Italia: il Seicento*, M. Gregori (a cura di), 2 voll., Milano, 1989.

**Gregori 1989 (B)**

M. Gregori, "La pittura a Firenze nel Seicento", in **Gregori 1989**, I, pp. 279-324.

**Gregori 1989 (C)**

M. Gregori, "Altre aggiunte a Tommaso Salini", in «Paragone. Arte», 40, 1989, 475, pp. 52-57.

**Gregori 1998**

M. Gregori, "Federico Zuccari a Firenze: un punto di vista", in «Paragone. Arte», 49, 1998, ser. 3, 17, pp. 9-45.

**Gregori 2001**

*Storia delle Arti in Toscana: il Seicento*, M. Gregori (a cura di), Firenze, 2001.

**Gregori 2005-2007**

*Fasto di Corte: la decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, M. Gregori (a cura di), I. *Da Ferdinando I alle reggenti (1587-1628)*, 2005; II. *L'età di Ferdinando II de' Medici (1628-1670)*, 2006; III. *L'età di Cosimo III de' Medici e la fine della dinastia (1670-1743)*, 2007, Firenze.

**Grilli 2003**

C. Grilli, "Le cappelle gentilizie della chiesa di Sant'Andrea della Valle: i committenti, i documenti, le opere", in **Costamagna, Ferrara, Grilli 2003**, pp. 69-193.

**GROSSETO 2008**

*La Bella Maniera in Toscana*, catalogo della mostra [Grosseto, Museo Archeologico, 31 maggio – 30 settembre 2008], E. Bert; G. Luzzetti (a cura di), Grosseto (FI), 2008.

**Gualterotti 1589**

R. Gualterotti, *Descrizione del Regale Apparato per le Nozze della Serenissima Madama Cristina di Loreno, moglie del Serenissimo Don Ferdinando Medici Terzo Granduca di Toscana. Descritte da Raffael Gualterotti Gentil'huomo Fiorentino*, Firenze, 1589.

**Gualterotti 1623**

F. M. Gualterotti, *Delle Lodi della Serenissima Arciduchessa Maria Maddalena d'Austria Gran Duchessa di Toscana. Orazione di Francesco Maria Gualterotti*, Venezia, 1623.

**Guerrini 2009**

L. Guerrini, *Galileo e la Polemica Anticopernicana a Firenze*, Firenze, 2009.

**Guicciardini 1989**

A. Guicciardini, *Affreschi di Palazzo Corsini a Firenze 1650-1700*, Firenze, 1989.

**Gurrieri 1973**



F. Gurrieri, *Artisti Granducali nel Tempio della Madonna della Fontenuova a Monsummano*, Pistoia, 1973.

**Hahn 1985**

K. F. Hahn, "Parisapfel und Palla Medicea. Eine Hochzeitsallegorie von Sigismondo Coccapani", in «Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Wuttenberg», XXII, 1985, pp. 54-69.

**Hall 1979**

M. B. Hall, *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce 1565-1577*, Oxford, 1979.

**Hall 1999**

M. B. Hall, *After Raphael: painting in central Italy in the sixteenth century*, Cambridge, 1999.

**Hamilton 1973**

P. C. Hamilton, *The Sources of Bernardino Poccetti's Style*, Ph.D., Johns Hopkins University, Baltimore, 1973.

**Harness 1996**

K. Harness, *Amazzoni di Dio: florentine musical spectacle under Maria Maddalena d'Austria and Cristina di Lorena (1620-1630)*, Ph.D, University of Illinois, 1996.

**Harness 2006**

K. Harness, *Echoes of Women's Voices: music, art and female patronage in early modern Florence*, Chicago, 2006.

**Heikamp 1967 (A)**

D. Heikamp, "Federico Zuccari a Firenze, 1575-1579, I. La Cupola del Duomo, il diario disegnato", in «Paragone. Arte» 18, 1967, 205, pp. 44-68.

**Heikamp 1967 (B)**

D. Heikamp, "Federico Zuccari a Firenze, 1575-1579, II. Federico a casa sua", in «Paragone. Arte», 18, 1967, 207, pp. 3-24.

**Heussler 2009**

C. Heussler, "Storia o leggenda: l'invenzione e l'esaltazione della vera Croce e Cesare Baronio", in *Arte e Committenza nel Lazio nell'Età di Cesare Baronio*, atti del convegno internazionale di studi [Frosinone, Sora, 16-18 maggio 2007], P. Tosini (a cura di), Roma, 2009, pp. 241-254.

**Hoppe 2008**

I. Hoppe, "Uno spazio di potere femminile: Villa del Poggio Imperiale, residenza di Maria Maddalena d'Austria", in **Calvi-Spinelli 2008**, II, pp. 681-690.

**Hoppe 2011**

I. Hoppe, "Maria Maddalena d'Austria e il culto delle reliquie alla corte dei Medici: scambi di modelli dinastici ed ecclesiastici", in **Strunck 2011**, pp. 227-251.

**Hoppe 2012**

I. Hoppe, *Die Räume der Regentin: Die Villa Poggio Imperiale zu Florenz*, Berlin, 2012.

**HOUSTON 2013**

*Princes & Paupers: the art of Jacques Callot*, catalogo della mostra [Houston, Museum of Fine Arts, 31 gennaio – 5 maggio 2013], Houston (Tex.), 2013.

**Innocenti 1994**

C. Innocenti, “Benedetto Veli alla Badia di Passignano”, in «Paragone. Arte», 45, 1994, 529/533, pp. 178-183.

**Johnson 1997**

G. A. Johnson, “Imagining images of powerful women: Maria de’ Medici’s Patronage of Art and Architecture”, in *Women and Art in Early Modern Europe: patrons, collectors and connoisseurs*, C. Lawrence (ed. by), University Park, 1997, pp. 126-153.

**Kai 2002**

N. Kai, “Santi di Tito: bellezza e umanità, in «Artista-Critica dell’Arte in Toscana», 2002, pp. 128-143.

**Kamp 1984**

N. Kamp, “Costanza d’Aragona”, in *DBI*, 30, 1984, pp. 356-359.

**Kent, Wolber, Hewitt 1999**

*The Lion and the Eagle: interdisciplinary essays on German-Spanish relations over the centuries*, C. Kent; T. Wolber; C. M. K. Hewitt (ed. by), 1999.

**Langedijk 1981-1987**

K. Langedijk, *The Portraits of the Medici: 15th-18th centuries*, Firenze, 1981-1987.

**Lanzi 1795-1796**

L. Lanzi, *Storia Pittorica della Italia dell’Ab. Luigi Lanzi, Antiquario della r. Corte di Toscana, tomo primo, ove si descrivono le scuole della Italia inferiore, la Fiorentina, la Senese, la Romana, la Napolitana*, Bassano, 1795-1796.

**Lastri 1791-1795**

M. Lastri, *L’Etruria Pittrice ovvero Storia della Pittura Toscana Dedotta dai Suoi Monumenti che Si Esibiscono in Stampa dal Secolo X fino al Presente*, Firenze, 1791-1795.

**Lavagnoli 2009**

G. Lavagnoli, “La Madonna del Rosario di Cingoli: una lettura semiotica”, in **Mozzoni 2009**, pp. 233-243.

**Lavalle 1996**

D. Lavalle, “Il ciclo di Santa Cecilia (1612-1615) nella cappella Polet in San Luigi dei Francesi”, in *Domenichino 1581-1641*, C. Strinati; A. Tantillo Mignosi (a cura di), Milano, 1996, pp. 237-239.

**Lazure 2007**

G. Lazure, "Possessing the Sacred: monarchy and identity in Philip II's relic collection at the Escorial", in «Renaissance Quarterly», 60, 2007, 1, pp. 58-93.

**Lieure 1924-1927**

J. Lieure, *Jacques Callot: catalogue de l'oeuvre gravé*, Paris, 1924-1929.

**Lirosi 2010**

A. Lirosi, "Il corpo di santa Cecilia (Roma, III – XVII secolo)", in «Mélanges de l'École Française de Rome», 122, 2010, 1, pp. 5-51.

**LIVORNO 1980**

*Livorno: progetto e storia di una città tra il 1500 e il 1600, Livorno e Pisa, due città e un territorio nella politica dei Medici*, catalogo della mostra [Livorno, Bottini dell'Olio, ottobre 1980], Pisa, 1980.

**LONDON -CAMBRIDGE1979**

*Painting in Florence 1600-1700, a Royal Academy Exhibition*, catalogo della mostra [London, Royal Academy of Arts, 20 gennaio – 18 febbraio 1979; Cambridge, Fitzwilliam Museum, 27 febbraio – 28 marzo 1979], C. McCorquodale (a cura di), London, 1979.

**Longhi 1955**

R. Longhi, "Una Sant' Agnese del Turchi", in «Paragone. Arte», 61, 1955, pp. 53-54.

**Lorini 1617**

N. Lorini del Monte, *Elogii delle Piu Principali S. Donne del Sacro Calendario, e Martirologio Romano, Vergini, Martiri, et Altre. messi insieme con molte vigilie, Dal m.r.p.m. e predicatore generale f. Niccolò Lorini del Monte*, Firenze, 1617.

**Losito 2007**

M. Losito, "Segni del culto della 'vera' Croce: la 'Laura' di Santa Croce in Andria, la cappella hierosolymitana di Sant'Elena e l'iconografia del 'ritrovamento'", in «Arte Cristiana», 95, 2007, 840, pp. 216-230.

**Lottini 1619**

A. Lottini, *Scelta d'Alcuni Miracoli Grazie della Santissima Nunziata di Firenze descritti dal P. F. Gio. Angiolo Lottini dell'Ord. de Serui alla ser.ma Cristina di Loreno Gran Duchessa di Toscana*, Firenze, 1619.

**Luti 2009**

F. Luti, "Medici, Antonio de", in *DBI*, 73, 2009, pp. 22-24.

**Lutz 2000**

G. Lutz, "Urbano VIII", in *Enciclopedia dei Papi*, 2000, III, pp. 298-321.

**Luzzati 1971**

M. Luzzati, "Giovanni Boni", in *DBI*, 12, 1971, pp. 79-80.

**Luzietti 2011-2012**

M. Luzietti, *Culto e Rappresentazioni della Croce nell'Età della Controriforma. Itinerario nei territori dello Stato Pontificio*, Ph.D., Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 2011-2012.

**LYON 1984**

*Dessins du XVIe au XIX Siècle de la Collection du Musée des Arts Decoratifs de Lyon*, catalogo della mostra [Lyon, Musée Historique des Tissus, dicembre 1984 - marzo 1985], H. Pommier (a cura di), Lyon, 1984.

**Mancini 1956**

G. Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, A. Marucchi (a cura di), Roma, 1956.

**Mandalis 2005**

G. Mandalis, "Quattro mori e il Granduca: per rileggere la storia di un monumento", in «Erba d'Arno», 99, 2005, pp. 28-38.

**Marabottini 1988**

A. Marabottini, *Jacopo di Chimenti da Empoli*, Roma, 1988.

**Marabottini, Zappia 1985**

A. Marabottini; C. Zappia, *Annibale Gatti: pittore di Firenze capitale*, Roma, 1985.

**Marangoni 1923**

M. Marangoni, *La Villa del Poggio Imperiale*, Firenze, 1923.

**Markey 2012**

L. Markey, "Stradano's allegorical invention of the Americas in Late Sixteenth-century Florence", in «Renaissance Quarterly», 65, 2, 2012, pp. 385-442.

**Markey 2016**

L. Markey, *Imagining the Americas in Medici Florence*, Pennsylvania, 2016.

**Markova 1989**

V. Markova, "Alcune nuove proposte per Tommaso Salini", in «Paragone. Arte», 475, 1989, pp. 26-41.

**Marrow 1979**

D. Marrow, "Maria de' Medici and the Decoration of the Luxembourg Palace" in «Burlington Magazine», 121, 1979, pp. 783-790.

**Martelli 1999**

F. Martelli, "Cristina di Lorena, una lorenese al governo della Toscana medicea", in *Il Granducato di Toscana e i Lorena nel secolo XVIII*, incontro internazionale di studio [Firenze, 22-24 settembre 1994], Firenze, 1999, pp. 71-81.

**Masetti 1962 (A)**

A. R. Masetti, *Cecco Bravo, Pittore Toscano del Seicento*, Venezia, 1962.

**Masetti 1962 (B)**

A. R. Masetti, "Il Casino Mediceo e la pittura fiorentina del Seicento, 1", in «Critica d'Arte», 9, 1962, 50, pp. 1-27.

**Masetti 1962 (C)**

A. R. Masetti, "Il Casino Mediceo e la pittura fiorentina del Seicento, 2", in «Critica d'Arte», 9, 1962, 53-54, pp. 77-109.

**Mastropiero 1973**

F. Mastropiero, *Jacopo Vignali, Pittore nella Firenze del Seicento con venti riproduzioni*, Milano, 1973.

**Matalon 1964**

S. Matalon, "Pavia, chiesa di San Teodoro, storie di Sant'Agnese e storie di San Teodoro", in «Bollettino d'Arte», 4, 49, 1964, pp. 382-383.

**Matteoli 1980**

A. Matteoli, *Ludovico Cardi - Cigoli, Pittore e Architetto*, catalogo delle opere, documenti, bibliografia, indici analitici, Pisa, 1980.

**Matthews-Grieco 2009**

S. F. Matthews-Grieco, "Media, memory and the Miracoli della SS. Annunziata", in «Word & Image», 25/3, 2009, pp. 272-292.

**Mazzi 1982**

*Museo Civico di Pistoia*. catalogo delle collezioni, M. C. Mazzi (a cura di), Firenze, 1982.

**Mazzoni 1923**

G. Mazzoni, *I Boti della SS. Annunziata in Firenze: curiosità storica*, Firenze, 1923.

**Meaume 1860**

E. Meaume, *Recherches sur la Vie et les Ouvrages de Jacques Callot*, Paris, 1860.

**Medici 1880**

U. Medici, *Catalogo della Galleria dei Principi Corsini in Firenze*, Firenze, 1880.

**Meloni Trkulja 1973**

S. Meloni Trkulja, "Appendice: i quadri della Sala d'Udienza", in «Antichità Viva», 12, 1973, 5, pp. 44-46.

**Menicucci 2008**

R. Menicucci, "Il Viaggio di Maria Maddalena a Vienna: politica e cerimoniale", in **Calvi-Spinelli 2008**, I, pp. 269-282.

**Miller 1985**

D. C. Miller, "An 'Adoration' of the shepherds' by Gregorio Pagani", in «Paragone. Arte», 419-421-423,

1985, pp. 190-192.

**Mignani Galli 1986**

D. Mignani Galli, "Un'idea di giardino moderno per un giardino prospettico: il progetto di trasformazione del giardino della villa medicea del Poggio Imperiale", in *Il Giardino Romantico*, Firenze, 1986, pp. 46-55.

**Molinari 1961(A)**

C. Molinari, "L'attività teatrale di Ludovico Cigoli: 1", in «Critica d'Arte», 8, 1961, 47, pp. 57-69.

**Molinari 1961(B)**

C. Molinari, "L'attività teatrale di Ludovico Cigoli: 2", in «Critica d'Arte», 8, 1961, 48, pp. 62-69.

**Monbeig-Goguel, Bacou 2005**

*Musée du Louvre, Cabinet des Dessins: Inventaire général des dessins italiens, Dessins toscans XVIe – XVIIIe siècles*, tome II 1620-1800, C. Monbeig-Goguel; R. Bacou (a cura di), Paris, 2005.

**Monssen 1982-1983**

L. H. Monssen, "The martyrdom cycle in Santo Stefano Rotondo", in *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, n. 2, 1982, pp. 175-318; n. 3, 1983, pp. 11-105.

**Montanari 2005**

T. Montanari, "Una nuova fonte per l'invenzione del corpo di Santa Cecilia: testimoni oculari, immagine e dubbi", in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft» 32, 2005, pp. 149-165.

**Montanari 2015**

G. Montanari, "La Decorazione ad affresco", in *Palazzo Belimbau. I dipinti restaurati*, L. Magnani (a cura di), Università degli Studi di Genova, 2015, pp. 22-23.

**Moreni 1791**

D. Moreni, *Descrizione della Chiesa della SS. Annunziata*, Firenze, 1791.

**Moreni 1791-1794**

D. Moreni, *Notizie Istoriche dei Contorni di Firenze Raccolte dall'Abate Domenico Moreni Socio Colombario*, 6 voll., Firenze, 1791-1794.

**Moretti 2014**

*Passignano in Val di Pesa: un monastero e la sua storia*, II: *Arte nella chiesa di San Michele Arcangelo, sec. XV-XIX*, I. Moretti (a cura di), Firenze, 2014.

**Moro 2006**

F. Moro, *Viaggio nel Seicento Toscano: dipinti e disegni inediti*, Mantova, 2006.

**Moscini 1999**

M. Moscini, "Il martirio di Santa Cristina nella Chiesa di Santa Maria Mater Domini", in «Studi Giorgioneschi», 3, 1999 (2000), pp. 76-81.

**Mozzoni 2009**

*Lorenzo Lotto e le Marche per una Geografia dell'Anima*, atti del convegno internazionale di studi [14 - 20 aprile 2007], L. Mozzoni (a cura di), Firenze, 2009.

**Nagler 1964**

A. M. Nagler, *Theatre Festivals of the Medici, 1539-1637*, New Haven, 1964.

**NANCY 1992**

*Jacques Callot: 1592-1635*, catalogo della mostra [Nancy, Musée Historique Lorrain, 13 giugno - 14 settembre 1992], P. Choné; D. Ternois (a cura di), Paris, 1992.

**Napolitano 2004**

E. C. Napolitano, *Representing La Maddalena: the patronage of Maria Maddalena d'Austria and the politics of devotion, Firenze, 1621-28*, MA, Graduate School of Binghamton University State University of New York, 2004.

**Nardi-Dei, 1897**

M. Nardi-Dei, *Maria Maddalena d'Austria, Istruizione, & Ordine a Voi Principe Matthias di Toscana, mio figliolo, di quell'che dovete osservare nel Governo di Siena*, 1629.

**Nardini 2009**

C. Nardini, *La Decorazione ad Affresco e il Ruolo di Bernardino Poccetti*, Lucca, 2009.

**Nardinocchi 1997**

E. Nardinocchi, "Il reliquiario di San Cesonio dalla Cappella Reale di Palazzo Pitti alla Basilica di San Lorenzo", in *Il Reliquiario di San Cesonio nella Basilica di San Lorenzo: Storia e restauro*, Livorno, 1997, pp. 6-14.

**Negri 1722, 1973**

G. Negri, *Istoria degli Scrittori Fiorentini*, Ristampato, Bologna, 1722, 1973.

**Nesi 2005**

A. Nesi, "Pompeo Caccini 1613: il restauro della Madonna del Rosario di San Salvatore a Fucecchio", in «Erba d'Arno», Fucecchio, 99. 2005, pp. 49-59.

**NEW HAVEN 2013**

*Francesco Vanni: art in late Renaissance Siena*, in conjunction with the exhibition [Yale University Art Gallery, settembre 27, 2013 - gennaio 5, 2014], J. Marciari; S. Boorsch (a cura di), New Haven, 2013.

**Nissman 1979**

J. L. Nissman, *Domenico Cresti (Il Passignano), 1559-1638, a tuscan painter in Florence and Rome*, Ph.D., Columbia University, 1979.

**Nissman 1986**

J. L. Nissman, "Domenico Passignano (Domenico Cresti)", in **FIRENZE 1986**, III, pp. 141-143.

**Nissman 1989**

J. L. Nissman, "Passignano / Domenico Cresti", in **Gregori 1989**, pp. 839-840.

**Nissman, Hibbard 1969**

J. L. Nissman; H. Hibbard, *Florentine Baroque Art from American Collections*, New York, 1969.

**Nomi Venerosi Pesciolini 1903**

U. Nomi Venerosi Pesciolini, *Il Chostro Grande della SS. Annunziata di Firenze e il Pittore Bernardino Poccetti da San Gimignano*, Firenze, 1903.

**Noreen 1998**

K. Noreen, "Ecclesiae militantis triumphus: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation", in «Sixteenth Century Journal» 29, 1998, 3, pp. 689-715.

**O'Malley 2002**

J. W. O'Malley, "The Council of Trent: myths, misunderstanding, and misinformation", in *Spirit, Style, Story: essays honoring John W. Padberg*, ed. Thomas M. Lucas, Chicago, 2002, pp. 205-225.

**Orbaan 1927**

J. Orbaan, "Florentijnsche Gegevens IV", in «Oud-Holland», 44, 1927, pp. 280-284.

**Orlandi 1952**

S. Orlandi, *La Biblioteca di S. Maria Novella in Firenze dal sec. XIV al sec. XIX*, Firenze, 1952.

**Ostrow 2013**

S. F. Ostrow, "Pietro Tacca's "Quattro Mori": legend as fact, in «Arte e Politica», 2013, pp. 87-90.

**Ostrow 2015**

S. F. Ostrow, "Petro Tacca and his Quattro Mori: the beauty and identity of the slaves", in «Artibus et Historiae», 36, 2015, n. 71, pp. 145-180.

**Ota 2012**

T. Ota, "Le decorazioni interne delle quattro sale del quartiere della duchessa in Palazzo Vecchio: le attività di Eleonora di Toledo e le loro rappresentazioni" (redatto in giapponese), in «Bijutsu-shi», Japan Art History Society, 172, 2012, pp. 239-256.

**Ota 2013**

T. Ota, "L'arte della prima metà del Seicento fiorentino: le decorazioni interne della Villa di Poggio Imperiale" (redatto in giapponese), in «The Space and Representation», Research project reports, Chiba University Graduate School of Humanities and Social Sciences, 259, 2013, pp. 42-62.

**Ota 2014 (A)**

T. Ota, "L'entrata di Maria Maddalena d'Austria in Firenze (1608)" (redatto in giapponese), in «Bollettino del Centro Studi di Cultura Italiana», Università di Waseda, 3, 2014, pp. 27-65.



**Ota 2014 (B)**

T. Ota, "Artisti toscani a Roma intorno al 1600: il cantiere nella Basilica di San Giovanni dei Fiorentini" (redatto in giapponese), in «The Presence of History as Representation», Research project reports, Chiba University Graduate School of Humanities and Social Sciences, 279, 2013, pp. 26-45.

**Ota 2015**

T. Ota, "La Cappella delle Reliquie della Granduchessa di Toscana: collezionismo, committenza, ostensione" (redatto in giapponese), in «The Presence of History as Representation II, Recollect, Gather and Circulate», Research project reports, Chiba University Graduate School of Humanities and Social Sciences, 294, 2015, pp. 12-28.

**Pacini 2010**

P. Pacini, "Federico Barocci e la diffusione del 'Perdono di Assisi'", in «Città di Vita», 65, 2010, 1, pp. 49-64.

**Pacini 2013**

P. Pacini, "Gli interventi di Maria Maddalena d'Austria per la beatificazione di suor Maria Maddalena de' Pazzi", in «Città di Vita», 68, 2013, 2, pp. 133-160.

**Padovani 2001**

S. Padovani, "Precisazioni su Jacopo Ligozzi nelle Gallerie fiorentine", in «Arte Cristiana», 89, 2001, pp. 131-142.

**Pagliarulo 1982**

G. Pagliarulo, "La devozione della famiglia Bonsi e le commissioni per San Gaetano di Firenze", in «Paragone. Arte», 33, 1982, 387, pp. 13-32.

**Pagliarulo 1994**

G. Pagliarulo, "Jacopo Vignali e gli anni della peste", in «Artista», 1994, pp. 138-198.

**Pagliarulo 1996**

G. Pagliarulo, "Iuvenilia' di Cecco Bravo", in «Paradigma» 11, 1996, pp. 31-48.

**Pagliarulo, Spinelli 2009**

*Tra Controriforma e Novecento: saggi per Giovanni Pratesi*, G. Pagliarulo; R. Spinelli (a cura di), Signa (Firenze), 2009.

**Panichi 1973**

O. Panichi, "Due stanze della Villa del Poggio Imperiale", in «Antichità Viva», 12, 1973, 5, pp. 32-43.

**Panichi 1975**

O. Panichi, *Villa di Poggio Imperiale: lavori di restauro e di riordinamento 1972-1975*, Firenze, 1975.

**Panichi 1989**

O. Panichi, "Villa Mediceo-Lorenese del Poggio Imperiale", in **Zangheri 1989**, pp. 148-169.

**Pansini 1982**

G. Pansini, "Le segreterie del Principato Mediceo", in *Inventario: carteggio universale di Cosimo I de' Medici*, I. 1536-1541, A. Bellinazzi; C. Lamioni (a cura di), Firenze, 1982, pp. 36-37.

**Paoli 2008**

M. P. Paoli, "Di madre in figlio: per una storia dell'educazione alla corte dei Medici", in «Annali di Storia di Firenze», Università degli Studi di Firenze, 3, 2008, pp. 65-145.

**Paolucci 1979**

A. Paolucci, "Affreschi di Gregorio Pagani", in «Paragone. Arte», 353, 1979, pp. 90-93.

**Papi 1989 (A)**

G. Papi, "Un tema caravaggesco fra i quadri di figura di Tommaso Salini", in «Paragone. Arte», 475, 1989, pp. 42-51.

**Papi 1989 (B)**

G. Papi, "Per Andrea Commodi", «Paragone. Arte», 40, 471, 1989, n. 469, pp. 30-67.

**Papi 1991**

G. Papi, "Artemisia Gentileschi (1593-1626): gli anni romani, il soggiorno fiorentino", in **FIRENZE 1991**, pp. 31-62.

**Papi 1994**

G. Papi, *Andrea Commodi*, Firenze, 1994.

**Papi 2010**

G. Papi, "I disegni dal naturale di Andrea Commodi", in **FIRENZE 2010**, pp. 318-320.

**Parigi 1975**

A. Parigi, *Taccuino di Alfonso, Giulio, Alfonso il Giovane Parigi*, M. Fossi (a cura di), Firenze, 1975.

**PARIS 1991**

*Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg*; catalogo della mostra, M. Baudouin-Matuszek (a cura di), Paris, 1991.

**Parisse 2002**

Parisse, "Stefano IX", in *Enciclopedia dei Papi*, 2000.

**Paulin 2011**

E. Paulin, "Prima attribuzione per un inedito fondo di matrici xilografiche della collezione Correr: il corredo iconografico del Nuovo Leggendaro di Alonso de Villegas", in «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», III, 2011, pp. 84-89.

**Pellegrini 2007**

E. Pellegrini, *Da Raffaello a Maratti: artisti e committenti in Valdinievole*, Pisa, 2007.

**Pepper 1988**

D. S. Pepper, *Guido Reni: l'opera completa*, Novara, 1988.

**Perlove 1980**

S. Perlove, "Callot's Admiral Inghirami presenting barbary prisoners to Ferdinando I", in «Bulletin of the Detroit Institute of Art», 58, 1980, pp. 93-101.

**Petrioli Tofani 1985**

A. Petrioli Tofani, "Drawings by Cigoli for the 'Entrata' of 1608", in «The Burlington Magazine», 127, 1985, pp. 785-786.

**Piacenti Aschengreen 1974**

C. Piacenti Aschengreen, "Osservazioni intorno a un inginocchiatoio al Museo degli Argenti", in «Antichità Viva», 13, 1974, 3, pp. 44-47.

**Pieraccini 1924**

G. Pieraccini, *La Stirpe de' Medici di Cafaggiolo*, Firenze, 1924.

**Pieraccini 1986**

A. Pieraccini, "Nuove proposte per gli affreschi del chiostro della Confraternita della Santissima Annunziata", in «Paragone. Arte», 37, 1986, 437, pp. 25-34.

**PISA 2009**

*Il Cannocchiale e il Pennello: nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo*, catalogo della mostra [Pisa, Palazzo Blu, 9 maggio – 19 luglio 2009], L. Tongiorgi Tomasi; A. Tosi (a cura di), Firenze, 2009.

**Pistolesi 1841**

E. Pistolesi, *Descrizione di Roma e suoi Contorni*, Roma, 1841.

**Pizzorusso 1982**

C. Pizzorusso, *Ricerche su Cristofano Allori*, Firenze, 1982.

**Pizzorusso 1983**

C. Pizzorusso, "Un 'tranquillo dio': Giovanni da San Giovanni e Caravaggio", in «Paragone. Arte», 34, 1983, 405, pp. 50-59.

**Poggi 1910**

G. Poggi, "Appunti d'Archivio: la cappella Calderini in Santa Croce e gli affreschi di Giovanni da San Giovanni", in «Rivista d'Arte», 7, 1910, pp. 38-41.

**Polo D'Ambrosio 1996**

L. Polo D'Ambrosio, "Un ancora nascosto percorso della pittura bergamasca di primo Quattrocento in Valle S. Martino", in «Arte Cristiana», 84, 1996, pp. 253-262.

**PONTEDERA 2005**

*Luce e Ombra: caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento*, catalogo della mostra

[Pontedera, Centro per l'Arte Otello Cirri, Museo Piaggio Giovanni Alberto Agnelli, 18 marzo – 12 giugno 2005], P. Carofano (a cura di), Pisa, 2005.

#### **Pontolmi 1894**

G. D. Pontolmi, *Cronaca Livornese*, in *Miscellanea Livornese di Storia ed Erudizione*, I, 5, 1894, pp. 77-80.

#### **POPPI 1992**

*Jacopo Ligozzi : le vedute del Sacro Monte della Verna, i dipinti di Poppi e Bibbiena*, catalogo della mostra [Poppi, Castello dei Conti Guidi 4 luglio – 30 settembre 1992], L. Conigliello (a cura di), Poppi, 1992.

#### **Pozzi 1994**

S. Pozzi, "Note storiche sull' Annunciazione di Jacopo da Empoli nel Duomo di Pontedera", in «Paragone. Arte», 45, 1994, 529/533, pp. 147-153.

#### **Procacci 1967**

*La Casa Buonarroti a Firenze*, U. Procacci (a cura di), Milano, 1967.

#### **Profili 2003**

F. Profili, "Francesco Vanni e il Cardinal Sfondrato", in *Decorazione e Collezionismo a Roma nel Seicento: vicende di artisti, committenti, mercanti*, F. Cappelletti (a cura di), Roma, 2003, pp. 65-74.

#### **Prosper Valenti Rodinò 1972**

S. Prosperi Valenti Rodinò, "Un pittore fiorentino a Roma e i suoi committenti, in «Paragone. Arte», 1972, n. 265, pp. 80-99.

#### **Prosperi Valenti Rodinò 1973**

S. Prosperi Valenti Rodinò, "Ancora su Agostino Ciampelli disegnatore", in «Antichità Viva», 12, 1973, pp. 6-17.

#### **Prosperi Valenti Rodinò 1985**

S. Prosperi Valenti Rodinò, "Baronio e il protoclassicismo dei pittori fiorentini a Roma", in *Baronio e l'Arte*, atti del Convegno Internazionale di Studi [Sora, 10 - 13 ottobre 1984], R. De Maio; A. Borromeo (a cura di), Sora, 1985, pp. 511-26.

#### **Prosperi Valenti Rodinò 1986**

S. Prosperi Valenti Rodinò, "Agostino Ciampelli", in **FIRENZE 1986**, III, pp. 52-53.

#### **Prosperi Valenti Rodinò 2012**

S. Prosperi Valenti Rodinò, "Toscani a Roma", in *Roma al Tempo di Caravaggio, 1600-1630*, catalogo della mostra [Roma: Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Saloni Monumentali, 16 novembre 2011 - 5 febbraio 2012], R. Vodret (a cura di), Milano, 2012, pp. 317-329.

#### **Proto Pisani 1996**

R. C. Proto Pisani, *Museo di Santa Maria all'Impruneta*, Calenzano, 1996.

**Proto Pisani 2004**

R. C. Proto Pisani, "La Madonna dell'Impruneta", in *Colloqui davanti alla Madre: immagini mariane in Toscana tra arte, storia e devozione*, Firenze, 2004, pp. 156-165.

**Razzi 1587**

G. S. Razzi, *Vita, ovvero Azzioni della Contessa Matelda*, Firenze, 1587.

**Righini 2003**

A. Richini, "Galileo e il progetto iconografico delle Sale dei Pianeti in Palazzo Pitti", in **FIRENZE 2003**, pp. 266-277.

**Rinuccini 1608**

C. Rinuccini, *Descrizione delle Feste Fatte nelle Reali Nozze de' Serenissimi Principi di Toscana d. Cosimo de' Medici e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria*, Firenze, 1608.

**Ripa 1611**

C. Ripa, *Iconologia, ovvero Descrizione d'Imagini delle Virtù, Vitij, Affetti, Passioni Humane, Corpi Celesti, Mondo e Sue Parti. Opera di Cesare Ripa Perugino, Cavaliere de' Santi Mauritio, & Lazaro*, Padova, 1611.

**Roli 1969**

R. Roli, *I Disegni Italiani del Seicento: scuole emiliana, toscana, romana, marchigiana e umbra*, Treviso, 1969.

**ROMA 1959**

*Disegni Fiorentini del Museo del Louvre dalla Collezione di Filippo Baldinucci*, catalogo della mostra [Roma, Palazzo della Farnesina, 1959], R. Bacou; J. Bean; J. Bouchot-Saupique (a cura di), Roma, 1959.

**ROMA 1982**

*L'Immagine di San Francesco nella Controriforma*, catalogo della mostra [Roma, Calcografia Nazionale, 9 dicembre 1982 – 13 febbraio 1983], S. Prosperi Valenti Rodinò; C. Strinati (a cura di), Roma, 1982.

**ROMA 1999**

*Villa Medici: il sogno di un cardinale, collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*, catalogo della mostra [Accademia di Francia a Roma, 18 novembre 1999 – 5 marzo 2000], M. Hochmann (a cura di), Roma, 1999.

**ROMA 2008**

*Capolavori che Ritornano: i dipinti della collezione del Gruppo Banca Popolare di Vicenza*, catalogo della mostra [Roma, Palazzo Ruspoli, Fondazione Memmo, 28 febbraio - 15 giugno 2008], I. Lapi Ballerini; F. Rigon (a cura di), Milano, 2008.

**Rondinelli 1634**

F. Rondinelli, *Relazione del Contagio Stato in Firenze l'Anno 1630 e 1633. Con un Breve Ragguaglio della Miracolosa Immagine della Madonna dell'Impruneta*, Firenze, 1634.

**Rosini 1839-40**

G. Rosini, *Storia della Pittura Italiana Esposta coi Monumenti*, Pisa, 1839-40.

**Rossi 2001**

M. Rossi, "Francesco Bracciolini, Cosimo Merlini e il culto mediceo della Croce: ricostruzioni genealogiche, figurative, architettoniche", in «Studi Secenteschi», 42, 2001, pp. 211-76.

**Rossi 2013**

M. Rossi, "Iconografia ariostesca e formule caravaggesche nella pittura toscana del '600", in *Le Sorti d'Orlando: illustrazioni e riscritture del Furioso*, M. Rossi; D. Caracciolo (a cura di), Lucca, 2013, pp. 185-200.

**Rufini 1957**

E. Rufini, *S. Giovanni de' Fiorentini*, Roma, 1957.

**Russo 2004**

M. Russo, "Isabella d'Aragona, Regina del Portogallo, 'Raiha Santa': la tradizione manoscritta e il miracolo delle rose", in *Donne Sante Sante Donne*, Associazione F. I. D. A. P. A. - Sezione Viterbo (a cura di), Viterbo, 2004, pp. 39-46.

**Saint-Fare-Garnot 2005**

P. Sainte-Fare-Garnot, "Il mecenatismo artistico di Maria regina e reggente (1600-1630)", in **FIRENZE 2005**, pp. 229-235.

**Sakamoto 2012**

A. Sakamoto, *Studi su Jacopo Vignali* (redatto in giapponese), Ph. D., Kōbe University, 2012.

**Sánchez 1998**

M. Sánchez, *The Empress, the Queen and the Nun: women and power at the court of Philip III of Spain*, Baltimore, 1998.

**Sanger 2000**

A. Sanger, *Women of Power: studies in the patronage of Medici Grand Duchesses and Regentesses 1565-1650*, Ph.D., University of Manchester, 2000.

**Sanger 2011**

A. Sanger, "Maria Maddalena d'Austria's Pilgrimage to Loreto: visibility, liminality and exchange", in **Strunck 2011**, pp. 253-265.

**Sanger 2012**

A. Sanger, "Sensuality, Sacred Remains and Devotion in Baroque Rome", in **Sanger, Walker 2012**, pp. 199-215.

**Sanger 2014**

A. Sanger, *Art, Gender and Religious Devotion in Grand Ducal Tuscany*, Farnham, 2014.

**Sanger, Walker 2012**

*Sense and the Senses in Early Modern Art and Cultural Practice*, A. Sanger; K. Walker (ed. by), Farnham, 2012.

**SAN MINIATO 1959**

*Mostra del Cigoli e del Suo Ambiente*, catalogo della mostra [San Miniato, Accademia degli Euteleti, agosto 1959], M. Bucci; A. Forlani; L. Berti; M. Gregori (a cura di), San Miniato, 1959.

**SAN MINIATO 1969**

*Mostra d'Arte Sacra della Diocesi di San Miniato*, catalogo della mostra [San Miniato, Seminario Diocesano, 1969], L. Bellosi; D. Lotti; A. Matteoli (a cura di), San Miniato, 1969.

**SAN SEVERINO MARCHE 2000**

*Pietre Colorate: capricci del XVII secolo dalle collezioni Medicee*, catalogo della mostra [San Severino Marche, Palazzo Franchi Servanzi, 29 luglio -10 settembre 2000], M. Chiarini; C. Acidini Luchinat (a cura di), Cinisello Balsamo, 2000.

**Saslow 1996**

J. M. Saslow, *The Medici Wedding of 1589*, New Haven, 1996.

**Scala 1636**

B. Scala, *Vita di S. Pulcheria, Vergine Imperatrice, Raccolta da Diversi Autori Greci & Latini per Opra di Bernardino Scala, Cappellano di N. S. Urbano Ottavo*, Roma, 1636.

**Scalavino 2006**

M. A. Scalavino, "Le comunità straniere cattoliche nella Chiesa della Madonna di Livorno", in «Comune Notizie», 56, 2006, pp. 5-11.

**Schroeder 1941**

*Canons and Decrees of the Council of Trent*, trans. H. J. Schroeder, North Carolina, 2011 [the original 1941 edition published by B. Herder in London contained the Latin text and the English translation].

**Schröder 1971**

T. Schröder, *Jacques Callot: Das Gesamte Werk in Zwei Banden*, München, 1971.

**Sebregondi 1982**

L. Sebregondi, "Francesco dell'Antella, Caravaggio, Paladini e altri", in «Paragone. Arte», 33, 1982, 383/385, pp. 107-122.

**Sebregondi 2005**

L. Sebregondi, *San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze: percorsi storici dai Templari all'Ordine di Malta all'era moderna*, Firenze, 2005.

**Sebregondi 2010**

L. Sebregondi, "Tra Malta e Firenze con Francesco dell'Antella, viaggi di sangue", in *I Cavalieri di Malta e Caravaggio: la storia, gli artisti, i committenti*, Fondazione Roma Museo, S. Macioce (a cura di),

Roma, 2010, pp. 135-141.

**SIENA 1976**

*Jacques Callot, Stefano Della Bella, dalle Collezioni di Stampe della Biblioteca degli Intronati di Siena*, catalogo della mostra [Siena, Museo Civico, 9 agosto -15 ottobre 1976], P. Ballerini; S. Di Pino Giambi; M. P. Vignolini (a cura di), Firenze, 1976.

**Signorotto 1985**

G. Signorotto, "Cercatori di Reliquie", in «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa» XXI, 1985, pp. 384-418.

**Simonetti 2005**

F. Simonetti, *Cristoforo Colombo nella Genova del Seicent: gli argenti del doge Agostino Pallavicino e la cultura del suo tempo*, Genova, 2005.

**Simonetta, Gigli, Marchetti 2003**

G. Simonetta; L. Gigli; G. Marchetti, *Sant'Agnese in Agone a Piazza Navona: bellezza proporzione armonia nelle fabbriche Pamphili*, Roma, 2003.

**Sobel 1999**

D. Sobel, *La Figlia di Galileo: una storia di scienza, fede e amore*, Milano, 1999.

**Sodini 2001**

C. Sodini, *L'Ercole Tirreno: guerra e dinastia medicea nella prima metà del '600*, Firenze, 2001.

**Solerti 1904**

A. Solerti, *Gli Albori del Melodramma*, 2 voll., Milano, 1904.

**Solerti 1905**

A. Solerti, *Musica, Ballo e Drammatica: alla Corte Medicea dal 1600 al 1637: notizie tratte da un Diario con appendice di testi inediti e rari*, Firenze, 1905.

**Spalding 1982**

J. Spalding, *Santi di Tito*, New York, London, 1982.

**Spalding 1983**

J. Spalding, "Santi di Tito and the Reform of Florentine Mannerism", in «Storia dell'Arte», 47/49, 1983, pp. 41-52.

**Spinelli 1989**

R. Spinelli, "La collezione dell'abate Attilio Brunacci e la decorazione secentesca della Badia a Settimo", in «Paragone. Arte», 40, 471, 1989, pp. 26-52.

**Spinelli 1997**

R. Spinelli, *Francesco Rustici e Giovan Battista Marmi in Palazzo Panciatichi a Firenze*, Firenze, 1997.



**Spinelli 2001**

R. Spinelli, "Note su un dipinto di Ottavio Vannini", in «Paragone. Arte», 52, 2001, 3, pp. 13-35.

**Spinelli 2005**

R. Spinelli, "Casino Mediceo di San Marco", in **Gregori 2005-2007**, I, 2005, pp. 205-223.

**Spinelli 2008**

R. Spinelli, "Simbologia dinastica e legittimazione del potere: Maria Maddalena d'Austria e gli affreschi del Poggio Imperiale", in **Calvi-Spinelli 2008**, II, pp. 645-679.

**Sricchia Santoro 1963**

F. Sricchia Santoro, "Lorenzo Lippi nello svolgimento della pittura fiorentina della prima metà del Seicento", in «Proporzioni» 1963, pp. 241-270.

**Stanghellini 1914**

A. Stanghellini, *Francesco Furini, pittore*, Siena, 1914.

**Stivani 1998**

E. Stivani, *L'Oratorio di Santa Cecilia*, Bologna, 1998.

**Stollhans 2014**

C. Stollhans, *St. Catherine of Alexandria in Renaissance Roman Art: case studies in patronage*, Farnham, 2014.

**Straussman-Pflanzer 2010**

E. Straussman-Pflanzer, *Court Culture in 17th-Century Florence: the art patronage of Medici Grand Duchess Vittoria della Rovere*, Ph.D., New York University, 2010.

**Strinati 1980**

C. Strinati, "Roma nell'anno 1600. Studio di pittura", in «Ricerche di Storia dell'Arte», 10, 1980, pp. 15-48.

**Strong 1984**

R. Strong, *Art and Power: renaissance festivals 1450-1650*, Woodbridge, 1984.

**Strunck 2011**

*Medici Women as Cultural Mediators (1533-1743): le donne di casa Medici e il loro ruolo di mediatrici culturali fra le corti d'Europa*, atti del convegno internazionale, *Artful Allies: Medici Women as Cultural Mediators* [Firenze, Villa I Tatti e Kunsthistorisches Institut, ottobre 2008], Strunck C. (ed. by), Milano, 2011.

**Stumpo 2009**

E. Stumpo, "Medici, Lorenzo de'", in *DBI*, 73, 2009, pp. 131-134.

**Tapié 1967, 2014**

V. Tapié, *La France de Louis XIII et de Richelieu*, Paris, 1967, 2014.

**Tarchi 1989**

R. Tarchi, "Una lettera di Maria Maddalena d'Austria sulla reliquia della Santa Croce in S. Maria Impruneta", in «Rivista d'Arte» 41, 1989, pp. 159-165.

**Targioni Tozzetti 1780**

T. Targioni Tozzetti, *Atti e Memorie Inedite dell'Accademia del Cimento e Notizie Aneddoti dei Progressi delle Scienze in Toscana, Contenenti Secondo l'Ordine delle Materie e dei Tempi, Pubblicate dal Dottore Gio. Targioni Tozzetti*, 3 voll., Firenze, 1780.

**Teodori, Calafati 2006**

*Santa Maria degli Angiolini a Firenze: dieci anni di restauri*, B. Teodori (coordinamento scientifico); M. Calafati (ricerche storiche e apparati bibliografici), Firenze, 2006.

**Ternois 1962**

D. Ternois, *Jacques Callot: catalogue complet de son oeuvre dessiné*, Paris, 1962.

**Terzaghi 2007**

M. C. Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le Ricevute del Banco Herrera & Costa*, Roma, 2007.

**Testaverde 1979**

A. M. Testaverde, "1608: l'ingresso in Firenze di Maria Maddalena d'Austria", in «Città & Regione», 8-9, 1979, pp. 170-192.

**Testaverde 1988**

A. M. Testaverde, "La decorazione festiva e l'itinerario di 'rifondazione' della città negli ingressi trionfali a Firenze tra XV e XVI secolo", in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 32, 1988, pp. 323-352.

**Thiem 1970**

C. Thiem, *Gregorio Pagani: ein Wegbereiter der Florentiner Barockmalerei*, Stuttgart, 1970.

**Thomas 1995**

C. A. Thomas, *Domenico Cresti, Il Passignano (1559-1638) and the Roman Rinascità: studies in his religious paintings for Rome between 1589 and 1616*, Ph.D., Case Western Reserve University, 1995.

**Tigri 1896**

G. Tigri, *Nuova Guida di Pistoia e dei suoi Dintorni con una Pianta della Città e con Illustrazioni*, Pistoia, 1896.

**Titi 1675, 1987**

F. Titi, *Studio di Pittura, Scultura, et Architettura nelle Chiese di Roma (1674-1763)*, ed. comparata, B. Contardi; S. Romano (a cura di), 2 voll., Firenze, 1987.

**Tognoni 2009**

*Il Carteggio Cigoli Galileo 1609-1613*, F. Tognoni (a cura di), Pisa, 2009.

**Tollo 2015**

R. Tollo, *Santa Caterina d'Alessandria: icona della teosofia*, Tolentino, 2015.

**Tolomei 1821**

F. Tolomei, *Guida di Pistoia per gli Amanti delle Belle Arti con Notizie degli Architetti, Scultori e Pittori Pistoiesi*, Pistoia, 1821.

**Tonini 1876**

P. Tonini, *Il Santuario della Santissima Annunziata di Firenze: guida storico-illustrativa, compilata da un religioso dei Servi di Maria*, Firenze, 1876.

**Tosini 2010**

P. Tosini, "New documents for the chronology and patronage of the Cappella del Rosario in S. Maria sopra Minerva, Rome", in «The Burlington Magazine», 152, 1289, 2010, pp. 517-522.

**Valagussa, Federico Villa 2010**

*Grandi Veneti: da Pisanello a Tiziano, da Tintoretto a Tiepolo. Capolavori dall'Accademia Carrara di Bergamo*, G. Valagussa; G. C. Federico Villa (a cura di), Milano, 2010.

**Vasari 1966-1987**

G. Vasari, *Le Vite de' Più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori nelle Redazioni del 1550 e 1568*, R. Bettarini; P. Barocchi (a cura di), 6 voll., Firenze, 1966-1987.

**Vasetti 1988-1989**

S. Vasetti, *Bernardino Barbatelli detto il Poccetti*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, 4 voll., 1988-89.

**Vasetti 1986**

S. Vasetti, "Bernardino Poccetti", in **FIRENZE 1986**, III, pp. 149-152.

**Vasetti 1994**

S. Vasetti, *Bernardino Poccetti e gli Strozzi*, Firenze, 1994.

**Vasetti 2001**

S. Vasetti, *Palazzo Capponi sul Lungarno Guicciardini e gli Affreschi Restaurati di Bernardo Poccetti*, L. Maria Medri; S. Vasetti (a cura di), Firenze, 2001.

**Vasetti 2003**

S. Vasetti, "I fasti granducali della Sala di Bona: sintesi politica e culturale del principato di Ferdinando", in **FIRENZE 2003**, pp. 228-239.

**Venturi 1934**

C. Venturi, "Il monument livornese detto dei "Quattro mori" in «Liburni Civitas», 7, 1934, pp. 5-43.

**Vertova 1965**

L. Vertova, *I Cenacoli Fiorentini*, Torino, 1965.

**Visceglia 1998**

M. A. Visceglia, "Fazioni e lotta politica nel Sacro Collegio nella prima metà del Seicento", in *La Corte di Roma tra Cinque e Seicento "Teatro" della Politica Europea*, G. Signorotto; M. A. Visceglia (a cura di), Roma, 1998, pp. 37-91.

**Visconti 1960 (A)**

E. Visconti, "La saletta di Cosimo II, capolavoro di Matteo Rosselli, in «Il Poggio», 1960, n. 1, pp. 1-10.

**Visconti 1960 (B)**

E. Visconti, "Rapsodia di Matteo Rosselli a Poggio Imperiale", in «Il Poggio», 1960, n. 2, pp. 2-36.

**Vitzthum 1969**

W. Vitzthum, "Jacques Callot und sein Kreis", in «Revue de l'Art», 1969, 5, 93.

**Vivoli 1989 (A)**

C. Vivoli, "Dell'Antella, Donato", in *DBI*, 37, 1989, pp. 111-113.

**Vivoli 1989 (B)**

C. Vivoli, "Dell'Antella, Niccolò", in *DBI*, 37, 1989, pp. 121-124.

**Vliegenthart 1976**

A. W. Vliegenthart, *La Galleria Buonarroti: Michelangelo e Michelangelo il Giovane*, trad. dall'olandese di G. Faggini, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze, 1976.

**Volpini 2009**

P. Volpini, "Medici, Giovanni de'", in *DBI*, 73, 2009, pp. 70-72.

**Von Tippelskirch 2008**

X. Von Tippelskirch, "Letture e conversazioni a corte durante la reggenza di Maria Maddalena d'Austria e di Cristina di Lorena", in *Calvi-Spinelli 2008*, I, pp. 131-143.

**Young 1930**

G. F. Young, *The Medici*, New York, 1930.

**Zangheri 1989**

L. Zangheri, *Ville della Provincia di Firenze*, Milano, 1989.

**Zangheri 2000**

*Gli Accademici del Disegno: Elenco alfabetico*, L. Zangheri (a cura di), Firenze, 2000.

**Zeri 1955**

F. Zeri, "Tommaso Salini: la pala di Sant' Agnese a Piazza Navona", in «Paragone. Arte», 61, 1955, pp. 50-53.

**Zorzi 2007**

G. Zorzi, "L'Argonautica, battaglia sull'Arno per le feste nuziali del 1608", in «Italia Centrale e

Meridionale», 2007, pp. 116-127.

**Zuccari 1981 (A)**

A. Zuccari, “La politica culturale dell’Oratorio romano nella seconda metà del Cinquecento”, in «Storia dell’Arte», 41, 1981, pp. 77-112.

**Zuccari 1981 (B)**

A. Zuccari, “La politica culturale dell’Oratorio romano nelle imprese artistiche promosse da Cesare Baronio”, in «Storia dell’Arte», 42, 1981, pp. 171-193.

**Zuccari 1984**

A. Zuccari, *Arte e Committenza nella Roma di Caravaggio*, Torino, 1984.

**Zuccari 2000**

A. Zuccari, “I toscani a Roma: committenza e “riforma” pittorica da Gregorio XIII a Clemente VIII”, in *Storia delle Arti in Toscana, Il Cinquecento*, R. P. Ciardi; A. Natali (a cura di), Firenze, 2000, pp. 137-166.

**Zuccari 2012**

A. Zuccari, “Baronio e l’iconografia del martirio”, in *Cesare Baronio tra Santità e Scrittura Storica*, [Colloquio internazionale di studi Cesare Baronio tra santità e scrittura storica 2007, Roma], G. A. Guazzelli; R. Michetti; F. S. Barcellona, Roma, 2012, pp. 445-501.