

Cera una volta

I Medici e le arti della ceroplastica



Cera una volta

I Medici e le arti della ceroplastica

Catalogo a cura di
Valentina Conticelli
Andrea Daninos

Mostra a cura di
Valentina Conticelli
Andrea Daninos
Simone Verde

DARIO CIMORELLI EDITORE

Cera una volta

I Medici e le arti della ceroplastica

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Sale di Ponente
18 dicembre 2025 - 12 aprile 2026

<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div><div><div> <i>Direttore</i> Simone Verde</div><div><i>Divisione amministrativa</i> Matteo Pisi, <i>dirigente</i> Franca Berioli, <i>coordinatrice</i></div><div><i>Divisione curatoriale</i> Simona Pasquinucci, <i>coordinatrice</i></div><div><i>Divisione mostre</i> Alessandra Griffo, <i>coordinatrice</i></div><div><i>Divisione architettura</i> Paola Ruggieri, <i>coordinatrice</i></div><div><i>Divisione informatica</i> Gianluca Ciccardi, <i>coordinatore</i></div><div><i>Divisione nuovi uffici, impianti e manutenzioni tecniche</i> Chiara Tettamanti, <i>coordinatrice</i></div><div><i>Divisione comunicazione culturale</i> Elena Marconi, <i>coordinatrice</i></div><div><i>Segreteria di direzione</i> Pina Gallo Chiara Toti Stefano Piscitelli</div></div></div>	<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div><div><div> <i>Mostra a cura di</i> Valentina Conticelli Andrea Daninos Simone Verde</div><div><i>Responsabile unica del progetto</i> Valentina Conticelli</div><div><i>Direttrice esecutiva del contratto</i> Lian Pellicanò Lucia Lo Stimolo, <i>collaboratrice</i></div><div><i>Progettazione e coordinamento dell’allestimento</i> Andrea Oliva</div><div><i>Ufficio legale</i> Serena De Laurentis, Federico Orlando Faldi, Filomena Mammato, Andrea Mugnaini</div><div><i>Valorizzazione e strategie economiche</i> Franca Berioli, <i>coordinatrice</i> Elena Cecconi, Silvio Daddioli, Cinzia De Nuccio, Simonetta Landi, Donatella Schembri</div><div><i>Registrar della mostra</i> Ilaria Bartocci, Beatrice Cristini, Cinzia Nenci</div><div><i>Campagna fotografica</i> Gabinetto fotografico delle Gallerie degli Uffizi Gianluca Matarrelli, Giovanna Pecorilla, Susi Piovanelli Roberto Palermo, <i>fotografo</i></div><div><i>Controllo conservativo delle opere in mostra</i> Gallerie degli Uffizi Elena Bartolozzi, Sabrina Biondi, Maurizio Michelozzi, Elena Prandi, Flavia Puoti Opificio delle Pietre Dure di Firenze Emanuela Daffra, <i>soprintendente</i> Settore restauro materiali ceramici, plastici e vitrei: Chiara Fornari, Shirin Afra, Chiara Gabbriellini</div><div><i>Controllo delle condizioni climatiche</i> Opificio delle Pietre Dure, Settore di climatologia e conservazione preventiva Sandra Cassi, Monica Galeotti</div><div><i>Logistica e movimentazioni</i> Anna Bisceglia, <i>coordinatrice</i> Gabriella Brindani, Andrea Sebastiano Marchi, Michele Murrone, Maria Spanò</div><div><i>Responsabili dei servizi, accoglienza e fruizione</i> Francesca Graziati, <i>coordinatrice</i> Cristina De Caro, Novella Lapini, Patrizia Masi, Riccardo Soldani</div></div></div>
---	--

<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div><div><div> <i>Comunicazione e mediazione</i> Francesca Sborgi</div><div><i>Relazioni esterne e ufficio stampa</i> Tommaso Galligani</div><div><i>Sito web e social media</i> Andrea Biotti, Lorenzo Cosentino</div></div></div>
--

<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div><div><div> <i>Allestimento</i> OTTART</div><div><i>Supporto comunicazione</i> Villaggio Globale International</div></div></div>

<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div><div><div> <i>Trasporti</i> Apice srl</div></div></div>
--

<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div><div><div> <i>Assicurazione</i> Lloyd’s - Mag Spa Loris Petrelli Arte Generali Spa Art Defender per Axa Art Aon Arte Generali</div></div></div>
--

<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div><div><div> <i>Restauri e manutenzioni</i> Arianna Ceci cat. 57 Gea restauri di Maria Grazia Cordua cat. 7, 18, 26, 51, 69 Verdigris di Caterina Donati cat. 58 Chiara Fornari - Opificio delle Pietre Dure Firenze cat. 68 Sos Art Srl cat. 85 Filippo Tattini cat. 65-66 Simone di Virgilio cat. 20 Francesca Rossi Restauri cat. 6, 8 Olga Trmalová cat. 25 Elisabeth Wolkowski-Didelot cat. 30, 32-34, 44-45</div></div></div>
--

<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div><div><div> <i>Albo dei prestatori</i> Écouen, Musée national de la Renaissance - Château d'Écouen Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria, in deposito presso Le Gallerie degli Uffizi - Tesoro dei Granduchi Firenze, Direzione regionale Musei nazionali Toscana - Museo di San Marco - Villa medicea di Cerreto Guidi, Museo storico della caccia e del territorio Firenze, Le Gallerie degli Uffizi Firenze, Galleria dell'Accademia di Firenze e Musei del Bargello - Museo Nazionale del Bargello - Palazzo Davanzati - Palazzo Martelli Firenze, Museo autonomo delle Ville e Residenze monumentali fiorentine Firenze, Museo dell’Opificio delle Pietre Dure Firenze, Sistema Museale di Ateneo, Università degli Studi di Firenze - Museo di Storia Naturale La Specola - Villa La Quiete Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga Londra, F&G Fine Art Flavio Gianassi Mantova, Seminario Vescovile di Mantova, Gabinetto di Scienze Milano, Collezione Alessandro Cesati Milano, Collezione G&R Etro Milano, Collezione Koelliker, courtesy BKV Fine Art Milano, Collezione privata Milano, Museo Poldi Pezzoli Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pinacoteca Modena, Gallerie Estensi Napoli, Musei Nazionali del Vomero, Certosa e Museo di San Martino Parigi, Galerie Kugel Parma, Complesso monumentale della Pilotta - Galleria Nazionale Piobbico (PU), Collezione Alessandro Rigi Luperti Praga, Collezione privata Roma, collezione privata Roma, Fondazione Marco Besso Roma/Londra, Galleria W. Apolloni Roma, Pantheon e Castel Sant’Angelo - Direzione Musei nazionali della Città di Roma - Museo di Casa Praz Sassari, Direzione regionale Musei Nazionali Sardegna - Pinacoteca Nazionale di Sassari Siracusa, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo Torino, Palazzo Madama, Museo Civico d’Arte Antica Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna</div></div></div>

<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div><div><div> <i>Catalogo</i></div><div><i>A cura di</i> Valentina Conticelli Andrea Daninos</div><div><i>Sezione</i> Volti e voti <i>a cura di</i> Lorenzo Principi</div><div><i>Autori dei saggi e delle schede</i> Shirin Afra Luca Annibali Lucia Aquino Nicoletta Baldini Sandro Bellesi Marta Biaggini Anna Bisceglia Lucilla Conigliello Valentina Conticelli Andrea Daninos Francesca del Torre Scheuch Chiara Fornari Giusi Fusco Chiara Gabbriellini Davide Gambino Alessandro Gatti Riccardo Gennaioli Simone Giordani Lisa Goldenberg Stoppato Alessandro Grassi Santina Grasso Marino Marini Lorenzo Principi Sara Ragni Federico Riccobono Eleonora Scianna Riccardo Spinelli Filippo Tattini Simone Verde</div></div></div>

<div><div><div><div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div><div><div><div></div></div><div><div></div></div></div></div></div><div><div> <i>Ringraziamenti</i></div><div>Giovanni Agosti Elena Alfani Agostino Allegri Alessandro Angelini Archivio di Stato di Firenze Alessio Assonitis Lucia Aquino Carla Basagni Gina Berni Claudia Borrelli David Caramelli Caterina Cataldi Graziella Cirri Ilaria Ciseri Maichol Clemente Giulia Cogoli Renata Colorni Lucilla Conigliello Andreina Contessa Thierry Crépin-Leblond Emanuela Daffra Davide Daninos Francesca del Torre Scheuch Andrea Di Lorenzo Bruce Edelstein Sara Fabbri Carlo Falciani Nadia Fusini Mino Gabriele Luigi Gallo Davide Gambino Riccardo Gennaioli Giancarlo Gentilini Simone Giordani Álvar González-Palacios Kunsthistorisches Institut, Firenze Claudine Lebrun Paola Mastrocicco Marco Maria Melardi Marco Mozzo Elisabetta Nardinocchi Manuela Ndoci Roberto Palermo Simona Pasquinucci Alessandra Petrucci Olga Piccolo Claudio Pizzorusso Antonella Ranaldi Marta Sarta Clara Seghesio Silvia Sinibaldi Laura Speranza Paola Strada Elisabetta Stumpo Joyce Terreni Davide Tortorella Francesco Tresca Roberto Vannata Antonio Vannugli Fulvia Vannuzzi Brunella Velardi</div></div></div>



Sommario

- 9 La “ceroplastica”, una invenzione critica
SIMONE VERDE
- 21 “Vive sculture, intagli, getti, impronti”:
volti, maschere e ritratti a Firenze fra Quattrocento e Cinquecento
ALESSANDRO GATTI, LORENZO PRINCIPI
- 35 L’arte dei ceraioli a Firenze fra XV e XVI secolo.
Le botteghe di Orsino Benintendi e dei suoi familiari
NICOLETTA BALDINI
- 47 Origini e sviluppo delle cere policrome in Italia
ANDREA DANINOS
- 77 “Nella galleria del mio Casino”. Bellezze in cera per Bianca Cappello
VALENTINA CONTICELLI
- 93 Gaetano Giulio Zumbo alla corte dei Medici e la scultura fiorentina
al tempo della sua permanenza in città
RICCARDO SPINELLI
- 109 La pittura negromantica a Firenze nel Seicento e nel primo Settecento
SANDRO BELLESI
- 119 La Stanza delle cere antiche al Museo “La Specola”:
il restauro dei teatrini allegorici di Gaetano Giulio Zumbo
tra conservazione e rinnovamento
MARTA BIAGGINI, FILIPPO TATTINI, LUCILLA CONIGLIELLO
- 129 Gaetano Giulio Zumbo, ceroplasta: considerazioni sulla tecnica esecutiva
dei teatrini restaurati presso l’Opificio delle Pietre Dure
SHIRIN AFRA, CHIARA FORNARI, CHIARA GABBRIELLINI

- 137 I. Volti e voti
- 169 II. Cere nella Tribuna degli Uffizi e a Firenze nel Cinquecento
- 239 III. I Novissimi da Cosimo II a Ferdinando II
- 265 IV. Gaetano Giulio Zumbo alla corte granducale

- 311 Appendice.
Dalla Guardaroba alla vendita
A CURA DI DAVIDE GAMBINO

- 318 Sigle di Archivi e Fondi

- 319 Bibliografia



La “ceroplastica”, una invenzione critica

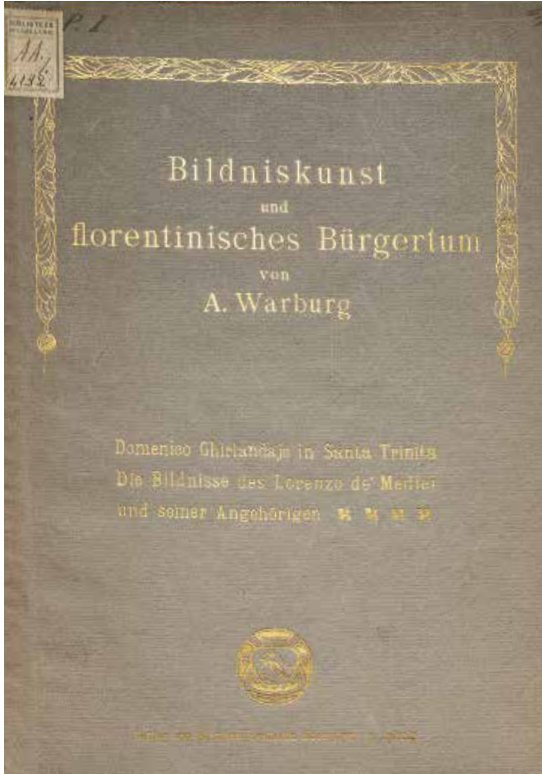
SIMONE VERDE

Quando attorno al 1911 Julius von Schlosser diede alle stampe il suo trattatello sulla ceroplastica dal titolo *Geschichte der Porträtbildneri in Wachs* (*Storia del ritratto in cera*)¹ non fu soltanto animato dall’interesse per un campo tanto curioso quanto sostanzialmente ignoto della creazione artistica. Lo storico dell’arte, incuriosito inizialmente da un saggio di Aby Warburg², si era in realtà spinto in questo fascinoso mondo alla ricerca di quella che qualche anno dopo, nel 1923, avrebbe definito *Kunstsprache*³, la “lingua parlata dell’arte”, il substrato linguistico proprio a una cultura estetica e alla sua società, rilevatrice, come avrebbe ribadito in un lemma scritto per l’Enciclopedia Treccani, della sua più profonda “concezione del mondo”⁴. Di formazione filologo, Schlosser non abbandonò mai la convinzione che nelle arti figurative intercorresse lo stesso scarto che ritroviamo nella linguistica tra *lingua* parlata e *letteratura*, carico della rete specifica delle loro interrelazioni⁵. Alla già detta *Kunstsprache*, perciò, sarebbe corso parallelo l’insieme dei codici estetici che potevano essere rintracciati in una *Kunstliteratur*, ovvero all’interno dei documenti della ‘letteratura artistica’, il cui compito era invece di registrare non soltanto i codici ufficiali, ma anche lo specifico contributo di

quei ‘geni creativi’ capaci di codificare nuovi linguaggi e provocare puntuali scosse nell’inconscio linguistico collettivo, al punto da renderne indispensabile la puntuale ristrutturazione.

Ai suoi occhi, e non sorprende, la ceroplastica – ambito della creazione artistica lontano dalle codificazioni formali, legata alla sfera religiosa e persino magica – delle due categorie, apparteneva di diritto alla prima. Mosso con questo metodo deduttivo, lo studioso finì per inventare il suo campo di ricerca e per dare alle stampe un piccolo capolavoro critico che sarebbe parso alle generazioni successive un manifesto metodologico. Come espone magistralmente in questo saggio, l’arte non sarebbe imitazione della realtà, dunque, ma esito di una predisposizione psicologica al mondo articolatasi variamente in base ai contesti storici e culturali. Una visione assai diversa dalle correnti formalistiche che andavano diffondendosi nella Vienna del suo tempo, interessate all’autonomia della forma piuttosto che ai suoi rapporti culturali con la società, a cui lo studioso rispondeva non a caso polemicamente, occupandosi di opere che sembravano legate a pratiche ancestrali e di cui era ancora possibile registrare la continuità nelle ritualità religiose e della super-

1-2.
Aby Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*, Leipzig 1902, copertina e frontespizio



1.



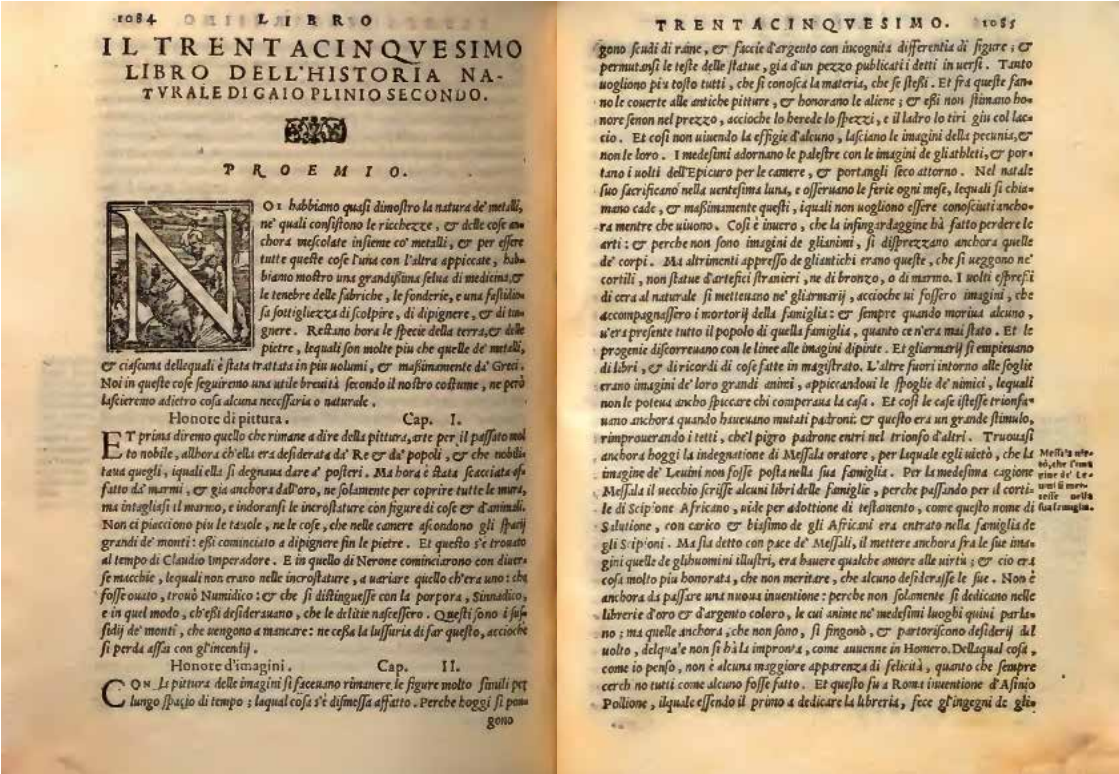
2.

stizione. Non soltanto la loro secolare continuità si mescolava con le origini della tradizione europea, ma la loro diffusione popolare le situava in una sorta di ventre antropologico, nell’inconscio collettivo di una civiltà.

Questa operazione e la sua metodologia interpretativa non erano inedite ma avevano avuto come palestra il ben più celebre ed elaborato testo sulle *Raccolte d’arte e di meraviglie del tardo rinascimento* del 1909⁶ in cui gli era parso di rintracciare radici talmente profonde del collezionismo – anche qui colte nelle pratiche popolari e della superstizione –, da corrispondere a specifici istinti animali e, nell’uomo, alla sua più intima natura psichica. A confrontare i due saggi, laddove nel 1911 l’autore riferiva al viennese Heinrich Gomperz i processi “più psicologici che storici” che portano a trasformare un’immagine in un simulacro, nel testo di due anni anteriore – ovvero nelle *Raccolte d’arte e di meraviglie* – la pulsione collezionistica, a suo avviso documentabile anche in alcune specie animali, risultava dalla stessa dimensione “psicologico-culturale” investigata dal tedesco Karl Groos. Scopo finale dei due contributi a cavallo tra teoretica e storiografia – non

stupisce – era adempiere “all’unico possibile dovere della storia dell’arte [Geschichte der Kunst], nella misura in cui aspira a essere una scienza [Wissenschaft]”⁷.

Assieme ad Aby Warburg, lo studioso austriaco è considerato uno dei primi a connettere la storiografia artistica con la psicologia nascente⁸, con l’antropologia e, a leggere queste righe, si comprende bene il perché. Nella materia specifica della ceroplastica, infatti, entrambi erano intenzionati a calare la nascita del ritratto nella serie di sopravvivenze culturali antiche sviluppatesi attorno alla produzione di rilievi anatomici in cera, riferendo il tutto alla più profonda struttura ontologica dell’uomo. Per quanto in Schlosser si registri un progressivo avvicinamento all’idealismo e a Benedetto Croce, negli esercizi interpretativi appena presi in esame, e che infatti si situano agli inizi della sua carriera speculativa, permane in filigrana un chiaro approccio positivistico alla creazione estetica, non dissimile da quello che dominava molto del pensiero critico del suo tempo⁹. Ancora per Schlosser, ma ancora di più in Warburg, la cui matrice teorica di questi studi egli fa esplicitamente discendere da Jacob Burckhardt,



3.

si può senza dubbio discutere quanto l’antropologia fosse ‘culturale’¹⁰ o quanto subordinata a un certo scientismo evoluzionista¹¹. Oppure quanto i riferimenti a studi di psicologia venissero tentati dalle radici biologiche del comportamento umano. Ma tale era, al tempo, il prezzo da pagare perché la disciplina aspirasse allo statuto di scienza.

Per tornare alla ceroplastica, nella sua operazione a ritroso che abbiamo voluto definire deduttiva, il saggio del 1911 si servì delle fonti antiche per stabilire l’antichità originaria della tradizione popolare della scultura italiana in cera, emersa da una lunga permanenza magmatica nel linguaggio artistico popolare e, dal Quattrocento, entrata nella storia delle arti per poi ripiombare, con l’avvento dei Lumi, nell’inconscio estetico collettivo. Presupposto ideale di questa proposta esegetica, non stupisce, era un celebre passaggio di Plinio il Vecchio che l’autore non mancava di citare nelle prime pagine del suo volumetto. “Negli atrii [dei nostri antenati] – si legge in effetti al libro XXXV, 6 della *Storia Naturale* – si usava esporre un genere di effigie destinato a essere contemplato: non statue fatte da artisti stranieri, né bronzi, né marmi, ma maschere modellate in cera, ciascu-

na disposta in una nicchia”¹². A partire da un tale presupposto, che sembrava calare questa pratica nella notte dei tempi, a Schlosser era venuto poi facile snocciolare la serie delle fonti che ne attestavano l’uso continuativo in pratiche religiose pubbliche e private – Appiano, Dione Cassio, Erodiano, Polibio, Giovenale – sopperendo poi all’assenza di attestazioni medievali grazie a episodi che, a suo vedere, ne avrebbero dovuto provare la tenace sopravvivenza nelle aree orientali dell’Impero e successivamente in Francia.

Se nel mondo greco, scrive anticipando studi che sarebbero più tardi stati opera di Jean-Pierre Vernant¹³, esisteva uno stretto legame tra ceroplastica e culti funerari, nella penisola italiana, e in particolare in Etruria, la produzione di calchi in cera si sarebbe appuntata sul volto, portando poi alla nascita di un genere specifico, quello del mezzo busto, realizzato in materiali di maggior pregio e durabilità. Nati nel profondo del linguaggio popolare delle immagini, questi oggetti non avrebbero inizialmente intrattenuto rapporti con “l’arte ufficiale e per lo più convenzionale dei busti degli imperatori, quanto [con lo] stile ritrattistico anonimo di estrazione borghese”¹⁴.

3.
Plinio il Vecchio, *Historia naturale* di G. Plinio Secondo, tradotta per M. Lodovico Domenichi, 1561, libro XXXV, pp. 1084-1085

4.
Giambologna e Antonio
Susini, *Giambologna presenta
a Francesco I un progetto di
fontana per la villa di Pratolino*,
1585-1587, cera rosa su ardesia
(cat. 15g)

Il passaggio da un genere all'altro sarebbe stato ancora una volta documentato in Plinio, secondo cui “il primo a realizzare l'immagine di uomo con il gesso a partire dal volto stesso, versando poi della cera nel calco in gesso, su cui poi lavorare, fu Lisistrato di Sicione, fratello di Lisippo [...] che istituì la pratica di rendere la somiglianza; prima di lui si cercava di fare i volti più belli possibile”¹⁵.

Ecco quasi del tutto chiuso il circolo ermeneutico della *Geschichte der Porträtbildner in Wachs*. Se non fosse che a sigillarlo mancava ancora la sopravvivenza di questi meccanismi in epoca moderna, laddove la ceroplastica sarebbe tornata a fare la sua apparizione nell'ambito della creazione artistica rinascimentale. “Per contro – scrive Schlosser – è indiscutibile l'osservazione del Vasari sul profondo influsso che le maschere mortuarie (e quelle dal vivo) ebbero sul realismo artistico del XV secolo. Basti pensare agli innumerevoli busti di bronzo e terracotta diffusi fino al ‘Cinquecento’”¹⁶. E ancora: “In un passo famoso, invero fin troppo citato – insiste – Vasari riferisce che An-

drea Verrocchio inizialmente preparava calchi al naturale; fu in conseguenza di questa procedura che le maschere mortuarie iniziarono a essere usate e divennero poi visibili in tutte le case fiorentine [...]. Verrocchio, prosegue, ammaestrò un amico, il cerajuolo Orsino, nella tecnica; quest'ultimo avrebbe modellato il suo capolavoro quando Lorenzo de' Medici, dopo essere scampato alla congiura de' Pazzi (1478), commissionò tre suoi ritratti a grandezza naturale”¹⁷. Uno dei quali da collocarsi assieme agli altri ex voto fiorentini nella chiesa della Annunziata¹⁸, derivandone il ritratto scultoreo moderno. Dal mondo antico al Rinascimento, il cerchio poteva dirsi finalmente chiuso.

L'analisi storica contenuta nel trattatello sulle cere avrebbe continuato a generare curiosità e interesse fino in epoca contemporanea, approfittando di un ambito creativo poco noto e caratterizzato, per ovvie ragioni, da una scarsità intrinseca di documenti e relegato a un inconscio carico di valenze morbose e stravaganti dall'indubbio fascino, a tratti *voyeur*. A ciò si aggiunga la se-

duzione rappresentata da un saggio di notevole coerenza teoretica dove la materia trattata sembra allinearsi al rigore del pensiero, quasi senza scarto. Eppure, e lo si vedrà più avanti, numerose sono le aporie e le forzature di fondo che lo caratterizzano, che scaturiscono quasi tutte dal sopra citato metodo deduttivo, ovvero dalla determinazione a fare uso della ceroplastica come di un terreno di verifica per una teoretica già precostituita. Eppure, allo Schlosser un qualche dubbio sarebbe potuto derivare proprio dalla troppa facilità con cui la materia che aveva per le mani – la quale, per ironia del caso era la più duttile possibile – prendeva docilmente la forma auspicata. A cominciare dalla troppo sospetta concordanza tra la versione pliniana e quella vasariana, sia a proposito delle origini del ritratto che dei rapporti tra le pratiche del calco e le arti della ceroplastica.

È vero, lo studioso viennese aveva messo in guardia dalla troppo evidente similitudine della storia di Verrocchio ispiratore e maestro del “cerajuolo Orsino”, autore del primo busto in

terracotta tratto in cera dal vero, con quella di Lisistrato di Sicione in Plinio, il primo ad aver portato la verosimiglianza in scultura servendosi di questa tecnica¹⁹. Ma pur cogliendo in entrambi un mal celato mito delle origini – che nel caso della *Storia Naturale* fondava all'apice della scultura greca la verosimiglianza tipica della ritrattistica romana, e in quello delle *Vite* incardinava in un meccanismo analogo a quello del mondo antico la nascita della scultura fiorentina –, Schlosser non aveva voluto rinunciare a prove così potenti a suffragio della sua tesi ma anzi, come si vedrà più avanti, avrebbe smentito Vasari per ragioni opposte a quelle per cui avrebbe dovuto²⁰. Fatto sta che la quasi perfetta sovrapposibilità della narrazione pliniana e vasariana rappresenta solo uno dei punti critici nel saggio del 1911 la quale, se non ha costituito per Schlosser un campanello d'allarme per il suo uso delle fonti, rappresenta oggi un indizio, per così dire un ‘sintomo’ del suo forte orientamento critico, il quale sacrificava la materia di studio alla buona riuscita di un attento calcolo teoretico.

5.
Antonio Susini o Santi
di Domenico, *Giambologna
presenta a Francesco I
un progetto di fontana
per la villa di Pratolino*,
1585-1587, bronzo (cat. 16g)



4.



5.

Sulla ceroplastica, oltre la diagnosi di questo sintomo si vedrà a breve. Ma primo obiettivo di questo breve contributo non è una decostruzione degli assunti dello Schlosser fine a se stessa, o lo svilimento del suo elevatissimo contributo anche nel limitato perimetro di questa materia specialistica: uno dei più importanti in assoluto per la nascita di una storia dell’arte pienamente storiografica e ‘scientifica’ così come ambiamo a praticarla ancora oggi. Obiettivo è piuttosto rivelare categorie interpretative ancora in uso che gravano in questo, come in molti altri casi, sulla capacità di analisi – ovvero sulla piena riflessività – della disciplina. E allora, vale la pena di provarsi a individuare i meccanismi critici dovuti al metodo dello Schlosser che restano ancora operativi. Innanzitutto la sovrapposizione tra ancestrale e universale; ma anche, estremizzando le categorie di *Kunstsprache* e di *Kunstliteratur*, i presunti passaggi dal linguaggio popolare, dall’inconscio culturale alle belle arti. Stereotipi critici che, qualora lo schema interpretativo esposto nel saggio del 1911 si incrinasse, continuerebbero indisturbati a sortire i loro effetti, servendosi di un ambito scarso di documenti e piuttosto marginale per continuarne a fare strumentalmente un campo artificioso di verifica.

In un saggio di Georges Didi-Huberman, pubblicato nel 2008 e che risulta oggi uno dei rari riferimenti specifici per una teoria della ceroplastica recente²¹, l’incrocio tra storiografia specialistica dell’arte e teoria della critica non sembra permettere all’autore di metabolizzare i punti saldi dell’eredità schlosseriana, né di trattare una materia tanto seducente, per così dire, con la dovuta tecnicità, né secondo una più asciutta valutazione delle fonti. Al contrario, la ‘vischiosità’ della materia in oggetto, unita alla dinamica delle ‘sopravvivenze’, come recita il titolo del suo contributo, diventa presupposto per l’esibizione del limite cui si arresta ogni “storia dell’arte senza antropologia”, prendendo proprio Schlosser (e Warburg) come modello. Su questo piano, tornano immediatamente i riferimenti ai calchi mortuari, di fondamentale importanza nella misura in cui “la storia dell’arte, dato il suo oggetto – le immagini visive –, non può fare a meno di presupporre una psicologia”²². *Psicologia* che andrà

ovviamente intesa in senso etimologico (ψυχή) dacché evocatrice, attraverso le figure della morte, della presenza di ciò che è per definizione assente. E si finisce dunque subito per reificare lo statuto delle sopravvivenze, visto che questa evocazione dell’assente tocca alla magia²³. Ma cosa c’è di verificabile in tutto questo? Di sicuro, condivisibile è la necessità di un superamento di alcune categorie critiche razionalistiche, formalistiche, neo-kantiane ancora diffuse che rappresentano l’obiettivo polemico del saggio. Ma la ceroplastica? Cosa ne rimane oltre a essere utilizzata ancora una volta, vista la scarsità dei documenti e l’inaffidabilità relativa delle fonti, come banco di prova per esercizi teorici che reificano il popolare, l’inconscio, il sommerso, insomma – peraltro in assenza del contesto in cui operò Schlosser – per egemonizzarlo a piacimento?

Nella realtà delle fonti e dei documenti le cose sembrerebbero molto diverse, al punto da apparire impossibili da verificare i due assunti fondamentali su cui si regge tutto l’impianto della *Geschichte der Porträtbildner in Wachs* così ripreso dagli epigoni contemporanei, ovvero la dinamica della continuità e delle sopravvivenze, da un lato, e il rapporto tra riti funerari e ceroplastica dell’altro. Ma soprattutto, a latere di questa impossibile verifica, appare del tutto sconsiderata la scelta di riferire alle puntuali testimonianze di Plinio e di Vasari pratiche diffuse su ampiezze cronologiche e spaziali immense, che vanno dall’antichità al Novecento e dalla Francia, all’area germanica e fino all’Impero bizantino, passando per la penisola italiana. Tanto da consigliare, per il prosieguito di questo testo, di restringere il campo a Firenze e alla Toscana, così come saggiamente si è deciso di fare collegialmente in sede di definizione curatoriale della mostra. Un campo, detto questo, che anche così delimitato e ridotto, rimane non poco significativo, vista la centralità di Vasari e della Toscana nella ricostruzione complessiva dello Schlosser.

Per cominciare dal rapporto tra calchi in cera e ritrattistica scultorea, almeno per il Rinascimento fiorentino la tesi di una contiguità tra i vari ambiti e di un loro reciproco passaggio, per quanto assai seducente, non risulta suffragata dai documenti. Come emerge dal saggio firmato da Alessandro

Gatti e Lorenzo Principi in questo catalogo, gli “impronti” di cui prima del Vasari parla Ludovico Ariosto nelle *Rime*²⁴ sono assai raramente in cera, che al massimo era utilizzata come altri materiali nel processo di fabbricazione. Ma per lo più si faceva ricorso ad altre sostanze ancora, le cui caratteristiche fisico-chimiche permettevano un minore illusionismo ma una maggiore affidabilità in termini di resistenza e di durevolezza, soprattutto laddove dovevano servire a una molteplicità di riusi. E infatti in Cennino Cennini, il cui *Libro dell’Arte* rappresenta forse la più antica attestazione competa di queste pratiche, ai capitoli CLXXXI-CLXXXIX in cui si tratta esclusivamente del metodo per “improntare”, sono contemplati tutti i materiali impiegati a questo fine, ma mai la cera.

Al capitolo XLXXXII, la prima materia impiegata è “il gesso bolognese, e vuoi volterrano, fatto e cotto, fresco e ben tamigiato”²⁵. E non stupisce che così sia, visto che gli esempi riportati hanno a che vedere con calchi eseguiti su modelli vivi, dacché la cera – che in ogni caso come si vedrà è del tutto lontana dall’orizzonte di Cennino – avrebbe determinato l’ustione del soggetto. Al capitolo seguente, il CLXXXV, il detto materiale e un analogo processo vengono proposti per il calco di una donna o di un uomo tutt’intero, anch’essi vivi, si intende. Ottenuta l’impronta, a quel punto si poteva realizzare la replica che, come afferma Cennino, “tu la puoi buttare di ciò che metallo tu vuoi; ma io ti consiglio di crea [creta]”²⁶. La ragione: fa’ pure ragione che rompa la pasta senza lesione della figura, perché tu puoi levare, aggiungere e rimendare dove la figura mancasse”. Duttile, è la creta così utilizzata, ma in realtà non solo creta ma semmai una ‘pasta’, ovvero amalgamata con oli o resine per renderla più elastica:

A questo medesimo ancora ti puoi improntare la persona in questo modo. Fa’ fare una quantità o vuoi di pasta, o vuoi di crea: ben rimenata e netta, intrisa sì come fusse unguento, ben morbida; e sia distesa in su una tavola ben larga, sì come è una tavola da mangiare. Falla mettere in terra. Favvi distendere su questa pasta o ver crea, di altezza di mezzo braccio. Gittavi su, in quello atto che vuoi, o il dinanzi o il di dietro, o per lato. E se la detta pasta o ver crea ti riceve bene,



6.

6. Leon Battista Alberti, *Autoritratto*, circa 1435, bronzo. Washington, National Gallery of Art, inv. 1957.14.125

fattene trarre fuori nettamente, tirandoti fuori per lo diritto, che non sia menato nè qua, nè là. Lascia poi seccare la detta impronta. Quando è secca, falla gittare di piombo. E per lo simile modo fa’ l’altra parte della persona, cioè il contradio di quella che hai fatto. Poi raggiugni insieme; gittala di piombo tutta intera, o vuoi di altri metalli”²⁷.

Nei capitoletti seguenti, permanendo uguale la tecnica, si articola la serie di altri materiali utili a ottenere, attraverso gettata, la replica. I quali possono essere ancora gesso ma finanche “macinato con colla un poco forte”²⁸, oppure con mescolata “dentro polvere di mattone pesto”, e ancora questo getto nello stampo può essere fatto “di rame, di metallo, di bronzo, d’oro, d’ariento, di piombo, e generalmente di qual metallo tu vuoi”²⁹, in alcuni casi di zolfo, della suddetta pasta ma mescolata a “minio macinato”³⁰ e, per ottenere repliche di monete, “della cenere”³¹. Ancora una volta, niente cera. Un dato che già il trattatello di Cennino basterebbe a certificare, ma che appare ribadito anche dai pochi ritratti superstiti e che si presuppone essere stati eseguiti sulla base di calchi. In gesso, infatti, venne effettuata la maschera mortuaria di Lorenzo il Magnifico, modellata il



7.

7. Ex voto di parti anatomiche in cera, acquistati per le Gallerie degli Uffizi sul sito ourfatima.com. Selezionati come figure finali dell'allestimento, non sono mai arrivati a Firenze: con sorpresa dei curatori si è venuti a conoscenza che potevano essere destinati esclusivamente al santuario della Madonna di Fatima, dove sono stati fusi nel grande falò votivo del piazzale per essere offerti alla Vergine

giorno della sua morte, ovvero l'8 aprile del 1492, forse da un calco; ovviamente in creta, invece, il busto fittile del banchiere Luca Pitti e del vescovo di Narni, Ugolino di Luigi Martelli, tutti in mostra. E così avanti fino agli specimen cinquecenteschi, per un uso della tecnica dell'impronta che, come si vede, non necessariamente ha a che vedere con la ceroplastica.

Altro tema schlosseriano che esce smentito, o quantomeno largamente ridimensionato dai documenti e dalle fonti, è lo stretto rapporto esistenziale tra calco funerario e ritratto scultoreo, a suggerire la già descritta origine antropologica, magica e ancestrale di questo genere. Anche qui basterebbe la breve ma precisa e concisa trattazione di Cennino Cennini, dove non si fa nessuna menzione di questo tipo specifico di 'impronta' – se non altro per via delle ragioni tecniche implicate cui egli fa notevole e specifica attenzione nel suo trattato ma che avrebbero dovuto essere menzionate, visto che è del tutto diverso tirare una impronta su di un vivo o su di un morto, quest'ultimo meno reattivo alle conseguenze chimiche o fisiche del procedimento. Ma ci vengono ancora in soccorso gli esempi storici citati dalle fonti o i documenti superstiti, che testimoniano

facilmente entrambi i tipi di realizzazioni, segno che non esiste un passaggio di causa a effetto tra i due generi ma semplicemente un loro puntuale incrociarsi per via delle analoghe tecniche e materiali di cui si servono.

Particolarmente significativa, ovviamente, è l'usanza citata dal Vasari di porre calchi dei defunti nelle case fiorentine³², introdotta a seguito della riedizione da parte del Verrocchio della pratica del calco, ma non stupirebbe che tale episodio fosse stato gonfiato ad arte per far sembrare le dimore dei patrizi toscani discendenti dalle *domus* antiche di Roma. In ogni caso, se tali calchi sono anche in questo caso realizzati con del "gesso da far presa", questa pratica sembra piuttosto relativa a una *invenzione* o, al massimo, a una *rinascenza*, che non a una *sopravvivenza* del mondo antico. Celebre è, poi, il calco mortuario già citato di Lorenzo il Magnifico e altrettanto lo sono quello di Luca Pitti, peraltro tra le illustrazioni del testo di Schlosser e conservato al Museo degli argenti di Palazzo Pitti, o quello ugualmente, se non ancora più noto, del Brunelleschi realizzato (pare questa volta in cera) dal Buggiano, suo figlio adottivo, e custodito ancora oggi nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze. Accanto a questi, però, altrettanti sono i calchi presi su soggetti vivi, come l'esaminato ex voto eseguito a quattro mani dal Verrocchio e da Orsino Benintendi, in ringraziamento alla Vergine per lo sventato attentato di Lorenzo il Magnifico. E ancora, altri tratti da personalità vive e vegete per grazie ricevute, come il falconiere di Lionello d'Este "scampato al pericolo di un naufragio mentre navigava per Cipro"³³ e deposto nella basilica di Santa Maria degli Angeli a Ferrara. O di nuovo, l'autoritratto fittile di Filarete, ancora esposto all'Annunziata e modellato in occasione di un'altra salvezza miracolosa e per citarne altri, la cui esistenza ci viene testimoniata comunque dal Vasari: di Leone X, Clemente VII, il re di Bosnia, Jacopo V signore di Piombino o il duca Alessandro, esposti nella medesima basilica fiorentina³⁴.

A chiudere, infine, la verifica critica delle tesi dello Schlosser è il problema dell'origine supposta della ritrattistica dalle realizzazioni funerarie antiche, da quelle maschere mortuarie che egli suppone si fossero tramandate in uso sin dalla

notte dei tempi. Qui, oltre la spericolata serie di episodi che lo studioso rintraccia nel suo tempo per reificarli quali sopravvivenze di usanze medievali originarie del mondo antico³⁵, gli è impossibile citare fonti precise precedenti al XV secolo. Innanzitutto, perché queste stesse realizzazioni seriali non prevedevano ritratti, se non in casi eccezionali non a caso attribuiti ad artisti e non a ceraiuoli, ma bensì medaglioni o parti anatomiche minori. Poi, perché esse non venivano commercializzate necessariamente per essere conservate ed esposte – al punto da poter essere ricordate dalla storia dell'arte – ma, come ci insegna qui davvero l'antropologia, per essere in gran parte fuse a generare quella luce che dalla consumazione della materia avrebbe potuto restituire ritualmente l'offerta a Dio, sperando di diffondere l'energia necessaria a produrre il miracolo. Soltanto quelli 'per grazia ricevuta' sarebbero poi stati effettivamente appesi, nei relativi santuari, in una sorta di archivio dei miracoli³⁶. E, se non bastassero questi argomenti, anche se nei secoli precedenti al Rinascimento è assolutamente indiscutibile l'esistenza di ex voto in cera, valga sottolineare come non esistano prove notabili di un passaggio dalle attività artigianali della ceroplastica culturale o funeraria a quelle della scultura, tant'è che non se ne trova menzione nelle fonti ufficiali della storia dell'arte.

E in effetti, tranne alcuni casi eccezionali, alcuni dei quali citati più in alto, in cui sovrani o artisti vollero deporre ex voto di diversa e più elevata fattura come, a titolo di esempio, i citati casi di Niccolò Baroncelli e di Antonio Filarete, essi vennero realizzati, si direbbe, nelle forme più auliche dell'arte per distinguerli dalla massa informe e quasi animalesca delle altre grazie ricevute che si trovavano all'interno dei santuari, senza che nessun passaggio da un mondo all'altro della creazione plastica si possa constatare, se non degli sporadici punti di contatto. Neppure la citatissima storia della dinastia dei Benintendi, i ceraiuoli autori di "bóti", ovvero degli ex voto di cui parla Vasari nella edizione giuntina delle *Vite*, neppure questi artigiani delle cere in gran parte anatomiche e votive dell'Annunziata, beneficiari per le loro creazioni di una vera e propria concessione ecclesiastica, sembrano con-

fortare le tesi di un passaggio antropologico tra culto ed estetica ufficiale, manifattura artigianale e arte, calco e ritratto scultoreo.

Anche qui, la nota vicenda del Verrocchio, venuto a istruire il più versato di quella famiglia, il ceraiuolo Orsino, nell'esecuzione di tre celebri ex voto in forma di ritratto di Lorenzo il Magnifico, uno dei quali per l'appunto apposto tra i tanti dell'Annunziata, nulla racconterebbe se non un altro dei tanti punti aneddotici di contatto tra due mondi paralleli e destinati a incrociarsi, non per via di un'ancestrale eredità storica quando per mere utilità tecniche o puntuali collaborazioni prive di una vera e propria sovrapposibilità di vicende o di interessi. Tant'è che, con buona pace di Schlosser, nel racconto esemplare delle *Vite*, non è Orsino a istruire Verrocchio, quanto il contrario: è lo scultore a insegnare al ceraiuolo come eseguire un ex voto nelle forme dell'arte degne di un principe.

Ma se, dunque, l'ipotesi di una continuità con l'antico attraverso gli usi cristianizzati della ceroplastica culturale non può essere presa seriamente, alla luce delle fonti e da quanto attestato dai documenti, dove va cercata la chiave circa l'origine della scultura in cera rinascimentale? Julius von Schlosser, che era ovviamente il grande conoscitore delle fonti della storia dell'arte che sappiamo, a latere delle forzature che aveva potuto operare, sia interpretando il suo tempo che al fine di far quadrare la materia con la sua impostazione teorica, il punto di partenza di questo peculiarissimo settore della produzione artistica lo aveva individuato e con precisione. In conclusione del secondo capitolo del suo testo, da una parte per non disconoscere la chiave essenziale della materia, ma senza troppo indugiare per non smentire la sua impalcatura critica, lo sintetizzava facendolo scivolare tra le righe con la maestria che gli era propria:

Tutti gli artisti del Rinascimento – scrive – avevano indubbiamente dimestichezza con la cera, che nelle botteghe era indispensabile, soprattutto agli scultori in bronzo, per modellare; come vedremo, anche artisti rinomati si peritavano di dedicarsi all'artigianato dei *boti* per la loro città natale. Solo nel tardo Cinquecento emerge la separazione tra arte e artigianato che finirà per sancire l'esclusiva nobiltà della pittura storica in

quanto genere artistico ritenuto sommo, e quindi la promozione sociale dei “virtuosi”, premiati con onorificenze e titoli nobiliari. Naturalmente di queste opere non si è conservato nulla; mi limiterò a fornire qualche informazione ricavata dalla disamina delle fonti. Già l’anonima Vita di L.B. Alberti riferisce che egli avrebbe modellato in cera i primi ritratti dei suoi amici; ma potrebbe trattarsi di quei piccoli medaglioni in rilievo che sarebbero poi diventati tanto di moda³⁷.

Poco importa che Schlosser tentasse poi di riportare questo passaggio dell’alveo della sua teoria, citando i busti votivi di Niccolò Baroncelli e di Antonio Filarete, quasi a dire che in qualche modo anch’essi sentirono il bisogno di perpetuare le antiche origini funerarie della ceroplastica cui erano debitori. Sappiamo ormai che non era così.

Ciò che conta è che questo passaggio di esemplare chiarezza sembra spiegare tutto. Ovvero, l’apparizione di una vera e propria produzione scultorea in cera a latere dello sviluppo, peraltro sempre più fiorente, della siderurgia del bronzo a partire dal XV secolo, e in particolare alla diffusione della tecnica detta della ‘cera persa’ che fa la sua comparsa a Firenze attorno al 1401-1403 per la realizzazione della Porta Nord del Battistero³⁸. Fu infatti la inderogabile necessità di effettuare fusioni in un unico getto per realizzare un’opera di quella complessità e di quelle dimensioni a determinare l’uso di questo materiale, che nell’atto della colatura si volatilizza, come sostituto della creta invece impiegata per la tecnica medievale della cosiddetta fusione ‘a staffa’, ben testimoniata da Cennino.

Forse a estensione di alcune pratiche popolari come i medaglioni dell’Agnus Dei³⁹ dalla notevole fortuna medievale, da qui alla diffusione della ceroplastica come sottoprodotto artigianale della scultura bronzea, lo si comprende, il passo fu breve. Per diventare nel giro di un secolo una nuova forma artistica esaltata, come dice lo storico austriaco stesso, dal *Kunstwollen* della cultura manierista e barocca⁴⁰. Non è un caso, allora, che quasi tutti gli artisti che si sarebbero distinti in questa tecnica, un po’ come per l’esempio in qualche modo archetipico del Leon Battista Alberti citato dallo Schlosser, si sarebbero trovati a essere versati prima di tutto

nella siderurgia del bronzo, come Pietro Tacca⁴¹ e che, vista la natura delle più diffuse realizzazioni in ceroplastica, per lo più oggetti di non grandi dimensioni, concepiti spesso e volentieri come piccoli bassorilievi, si trattasse quasi sempre di valenti medaglisti. Per fare solo qualche nome relativo all’ambito cronologico – posteriore al 1500 – ricostruito da questa mostra, tra le biografie ben delineate in catalogo basta citare il trentino Antonio Abondio, i padovani Ludovico Leoni e Francesco Segala, l’anconetano Felice Antonio Casone e, per venire alla Toscana, il celebre medaglista Pastorino de’ Pastorini⁴².

È quasi un peccato non poter aderire alla fantastica visione delle *Geschichte der Porträtbildnerer in Wachs*. Ovvero a una immagine di questa materia che ne ricalchi la seducente vischiosità illusionistica che per Schlosser ha a che fare con “un singolare contesto sacrale dove arcaiche fantasie demoniache e fasto ecclesiastico e mondano si fondono in modo bizzarro”⁴³. E dove “le tendenze inerenti a questo tipo di ritrattistica trovano terreno fertile nel rito funerario e votivo” per non parlare di un “*primo movens* [in cui] l’idea di una precisa forza dell’immagine esercitata per mezzo della magia bianca o nera, è riconoscibile dovunque, benché a volte resti solo traccia remota”⁴⁴. Ma la rinuncia a queste suggestioni consente contestualmente la riabilitazione di alcuni veri e propri scultori derubricati a maestri di creazioni curiose, quando la loro predilezione per questo materiale era dovuta a precise considerazioni di carattere estetico, dunque legate a una precisa visione del mondo. Peccato, comunque, non poter aderire a una antropologia delle sopravvivenze, dell’ancestrale e del primitivo sulla scala evolutiva delle civiltà, dal rischio colonialista e razzista, certo, ma animata dal fascino per certi versi irresistibile del mito delle origini. È il prezzo, però, questo disincanto, di quel passaggio della storia dell’arte a scienza che costituiva uno degli imperativi dello Schlosser e cui ci sentiamo, con gli strumenti che, ci sono attualmente propri, di tenere fede e che grazie ai ‘paradigmi indiziari’ resi possibili dal suo stesso pensiero, dischiudono in questa mostra un panorama di nuova luce sullo specifico ambito della creazione ceroplastica di epoca medicea.

Ringrazio Claudio Gamba e Davide Gasparotto per alcuni preziosi consigli in sede di revisione di questo saggio.

- 1 L’interesse per il trattatello di Julius von Schlosser perdura anche in epoca contemporanea e la sua rilevanza è comprovata dalla pubblicazione in un solo anno, nel 2011, di ben tre riedizioni in lingua italiana: Julius von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, a cura di P. Conte, con un saggio introduttivo di G. Didi-Huberman, Quodlibet, Milano 2011; Julius von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, cura e introduzione di M. Bussagli, Medusa, Milano 2011; Julius von Schlosser, *Storia del ritratto in cera: un saggio con 15 tavole in bicromia, 53 figure, l’atlante illustrato delle figure in cera conservate in Europa e la bibliografia sulla ceroplastica*, edizione annotata e ampliata da A. Daninos, Officina Libraria, Milano 2011.
- 2 Warburg 2008, pp. 267 e ss.
- 3 Schlosser 1989, p. 4.
- 4 Schlosser *et alii* 1929. A tal proposito, cfr. Gamba 2018.
- 5 Si tratta di un tema ricorrente nella teoria filologica a cavallo tra XIX e XX secolo e che, con modalità totalmente diverse da quelle che sarebbero divenute le sue, Schlosser rielaborò con un occhio agli studi del suo amico Karl Vossler, tra i fondatori della critica stilistica in cui tale dualismo ricorre attraverso i concetti di ‘lingua’ e di ‘stile’ (‘Stilgeschichte’ e ‘Sprachgeschichte’). Cfr. Rampley 2021, pp. 201-220. In senso totalmente opposto, tant’è che sarebbe poi stato all’origine della semiotica e dello strutturalismo, analogo dualismo caratterizza il *Corso di linguistica generale* di Ferdinand de Saussure del 1916 dove trova codifica nelle due distinte categorie di *langue* e *parole*.
- 6 Questo testo venne scritto negli anni in cui, da curatore del Kunsthistorisches Museum di Vienna, era incaricato delle raccolte della Kammer in gran parte provenienti dal castello di Ambras.
- 7 Schlosser 1911, ed. 2011, p. 208.
- 8 È del 1900 l’apparizione dell’*Interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud, dove veniva proposta per la prima volta la nozione di ‘inconscio’. Per Warburg e i suoi rapporti con la psicanalisi, cfr. Michaud 2004; Warburg 2004; Agamben 2005; Didi-Huberman 2009; Ghelardi 2021; Kirchmayr 2023. Per Schlosser e la psicanalisi, cfr. Gombrich 1992; Mitchell 2005.
- 9 Per citare solo un esempio, nel 1890 era stato dato alle stampe il celebre capolavoro di James Frazer, *Il ramo d’oro*, che proprio attorno allo studio di supposte sopravvivenze, aveva costruito, in un percorso evolutivo senza salti, il suo mirabile castello teorico.
- 10 Detta così sarebbe un anacronismo, dovendosi aspettare circa mezzo secolo perché questa locuzione trovi una codifica metodologica. Ma con ‘antropologia culturale’ si fa qui riferimento al magistero storicista di Jacob Burckhardt così come reinterpretato alla luce delle scienze dell’uomo nascenti e della psicologia da parte di Warburg e di Schlosser.
- 11 Come dimostra il legame con le teorie di un pensatore come Tito Vignoli il cui testo *Mito e scienza* del 1879 costituì uno dei punti ispiratori della ricerca warburgheriana degli universali della psicologia.
- 12 Plinio il Vecchio ed. 1988, p. 299.
- 13 Cfr. la teoria di Vernant riguardo al *κολλοσός* in Vernant 1981; Idem 2001.
- 14 Schlosser 1911, ed. 2011, p. 12.
- 15 Plinio il Vecchio ed. 1988, pp. 476-477.
- 16 Schlosser 1911, ed. 2011, p. 98.
- 17 Ivi, p. 92 nota 235.
- 18 I quali, già per Warburg, avevano rappresentato il punto di passaggio con cui “i fiorentini, che discendevano dagli Etruschi pagani e superstiziosi hanno coltivato fino al XVII secolo [una] magia dell’immagine”. Cfr. Warburg 2008, p. 276.
- 19 Schlosser 1911, ed. 2011, p. 95.
- 20 Tanto più che per secoli questo schema interpretativo aveva assunto dignità di una specie di vulgata. Nella lettera speditiva che Giovanni Fabbri, naturalista e direttore del Reale Museo di Fisica e Storia naturale di Firenze, aveva indirizzato nel 1793

al granduca di Toscana Pietro Leopoldo perché riacquistasse le opere in cera vendute tempo prima all’asta e che, appartenute invece al Gran Principe Ferdinando de’ Medici, lo Stato avrebbe dovuto riacquisire, egli scrisse: “Dal meccanismo della Pittura encaustica, e dalla qualità plastica della Cera, congetturar dobbiamo, che l’uso di modellare in cere colorate, riconosca un’epoca non molto posteriore al primo ritrovamento di quel genere di Pittura; o le congetture prenderebbero l’aspetto di sicure prove, contemplando quanto, e Stazio, e Plinio dissero di Panfilo, o di Lisistrato e di Apelle. Ma ciò lasciando, perché parer potrebbe forse troppo straniero a quanto da me benignamente vuole la R.A.V., osserverò soltanto: che fu ben anticamente pregiata, ed esercitata con perfezione in Firenze l’Arte di modellare in Cere colorate: giacché in rappresenta floridissima, e quasi prova della Fiorentina industria”. Corsini 1956, pp. 336-337.

- 21 Didi-Huberman 2008b, p. 154.
- 22 Ivi, p. 156.
- 23 Ivi, p. 160.
- 24 Si veda, in questo volume, p. 21.
- 25 Cennini [circa 1400] 1859, p. 138.
- 26 Ad aver potuto indurre in errore Schlosser nella sua valutazione del ruolo della cera nella realizzazione di calchi e stampi contribuì probabilmente l’uso da parte di Cennino, del termine ‘crea’, da alcuni italianizzato e da altri tradotto come ‘cera’. Come si legge, invece, in nota all’edizione curata da Fabio Frezzato, se in altre versioni il termine era stato preso come ‘cera’, esso indicava la ‘creta’: “già Thompson (1932, I, p. 121, n. 2 e 1933, p. 129, n. 3) aveva posto in risalto una questione ignorata in precedenza, ossia l’impossibilità di gettare piombo fuso sopra uno stampo di cera. La ragione di questo lapsus va attribuita ai copisti che hanno probabilmente confuso cera con crea (creta)”. In Cennini [circa 1400] 2003, p. 233.
- 27 Cennini [circa 1400] 1859, p. 144.
- 28 Ivi, p. 142.
- 29 Ivi, p. 139.
- 30 Ivi, p. 142.
- 31 *Ibidem*.
- 32 Schlosser 1911, ed. 2011, p. 92 nota 235.
- 33 Ivi, p. 262.
- 34 Ivi, p. 105.
- 35 Ivi, pp. 26 e ss.
- 36 Come dimostrano gli studi più recenti, gli ex voto in cera erano realizzati per la fusione rituale in un sacello contenuto nei santuari in cui si veneravano immagini o santi taumaturgici. La loro conservazione ed esposizione al pubblico – che non riguardava solo i cosiddetti “bóti”, era relativa ai miracoli che si fossero davvero realizzati. Cfr. Laven 2016, pp. 191-212.
- 37 Come per esempio la ‘placchetta’ autoritratto in bronzo del 1435 che si trova alla National Gallery di Washington. Schlosser 1911, ed. 2011, pp. 103-104.
- 38 Scrive a tal proposito Cellini: “Lorenzo Ghiberti fu veramente orefice sì alla gentil maniera del suo bel fare, e maggiormente a quella infinita pulitezza et estrema diligenza. Questo uomo si può mettere per uno eccellente orefice, il quale tutto impiegò e messe il suo ingegno in quell’arte del getto di cotali opere piccole [...] e per questo noi lo chiameremo veramente un buono maestro di getto: et a questa tale professione solo attese, e questa fece tanto bene, sì come ancora oggi si vede, che nessun altro uomo ancora non l’ha raggiunto”. Cellini 1857, p. 7.
- 39 Cfr. Bonardo 1586; Baldassarri 1714; Ceresole 1845; Galandra Cooper 2019; Zecchino 2019.
- 40 Schlosser 1911, ed. 2011, p. 113. Importante in questo ambito anche il ruolo del ‘dilettantismo’ felicemente esplorato in un saggio importante di Ulrich Middeldorf. Cfr. Middeldorf 1978, pp. 310-322.
- 41 Schlosser 1911, ed. 2011, p. 112.
- 42 Si veda il saggio di Daninos in questo volume.
- 43 Schlosser 1911, ed. 2011, p. 111. Parole in cui si sente eco di quelle di Warburg nel suo già citato testo del 1902.
- 44 *Ibidem*.



“Vive sculture, intagli, getti, impronti”: volti, maschere e ritratti a Firenze fra Quattrocento e Cinquecento

ALESSANDRO GATTI, LORENZO PRINCIPI

Nell'*enumeratio* celebrativa della città di Firenze, il poeta Ludovico Ariosto (1474-1533) intesse un percorso a volo di uccello per la natura e il paesaggio circostante, per le mura, per le “piazze, mercati, vie marmoree, ponti”, restituendo in una manciata di versi uno scorcio completo della genia civile e morale del popolo mediceo, ricolmo “de ricchezza, de beltà, d'honore”. L'Ariosto, tra le copiose fortune scorte nel suo *itinerario urbis* (databile tra il 1512 e il 1520), menziona anche le “vive sculture, intagli, getti, impronti”¹. In ossequio all'accostamento repentino e alla ‘vertigine della lista’ che informa tutto il componimento, il poeta in un solo verso ricorda varie tipologie di scultura, classificate secondo la loro tecnica esecutiva. Colpisce ancora il lettore, specialmente moderno, il richiamo agli “impronti”, a quei ritratti in gesso, cera o terracotta che gli artisti del tempo realizzavano basandosi su una maschera mortuaria o dal vivo, prelevata direttamente dal volto della persona². L'interesse e il giudizio alla pari con la lavorazione di materiali ‘nobili’ come il marmo e il bronzo restituisce a quella tecnica una dignità che Leonardo da Vinci, affermando nel *Libro di Pittura* (circa 1490-1518) il ruolo preminente di quest'ultima nella disputa delle arti³,

e tanta *Kunstkritik* novecentesca ha relegato nei bassifondi di un'*ars mechanica* o seriale. Invero, la società odierna, figlia della medesima cultura, ha spesso confinato queste opere nel mondo artigianale, dimenticando che alle ‘sostanze plasmabili’ hanno dedicato parte della loro carriera artisti di primissimo rango: il Rinascimento fiorentino e italiano, a cui si rivolge nel *mare magnum* bibliografico la presente ricerca, offre l'esempio più lampante di virtuosismo tecnico e creativo.

Soprattutto il visitatore della prima sezione della mostra, emblematicamente denominata “volti e voti”, avrà agio di incrociare il proprio sguardo con quello di un'altra persona, a lui simile più di ogni altra materia inanimata. Noi proveremo a fornirgli qualche coordinata e un viatico fra le affinità elettive e genealogiche di volti, maschere e ritratti.

1. Il mondo classico: una storia minima

Se l'origine e l'evoluzione del costume di prelevare un'impronta da un volto umano si perde nella notte dei tempi o nel variopinto brulichio del mito classico, è possibile quantomeno ‘abbozzare’ una ‘storia minima’ mediante qualche esemplare,

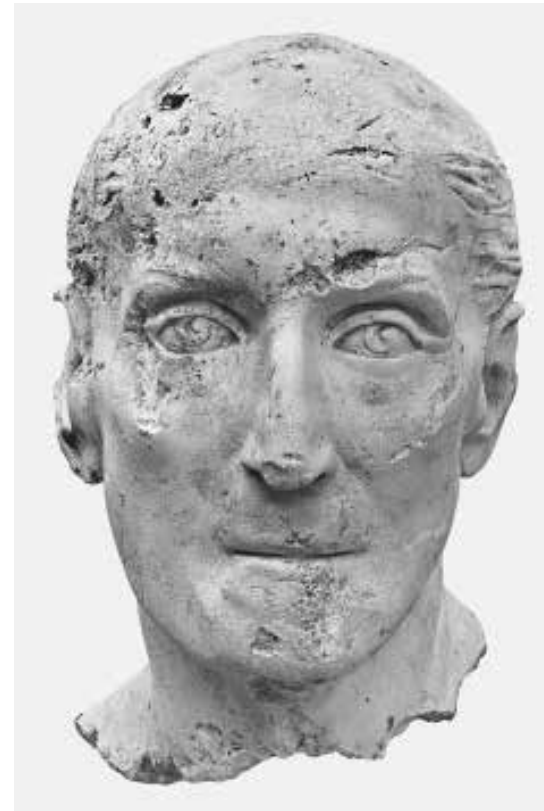
prima di concentrare il nostro interesse sul Rinascimento fiorentino. Il suo rapporto con il ritratto è così intimo che già Julius von Schlosser nella sua *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs* (1911), testo aurorale per gli studi successivi, distingueva fra maschera culturale e maschera mortuaria, cioè fra una rappresentazione tipica e magica del volto e una individuale e reale. Solo quest'ultima poteva giovare della tecnica del calco e dell'impronta (sulla ricostruzione di Schlosser e sull'uso di altri materiali rispetto alla cera nella realizzazione di calchi si veda il saggio in apertura di questo catalogo). Oltre al crudo realismo della ritrattistica romana e di quella rinascimentale di cui tratta Schlosser, la maschera mortuaria poteva veicolare anche quella preferenza per il primitivo, caratteristica di civiltà che, pur scevre da qualsiasi afflato soprannaturale nell'immagine, non avevano ancora sviluppato una piena coscienza ritrattistica.

Questa concezione figurativa sembra essere stata presente in Egitto durante la XVIII dinastia del Nuovo Regno (1550-1292 a.C.): la bottega dello scultore Thutmose, all'incirca nel 1340 a.C., ha colorato e rilavorato in stile geometrico una testa maschile in gesso (da Amarna, ora Berlino, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, inv. 21350), non altro che un calco in gesso della maschera, mortuaria o vivente, tratta direttamente dal volto⁴.

Con il mondo romano le congetture della critica in merito all'uso di calchi ricavati dal volto possono trovare conferma nelle prime attestazioni letterarie e figurative delle stesse⁵. Grazie alle informazioni desunte dallo scultore e scrittore Senocrate di Atene (circa 280-250 a.C.), Plinio il Vecchio nella *Naturalis Historia* (circa 50-78 d.C.) traccia la prima cronotassi della tecnica, ricordando nell'intermezzo sulla coroplastica (XXXV, 153) che Lisistrato – fratello del più celebre Lisippo e vissuto intorno alla seconda metà del IV secolo a.C. – era stato il primo di tutti a riprodurre dallo stesso volto la sua immagine in gesso, cioè a prelevare tramite impronta dal viso il negativo o matrice della maschera (“*imagine*m”); poi, dopo aver ottenuto il positivo della stessa versando la cera nello stampo in gesso del negativo, a correggere la fisionomia del volto modellando la cera: il termine “*imagine*m” compare una sola volta nel periodo a indicare sia il negativo in relazione al verbo “*expressit*”, sia il

positivo in relazione alla pericope “*emendare instituit*”⁶. *L'imagem* sembra essere stata anche alla base del contiguo passaggio pliniano su altre due primogeniture dell'artista: la realizzazione di ritratti verosimili (“*similitudines*”) e la pratica di riprodurre calchi dalle stesse statue (“*effigies*”). Il microcapitolo su Lisistrato permette di chiarire anche la precedente digressione pliniana (XXXV, 6) sui volti modellati in cera degli antenati custoditi in “*armariis*” negli *atria* della casa, ritratti indossati dai familiari durante le esequie di un membro dell'*élite* romana. È evidente che pure qui con il termine “*images*” si faccia riferimento alle maschere, cioè ai volti in cera (“*expressi cera vultus*”), che il contesto funebre per cui sono conservate – erano indossate durante le esequie di un membro della famiglia⁷ – suggerisce di interpretare come maschere desunte dal morto. Per l'importanza assunta, le *images* hanno catturato l'attenzione degli studiosi, propensi a riconoscerle nei due busti tenuti in mano dal cosiddetto *Togato Barberini* (primo quarto del I secolo d.C., Roma, Centrale Montemartini, inv. MC2392), che, tuttavia, oltre a una presunta rilavorazione seicentesca⁸, sembrano denunciare l'appartenenza a un genere ritrattistico diverso rispetto a quello dell'*imagem* in cera: il busto poteva appartenere alla categoria delle *Vollmasken*, mentre l'*imagem*, proprio perché indossata al funerale, al massimo poteva ambire alla dimensione di *Halbmaske*.

Se le *images* ‘pliniane’ in cera sono sopravvissute solo letterariamente, per altre tipologie di opere desunte da maschere e calchi possiamo ancora contare su testimonianze eccezionali e lacerti figurativi inequivocabili. Durante le sue peregrinazioni catacombali “in ogni località del Lazio”, raccontate nel *De re aedificatoria* (circa 1450), Leon Battista Alberti aveva scorto il “ritratto di gesso” (“*effigies gypso expressas*”) di “bambini” (“*putos infantulos*”)⁹, mentre nel 1543 Pirro Ligorio, nell'area del Belvedere vaticano, aveva trovato “un morto” che “in luogo della testa” aveva “posta una forma o cavo di gesso dove era formata l'effigie di quello, la qual forma si serve nella guardaroba del Papa”¹⁰. A riguardo, di recente la critica ha scorto nell'espressione apatica, negli occhi chiusi e nelle labbra serrate di due teste di bambino in gesso provenienti dal



1.

Mausoleo dei Valeri (circa 160-180 d.C., Musei Vaticani, inv. 229, 232) e in una proveniente da un sarcofago parigino (III-IV secolo d.C., Parigi, Musée Carnavalet, inv. AP 75) il positivo moderno di un negativo antico di maschera mortuaria, ancora conservato¹¹. La perdita dell'originale manufatto può essere compensata con due matrici pienamente integre: la prima, di età imperiale, conservata nel Musée National du Bardo a Tunisi e scoperta nella città di El-Jem, la seconda, provvista anche di positivo moderno, nel Musée de la civilisation gallo-romain di Lione (70-115 d.C.)¹². Infine, la testa maschile del Museo della Centrale Montemartini a Roma (125-150 d.C.; inv. 16247) sembrerebbe testimoniare il segno di un calco antico da una maschera, anche *ex positivo* (fig. 1)¹³.

2. Storia ‘letteraria’ dell'impronta fra Quattro e Cinquecento

Sul declinare del Trecento il pittore post-giottesco e toscano Cennino Cennini (morto entro il 1427) dedica ampie pagine de *Il libro dell'arte*

(primi anni del Quattrocento) all’“impronta” o “impronta”, da cui i verbi “imprentare” e “improntare” impiegati nel trattato, con la finalità di insegnare tale pratica a un potenziale e immaginario lettore versato nella pittura. I puntigliosi precetti su come realizzare una “faccia di un homo, o di femmina, o di qual condizione si sia” ci consentono di tracciare un profilo tecnico e semantico della maschera, che nella variante linguistica “meschera” impiegata nel testo assume per la prima volta il significato di impronta. Cennino dedica tre contigui microcapitoli (CLXXXII-CLXXXIV) del suo *Libro* al metodo da seguire per “buttare” un'impronta¹⁴. Dopo alcune operazioni preliminari che prevedono l'esclusione dei capelli, della barba e delle orecchie, al ‘paziente’ vengono otturati i “busi del naso” con “due cannelle d'ottone” o “d'ariento” tenute verticalmente sopra il viso; si può quindi iniziare a improntare il volto cospargendo uniformemente per tutto il viso, compresi gli occhi e la bocca, il “giesso bolognese” o “volterrano” imbevuto in un “chatino”; conseguentemente il suo sguardo e la sua lingua saranno “serrati”, “chome” se “dormissi”. Una volta che il gesso si è “asciutto e seccho” e ha formato una “confezione” sul volto, con “temperatoio o ccholtellino o fforbici” si può rimuovere la “benda” che era stata cucita intorno al viso, togliere le “cannelle del naso” e chiedere all'uomo di mettersi in piedi o a sedere. A questo punto l'artista dal negativo può generare il positivo della maschera, ungendo la parte incavata, vuota (“vacho”) della forma e mettendo al suo interno gesso (è presumibile sulla base delle opere conservate l'utilizzo in alternativa anche di argilla liquida)¹⁵. Dopo mezza giornata o al più un dì, si separa con un “martellino” il negativo dal positivo, cioè la prima dalla seconda forma: in questo modo si ottiene finalmente l’“efigia” “over la filosomia, ovvero impronta” che a piacimento può essere gettata in rame, bronzo, oro, argento e piombo.

Avrà sicuramente utilizzato il procedimento di Cennino, magari coadiuvato dal Francesco Vernacci con cui aveva una compagnia, lo scultore e stovigliaio fiorentino Bartolomeo di Iacopo, che nel 1486 possedeva “1^a testa di terra cotta, cioè la testa di detto Bartolomeo”: si tratta di un singo-

1. Scultore di età tardo-adrianea o primo-antoniana, *Testa maschile*, 125-150 d.C., gesso. Roma, Museo Centrale Montemartini



2.

2. Anonimo fotografo per Bain News Service, *Making a Death Mask*, circa 1908, lastra su vetro. Washington D.C., Library of Congress

lare e speculare caso di autoritratto giovanile, il primo documentato¹⁶.

Oltre al rapporto di sinonimia che l'impronta riscontra con termini afferenti all'area semantica della veridicità quali effigie e fisionomia, l'aderenza della maschera al modello è così stretta che l'azione di "imprentare", "molto utile" e di "grande honore" al disegno, è definita da Cennino alla stregua dell'esercizio di "ritrarre" e "simigliare chose di natural" e dalla critica recente "ressemblance par contact"¹⁷. Quasi cinquecento anni più tardi il *Libro* di Cennino, la complessità delle operazioni in parola è perfettamente esemplata dal *Diario* della cantante inglese Ethel Smyth che in una pagina del 1884 ricorda quando lo scultore tedesco attivo a Firenze Adolf von Hildebrand (1847-1921) aveva cercato invano e pericolosamente di trarre la maschera dal suo volto. In attimi concitati la 'paziente' era sul punto di soffocare e di lasciare ai posteri non una traccia fedele e rigogliosa del suo viso ma al contrario la "Ethel's death mask"¹⁸. Ben più facile era appunto eseguire impronte dal volto di defunti, come immortala una foto scattata negli Stati Uniti ai primi del Novecento: l'immagine testimonia che a distanza di secoli ben poco era cambiato (fig. 2)¹⁹.

Tornando indietro nel tempo, a Firenze il brano pliniano su Lisistrato ha avuto ampia fortuna

nel Quattrocento vista la celebre ripresa di Lorenzo Ghiberti²⁰, il quale ha impiegato calchi dalla natura per costellare e animare i battenti della Porta Nord del Battistero di granchi, insetti e lucertole (circa 1404-1407), secondo una tecnica tramandata dallo stesso Cennini (CLXXXVII).²¹ La fama della *Naturalis Historia* prosegue anche nel secolo successivo con le testimonianze di Vincenzo Borghini (1564)²², Giovanni Battista Adriani (1567)²³ e soprattutto Giorgio Vasari, che nel medaglione biografico di Andrea del Verrocchio rielabora egli stesso il passaggio sulle *images* conservate nelle *domus*²⁴. Proprio al tempo di Andrea – scrive Vasari – si cominciò "a formare le teste di coloro che morivano, con poca spesa", una pratica che doveva essere così diffusa se si potevano scorgere "in ogni casa di Firenze sopra i camini, usci, finestre e cornicioni, infiniti di detti ritratti, tanto ben fatti e naturali che paiono vivi"²⁵. La consuetudine di fare "imagini di più perfezzione" degli uomini, secondo l'aretino nata in momento imprecisato a cavallo fra gli estremi cronologici del Verrocchio (circa 1435-1488) e che coinvolse anche i pittori²⁶, deve riconoscere proprio all'artista fiorentino di essere stato "uno de' primi che cominciasse a metterlo in uso", che, ancora negli anni Sessanta del Cinquecento, era "di gran comodità" allo stesso Vasari per aver tramandato "i ritratti di molti che si sono posti nelle storie di palazzo del duca Cosimo"²⁷, cioè per aver facilitato il suo lavoro di 'fisionomista' negli affreschi degli uomini illustri di casa Medici nel soffitto del Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio. Se, come rilevato dalla critica, la tecnica era già impiegata al tempo di Cennino, il coinvolgimento di Andrea in questa storia è documentato dalle "venti maschere ritratte al naturale"²⁸, evidentemente eseguite per i Medici e il 27 gennaio 1496 (stile comune) elencate fra i beni dei quali il fratello Tommaso reclamava ancora il pagamento, mentre la presenza di tali maschere nella bottega di un artista 'qualsiasi' della Firenze del tempo è testimoniata dalla miniatura dell'*Esopo Medici* (circa 1480, New York, Public Library, Spencer ms. 50, c. 8v) assegnata a Mariano del Buono²⁹: fra busti, dipinti e strumenti del mestiere, alle pareti di una piccola stanza sono appese cinque maschere e una sesta è afferrata da una volpe. A volte, come forse testimonia la

stessa miniatura, la realizzazione di "dipignere e formare maschere" era svolta da un'unica figura, come indica la portata al catasto del 1480 di Polo di Agnolo de' Vetri – padre di Agnolo, allievo del Verrocchio³⁰.

Sulla base del contesto qui ricostruito, è stata attribuita alla mano di Andrea e del ceraio Orsino Benintendi – sul cui rapporto di collaborazione già Vasari aveva speso parole eloquenti – la maschera mortuaria in gesso di Lorenzo de' Medici (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi), mecenate e animatore della scena fiorentina qui evocata. L'opera, realizzata pochi giorni dopo la morte di Lorenzo (8 aprile 1492), è ora visibile in mostra (cat. 2): espone l'effigie del Magnifico, serena e assopita per sempre, incastonata al centro di un supporto ligneo tagliato in verticale e impreziosito da epigrafe, corredo indispensabile per rimarcare la dignità del personaggio anche *post mortem*.

In mostra, sono inoltre esposti pure altri due esempi tipologicamente diversi che illustrano la tradizione fiorentina – iniziata o meno con il Verrocchio – di realizzare ritratti partendo probabilmente da un'impronta del volto: il busto fitile del banchiere fiorentino Luca Pitti (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi; cat. 7) e quello di Ugolino Martelli, vescovo di Narni (1518-1519, Firenze, Museo di Casa Martelli) a opera di "Ghoro ischultore" che era stato remunerato per "una testa di terra della inpronta della buona memoria di monsignor di Narnni" (cat. 6). Se la locuzione indica chiaramente che nella realizzazione del busto era stata impiegata una maschera, la sua abilità nelle pratiche del calco è ancora ricordata in una menzione, non ancora messa in relazione con l'artista: nel cantiere della Sagrestia Nuova del febbraio-marzo 1524 egli è, infatti, chiamato "Ghoro che forma"³¹. Inoltre, uno di questi pagamenti riferisce che aveva bottega in via de' Martelli³², suggerendo che la commissione del busto di Ugolino sia giunta per ovvia prossimità topografica. Infine, gli studi per la mostra hanno rivelato che Goro è stato un membro della famiglia dei Buglioni, concorrenti dei Della Robbia nel campo della scultura invetriata, una scoperta che apre nuove piste di ricerca.

3. Un viatico fra i volti del Rinascimento a Firenze

Nel Medioevo la conoscenza di impronte e calchi può essere congetturata solo su ipotesi, più o meno convincenti e qui non riassumibili per ovvie ragioni di spazio³³, ma l'apprezzamento per "volti di cera o di terra" è espresso senza mezzi termini da Francesco Petrarca, il quale, ammirando un'immagine di sant'Ambrogio in stucco dipinto, osservava che gli "manca solo la voce" tanto sembra che sia "vivo"³⁴.

Nel presentare ora un viatico sulla funzione e la fortuna dell'impronta nel ritratto scultoreo a Firenze fra Quattrocento e Cinquecento è bene risalire alla sua prima influenza accertata sul genere. La critica da tempo dibatte sull'origine rinascimentale di tale pratica, riserbando alla presunta maschera mortuaria di Coluccio Salutati (1406), al busto in terracotta dipinta del cosiddetto Niccolò da Uzzano (Firenze, Museo del Bargello), alla sempre supposta maschera di Ambrogio Traversari (entro il 1439) e a quella di san Bernardino da Siena (1444, L'Aquila, basilica di San Bernardino) il posto di onore in questa speciale classifica.

Diversamente da quanto finora è stato avanzato, è evidente che sulla base dei dati in nostro possesso nessuna maschera mortuaria è stata tratta nel 1406, anno della sua morte, dal volto del Salutati, cancelliere della Repubblica fiorentina³⁵.

Sicuramente invece derivata da una maschera – era chiaro al già menzionato von Hildebrand – è l'effigie dell'Uzzano, la cui paternità dibattuta fra Donatello e Desiderio da Settignano si riflette anche sulla cronologia dell'opera, per la quale sono state proposte le datazioni 1432 circa nel primo caso e verso il 1450-1455 nel secondo³⁶. A ogni modo, a prescindere da datazione e attribuzione, l'artista ha realizzato l'opera con l'ausilio di una maschera (dal vero o mortuaria)³⁷, ravvivando il suo sguardo, assopito o esanime, aggiungendo al bulbo oculare iride e pupille; inoltre, la congiunzione con un secondo calco desunto dal cranio ha consentito l'introduzione di una capigliatura piatta e compendiaria, frutto della sostanza grassa con cui erano stati imbevuti i filamenti per facilitare lo stacco.



3.

3. Pietro Francavilla (dalla perduta impronta), *Ambrogio Traversari*, 1599, marmo. Firenze, complesso di Santa Maria degli Angeli, chiostro detto della Sagrestia o degli Angeli

Al contrario, l'esistenza di una maschera del generale camaldolese Ambrogio Traversari (1386-1439) è congetturabile solo *ex post*: nel luglio 1474 Pietro Dolfin, monaco del convento di San Michele a Murano, chiedeva a Iacopo Allegri, abate del chiostro fiorentino di San Felice, un'immagine di Traversari che lui aveva visto a Camaldoli; nel giugno 1490 Dolfin, ora generale dei camaldolesi e in possesso dell'opera, rispondeva a don Guido, priore del chiostro fiorentino di Santa Maria degli Angeli, confessore di Lorenzo il Magnifico e a sua volta desideroso di avere anch'egli un simulacro di Traversari, che non poteva inviargli la sua immagine in gesso desunta dall'archetipo perché di materia fragile e unico esemplare conservato e gli consigliava di

inviare uno scultore a Camaldoli; ciò effettivamente era avvenuto perché nel 1490 “Francesco schultore” – probabilmente, seppur non ancora osservato, Francesco di Simone Ferrucci – e un certo “Lorenzo di Francesco dipintore” erano stati pagati per “due teste dela imagine del venerabile generale passato frate Ambruogio”, che da una terza lettera dell'agosto 1490 di Dolfin a don Guido si capisce erano state eseguite a calco (“effinxit imaginem [...] artifex [...] ex imagine nostra gypsea”)³⁸. Le fonti inoltre ricordano che il busto di Pietro Francavilla (1599) nel chiostro di Santa Maria degli Angeli, commissionato dal camaldolese don Silvano Razzi, tramanda proprio le sembianze del ritratto in “gesso formato in sul naturale”, desunto da quello di proprietà di don Guido e a sua volta derivato da quello di Dolfin (fig. 3)³⁹.

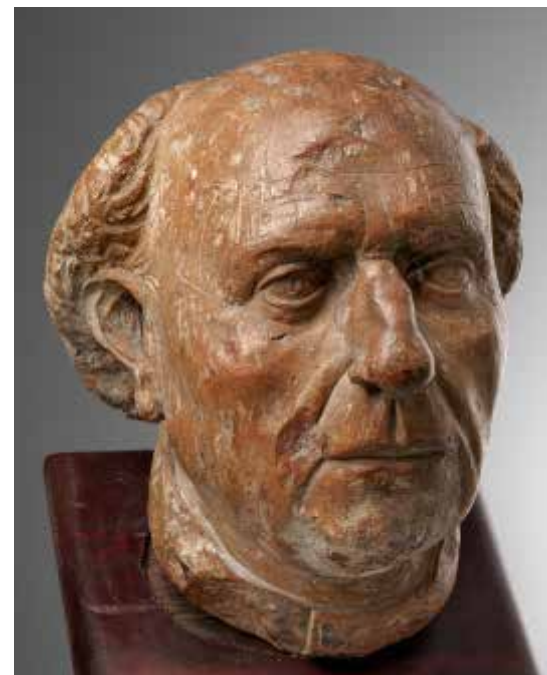
A questo punto, dopo averne ripercorso la genesi, si può offrire al lettore una rassegna sinottica e paradigmatica del rapporto fra maschera e ritratto a Firenze lungo il Rinascimento.

Rara nella sua consistenza materica, la cosiddetta *Velata* del Bargello (circa 1480-1490; cat. 3), anche riconosciuta in Ginevra Cavalcanti (1400 - *post* 1480), moglie di Lorenzo di Giovanni de' Medici e madre di Pierfrancesco, inaugura una particolare e quanto mai rara tipologia di maschere mortuarie: l'effigie femminile, visibile in mostra, è infatti una delle poche impronte tradotta dal gesso in bronzo ancora esistente. Inoltre, lo sperimentalismo di carattere donatelliano che innerva tutta la composizione del busto, il cui drappeggio è reso mediante l'utilizzo di stoffa imbevuta di gesso, avvicina l'opera al gruppo di *Giuditta e Oloferne*, per cui Donatello aveva pure impiegato una reale tela per formare il velo di Giuditta e calchi dal vero per realizzare le gambe di Oloferne⁴⁰. Proprio l'assenza di modellazione connatura la fisionomia dell'impronta in gesso della *Velata*: gli occhi completamente chiusi e la bocca sigillata le valgono l'epiteto di “Tote als Toter” (morto come morto) coniato da Jeanette Kohl per questa tipologia di ritratti⁴¹.

Specchio della morte sono anche le fattezze spente ed esanime di due ritratti in terracotta dipinta, probabilmente fiorentini, oggi divisi tra il Louvre di Parigi e il Victoria and Albert

Museum di Londra (circa 1470-1480)⁴², uniche nel loro genere perché accompagnate dal fondo a conchiglia, che le rende *imagines clipeatae*, e dalla ghirlanda: esse venivano conservate in casa per eternare la memoria visiva del defunto.

Se in questi ultimi esempi il rapporto fra *vultus* e *superficies* – per ricordare una dicotomia cara al Valla degli *Elegantiarum latinae linguae libri sex* (1435-1444)⁴³ – è stato tutto segnato da una pellicola espressiva ridotta al grado zero della pura pelle, possiamo ancora ricordare una tipologia e un rapporto fra maschera e ritratto quasi sfuggente o elusivo. Intorno al 15 aprile 1446 Andrea Cavalcanti, *alias* il Buggiano, prelevava dal capezzale del suo maestro Filippo Brunelleschi il calco in stucco del suo volto (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, inv. 2005, n. 486; fig. 4) oramai congelato nel freddo sogno della morte: gli occhi sbarrati, il labbro superiore inflaccidito, la bocca leggermente inclinata, il mento avvolto nelle miriadi di pieghe del collo e le orecchie ancora *in nuce* sono tratti distintivi inequivocabili dell'ultima e perpetua effigie del patriarca del Rinascimento. Forse proprio l'appartenenza dell'impronta al genere scultoreo del busto ha spinto una parte della critica a intessere una speciale filiazione fra l'effigie esanime dell'Opera e quella piena di vita del monu-

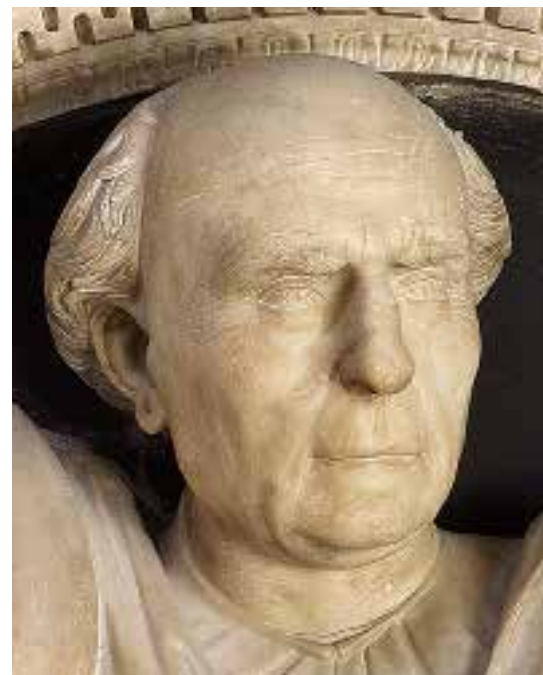


5.



4.

mento celebrativo eretto in marmo dallo stesso Buggiano nella navata di destra della cattedrale di Santa Maria del Fiore (1447; fig. 6)⁴⁴: il rapporto, tuttavia, già fragile è divenuto impervio e insostenibile dall'eccezionale e recente ritrovamento da parte di Alfredo Bellandi e Giancarlo Gentilini del modello in terracotta plasmato dal



6.

4. Andrea di Lazzaro Cavalcanti, detto il Buggiano, *Maschera mortuaria di Filippo Brunelleschi*, 1446, gesso. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

5. Andrea di Lazzaro Cavalcanti, detto il Buggiano, *Modello del volto di Filippo Brunelleschi per il monumento celebrativo*, 1447, terracotta. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

6. Andrea di Lazzaro Cavalcanti, detto il Buggiano, *Monumento celebrativo di Filippo Brunelleschi*, 1447, marmo. Firenze, cattedrale di Santa Maria del Fiore



7.

7. Sandro di Lorenzo, *Beato Filippo Benizi*, 1521, terracruda (?). Firenze, basilica della Santissima Annunziata

vivo e senza ausilio di alcuna impronta, acquisito di recente dall'Opera di Santa Maria del Fiore, che il figlio adottivo aveva realizzato in vista dell'incarico a lui affidato (fig. 5)⁴⁵. È, quindi, questo un caso unico e prezioso di esistenza di maschera mortuaria, volto in marmo e relativo modello in terracotta che complica la relazione fra impronta e ritratto. Come il Buggiano conferma, non sempre la prossimità cronologica o la pura esistenza della maschera implica il suo utilizzo per la creazione di un ritratto.

Sulla scia di Brunelleschi, anche il destino di un altro fiorentino illustre sembra all'insegna di un legame idiosincratico con la sua effigie. Al netto della celebrità universale del volto di Dante, non è conosciuta un'impronta del suo viso ma la sua "testa" è oggetto di un poco noto aneddoto raccontato dall'erudito Giovanni Cinielli (1626-1706), a lui stesso riferito "più volte" da Lodovico Salvetti (1603-1692), scultore e "scolare" di Pietro Tacca (1577-1640), il quale, lo attestano le fonti e le opere, sperimentò in più occasioni calchi dal vero⁴⁶. Il Salvetti era stato te-

stimone oculare di un furto repentino e improvviso: dopo essere stata "fatta cavare" dal sepolcro su indicazione dell'arcivescovo di Ravenna, la "testa" di Dante era passata al Giambologna (circa 1529-1608) e poi al suo allievo Pietro Tacca per finire, prima di perdere completamente le sue tracce, nelle grinfie di una non meglio specificata "duchessa Sforza"⁴⁷. Se è assai tortuoso pensare che fosse stata prelevata dalla tomba la "testa" stessa del sommo poeta – a Ravenna sono ancora conservate le sue spoglie – è più semplice intendere l'espressione "fatta cavare" nel senso di estrarre momentaneamente e poi, come documenta Vasari⁴⁸, di realizzare una forma cava dal volto di un uomo, cioè il negativo dell'impronta, e poi, a partire da quest'ultimo, formare il positivo o "testa" del medesimo. Tuttavia, gli estremi cronologici del Salvetti lasciano pensare che il profilo del cadavere del "ghibellino fuggiasco" (morto nel 1321) fosse oramai racchiuso in un mucchio di ossa e che, quindi, dallo scheletro venisse tutt'al più prelevato tramite impronta il cranio e che proprio il calco di quest'ultimo, e non la testa, passasse prima per le mani del Giambologna e dopo di Tacca. D'altronde la descrizione del medico e periegeta fiorentino – basata sul racconto di Salvetti e non su una visione diretta – appare una lezione di anatomia piuttosto che un'*ekphrasis* di un'opera d'arte e da questa si capisce che gli attori della vicenda si erano trovati di fronte il cranio e l'occipite congiunti nella forma di una testa: "era questa testa per la parte anteriore di faccia non molto grande, ma con grandissima delicatezza d'ossi costrutta, e dalla fronte alla parte posteriore, occipite dimandato, ove la sutura lambdoidea ha suo termine, era molto lunga, a segno che non rotonda come l'altre, ma ovata era sua forma"⁴⁹.

Se finora il rapporto fra calco e ritratto è stato piuttosto elusivo e solo nel caso del Brunelleschi abbiamo potuto esaminare il loro rapporto, peraltro 'giocato' su materiali differenti, con l'effigie di Antonino Pierozzi (1389-1459), uno dei santi più amati a Firenze, abbiamo tutto l'agio di scegliere fra i numerosi *portrait en-buste* desunti dalla sua maschera mortuaria in stucco (cat. 4), che a sua volta era entrata in contatto con il corpo del santo prima che venisse esposto pubblica-

mente ed era pertanto in qualche modo assurta al grado di reliquia⁵⁰; la fortuna dell'impronta continuò ben oltre il XV secolo e a un secolo e mezzo di distanza fu probabilmente utilizzata anche da Battista Lorenzi per la statua effimera (oggi nel percorso per salire alla cupola, sul lato nord dell'edificio) del santo modellata per le nozze di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena nel 1589⁵¹.

In mostra è esposto l'esemplare in terracotta di Baccio da Montelupo (circa 1494-1498), in origine dipinto (cat. 5). Come nel caso di Niccolò da Uzzano, il ritratto di Antonino è composto da due tasselli, l'occipite e il volto, poi uniti per sembrare una testa vera e propria, fotografata nel suo ultimo omaggio al mondo terreno. Le palpebre socchiuse, la bocca serrata e le sopracciglia leggermente ondulate rendono l'effigie uno spettro errabondo in un mondo di confine, fra il trapasso della morte e l'ultimo anelito di vita, fra la torsione compassata del collo e la favella ormai perduta. Non a caso, nella classificazione delle diverse gemmazioni dalla maschera mortuaria di sant'Antonino il busto è stato disposto nella quarta e ultima tipologia coniata dalla critica per definire il legame fra l'effigie e la maschera: in questo caso siamo di fronte a un ritratto assai aderente e memore del proprio modello⁵². Il busto di Baccio e gli altri ricavati dalla maschera mortuaria di sant'Antonino sono il primo caso rinascimentale documentato e verificabile di rapporto fra impronta e ritratto. In particolare, il passaggio da una semplice maschera, o tutt'al più testa, alla tipologia di busto avveniva mediante l'impiego di barbottina. Dopo aver generato il positivo, l'artista frantumava il negativo e applicava un legante liquido ottenuto dall'impasto di acqua e argilla, la barbottina per l'appunto, con cui univa la testa al busto⁵³.

Tale procedimento non fu invece seguito per un altro caso fiorentino eclatante. Uno strano rivolgimento del destino ci ha portato in dote un volto e un'epigrafe: entro una nicchia del vestibolo che conduce alla sacrestia della Santissima Annunziata è collocato un busto maschile in terracotta che l'iscrizione sottostante intagliata nel 1592 dichiara essere la "vera



8.

8. Sandro di Lorenzo (?), *Suor Domenica da Paradiso*, 1553-1554, terracotta. Firenze, Cenacolo di Andrea del Sarto a San Salvi, depositi

imago et effigies Beati Philippi de Benitiis de Florentia [...] a Patre, et Matre eiusdem ex terra constructa" che, dopo essere stata custodita "per tercentum, et viginti annos devote" in casa Guicciardini, fu donata alla chiesa servita da Iacopo e Gualterotto del fu Agnolo di Iacopo Guicciardini (fig. 7). La memoria lapidea di una "imago et effigies" tratta direttamente e per opera dei propri genitori dal vivo volto di Filippo Benizi sembra essere una piana spiegazione di una storia familiare e devota, se non che lo stile dell'opera tradisce una datazione più tarda rispetto all'anno 1272, desunto dal conteggio delle date riportate nell'epigrafe. Dopo un annoso dibattito critico, chi scrive è riuscito a identificare il suo autore: l'indagine inizialmente condotta per via documentaria e poi perfezionata sul piano dello stile ha permesso di individuare il suo esecutore nello scultore, stovigliaio e profumiere fiorentino Sandro di Lorenzo, l'ex Maestro dei bambini turbolenti, artefice noto a Firenze ai suoi tempi proprio per la realizzazione di maschere mor-

9. Sandro di Lorenzo (?), *Maschera mortuaria in gesso di suor Domenica da Paradiso*, 1553. Firenze, convento della Santa Croce a Varlungo (in deposito nella parrocchia di San Pietro a Varlungo)



9.

10. Sandro di Lorenzo (?), *Matrice in gesso della maschera mortuaria di suor Domenica da Paradiso*, 1553. Firenze, convento della Santa Croce a Varlungo (in deposito nella parrocchia di San Pietro a Varlungo)



10.

tuarie, come informa Anton Francesco Doni ne *I marmi* (1552-1553) che lo chiama “Sandro formaritratti”⁵⁴. Nel 1521, cinque anni dopo l’approvazione del culto, Sandro veniva pagato da Iacopo di Piero Guicciardini, nonno dei due donatori menzionati nell’iscrizione, 1 fiorino e 10 soldi di fiorini larghi d’oro per un “uno getto di terra cotta di beato Filippo di Benitii” che ragioni stilistiche e inventariali – è l’unica *effigies* del Benizi segnalata nelle carte di casa Guicciardini – portano a riconoscere nel busto fittile dell’Annunziata, unica immagine tridimensionale antica conosciuta del beato. La fisionomia “chontrafatta” della testa – così definita il 9 giugno 1521 nel libro di mercatura della famiglia fiorentina – e allo stesso tempo astrante, su cui spirano le classiche forme michelangiottesche, indicano che Sandro in realtà non ha impiegato nessuna impronta mortuaria e che la “vera imago et effigies” è solo un’invenzione posteriore, conformata a una concezione di santità prettamente rinascimentale⁵⁵, per corroborare la veridicità e anche la santità del busto, reliquia per il suo primigenio contatto con un futuro beato. Se così fosse, anche il sintagma “gittare una testa”, che si tende a ritenere sicuro segno della presenza di un’impronta

ta del volto, dovrebbe essere soppesato caso per caso, considerando con dovizia di particolari le circostanze in cui la dicitura può riferirsi solo a una maschera mortuaria, per cui è indispensabile interrogarsi sulla distanza cronologica fra il defunto e la committenza.

Nella Firenze del tempo era inoltre consuetudine chiedere a uno scultore di prendere l’impronta del volto per realizzare un’immagine in marmo. Vasari ricorda che alla morte di Niccolò Capponi, primo gonfaloniere della seconda Repubblica fiorentina, avvenuta il 18 ottobre 1529 a Castelnuovo di Garfagnana, Silvio Cosini (*ante* 1498-1545) venne inviato “a formarne la testa perché poi ne facesse una di marmo, sì come n’aveva condotto una di cera bellissima”, opere oggi non individuabili⁵⁶.

Infine, è interessante constatare che il pittore o lo scultore non erano solamente i depositari di una tecnica che permetteva di intrecciare ritratto e volto nel nodo della somiglianza, ma erano anche coloro i quali avevano la capacità di distinguere le effigi che mantenevano un contatto con l’archetipo e quelle che, invece, se ne discostavano e tradivano l’immagine primigenia. Nel *Processo remissoriale* indetto a Firenze nel 1630 (poi mai concluso) per la canonizzazione

di suor Domenica da Paradiso (1473-1553), Michelangelo Buonarroti il Giovane (1568-1646) e il già citato Pietro Tacca in qualità di testimoni oculari depositavano una curiosa dichiarazione. Essi, infatti, affermavano che tra i “dintorni e l’ossatura del volto” del suo corpo incorrotto – un tempo presso il convento domenicano da lei fondato nel 1511 a Firenze, detto della Crocetta e ubicato nell’omonima via (l’attuale via Laura), oggi in deposito nella parrocchia di San Pietro a Varlungo, nei pressi della sede moderna del cenobio in via Aretina – e l’“immagine sua di rilievo tratta dalla forma e cavo fatto in lo stesso viso naturale immediatamente dopo la sua morte” vi era un rapporto di “simmetria e somiglianza” e che pertanto erano “il medesimo volto” ed esprimevano “le medesime fattezze”⁵⁷. Se a una prima lettura appare bizzarro che venissero addirittura scomodati un valente bronzista come Tacca e un poeta versato nelle questioni artistiche quale il pronipote di Michelangelo per valutare qualcosa di evidente di per sé come la somiglianza fra due oggetti o ‘persone’, è chiaro il motivo per cui le alte sfere ecclesiastiche li avessero invitati a comparire a processo: solo loro potevano credibilmente asserire se la maschera derivasse o meno dal viso della donna.

Il caso della venerabile Domenica da Paradiso – ancora sconosciuto alla letteratura sulle *Totenmasken* – è forse uno dei più eccezionali nel panorama italiano e fiorentino. Gli studi agiografici sulla figura della mistica hanno fin qui rilevato l’esistenza solo della maschera in gesso (fig. 10) e di due busti derivati da esso: uno nel Musée Jacquemart-André, probabilmente proveniente dalla Crocetta e giunto al museo nel 1893 grazie alla mediazione di Elia Volpi⁵⁸, e un calco moderno in gesso, ancora oggi fra gli oggetti del convento⁵⁹. La ricognizione svolta in occasione di questo saggio ha permesso di scoprire che si conserva tuttora la matrice a cui alludono Michelangelo il Giovane e Tacca (fig. 9); si tratta – oltre a quella della beata Osanna Andreasi conservata nella sua casa a Mantova – dell’unica matrice rinascimentale a oggi nota⁶⁰.

Il busto oggi a Parigi, riguardo al quale non è pacifico se sia di stucco o di terracotta⁶¹, non è probabilmente l’unico antico tratto dalla ma-



11.

schera: una versione dalla composizione, identica a quest’ultimo e probabilmente eseguita dal medesimo artista, si conserva tuttora nei depositi del Cenacolo di San Salvi a Firenze con una possibile provenienza da Palazzo Vecchio (figg. 8, 11)⁶². Il confronto tra questi due esemplari evidenzia che quello fiorentino reca una modellazione più fresca e vivace e dettagli che non si trovano nella versione parigina, su tutti il bordo frastagliato e ben rilevato della cuffia: questi elementi lasciano supporre che l’esemplare fiorentino (coerente con l’epoca anche nelle modalità costruttive e di svuotamento per assottigliare gli spessori) possa essere il prototipo, tuttavia la questione merita ulteriori approfondimenti. Va inoltre ricordato che presso la casa natale della Venerabile in via Ripoli 177 sopravvive un altro busto, dal taglio e panneggio differenti, plausibilmente opera di diversa mano⁶³.

Come nella maggioranza dei casi, non si hanno informazioni sugli autori di queste immagini ma il panneggio compendiario a zig zag delle due versioni di Parigi e di San Salvi ricorda puntualmente quello del beato Benizi (fig. 7). La cronologia si attaglia perfettamente alle date

11. Sandro di Lorenzo (?), *Suor Domenica da Paradiso*, 1553-1554, terracotta, particolare. Firenze, Cenacolo di Andrea del Sarto a San Salvi, depositi

di Sandro di Lorenzo che morì tra il maggio e il settembre 1554⁶⁴, circa un anno dopo suor Domenica (5 agosto 1553): potrebbe dunque essere stato proprio lui a prendere l’impronta della religiosa. Se si rivelasse fondata questa intuizione, saremmo finalmente in presenza di un’opera in cui Sandro si è servito di un’impronta, fornendo così finalmente un’attestazione della già ricordata celebrità allusa da Doni con l’espressione “Sandro formaritratti”.

Con questo breve viatico abbiamo cercato di incastonare alcuni punti fermi in un discorso storiografico venato da numerose congetture,

consapevoli che il rapporto fra volto, maschera e ritratto tocca nelle sue corde più profonde il paradigma conoscitivo della storia dell’arte: quel paradigma indiziario⁶⁵, fondato su dettagli minimi e apparentemente insignificanti (forma delle orecchie, articolazione del panneggio, struttura delle mani), con cui Giovanni Morelli tra il 1874 e il 1876 aveva gettato le basi della moderna *connoisseurship* e che Otto Bendorf con il suo pionieristico *Antike Gesichtshelme und Sepulchralmasken* (1878)⁶⁶, in anticipo rispetto a Schlosser, aveva applicato nel tentativo di decriptare le tracce lasciate dall’impronta sull’opera d’arte.

Il testo è da riferirsi ad Alessandro Gatti per i paragrafi 1 e 2 e a Lorenzo Principi per il restante; l’introduzione è scritta a quattro mani. Siamo grati ad Alfredo Bellandi, Giorgio Capriotti, Lorenza D’Alessandro, Andrea Daninos, Davide Gambino, Giancarlo Gentilini, Francesca Girelli e Arianna Paltriccia.

- Ariosto, *Rime*, ed. 2024, pp. 156-164 (rima 24).
- “Improntis” è il termine impiegato anche nell’arbitrato del 9 ottobre 1455 fra Francesco Squarcione e Marco Zoppo per indicare i rilievi in gesso che il maestro patavino aveva desunto tramite la tecnica dell’impronta da altre sculture, tra queste molte sicuramente antiche: Calogero 2020, pp. 72-76, 87, 377. Sul tema: Franzoni 1984, pp. 338-343.
- Leonardo inserisce la pittura fra le “scienze” non imitabili, proprio perché “questa non s’impronta, come si fa la scultura, della quale tal’è la impressa qual’è la origine in quanto alla virtù de l’opera” (trascrizione di Carlo Vecce); cfr. Pedretti 1995, p. 135.Cfr. Farago 1992, pp. 186, 188.
- Pohl 1938, p. 10; Hertl 2002, pp. 17-19; C. Trümpler, in *Ebenbilder* 2002, pp. 271-272, cat. VI/2 con fig.; Wildung 2002.
- Per una panoramica letteraria e visiva delle maschere degli antenati nella cultura romana cfr. Drerup 1980, pp. 81-129; Flower 1996 (a cui si rimanda anche per una trattazione sull’eventuale uso di maschere mortuarie da parte degli Etruschi); Papini 2011, pp. 33-43.
- Tutte le citazioni pliniane provengono da: Plinio il Vecchio ed. 1988; Senocrate era stato allievo di Euticrate e Tisicrate, a loro volta discepoli di Lisippo (Euticrate ne era anche figlio).
- Oltre a Plinio, è Polibio, nelle *Storie* (Polibio [circa 167-146 a.C.], 2002, pp. 382-385 [VI, 53]), a offrire la descrizione più dettagliata sull’*imago*, a cui fa riferimento con i termini *εἰκών* e *πρόσωπα* e di cui riferisce anche una funzione cultuale mediante l’esposizione durante sacrifici pubblici. Anche lo storico greco allude a un ‘ritratto’ *post mortem*: la maschera, infatti, non viene indossata durante il proprio funerale ma solo a partire da quelli successivi, quando la sua immagine è effettivamente ricompresa fra quella dei *maiores*.
- Motz 2024; nella scultura romana il tema dei busti di antenati sorretti da una figura ‘vivente’ è attestato anche da altre opere sicuramente databili *in toto* al I secolo d.C. menzionati nel medesimo saggio.
- Alberti [circa 1450], 1966, vol. II, pp. 676-677 (VIII, 2).
- Lanciani 1903, p. 102.
- Dasen 2010, pp. 124-145 con figg.

- Drerup 1980, p. 91, tav. 46 (El-Jem); Dasen 2010, pp. 124-125, 127, fig. 5.4(b) (per Lione); Olariu 2014, pp. 216-217.
- D’Alessandro, Persegati 1987, pp. 50-53; Klier 2004, pp. 23-30; K. Fittschen, in Fittschen, Zanker, Cain 2010, pp. 88-91, cat. 84.
- Cennini [circa 1400], 2003, pp. 205-208.
- Sul procedimento della fogggiatura a calco cfr. anche Gentilini 1996b, pp. 97-102.
- Waldman 2007a, p. 15.
- Cennini [circa 1400], 2003, p. 205; Didi-Huberman 2008a.
- Smyth 1919, vol. II, pp. 91-92. Ringraziamo Dimitrios Zikos per aver richiamato la nostra attenzione su questo caso.
- Washington D.C., Library of Congress, Bain Collection, inv. LC-B22-305-1 [P&P]; cfr. Olariu 2014, pp. 245, 247; Pointon 2014, p. 174.
- Ghiberti [1447-1455], 1998, p. 54.
- Gramaccini 1985, pp. 207-210, anche nel *Sacrificio di Isacco* del Bargello (1401), tra l’asino e la veste abbandonata del patriarca biblico, è presente una lucertola, tradotta nel bronzo secondo un calco in scala del modello. Il passaggio su Lisistrato sembra essere adombrato anche in Gaurico [1504], 1999, p. 234.
- Carrara 2000, p. 268.
- Vasari 1550-1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, vol. I, 1966, p. 205.
- Ivi, pp. 247-248, 282. Per il ruolo del Verrocchio cfr. anche i *Ragionamenti*, opera di Vasari e del nipote Giorgio il Giovane (Vasari 1588, pp. 67-68).
- Vasari 1550-1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, vol. III, 1971, pp. 543-544.
- Keizer 2015.
- Vasari 1550-1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1987, vol. III, 1971, p. 544.
- Covi 2005, pp. 14, 287.
- Bellandi 2023, pp. 122-124; Huth 2025, p. 228.
- Mesnil 1905, p. 256.
- I ricordi di Michelangelo* 1970, pp. 115-117, 121-122.
- Ivi, p. 115; ciò è confermato anche nella *Descrizione dei quattro quartieri* (BNCF, *Nuove accessioni*, 987, n.c. [sed c. 1v del Quartiere di San Giovanni]) del marzo-aprile 1525, per la quale cfr. Principi 2020, pp. 261-262 nota 51.
- Schlosser 1911, ed. 2011, pp. 28-39 a cui si rimanda per l’aggiornato e puntuale apparato di note.
- Bettini 1984, pp. 222, 267; Gentilini 1996a, pp. 17, 19.
- L’espressione “cui itidem, ut ex magistro Loysio, aliquam sui effigiem expressisti” che Poggio Bracciolini nella missiva (Roma, 15

maggio 1406; cfr. Novati 1911, pp. 471-474, doc. XVI) in morte del Salutati rivolge a Niccolò Niccoli deve essere tradotta come segue: “e a chi similmente, come nel caso del maestro Loisio [forse Luigi Marsili, frate agostiniano amico del Niccoli e di Poggio], tu hai descritto un qualche suo ritratto”. Da ciò si comprende che Niccoli, come aveva già fatto in precedenza per tale maestro Loisio, ha presentato un ritratto letterario e biografica di Coluccio. Poiché il Niccoli non è un artista, risulta chiara l’impossibilità di intendere il verbo “exprimo” e il sostantivo “effigies” nel senso di raffigurare un ritratto, ma la necessità di interpretarlo in senso retorico, come attesta il *Thesaurus linguae latinae* 5, 2, col. 1789 *sub voce* “exprimo” (*pars secunda*) 2 A II. Il primo a interpretare l’espressione in senso artistico, ventilando l’esistenza non solo di un ritratto ma addirittura di una maschera mortuaria, è stato Novati 1911, p. 560, seguito in ultima istanza da Siebert 2017, p. 1, con bibliografia precedente; il passaggio in questione è frainteso da Olariu 2014, pp. 252-253 che inoltre riconosce in Luigi Gianfigliazzi (circa 1310/20-1375) il misterioso “Loysio”: tesi insostenibile dato che al momento della sua morte il Niccoli (1365-1437) aveva circa dieci anni.

- Per l’attribuzione a Donatello cfr. P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, in *Omaggio a Donatello* 1985, pp. 246-257, cat. VII; per quella a Desiderio e alla sua bottega cfr. F. Caglioti, in *The Renaissance Portrait* 2011, pp. 126-128, cat. 22, con bibliografia precedente.
- A. Andreoni, in *Omaggio a Donatello* 1985, pp. 258-261; Schuyler 1986, p. 5; Panzanelli 2008, pp. 21-23; Kumar 2018, p. 100; Syson 2018, pp. 15-16.
- Le lettere sono riprodotte in Krass 2012, pp. 281-282, docc. 1a-1c; per i pagamenti ai due artisti cfr. Caby 1996, pp. 346-347. Favorisce l’identificazione del “Francesco scultore” con Francesco di Simone Ferrucci, in quel tempo residente a Firenze, sia il suo apprendistato verrocchiesco, sia i contatti con la bottega dei Benintendi (Pisani 2007, pp. 73-74, 99), come noto incline alla tecnica del calco e dell’impronta; per don Guido di Giovanni confessore del Magnifico cfr. Hernandez 2022, p. 345 nota 24.
- Razzi 1600, c. 145r; cfr. Caby 1996, pp. 349-350 per la vicenda e altre fonti. Sul bordo inferiore della scultura corre l’iscrizione “PETRUS FRANCAVILLA · IN GRATIAM D(OMINI) · SILVANI · RAC(TI) · F(ECIT) · 1599”. Sull’iconografia di Traversari, anche in rapporto alla perdita impronta, cfr. anche Frigerio 1988, *passim*; Savelli, Nencioni 2008, p. 60; Krass 2012, pp. 139-145; Conighiello, Vasetti 2022, pp. 480-482; Bellandi 2023, pp. 128-129. Ringraziamo Mauro Magliani e Barbara Piovani per aver realizzato le fotografie qui pubblicate del busto di Francavilla che effigia Traversari e Samuele Lastrucci (Museo de’ Medici) per aver autorizzato le riprese.
- Roller 2014, pp. 58-59, con bibliografia precedente; Goldenbaum 2018, pp. 262-264, con bibliografia precedente.
- Kohl 2007, pp. 82-86.
- Harris 2020, con bibliografia precedente.
- Kohl 2007, p. 83.
- Per la maschera e il sepolcro cfr. Bellandi 2018, pp. 195-218, 373, cat. III.1, 378-379, cat. IV.2. Nel Museo dell’Opera del Duomo, forse destinato alla sede stessa dell’Opera, si conserva anche un secondo monumento commemorativo di Brunelleschi – che ripete la fisionomia di quello del Buggiano – realizzato verso il 1575 da Giovanni Bandini (inv. 2005, n. 279; cfr. Middeldorf 1929, pp. 491 fig. 7, 492; L. Becherucci, in Becherucci, Brunetti circa 1970, I, pp. 211-212). Siamo grati a a Rita Filardi e a Giuseppe Giari (Opera del Duomo di Santa Maria del Fiore) per averci fornito le fotografie qui pubblicate.
- Inv. 2005, n. 748.
- Schlosser 1911, ed. 2011, pp. 97 nota 249, 112, 116; Zikos 2007, p. 66.
- Goetz 1940. Siamo grati anche in questo caso a Dimitrios Zikos che ci ha segnalato questo interessante episodio.
- Vasari 1550-1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, vol. V, 1984, p. 75, riferendosi alla maschera di Giovanni delle Bande Nere,

eseguita da Giulio Romano, utilizza l’espressione “fattone un cavo in sul morto, ne fece un ritratto”.

- All’aneddoto è stato collegato un busto in bronzo nel Museo di Capodimonte, proveniente dalla collezione Farnese (inv. AM 10516; cfr. F. Capobianco, in *La collezione Farnese* 1996, p. 90, cat. 2.108 [Italia, secolo XVI]), che tuttavia deve ancora essere studiato attentamente.
- Krass 2012, pp. 118-160; Bellandi 2023.
- Utz 1973, pp. 43, 53, fig. 17.
- Basilissi 2023; Lucidi 2023, pp. 137-141.
- Per la barbottina come collante cfr. Gentilini 1996b, pp. 78-79, 95.
- Principi 2020, pp. 65-75, 388-391, cat. 53.
- In particolare, il beato Sorore, vissuto a Siena fra l’832 e l’898 o il 908, sembra essere stato il primo ritratto individuale, riconoscibile attraverso particolari dettagli fisionomici, di un uomo religioso: lo testimoniano gli affreschi, databili al 1440-1441 dello Spedale di Santa Maria della Scala di Siena e ispirati alle fattezze del suo corpo incorrotto tuttora conservato nell’annessa chiesa della Santissima Annunziata. Sul beato Sorore e sul rapporto fra ritratto ed impronta: Gentilini 1996a.
- Su questo caso e l’iconografia di Niccolò Capponi cfr. Principi 2023, pp. 173-175, 214-216; per altri busti, forse tratti da maschere, raffiguranti membri della famiglia Capponi cfr. Keizer 2015, pp. 11-12, 18; Siebert 2017, p. 201.
- Riguardo suor Domenica Narducci, detta Domenica da Paradiso, e il processo di canonizzazione cfr. Argenziano 2009; Callahan 2012; Argenziano 2013a (da cui sono tratte le citazioni); Idem 2013b.
- Inv. MJAP-S 1796-1; 60 × 65 × 24 cm (senza base); cfr. Cilmi 2024, pp. 134, 305, doc. 61 (come “école émilienne du XVI^e siècle”, con bibliografia precedente).
- 61 × 64 × 30 cm.
- Tra i beni del convento della Crocetta si conserva anche – ugualmente inedita – una maschera in cera del solo volto derivata dalla matrice. Siamo grati a don Antonio Lari, al diacono Alessandro Bicchi, a don Vittorio Menestrina della Diocesi di Firenze e a Chiara Bicchi che hanno concesso il sopralluogo e fornito l’immagine della maschera in gesso della Venerabile, scattata da Nicola Milletti, che pure ringraziamo. Per il caso dell’Andreasi cfr. Krass 2012, pp. 121-123, 125, 158, 192; ringraziamo anche Rosanna Golinelli Berto (Casa della beata Osanna Andreasi).
- La Moureyre-Gavoty 1975, cat. 153 (terracotta); Cilmi 2024, pp. 134, 305, doc. 61 (stucco dipinto).
- Inv. Sculture (Bargello) n. 288; 55,5 × 60 × 25,5 cm. Le dimensioni leggermente più piccole dell’esemplare in terracotta rispetto alla versione parigina fanno supporre che quest’ultima possa essere stata tratta da un calco realizzato dal modello in argilla (cioè quello oggi a a Firenze, nei depositi del Cenacolo di San Salvi) prima della cottura, che, come noto, causa un ‘ritiro’ della materia. La misurazione di simili opere è tuttavia piuttosto complicata e le differenze potrebbero anche imputarsi a modalità differenti di rilevazione; si auspica che un giorno i due busti possano essere messi uno a fianco all’altro e finalmente indagati e studiati in maniera comparata. Siamo grati a Marco Mozzo e Sara Fabbri, rispettivamente Direttore e Curatrice del Museo di San Marco e Cenacoli, nonché a Valentina Conticelli e a Roberto Palermo (Gallerie degli Uffizi) per il loro aiuto nella realizzazione della nuova campagna fotografica del busto dei depositi di San Salvi.
- Guarnieri 1987, pp. 242-243 con fig. Ricorda dappresso il volto di questa scultura un busto reliquiario di sant’Anna nella sala del Capitolo di San Lorenzo a Firenze (Krass 2012, pp. 191-192).
- Principi 2020, p. 441.
- Ginzburg 1979, ed. 2023.
- Benndorf 1878, pp. 306-307, 332-333.



L'arte dei ceraioli a Firenze fra XV e XVI secolo. Le botteghe di Orsino Benintendi e dei suoi familiari

NICOLETTA BALDINI

1. Le “ymagini” in cera per la chiesa di Orsanmichele e per la basilica della Santissima Annunziata a Firenze. Gli inizi dei Bentintendi (“Falleimmagini”)

Come tramandano alcune fonti, già nel corso del XIII secolo a Firenze si realizzavano manufatti in cera che, altro dalle comuni candele, erano chiamati solitamente voti (bóti) o “ymagini” e raffiguravano i più svariati soggetti quali, ad esempio, le diverse parti del corpo umano ma anche figure intere e, non di meno, animali ed edifici¹. “Ymagini” che venivano destinate alle chiese da personalità di rango e da semplici fedeli i quali, attraverso il dono di quel materiale, si rivolgevano a Dio, ai santi, ma, soprattutto, alla Vergine Maria, chiedendone aiuto o rendendo grazie per la protezione ricevuta in virtù di una salvifica intercessione. Andrà altresì evidenziato come, dal tardo Duecento e poi nel secolo successivo, le icone fiorentine a cui vennero offerte in gran copia tali “ymagini” furono l'*Annunciazione* ad affresco conservata nella basilica della Santissima Annunziata e l'immagine mariana che si trovò, fino al

1304, al pilastro della loggia di Orsanmichele, sostituita poi dalla *Madonna delle Grazie* dipinta da Bernardo Daddi nel 1347, opera che, solo qualche anno dopo, trovò ricovero all'interno dell'edificio che in quegli anni fu costruito².

È dunque comprensibile come, intorno a queste due fondazioni religiose, e in un primo tempo soprattutto presso Orsanmichele, si svolgesse il commercio di manufatti in cera venduti, naturalmente, presso le sacre icone, ma anche nelle botteghe dei “ceraiuoli” dove si producevano e si commerciavano varie tipologie di candele e le più complesse “ymagini”. Se queste ultime risultano menzionate almeno nelle chiese fiorentine più sopra ricordate già nel Duecento e nel Trecento, è tuttavia durante il secolo successivo, quando fu soprattutto la Santissima Annunziata a raccogliere quei doni in cera, che l'arte della ceroplastica ebbe a Firenze una straordinaria fioritura e diffusione pervenendo non solo a eccellenti raggiungimenti a opera di artigiani che vennero celebrati quali veri artisti, ma che condusse anche alcuni illustri scultori a misurarsi con quel materiale.

Non parrà così casuale che i primi due esponenti di una famiglia – i Benintendi – che, per più generazioni, si distinse a Firenze in quel me-



1.

1. Scultore fiorentino del XVI secolo, *Busto di Lorenzo il Magnifico*, circa 1515, terracotta. Washington, National Gallery of Art, inv. 1943.3.92

stiere, iniziassero la propria attività giustappunto nelle adiacenze di Orsanmichele che costituiva uno dei poli economici della città e, nelle cui vicinanze, nel celeberrimo corso degli Adimari (un tratto dell'attuale via de' Calzaiuoli verso piazza della Signoria), si trovavano peraltro le più importanti botteghe fiorentine di pittori. Furono infatti i fratelli Jacopo (nato intorno al 1377) e Niccolò (nato nel 1390)³, figli dell'oliandolo Benintendi di Jacopuccio, che nelle portate al *Catasto* del 1427 dichiararono la loro professione: il maggiore asserì “fo le imagine” di cera – da cui l'appellativo “Fallemmagini” –, il minore si definì “ceraiuolo”⁴. A tale altezza cronologica rammentavano di vivere in una stessa casa, ubicata giustappunto in “Orsanmichele”, magione sotto la quale si trovava una bottega a uso di ceraioolo in cui Niccolò svolgeva il proprio lavoro⁵. I fratelli dovevano condividere un'altra bottega, vicina, presa in affitto dal solo Jacopo e posta nel corso degli Adimari (fig. 4). Una volta morto Jacopo

(prima del 1441), almeno tre dei suoi figli ne continuarono la professione⁶.

Il maggiore di essi, Zanobi, ricordava nel *Catasto* del 1451 di avere ad affitto, in piazza San Giovanni, una casa con bottega da ceraioolo⁷. I fratelli minori di Zanobi, Giuliano e Benintendi, rammentavano di svolgere insieme l'attività che era stata paterna, avendo in affitto due botteghe: una, occupata da Giuliano, ubicata sempre nel corso degli Adimari e un'altra nella medesima strada che era presa a pigione da Benintendi⁸. In questo giro d'anni ben si capisce dai documenti come i tre fratelli, pur continuando a occupare almeno una bottega che era stata del padre, avessero ampliato il commercio tenendo ad affitto le altre officine una delle quali, situata in un luogo particolarmente significativo come piazza San Giovanni, segnala che essi stavano spostando l'attività anche verso altre zone ugualmente cardine della città.

Trascorsi solo pochi anni, nel 1457 Giuliano ricorderà di aver trasferito l'esercizio in via de' Servi, affittando una bottega a “uso di ceraiuolo” che, prossima proprio alla chiesa della Santissima Annunziata, affacciava su due strade⁹. Se di Zanobi non si è trovata memoria a tale altezza cronologica, l'altro fratello, Benintendi, teneva a sua volta una bottega a pigione, con due entrate, nella stessa via, in cui faceva l'“arte delle immagine”¹⁰. Circa quindici anni dopo lo scenario appare parzialmente cambiato. Benintendi è già morto¹¹ mentre, dal *Catasto* del 1469 si apprende che Zanobi e Giuliano condividevano la bottega di via de' Servi che, in precedenza, era affittata dal solo Giuliano, bottega in una strada cardine per l'attività¹². In verità Giuliano di officine ne gestiva al momento anche altre due: una dove svolgeva l'attività suo figlio Francesco, un'altra “dietro a Santa Reparata”¹³. In questi anni i membri della famiglia del ramo di Jacopo avevano ormai preso anche stabile residenza in via de' Servi: Zanobi sopra la bottega che condivideva con il fratello mentre Giuliano di case ne teneva una a pigione nel popolo di San Pier Scheraggio e un'altra di sua proprietà in via de' Servi¹⁴.

Nel 1480 Zanobi, sebbene avesse ancora in affitto la medesima bottega in via de' Servi, dichiarava di aver cessato l'attività in quanto infermo¹⁵; tuttavia, proprio in quell'anno, i registri della Santissima Annunziata ricordano come egli fosse

pagato per “magine rachoncie” cioè per aver accomodato immagini in cera esposte sui palchetti della basilica¹⁶. Al contempo, dei suoi figli almeno Paolo è testimoniato, e più volte, quale ceraioolo e, giusto in tale torno di tempo, attivo per quel santuario mariano impegnato anch'egli a racconciare i voti in cera, attività per la chiesa servita che egli proseguirà con successo per almeno tutto il nono decennio del secolo¹⁷. Ancora attivo nel 1480 è anche l'altro figlio di Jacopo, Giuliano, il quale occupava la stessa bottega sul canto fra via degli Angeli (l'attuale via del Castellaccio) e via de' Servi (che nel 1469 condivideva con Zanobi), dove svolgevano l'attività di ceraiooli anche due dei suoi figli, Matteo e Alessandro, ma pure un terzo, Filippo, seguirà poi le orme paterne¹⁸. Giuliano viene ricordato anch'egli attivo per la Santissima Annunziata impegnato a realizzare e racconciare i voti¹⁹ mentre suo figlio Matteo veniva pagato pure “per parte di dipingnere” e colorare i bôti: un'ulteriore specializzazione della professione del ceraioolo, che gli valse svariate commissioni da parte dei frati della Nunziata²⁰. Appare evidente da questo breve *excursus* come il ramo dei Benintendi si fosse ben attestato a Firenze nel corso del XV secolo in botteghe prossime all'Annunziata anche collaborando in modo diretto e proficuo con il santuario (fig. 4). È pertanto doveroso interrogarsi circa il modo in cui dovesse svolgersi il lavoro dei ceraiooli in rapporto non solo ai fedeli, che acquistavano da essi le “ymagini”, ma proprio in relazione ai serviti che governavano quella fondazione mariana. Si apprende da una documentazione (non solo fiorentina) come, negli edifici dove si conservavano icone particolarmente venerate, fossero gli stessi religiosi a commerciare candele e immagini, e proprio tramite i ceraiooli. Abbiamo prove, sempre del XV secolo, ad Arezzo in due chiese – la Santissima Annunziata e Santa Maria delle Grazie – ma naturalmente anche nella Santissima Annunziata di Firenze, di come i frati (in quest'ultimo luogo) e le compagnie laicali (in entrambe le fondazioni aretine) incaricassero un ceraioolo di produrre e commercializzare le cere assegnandogli, per tale attività, un locale all'interno dell'edificio di culto²¹. Come si evince da documenti inediti, i rapporti fra il ceraioolo e i responsabili di un santuario erano stabiliti



2.

2. Antonio de' Benintendi (?), *Busto del cardinale Giovanni de' Medici, futuro papa Leone X*, circa 1512, terracotta. Londra, Victoria and Albert Museum, inv. A.29-1982

attraverso scritture private ma anche tramite rogiti notarili (a testimoniare la rilevanza di tali attività) in cui si indicavano, naturalmente, i tempi e le mansioni che il ceraioolo era tenuto a svolgere e, talvolta, anche il tipo di materiale da commercializzare²². Si vendevano immagini già pronte per essere acquistate, che fruttavano lautí guadagni alle fondazioni religiose²³ e che troviamo descritte, ad esempio, in un documento del 1493:

Duegentosettantacinque ymagine minute di più sorte di peso di libbre ventitre come *capi, occhi, denti, petti, poppe, braccia, mani, gambe, piedi, cuori, bambini fasciati, asini, buoi, cavalli, pecore, milze, braghieri, butticini tutti di più sorte* cioè grandi, piccoli et mezani tutti insieme di libbre 23 ½

E più ventidue bambini vestiti di mezzo braccio l'uno

E più nove fanciulli vestiti d'uno braccio l'uno

E più dodici fanciulle vestite d'uno braccio e mezzo l'una

Et più quattro fanciulle grande due colorate et due no di braccia due et mezzo l'una

3. Pittore toscano della metà del XVII secolo, *Processione in via de' Servi e in piazza della Santissima Annunziata*, olio su tela, particolare (cat. 9)



3.

Et più cinque ymage grande di 3 braccia l'una parte colorate et parte no

Et più uno fanciullo fasciato grande d'uno braccio et mezzo

Et più *una testa d'una monaca col collo velata*

Et più uno cavallo colla sella venduto [...] soldi 25

Et più *una prisione cun uno imprigionato* [...] ²⁴.

Fra questi soggetti ricordati (forse fra i più richiesti) e certamente fra altri di tipologie non dissimili, i fedeli avrebbero potuto scegliere i voti a essi più confacenti che poi, naturalmente, sarebbero stati offerti alla venerata icona. Stando sempre ai ricordi documentali, furono destinate all'*Annunciazione* servita un così gran numero di “ymagini” che non era la sola cappella dell'Annunciata a contenerle, ma l'intera chiesa a esserne completamente occupata. Infatti, per alloggiare le cere non solo vennero realizzati palchetti di legno che erano numerosissimi e collocati proprio in ogni parte dell'edificio, anche nelle altre cappelle²⁵, ma le cere medesime furono pure appese al soffitto, e possiamo farci un'idea, per quanto parziale, di come potessero essere sistemate le immagini nella Santissima Annunziata fiorentina confortati dalla presenza

di ex voto ancora *in loco*, ad esempio nel santuario di Santa Maria del Romituzzo presso Poggibonsi (Siena; fig. 6) e in quello della Madonna delle Grazie a Curtatone (Mantova; fig. 5)²⁶. Così, la circostanza che l'attività dei figli e dei nipoti di Jacopo Benintendi venga ricordata, come si è visto, nelle carte dell'Annunziata, prevalentemente in opere di restauro delle immagini in cera, non stupirà: i voti donati nel tempo dai fedeli alla Vergine subivano quei danni provocati, è immaginabile, soprattutto dall'affastellamento all'interno della chiesa – sui palchetti soprattutto – e pertanto i padri serviti erano tenuti a farle racconciare a proprie spese indirizzandosi a maestri ceraioli.

Naturalmente le “ymagini”, come le candele, potevano essere acquistate dai fedeli anche nelle numerose botteghe ubicate in via de' Servi (se ne sono censite, solo per i Benintendi, circa sei) dove a esperti ceraioli erano indirizzate richieste più peculiari, ovvero delle vere e proprie commissioni di soggetti come, ad esempio, ritratti di papi, di eminenti personaggi, ma anche di semplici *cives*. Alcuni esempi. Nelle carte dell'Annunziata Giuliano Benintendi viene ricordato (oltre, come si è visto, nel racconciare i voti) per



4.

l'incarico di realizzare, nel 1480, un'immagine per “Nicholò di Franciescho Cintenchi”²⁷. Un suo figlio, Filippo, nel marzo dell'anno successivo fu pagato “per manifattura della magine del ducha di Borghongnia” che sarà dipinta con colori e oro da “Giesuè dipintore”²⁸. Un ceraiolo non appartenente alla schiatta dei Benintendi, Arcangiolo di Giuliano, fu pagato nel 1481 per la realizzazione “dela ymage del ducha de Lorenzo” che ornò con colori e stagno e, nell'agosto del medesimo anno, per rifare di nuovo “maestro Giovanni chavadenti”, mentre nel settembre fu pagato dal convento per “una torre di cie-

ra posta in chiesa”²⁹. Qualche anno dopo, fra il 1484 e il 1487, un nipote di Giuliano, il già ricordato Paolo di Zanobi, legato da un contratto con i serviti, realizzò per loro, quali opere degne di ricordo: “e' beati overo parte di quegli avenono andare in chupola, a fare più magine ferite nel mezzo della chiesa” e inoltre venne chiamato “a fare uno miracholo d'uno chastello a ssua cera a botegha sua” e poi a realizzare “uno beato Filippo picholo a sua cera” e l'immagine di un papa³⁰. Anni dopo, nel giugno del 1496, viene ricordata la realizzazione di “una imagine del re di Datia [Dacia]”³¹. Una piccola parte, quella menziona-

4. Mappa delle botteghe della famiglia Benintendi

Ipotesi circa l'individuazione delle botteghe fiorentine di ceraioli della famiglia Benintendi dalle dichiarazioni al *Catasto* 1427-1480

● Ramo di Jacopo di Benintendi di Jacopuccio, dei suoi figli (Zanobi, Giuliano, Benintendi) e nipoti

1. Corso degli Adimari ora via de' Calzaiuoli (proprietà de' Macci) condivisa da Jacopo col fratello Niccolò.

2. Piazza San Giovanni (proprietà dell'Opera di San Giovanni).

3. Via de' Servi (proprietà della chiesa della Santissima Annunziata) ubicata in prossimità della chiesa.

4. Via de' Servi (proprietà del monastero di Santa Maria degli Angeli) ubicata all'angolo fra due strade.

5. Via de' Servi (nessuna ulteriore indicazione).

6. Piazza del Duomo (proprietà di Luca Rinieri).

7. Corso degli Adimari ora via de' Calzaiuoli, menzionata come nel popolo di San Cristoforo (proprietà di Luca Rinieri).

8. Via de' Servi (ipotesi) i documenti ricordano solo il popolo di San Michele Visdomini (proprietà di Luca Rinieri).

● Ramo di Niccolò di Benintendi di Jacopuccio e dei suoi figli (Priore e Orsino) e nipoti

1. Corso degli Adimari ora via de' Calzaiuoli (proprietà de' Macci) condivisa da Niccolò col fratello Jacopo.

2. Orsanmichele (proprietà di Bartolomea di messer Arrigo Cavalcanti moglie di Arrigo Guinigi di Lucca).

3. Via de' Servi “sotto il Palagio” dirimpetto alla chiesa San Michele Visdomini (proprietà di Mariano di Piero del Palagio e fratelli).

4. Corso degli Adimari, menzionata come nel popolo di San Romolo (proprietà Paolo e Giovanni Trenta da Lucca) potrebbe coincidere con la bottega qui segnalata col n. 2.

5.
Curtatone (Mantova),
santuario della Madonna
delle Grazie



5.

ta, di una produzione che dovette essere appunto vastissima e oltremodo impegnativa.

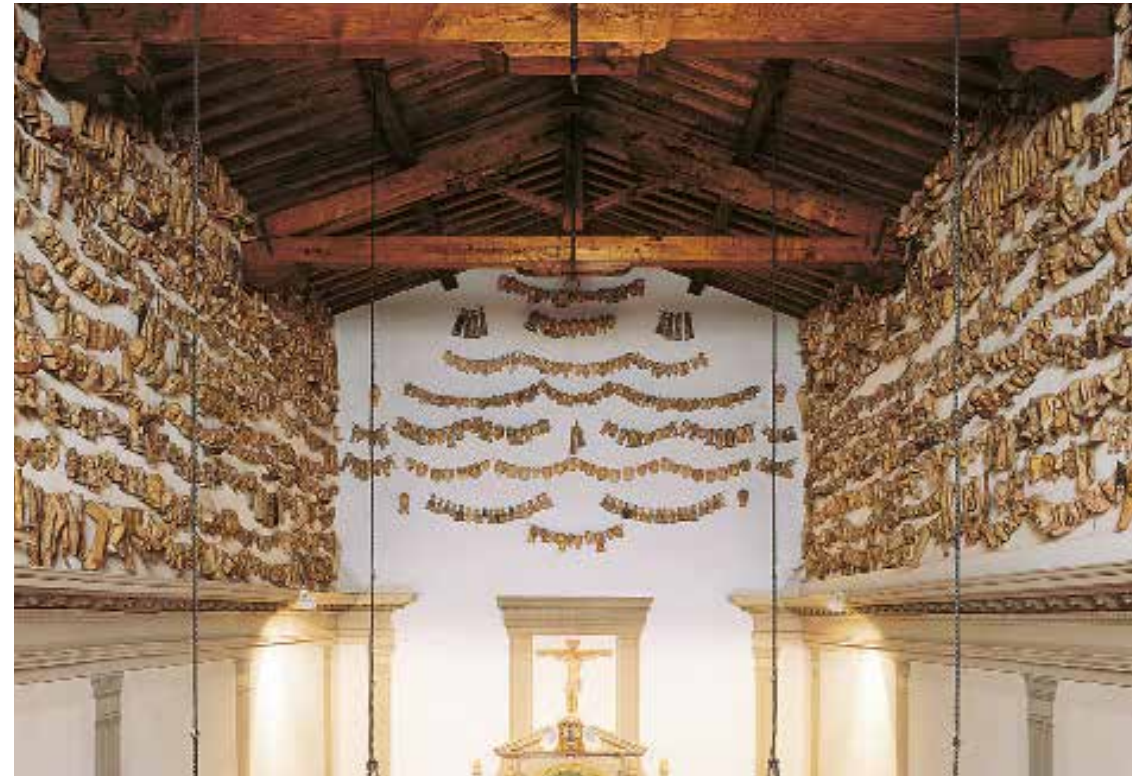
Una questione, per quanto sostanziale sulla quale non si trovano, al momento, adeguate informazioni nei documenti coevi, è di ordine tecnico. Parrebbe ovvio che le “ymagini” più comuni e destinate a devoti non dell’*élite* potessero essere realizzate dai ceraioi attraverso matrici e stampi, in virtù di un processo esecutivo che avrà necessitato a conclusione, per certo, di una rifinitura: ad esempio, quando richiesto, per il completamento di un’immagine l’utilizzo di biacca mista a minio consentiva di ottenere, per le membra, un color rosa carnicino³². Complesso doveva risultare il processo realizzativo per le immagini in cera più articolate sia per la maggior dimensione sia per la ricchezza di dettagli richiesti, e ciò nel caso in cui i ceraioi fossero chiamati a raffigurare soprattutto personalità di rango. Riguardo a quest’ultime figurazioni si ricava come, probabilmente, “agli strati superficiali di cera dava consistenza uno strato piuttosto alto, di gesso sottostante”³³, mentre per la coloritura e alcuni particolari vivevano le stesse pratiche, a cui si è accennato, seguite anche per i manufatti più comuni. Tuttavia, l’oro e i

colori, che i documenti ricordano, saranno serviti per dipingere dettagli con cui tali effigi erano impregiate, considerando come esse venissero agghindate anche con vesti in tessuti preziosi, con armi, corone e altri gioielli eseguiti in materiale più ordinario quale lo stagno³⁴. Poiché nel caso di realizzazioni di figure umane esse dovevano essere repliche fedeli dell’effigiato, ad esempio, per le capigliature si utilizzavano parrucche o capelli fatti di stoppa tinta con il nero di carbone, adoperato anche per le criniere dei cavalli³⁵.

In questa attività in cui il lavoro dell’artigiano non sembra si distaccasse di molto da quello dell’artista, quando si richiedeva soprattutto la realizzazione di immagini ‘umane’, fra i molti membri della famiglia Benintendi si distinguerà, per i vertici raggiunti, Orsino Benintendi.

2. Nella Firenze laurenziana. L’attività di Orsino di Niccolò Benintendi

Il fratello minore di Jacopo, Niccolò, visse molto a lungo per il secolo in cui si svolse la sua esistenza: circa novant’anni³⁶. Dopo la morte del fratello



6.

6.
Poggibonsi (Siena), santuario
di Santa Maria del Romituzzo

ricaviamo sue notizie solo a partite dalla portata al *Catasto* del 1457, in cui ricordò di tenere sempre ad affitto, unitamente alla casa, la già menzionata bottega a uso di ceraio che si trovava in Orsanmichele mentre, in tale torno di tempo, ne aveva anche un’altra in via de’ Servi che, di proprietà di Mariano del Palagio e dei fratelli, era utilizzata, sempre per fare immagini, dal suo figlio maggiore, Priore³⁷. Si tratta di una bottega centrale nell’attività dei Benintendi – prossima a quella, già menzionata, che nel 1480 sarà occupata da Jacopo e Zanobi – dove vari membri della famiglia eserciteranno il proprio mestiere fino al Cinquecento (fig. 4). Nella dichiarazione catastale del 1469, che venne consegnata quando Niccolò era morto da poco, egli rammentava di tenere a pigione anche una casa con botteghe a uso di ceraio nel tratto finale di via de’ Calzaiuoli, forse una di quelle già menzionate nel 1457³⁸. Nella medesima portata Niccolò dette conto delle attività dei membri della famiglia. Dei suoi sei figli maschi, il maggiore Priore³⁹ svolgeva, come si è visto, l’attività di ceraio nella bottega di via de’ Servi affiancato da uno dei fratelli minori, Orsino⁴⁰, mentre degli altri: Mariotto, notaio, viveva a

Campi (Bisenzio) dove si era ritirato a causa dei debiti⁴¹; Biagio aveva intrapreso l’attività di speziale⁴² e, almeno in un primo tempo, svolgevano con lui tale occupazione anche i fratelli Daniello e Girolamo⁴³.

A differenza del maggior numero degli esponenti del ramo di Jacopo, le vicende dei figli di Niccolò mostrano, in parte, quella tendenza, propria delle famiglie fiorentine di artigiani, a cercare di innalzarsi nella scala sociale non solo indirizzandosi verso lavori non manuali (manifesta nella scelta di far approdare Mariotto al notariato) ma anche, ad esempio, ricoprendo cariche, per quanto minori, all’interno del reggimento dello Stato⁴⁴. Per intraprendere tale scalata sociale i Benintendi si fecero forti di legami di parentela che li condussero, perlomeno dagli anni sessanta del secolo – con Priore –, a mantenere saldi rapporti con Lorenzo il Magnifico e la famiglia Medici. I Benintendi erano infatti parenti assai prossimi della nota schiatta dei Pucci e tale legame, piuttosto stretto, si manifestò soprattutto fra Orsino e Dionigi di Puccio, un rapporto, il loro, che non poté non essere rilevante per le vicende anche lavorative della famiglia di Niccolò⁴⁵. Dio-

nigi, infatti, fu un ‘uomo’ di fiducia di Lorenzo il Magnifico per il quale Orsino risultò attivo, come vedremo, in un momento cruciale nelle vicende della Firenze medicea⁴⁶.

Poiché intorno al 1477 venne meno Priore, fu Orsino a gestire da solo l’attività di ceraiolo⁴⁷. Già nel 1470 egli aveva preso quale “discipulo”, per il tempo di dieci anni, Bartolomeo di Giovanni di ser Piero⁴⁸, mentre qualche tempo dopo – nel 1474 – i frati dell’Annunziata presero Orsino a lavorare presso di loro, affinché egli realizzasse candele, fiaccole e quanto, per il solito, richiesto dai fedeli. Al ceraiolo si chiedeva di svolgere l’attività senza delegare ad altri il lavoro; riconoscendo, in tal modo, l’alta professionalità da lui raggiunta, i religiosi pretesero che nessun altro, in sua vece, realizzasse i manufatti in cera. Veniva assegnata a Orsino una cella in cui avrebbe svolto l’attività che gli stessi registri della fondazione servita rammentano con puntualità, come ricordano peraltro che, nelle cere da lui eseguite, egli apponesse un proprio logo: vi si trovava, infatti, “sul fondo un’O grande con un’R dentrovi e una croce sopra”⁴⁹. Non venne stabilita una scadenza del contratto e Orsino avrebbe potuto continuare il proprio lavoro lungamente, come fece per certo fino al 1476, anno in cui è testimoniato come suo collaboratore Antonio di Leonardo⁵⁰. Nel 1477 Orsino fece compagnia, sempre “in arte et magisterio faciendi ymagines” con Girolamo di Domenico di Stefano mentre, poco tempo dopo, sempre i documenti ci ricordano un altro suo collaboratore in bottega, Giuliano di Domenico⁵¹. Ed è proprio in questi stessi anni, segnatamente nel 1478, che l’attività di Orsino ci è testimoniata da una fonte imprescindibile per la storia dell’arte quale Giorgio Vasari.

Nella *Vita* di Andrea del Verrocchio il biografo aretino ricorda infatti come, per il desiderio di portare a perfezione l’arte della ritrattistica, lo scultore intendesse servirsi della cera secondo una prassi che si riscontrava “in tutti i luoghi dove sono divozioni e dove concorrono persone a porre voti”. Per raggiungere tale obiettivo Andrea aveva pertanto preso “stretta dimestichezza con Orsino ceraiuolo, il quale in Fiorenza aveva in quell’arte assai buon giudizio”⁵². Così il Verrocchio guidò il Benintendi affinché quei ritratti

che nelle “ymagini”, fino ad allora, erano risultati “goffi” cominciassero, in virtù dei suoi consigli, a farsi “in molto miglior maniera”⁵³. In tale collaborazione, in cui ciascuno dei due artefici apportò le proprie competenze, dovettero rientrare anche questioni di ordine più strettamente tecnico se, come rammenta sempre il biografo aretino, si procedette a eseguire le ‘ymagini’ secondo un procedimento più rigoroso: con un’ossatura di legname intessuta di “canne spaccate” ricoperte poi di panno incerato in cui furono le mani, i piedi e le teste a essere realizzate in cera “più grossa” e dipinte a olio mentre alcuni dettagli, come i cappelli, dovevano essere eseguiti nei modi già ricordati⁵⁴. Tradizione e innovazione (come di consuetudine) dovevano compenetrarsi.

L’occasione perché avvenisse questo scarto qualitativo nell’attività di Orsino fu la congiura dei Pazzi (aprile 1478) quando, in seguito al ferimento di Lorenzo il Magnifico che, a differenza del fratello Giuliano, sopravvisse all’agguato tesogli nella cattedrale fiorentina, il Medici fece realizzare a Orsino, “con l’aiuto ed ordine d’Andrea tre [suoi ritratti] di cera grandi quanto il vivo”⁵⁵. Il primo di essi, a cui venne messo indosso l’abito che Lorenzo portava quando, solo ferito alla gola, si affacciò alle finestre di palazzo Medici per mostrarsi vivo, fu posto dinnanzi al Crocifisso miracoloso della chiesa del monastero del Chiari in via San Gallo. Un’altra delle tre “ymagini”, con Lorenzo in lucco, venne donata alla cappella della Santissima Annunziata, mentre la terza fu inviata a Santa Maria degli Angeli ad Assisi⁵⁶. La rilevanza dell’immagine richiesta a Orsino, sostenuto dal Verrocchio, è notevole, non solo in quanto fino a quel momento il Magnifico non aveva voluto che lo si effigiasse, ma anche considerando come il prototipo realizzato dal ceraiolo con lo scultore dovette essere preso a modello per le successive rappresentazioni del Medici e forse, fra le prime derivazioni, si potrebbe riconoscere il *Busto di Lorenzo il Magnifico* conservato alla National Gallery di Washington (fig. 1)⁵⁷.

Se i rapporti di Orsino (e dei suoi) con i Medici, e il Magnifico in particolare, rimontavano, come si è accennato, già agli anni sessanta del secolo e la scelta di servirsi del Benintendi per le “ymagini” laurenziane poté essere giustificata, in quel

momento storico, anche da tale consuetudine, la collaborazione del ceraiolo con uno scultore, certamente importante nella carriera di Orsino, non fu tuttavia, a mio avviso, un *unicum*. Non sfuggerà, infatti, come la più volte ricordata bottega che Orsino e i familiari occupavano, dagli anni cinquanta del XV secolo, in via de’ Servi all’angolo con l’attuale via del Castellaccio⁵⁸ confinava con due officine, sempre di proprietà della famiglia Del Palagio e tenute a pigione dai fratelli Da Maiano⁵⁹: ci si può dunque interrogare se tale prossimità e una consuetudine giornaliera non avessero potuto condurre a una qualche collaborazione finora taciuta dalle carte.

Tuttavia è sempre dalla biografia vasariana del Verrocchio che troviamo un ulteriore spunto di riflessione circa l’attività di Orsino impegnato nel realizzare le maschere funerarie che, se già note e richieste (come si evince dal *Libro dell’Arte* di Cennino Cennini), non erano ancora, come ci narra sempre Giorgio, del livello qualitativo che fu raggiunto in virtù delle indicazioni fornite proprio da Andrea e di cui si giovò non solo Orsino ma, come vedremo, anche (fra gli altri) il figlio primogenito di quest’ultimo, Antonio⁶⁰. Così, dopo l’esperienza al fianco del Verrocchio, successiva alla congiura dei Pazzi, è probabile che i Medici si affidassero ancora a Orsino, dopo l’8 aprile del 1492⁶¹, al fine di eternare la memoria di Lorenzo, commissionandogli la sua maschera funeraria, secondo le indicazioni che erano state impartite anni prima da Andrea.

Se Orsino risulta ancora in vita il 7 ottobre del 1504⁶², di certo in questo torno di tempo i suoi figli maggiori Niccolò ma soprattutto Antonio – che dividevano due botteghe da decenni in uso ai Benintendi: quelle del corso degli Adimari e di via de’ Servi – portarono avanti l’attività paterna, coltivando anch’essi il legame con i Medici. Così, il 25 aprile 1515, gli Operai di Santa Maria delle Carceri a Prato commissionarono ad Antonio una figura in cera di papa Leone X, figlio del Magnifico, da porre all’interno dell’edificio religioso, quale ringraziamento alla Vergine miracolosa per aver fatto guarire il pontefice⁶³. L’anno successivo, il 24 maggio 1516, inviato a Siena Jacopo chiamato ‘el Borra-na’ (garzone e, presumibilmente, figlio illegitti-

mo di Orsino)⁶⁴, Antonio, per suo tramite, faceva dono alla Signoria di quella città di una testa, ritratta dal naturale, sempre del primo pontefice di casa Medici⁶⁵.

Nel decennio seguente, il 17 luglio 1524, di nuovo per l’Opera di Santa Maria delle Carceri di Prato, Antonio risultava aver completato un’immagine in cera di papa Clemente VII, secondo pontefice mediceo che, realizzata secondo il procedimento “del calco del volto”⁶⁶, oltre a ribadire ulteriormente la consuetudine di questo ramo dei Benintendi con la famiglia del Magnifico e dei suoi figli, hanno fatto supporre a Giancarlo Gentilini che fossero sempre di mano di Antonio anche le statue in cera di Leone X e Clemente VII eseguite, queste, per la Santissima Annunziata di Firenze le quali, distrutte nel 1529, vennero ‘rifatte’ nel 1532 dal Montorsoli. Stando infatti a un ricordo del diarista Luca Landucci, si apprende come, il 27 settembre del 1513, venisse collocata nella chiesa fiorentina dell’Annunziata un’immagine di Leone X che, da poco eletto papa, teneva “un breve in mano che chiedeva poter dar la pace a’ Cristiani e ridurre alla fede i Turchi”⁶⁷. Secondo la ricostruzione di Giancarlo Gentilini, proprio a motivo di un calco del volto del pontefice, presumibilmente conservato nella bottega che era stata di Orsino, il figlio Antonio avrebbe potuto eseguirla⁶⁸. Quest’immagine, unitamente ad altre tre rappresentanti: una Lorenzo de’ Medici (quella che Orsino, come abbiamo visto, doveva aver eseguito con l’aiuto di Andrea del Verrocchio), un’altra il duca Giuliano, figlio del Magnifico (eseguita da Baccio da Montelupo nel 1513) e infine papa Clemente VII, furono distrutte, secondo quanto si è accennato, nel 1529 ai tempi dell’assedio di Firenze (come al tempo del ritorno dei Medici era stata abbattuta quella del gonfaloniere Pier Soderini) ma che furono poi rifatte nel 1530 da Giovann’Angelo Montorsoli quando questi vestì l’abito servita proprio alla Santissima Annunziata; scultore, il Montorsoli, al quale fu peraltro commissionata anche un’immagine di Alessandro de’ Medici, primo duca di Firenze⁶⁹. Ed è proprio in virtù di tali indizi che è stata assegnata ad Antonio anche l’esecuzione di un’opera precedente a queste do-

cumentate: il ritratto in terracotta – di indiscusso realismo – di *Giovanni de’ Medici cardinale* (Londra, Victoria and Albert Museum, fig. 2)⁷⁰. Una consuetudine anche quella di Antonio con i Medici che ci viene confermata dalle fonti a lui coeve, segnatamente Benedetto Varchi, il quale narra nella sua *Storia fiorentina* di come Antonio di Orsino nel 1529, trovandosi a passare per

piazza San Giovanni, venisse preso a “granata-te” da un fanatico repubblicano che lo costrinse, per quanto lui già in età, a correre velocemente e a trovar rifugio in una delle numerose botteghe della sua famiglia in via de’ Servi⁷¹. Botteghe che, per quanto già pochi decenni dopo avrebbero perso la loro rilevanza, erano state per un lungo tempo crocevia di fede, artigianato e arte.

1 Su tali manufatti, conservati ancora nel corso del XVIII secolo, sebbene non numerosi, presso la Santissima Annunziata: Richa 1754-1762, vol. VIII, 1759, pp. 7-9, e Lastri 1798-1799, vol. II, 1798, pp. 165-169. Al momento della realizzazione del nuovo soffitto della chiesa (1664-1669), le immagini rimaste a lungo nell’edificio vennero relegate nel chiostroino dei bóti (voti) che prese tale denominazione proprio dalla presenza di quei manufatti. Tuttavia, anche da quest’ultimo luogo, furono ben presto rimossi tanto che, nel 1739, si ricordavano nel santuario solo voti in argento. Se la parola bóto fu adoperata già dalle prime fonti, come Giovanni Boccaccio e Franco Sacchetti che ne trattarono quale fenomeno sociale (Mazzoni 1923, pp. 17-22); sull’argomento della ceroplastica fiorentina è stato viatico indispensabile il saggio di Gino Masi (1917).

2 L’importanza dei manufatti in cera e del loro commercio è testimoniata a Orsanmichele già dal XIII secolo: Del Prete 1859, p. 7 e anche La Sorsa 1902, pp. 81-85. Sulla prima venerata immagine di Orsanmichele e sulla *Madonna* del Daddi: Finiello Zervas 1996, pp. 28-35 e 63-65. Per l’affresco della Santissima Annunziata si veda Medori, Paolini, Ragazzini 2023.

3 La data di nascita di Jacopo si desume da ASFi, *Catasto*, 28 (1427, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro), cc. 585r-586v; mentre per Niccolò ASFi, *Tratte*, 80, “Libro dell’età” II (1379-1521), c. 98r.

4 La dichiarazione di Jacopo: ASFi, *Catasto*, 28 (1427, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro), c. 585r; quella di Niccolò: ivi, cc. 753r-757r.

5 Nella portata di Jacopo: ASFi, *Catasto*, 28 (1427, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro), c. 585r; in quella di Niccolò: ivi, c. 755v.

6 La probabile data di morte di Jacopo in ASFi, *Catasto*, 799 (1457, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro), c. 466r-v.

7 Zanobi era nato il 14 marzo 1404: ASFi, *Tratte*, 80, “Libro dell’età” II (1379-1521), c. 112v; ASFi, *Catasto*, 696 (1451, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro), c. 270r; anche in ASFi, *Catasto*, 695 (1451, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro), c. 191r.

8 Giuliano nacque il 21 maggio del 1412 e Benintendi l’8 agosto del 1419 (ASFi, *Tratte*, 80 “Libro dell’età” II [1379-1521], cc. 81r e 65r); nel 1451 i due fratelli furono intestatari di una stessa portata: ASFi, *Catasto*, 696 (1451, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro), c. 11r-v: 11v; anche in ASFi, *Catasto*, 695 (1451, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro), c. 6r-v: 6v.

9 ASFi, *Catasto*, 799 (1457, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro), c. 253r-v: 253r.

10 Ivi, c. 466r-v: 466r.

11 Nel *Catasto* del 1469 la portata sarà a nome di “Rede di Benintendi” anche se risulterà il figlio maggiore, Jacopo (nato il 24 marzo del 1446: ASFi, *Tratte*, 80 “Libro dell’età” II [1379-1521], c. 87v), a dichiarare i beni per sé e i fratelli: ASFi, *Catasto*, 911 (1469, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro), c. 487r-v.

12 ASFi, *Catasto*, 911 (1469, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro), c. 259r-v (Giuliano), c. 556r-v (Zanobi); la bottega condivisa è ricordata da Zanobi (c. 556r) e sinteticamente da Giuliano (c. 259v).

13 Le botteghe del solo Giuliano: ivi, c. 259v.

14 Ivi, c. 556r (Zanobi); c. 259r (Giuliano).

15 ASFi, *Catasto*, 1002 (1480, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro), c. 524r-v: 524r.

16 ASFi, CRSGF 119 (Santissima Annunziata di Firenze), n. 246 “Entrate e uscite del camarlengo”, cc. 161r, 163.

17 Paolo di Zanobi nacque il 23 maggio del 1436 (ASFi, *Tratte*, 80 “Libro dell’età” II [1379-1521], c. 102v) e risulta accatastato nel 1480: ASFi, *Catasto*, 1002 (1480, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro), c. 416r.

18 ASFi, *Catasto*, 1002 (1480, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro), c. 250r-v; riguardo ai menzionati figli di Giuliano, Matteo era nato il 22 giugno 1448, Alessandro il 19 novembre 1452 (ASFi, *Tratte*, 80 “Libro dell’età” II [1379-1521], cc. 95v, 59r); Filippo non appare nelle Tratte ma nemmeno nel Catasto paterno.

19 ASFi, CRSGF 119 (Santissima Annunziata di Firenze), n. 246 “Entrate e uscite del camarlengo”, cc. 166v, 170r.

20 Ivi, cc. 163v, 164r, 165v, 166v, 201r, 203r; ASFi, CRSGF 119 (Santissima Annunziata di Firenze), n. 247 “Entrate e uscite del camarlengo” (1482-1486), c. 139v.

21 AFLA, *Santa Maria delle Grazie*, 3629 (1470-1495), c. n.n.

22 I patti fra la compagnia dell’Annunziata di Arezzo e il ceraio Pietro di Francesco di ser Bindo da Montevarchi in ASFi, CRSGF 20 (convento di Sant’Orsola di Arezzo) n. 18 “Memorie della Venerabil Compagnia della Santissima Annunziata” (1380-1618), c. 86r-v.

23 Riguardo ai lauti guadagni dell’Annunziata di Firenze si può consultare, almeno a partire dal 1474: ASFi, CRSGF 119, (Santissima Annunziata di Firenze), n. 618 “Giornale del camarlengo” (1474-1504), cc. 12v, 18r, 21r, 23v, 26v, 34r, 36r, 40r.

24 ASFi, CRSGF 20 (convento di Sant’Orsola di Arezzo), n. 18 “Memorie della Venerabil Compagnia della Santissima Annunziata” (1380-1618), c. 86r-v: 86r.

25 In vari ricordi sono menzionate le funi utilizzate per appendere i voti al soffitto: ASFi, CRSGF 119 (Santissima Annunziata di Firenze), n. 246 “Entrate e uscite del camarlengo”, cc. 114r, 211r, 213v, 233r.

26 Lo ricordano naturalmente le fonti, quali il Richa (1754-1762, vol. VIII, 1759, pp. 7-9) e i documenti in ASFi, CRSGF 119 (Santissima Annunziata di Firenze), n. 246 “Entrate e uscite del camarlengo”.

27 Ivi, c. 166v.

28 Ivi, c. 180v.

29 Ivi, cc. 203r, 211v, 213r.

30 ASFi, CRSGF 119 (Santissima Annunziata di Firenze), n. 49 “Libro di ricordanze” (1477-1494), c. 161r. Il contratto di Filippo con i serviti (nelle carte del convento: ivi, cc. 116r, 161r-162r) si trova in ASFi, NA 16833 (1481-1484, notaio Piero di Antonio da Vinci), c. 520r.

31 ASFi, CRSGF 119 (Santissima Annunziata di Firenze), n. 617 “Giornale del camarlengo” (1491-1497), c. 91v; nel luglio del 1496 questa immagine venne rifatta (c. 95).

32 Masi 1916, p. 125.

33 Ivi, p. 126.

34 Ad esempio, nel 1496, per la realizzazione dell’immagine del re di Dacia vennero acquistati broccato, colori e gesso: ASFi, CRSGF 119 (Santissima Annunziata di Firenze), n. 617 “Giornale del camarlengo” (1491-1497), cc. 91v, 92v, 93v.

35 Masi 1916, p. 126. Sulla realizzazione delle capigliature: ASFi, CRSGF 119 (Santissima Annunziata di Firenze), n. 246 “Entrate e uscite del camarlengo”, c. 159v e n. 617, c. 112r; per le criniere dei cavalli: ivi, cc. 165v, 167r.

36 La data della sua morte, il 25 luglio 1469, si desume dai documenti: ASFi, *Catasto*, 911 (1469, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro), c. 409r.

37 ASFi, *Catasto*, 799 (1457, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro), cc. 475r-476v: 475r e 475v.

38 ASFi, *Catasto*, 911 (1469, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro), cc. 409r-410v: 410r.

39 Priore nacque l’8 gennaio 1427: ASFi, *Tratte*, 80 “Libro dell’età” II, (1379-1521), c. 102v.

40 Orsino venne al mondo il 15 luglio 1440: ivi, c. 101v.

41 Nato il 5 luglio 1432 (ivi, c. 95r), su ser Mariotto ricaviamo notizie: dalla dichiarazione fiscale del padre (ASFi, *Catasto*, 911 [1469, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro], c. 409v), dalla sua portata del 1480 (ASFi, *Catasto*, 1002 [1480, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro], cc. 362r-363r), e da alcuni documenti. Della sua attività di notaio si conservano tre registri: ASFi, NA 2363 (1474-1485, notaio Mariotto Benintendi), 2364 (1481-1491, notaio Mariotto Benintendi), 2365 (1486-1504, notaio Mariotto Benintendi).

42 Biagio era nato il 1 febbraio 1442 (ASFi, *Tratte*, 80 “Libro dell’età” II [1379-1521], c. 65r); notizie su di lui e sulla sua professione si trovano nella portata al Catasto del padre (ASFi, *Catasto*, 911 [1469, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro], c. 410r) e in quella da lui stesso sottoscritta nel 1480 (ASFi, *Catasto*, 1002 [1480, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro], cc. 87r-88r).

43 Su Daniello nato il 30 ottobre 1433 (ASFi, *Tratte*, 80 “Libro dell’età” II [1379-1521], c. 73r) e su Girolamo il 26 ottobre 1441 (ivi, c. 81), notizie si desumono dal Catasto del padre (ASFi, *Catasto*, 911 [1469, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro], c. 409) e per Daniello anche dalla sua portata del 1480 (ASFi, *Catasto*, 1002 [1480, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro], c. 123r).

44 Sulle cariche pubbliche ricoperte dai figli di Niccolò, riassuntivamente: Masi 1916, *passim*.

45 Baldini 2025, *passim*.

46 *Ibidem*.

47 La dichiarazione fiscale di Priore del 1469: ASFi, *Catasto*, 911 (1469, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro), c. 462r-v; si veda anche Masi 1916, p. 128.

48 ASFi, NA 4826 (1471-1475, notaio Giovanni di Francesco Cecchi), cc. 144r-145r.

49 ASFi, CRSGF 119 (Santissima Annunziata di Firenze), n. 618 “Giornale del camarlengo” (1474-1504), cc. 12v, 20r, 28v, 30v, c. 41r, 54v; ASFi, CRSGF, 119 (Santissima Annunziata di Firenze), n. 614 “Giornale del camarlingo” [frate Antonio da

Firenze] (1475-1476), cc. 2v, 13r, 23r, 28r. Del logo di Orsino (ASFi, CRSGF 119 [Santissima Annunziata di Firenze], n. 59 “Libro di Memorie del 1780”, c. 24r) ne dà conto anche il Vasari nella *Vita* di Andrea del Verrocchio: Vasari 1568, ed. 1878-1885, vol. III, 1878, p. 374.

50 ASFi, CRSGF 119 (Santissima Annunziata di Firenze), n. 614 “Giornale del camarlingo” [frate Antonio da Firenze] (1475-1476), c. 2v.

51 Per la società: ASFi, NA 13956 (1477-1480, notaio Michele di Antonio di Piero da Santa Croce), c. 13r-v e già ASFi, NA 13955 (1471-1476, notaio Michele di Antonio di Piero da Santa Croce), c. 179r-v; la dichiarazione catastale di Orsino in ASFi, *Catasto*, 1002 (1480, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro) cc. 406r-v. Per il pagamento dell’immagine del duca di Borgogna: ASFi, CRSGF 119 (Santissima Annunziata di Firenze), n. 614 “Giornale del camarlingo” [frate Antonio da Firenze] (1475-1476), c. 114r.

52 Vasari 1568, ed. 1878-1885, vol. III, 1878, p. 373.

53 *Ibidem*.

54 Ivi, p. 374.

55 *Ibidem*.

56 Il ricordo anche in ASFi, CRSGF 119 (Santissima Annunziata di Firenze), n. 59 “Libro di Memorie del 1780”, c. 24r (già in S.A. 1888).

57 Sull’opera A. Luchs, in *Nello splendore mediceo* 2013, pp. 366-367, cat. 8.

58 In un documento dell’ottobre del 1490 (ASFi, NA 19759 [1488-1497, notaio Benedetto Tabarrini], c. 40r-v) Orsino e i da Maiano si riconobbero ‘conduttori’ di tre officine fra loro contigue. Nel febbraio del 1499 Orsino dovette prendere in locazione per cinque anni, sempre dai Del Palagio, un’altra bottega sita nello stesso luogo che, in precedenza, tenevano ad affitto le monache di Monticelli: ASFi, NA 14727 (1497-1499, notaio Andrea Nacchianti), c. 148r-v.

59 Per il documento (noto) rimando alla sua più recente menzione in Aquino 2023-2024, vol. I, pp. 68-69.

60 Vasari 1568, ed. 1878-1885, vol. III, 1878, pp. 373-374.

61 In questi anni troviamo Orsino impegnato nella gestione dei propri beni: ASFi, *Catasto*, 1002 (1480, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro), c. 406r-v; ASFi, *Decima repubblicana*, 11 (1494-1498, quartiere di Santa Croce, gonfalone Carro), c. 582r-v, e soprattutto in numerosi atti notarili.

62 ASFi, NA 15801, c. 100r-v. Interessante sottolineare, per il ruolo rivestito da Orsino in città, come il 26 giugno 1498 egli fosse nel novero dei *civium* consultati circa la “reaptatione” della lanterna della cupola del duomo di Firenze (il documento, ben noto, in ASFi, NA 15801, cc. 130v-132r).

63 Morselli 1985, pp. 328, 335-337; per l’attività di Antonio e i suoi rapporti con Ridolfo del Ghirlandaio si veda Baldini 2017, pp. 133-135.

64 Gentilini 1996a, p. 28.

65 Ivi, pp. 25, 31.

66 Morselli 1985, pp. 328-329, 337.

67 Landucci 1883, p. 342.

68 Gentilini 1996a, p. 30.

69 Mazzoni 1923, pp. 28-30.

70 G. Gentilini, in *Nello splendore mediceo* 2013, pp. 416-418, cat. 36.

71 Varchi [1721] 1838-1841, vol. II, 1838, pp. 164-165.



Origini e sviluppo delle cere policrome in Italia

ANDREA DANINOS

*La cera che fatale / Icaro ti diè morte /
ecco con miglior sorte /
per man di dotto artefice scolpita /
or ti rende la vita.*

Giovan Battista Marino, *Galeria*, 1620

L'“invenzione” delle opere in cera policroma, quelle cioè dove il colore è incluso nella cera e non apposto sulla superficie, può datarsi agli anni cinquanta del Cinquecento e si rivolse inizialmente alla realizzazione di medaglioni-ritratto come già se ne facevano in cera bianca. Il primo a darne conto è Giorgio Vasari nell'edizione giuntina del 1568: “Non tacerò ancora che i moderni artefici hanno trovato il modo di fare nella cera le mestiche di tutte le sorti colori, onde, nel fare ritratti di naturale di mezzo rilievo, fanno le carnagioni, i capegli, i panni e tutte l'altre cose in modo simili al vero che a cotali figure non manca, in un certo modo, se non lo spirito e le parole”¹. Contrariamente alla prima edizione del 1550, dove non si menzionano le cere policrome, l'attenzione di Vasari per la nuova tecnica e per gli artefici che la praticavano ricorre più volte, a conferma del nuovo e più ampio interesse mostrato per le tecniche artistiche, ascrivibile principalmente a Vincenzo Borghini, che con il Vasari collaborava alla nuova edizione.

I ritrattini in cera erano nella maggior parte dei casi realizzati su supporti di ardesia o di vetro e conservati in scatolini in legno o avorio tondi o ovali. Talvolta, principalmente in area germanica, si realizzavano anche contenitori in metallo

dorato con raffigurazioni allegoriche a rilievo, ma molti tra quelli pervenutici sono da considerare falsi ottocenteschi².

Difficile stabilire a quale nazione spetti il primato nella realizzazione di piccole opere in cera policroma e anche fuori d'Italia non pare che questa tecnica preceda la metà del Cinquecento.

Il primato che certamente spetta all'Italia concerne alcuni artefici che migrarono nelle corti d'Europa, diffondendo la novità, se non l'invenzione, dei ritrattini colorati; il più noto tra loro è il medaglista trentino Antonio Abondio (Riva del Garda, 1538 -Vienna 1591) che già nel 1565 aveva varcato le Alpi e risulta documentato a Innsbruck, punto di partenza per un percorso che lo porterà a Vienna alla corte di Massimiliano II e successivamente di Rodolfo II (fig. 1)³. Abondio è l'unico ceroplasta della sua epoca del quale siano note numerose opere, mentre nessuna opera in cera si è per ora potuta identificare di Anteo Lotello, che lavorò negli anni settanta del Cinquecento per Guglielmo V di Baviera e per la corte lorenese a Nancy, e di Giovanni Paolo Lotello, probabilmente fratello di Anteo, anche lui attivo a Nancy e successivamente a Parigi e nelle residenze reali di Saint-Germain-en-Laye e Fontainebleau⁴.



1.

1. Antonio Abondio, *Massimiliano II d'Asburgo*, circa 1575, cera policroma. Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. Kunstkammer 3074

Tra le opere in cera italiane del Cinquecento pervenuteci, un buon numero pare essere riconducibile a una produzione veneziana – la città lagunare era d'altronde celebre per la lavorazione della cera – e veneti sono gli artefici menzionati da Tomaso Garzoni nel 1585 nella *Piazza universale*, unica tra le fonti dell'epoca a fornirci un elenco di ceroplasti: “Dilettossi ai tempi antichi Nerone di formare immagini nel gesso: e nella cera particolarmente è fiorito Martino dal Sfriso, Giovambattista suo genero, un altro Martinello, detto Sarego, e quel Leoni, c'ha fatto quella Diana di cera a gli occhi di tutti veramente stupenda”⁵. Di Martino dal Sfriso, alias Martino Pasqualigo, si darà conto più oltre mentre resta per ora solo un nome “Giovambattista”; sappiamo che, con un altro ceroplasta veneziano, Martinello Sarego, come hanno rivelato le recenti ricerche di Valentina Conticelli, era in rapporto con Bianca Cappello alla quale inviano opere in cera, in particolare ritrattini di bellezze veneziane (si veda il saggio di Valentina Conticelli in questo

volume). Infine il Leoni menzionato da Garzoni andrà probabilmente identificato, piuttosto che in Leone Leoni, nel medaglista, pittore e ceroplasta padovano Ludovico Leoni (Padova, circa 1542 - Roma, 1612) celebre, come ricorda il suo primo biografo Giovanni Baglione, “nel fare i ritratti in cera, massimamente alla macchia”⁶. Sebbene non siano oggi identificabili, opere in cera di Leoni si conservavano nelle collezioni medicce; di certo il cardinale Leopoldo de' Medici ne possedeva almeno una, inviatagli in dono da Roma nel giugno 1664 da Paolo Falconieri⁷, quel “Ritrattino di cera di una femmina del Padovanino” che ritroviamo nella lista della propria collezione di ritrattini stilata da Leopoldo e inviata a Paolo del Sera a Venezia⁸.

La collezione di cere del cardinale, che alla sua morte includeva 72 opere, era la più vasta formata a Firenze, apprezzata dai conoscitori locali al punto che Filippo Baldinucci la menziona nel suo *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno* alla voce “Cere colorate”: “Bella invenzione ritrovata da' moderni, di dare alla cera ogni colore; onde con essa fanno figure di basso e intero rilievo, e ritratti così belli, che non manca loro se non lo spirito. In tal facoltà, tanto nel passato che nel presente secolo, sono stati, e sono Uomini di gran valore; di che fanno fede molte opere di proporzioni diverse, state raccolte dalla gloriosa memoria del Serenissimo Cardinale Leopoldo di Toscana nella sua Galleria”⁹.

Oltre agli artisti elencati da Garzoni, si dedicò alla ceroplastica lo scultore padovano Francesco Segala (Padova, circa 1533-1592) del quale possediamo una sola opera certa, il ritratto in cera siglato raffigurante l'arciduca Ferdinando del Tirolo (fig. 2)¹⁰. Nel testamento redatto nel 1592, così come nell'inventario dei suoi beni, sono elencate varie opere in cera¹¹.

Venezia e Firenze sono state tradizionalmente ritenute le città dove maggiormente si è sviluppata l'arte della ceroplastica policroma nel Cinquecento. A queste città andrà oggi aggiunta Ancona dove operò quello che può essere a buon diritto considerato tra i maggiori artefici in cera attivi nella seconda metà del Cinquecento, Giovanni Battista Capocaccia (si veda *infra*), le cui opere erano definite già da Vasari “veramente bellissime”. Un altro artefice

nato ad Ancona è l'architetto e medaglista Felice Antonio Casone (Ancona, 1559 - Roma, 1634) ricordato dal Baglione per “far di cera colorita, massimamente cose piccole, nelle quali gran diligenza usava”¹². Ancora un marchigiano, Rosato Rosati (Montalto, 1559 - Macerata, 1622), fu come Casone architetto e ceroplasta¹³, mentre nella generazione successiva Michelangelo Calcagni (Recanati, 1581-1667), figlio dello scultore Antonio, viene menzionato dal Baldinucci perché “all'età di dodici anni, già disegnava e faceva di cere colorite assai bene, che poi negli anni più maturi fece ottima riuscita in tal facoltà”¹⁴. Per quanto riguarda le altre regioni italiane le fonti cinquecentesche paiono tacere sull'attività di ceroplasti locali, anche a Napoli e in Sicilia dove nei secoli successivi la ceroplastica avrà vasta diffusione.

A Firenze: medaglisti, orafi e “dilettanti”

Nella Firenze di Francesco I de' Medici due soli artisti risultano specificatamente stipendiati come “maestri di stucchi”, Costantino de' Servi e Pastorino de' Pastorini. Ai loro nomi possiamo aggiungere quelli di Giuliano Giugni e del senese Giovanni Battista Sozzini, menzionati da Vasari¹⁵, e dello sfuggente Timoteo Refati, ricordato da Ulisse Aldrovandi. Al contrario, non vi è prova che l'orafo, scultore e medaglista Domenico Poggini (Firenze, 1520 - Roma, 1590) si sia dedicato alla realizzazione di opere autonome in cera, sebbene alcuni ritrattini gli siano stati attribuiti¹⁶.

Curiosamente di questi artefici il solo Costantino de' Servi risulta menzionato nell'inventario della Tribuna del 1589, per questa ragione se ne tratterà più oltre.

Pastorino de' Pastorini

Sebbene Pastorino de' Pastorini (Castelnuovo Berardenga, circa 1508 - Firenze, 1592)¹⁷ sia senza dubbio da considerare il più prolifico medaglista italiano del Cinquecento, una sola opera in cera gli è stata sinora attribuita (cat. 18), peraltro senza il supporto di una certezza documentaria; in occasione della mostra una seconda opera gli viene per la prima volta assegnata da Luca An-



2.

2. Francesco Segala, *Ferdinando II del Tirolo*, circa 1580, cera policroma. Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. Kunstkammer 3085

nibali (cat. 44). Eppure a lui Vasari, nella seconda edizione delle *Vite*, attribuisce un'invenzione che rivoluzionerà la tecnica ceroplastica negli anni a venire: “trovò uno stuc[c]lo sodo da fare i ritratti, che venissino coloriti a guisa de' naturali, con le tinte delle barbe, capelli e color di carni, che l'à fatte parer vive”¹⁸.

Nel 1558, in occasione delle nozze tra Alfonso d'Este e Lucrezia de' Medici, Pastorino realizzerà un ritratto in cera di Alfonso come dono per la sposa, descritto allo stesso Alfonso dall'ambasciatore Francesco da Susena¹⁹. Di certo la produzione di ritrattini in cera policroma da parte di Pastorino dovette essere maggiore di quanto oggi possiamo dedurre dai pochi documenti pervenutici se già Ulisse Aldrovandi lo definiva “inter ceraplastes primarios”²⁰. Come il mantovano

Timoteo Refati, Pastorino realizzerà per Aldrovandi alcuni ritratti in cera dei suoi familiari.

Nel maggio del 1565 Bernardo Canigiani, ambasciatore mediceo presso il duca di Ferrara, scriveva a Firenze che Ippolito Turco, consigliere segreto del duca, recava a Innsbruck “il ritratto del S^{or} Duca, di stucco colorito dal mezzo in su, di mano di Pasturino sanese, assai ben fatto, in uno scatolino di noce adorno con poca spesa d’un poco d’oro, d’argento e d’ambra”²¹. La stessa missiva ci informa di un ritrattino in cera raffigurante la sorella di Alfonso II, Lucrezia d’Este, richiesto da Ginevra Malatesta forse per essere inviato a Torino²². La lettera inoltre rivela che il medaglista “cangerebbe volentieri il Po con l’Arno, essendo risolutissimo che questo pane sia troppo duro al suo stomaco”; Canigiani sostiene senza successo la richiesta dichiarando che “in vero non è forse malo intagliatore, oltre a qualche altro segreto et virtù ch’egli ha”, dove il segreto andrà inteso, come pochi anni dopo scriverà Vasari, nell’aver inventato quello “stuc[c]o sodo da fare i ritratti”²³. Il 13 ottobre 1572 è sempre Canigiani a scrivere di aver ricevuto una visita da Pastorino che ha rinnovato il desiderio di “annidiarsi e morire in casa”. Nella lettera viene menzionata anche una sua invenzione “di finger perle, e altre gioie molto bene”, da collegare alla pratica di ornare i ritrattini in cera policroma con gioie finte²⁴. Pochi giorni dopo il 20 ottobre, l’ambasciatore aggiunge: “il quale [Pastorino] a me che son grosso non par che vaglia molto fuor di quelli ritratti di stucco coloriti del naturale, dove egli imita molto bene ogni cosa; e men’ha mostri assai e molto vaghi”. La vicenda si conclude sfavorevolmente per lo scultore il 14 novembre, quando Canigiani liquida la questione comunicando che Pastorino aveva “licenza di andare a servire chi gli piaceva”²⁵. Dopo quest’ultimo rifiuto Pastorino dovrà attendere il 1576 per trasferirsi a Firenze al servizio di Francesco I con la qualifica di “maestro di stucchi” e con un salario di 10 scudi che nell’ottobre del 1589 gli verrà dimezzato per ragioni d’età. Pastorino morirà nel dicembre del 1592 e l’ultima notizia che riguarda le sue opere in cera risale al 1584 quando l’artista scrive a Eleonora de’ Medici, moglie di Vincenzo Gonzaga, per comunicarle che quattro ritratti raffiguranti Eleonora

e Vincenzo Gonzaga, Francesco I de’ Medici e Bianca Cappello erano pronti per essere inviati a Mantova. Nella stessa missiva apprendiamo che Pastorino aveva già consegnato a Vincenzo Gonzaga un suo ritrattino e che aveva realizzato “due teste piccole” di Eleonora e Vincenzo “per farle in un pendente doro”²⁶.

Timoteo Refati

Il frate agostiniano mantovano Timoteo Refati, medaglista e ceroplasta, lavorò, seppure brevemente, per la corte medicea come testimoniato da Ulisse Aldrovandi²⁷. Nulla sappiamo della formazione di Refati, al quale nessuna opera in cera può essere oggi attribuita, mentre il corpus della sua produzione medaglistica mostra uno stile discontinuo a tal punto che un gruppo di medaglie siglate T.R. sono state, a partire dal 1902, erroneamente espunte dal suo catalogo²⁸. L’attività mantovana dell’artista è documentata da alcune medaglie realizzate tra il 1561 e il 1568; dopo questa data è probabile che si rechi a Bologna dove entra a far parte, come Pastorino, della cerchia di artisti legati a Ulisse Aldrovandi. È lo stesso Aldrovandi a ricordare come Refati “fecit multa ceroplasta quae videntur etiam in nostro Museum”²⁹ e nel 1594 l’erudito bolognese elencherà le cere realizzate dal frate mantovano da lui possedute, anche nelle repliche in gesso e in metallo, che includevano i ritratti di Aldrovandi e dei suoi familiari³⁰. Refati e Aldrovandi condividevano inoltre gli interessi naturalistici; nel museo aldrovandiano si conservava un ramarro fuso “ad vivum” dal mantovano e anche a Firenze Refati realizzerà calchi in cera di piante e piccoli animali; inoltre tra le carte dell’erudito bolognese si conserva un *Catalogus insectorum quem cupit Rev.dus Timoteus Refatus*³¹. Per il momento l’unica traccia certa della presenza di Refati a Firenze risale all’agosto del 1570 quando, con Ignazio Danti fratello dello scultore Vincenzo, ottiene di poter formare in gesso le due statue michelangiolesche del *Crepuscolo* e dell’*Aurora* purché non si avesse “detrimento delle figure”, un incarico evidentemente derivato dalla sua abilità nel formare “dal vivo” animali e piante³². La permanenza di Refati a Firenze si prolungò almeno sino al 1572, anno in cui realizza una medaglia con il ritratto dello stesso Danti³³.

Gentiluomini e dilettanti

Nella seconda edizione delle *Vite* Vasari scrive che l’esecuzione di ritrattini in cera era divenuto un colto passatempo per gentiluomini: “Tropo sarei lungo se io avessi di questi che fanno ritratti di medaglie di cera a ragionare, perché oggi ogni orefice [ne] fa, e gentiluomini assai vi si son dati e vi attendano, come Giovan Batista Sozini a Siena, et il Rosso de’ Giugni a Fiorenza, et infiniti altri, che non vo’ ora più ragionare”³⁴. Di Giuliano Giugni, detto il Rosso (Firenze, documentato tra il 1560 e il 1571) sono note alcune medaglie una sola delle quali, datata 1571 e raffigurante Eleonora di Toledo, reca la sigla ROS.G.G.³⁵ mentre nessuna opera in cera può essergli oggi attribuita, né se ne trova menzione negli inventari medicei.

Il nobile senese Giovanni Battista Sozzini (Siena, 1525-1582), pittore, medaglista oltre che ceroplasta, è possibile che abbia appreso l’arte di modellare in cera dal conterraneo Pastorino. Anche nel suo caso nessuna opera in questa materia è oggi nota o documentata. Stando a Ettore Romagnoli, a Siena in quegli anni lavorava in cera un altro nobile dilettante coetaneo del Sozzini, Bandino Piccolomini “nobil senese dilettante di figure di cera”, notizia da prendere con la dovuta cautela in quanto il Romagnoli riprende la notizia da Giulio Mancini, il quale però parla di “figure di rilievo” senza fare menzione del materiale usato³⁶.

A questi nomi si può aggiungere, sempre a Siena, il dimenticato maestro di teologia domenicano Alberto Transerighi (Rieti, ? - Siena, *post* 1590) che pare fosse abilissimo nel “miniare l’imagini di cera o di carta”³⁷.

La Tribuna di Francesco I de’ Medici: l’inventario del 1589

L’inventario della Tribuna del 1589 è l’unico tra gli inventari fiorentini, e non solo, a riportare i nomi di alcuni autori delle opere in cera, a questa data sempre definita “stucco”. Ancora nel 1621 nell’inventario dei beni di Antonio de’ Medici è il termine “stucco” a prevalere³⁸; una sola voce menziona un’opera in “cera al naturale”³⁹ a con-

ferma che la distinzione verteva essenzialmente sulla policromia dell’oggetto. Pochi anni dopo nell’inventario della Tribuna del 1638 si eliminerà definitivamente la distinzione tra cera e stucco a favore del più generico cera⁴⁰.

Le opere elencate nel 1589 assommano a dodici, per sei di queste non è indicato il nome dell’autore. Tra quelle anonime tre raffigurano una “viniziana”⁴¹, una il ritratto della moglie del “Cavalier Gloriero”, la romana Virginia Mancini⁴², due una *Nostra Donna con San Giovanni* e un *Ecce Homo*⁴³. Le tre “viniziane” è probabile che vadano identificate con quelle elencate in un’unica voce l’anno precedente nella Guardaroba del Casino di San Marco⁴⁴.

Una disamina approfondita delle opere presenti nella Tribuna per le quali viene menzionato l’autore ci fornisce un primo punto di partenza per un’indagine sui ceroplasti attivi a Firenze e sulle opere in cera collezionate dai Medici.

Rutilio Gaci

All’ottava mensola

Un nicchietto che s’apre entrovi da una parte una Venere di stucco e da l’altra un Adone di simile, di mano di Rotilio Gaci, n. 1⁴⁵.

Paggio di Giovanni de’ Medici e probabilmente suo coetaneo, Rutilio Gaci (Castiglion Fiorentino, circa 1567 - Madrid, 1634) viene eletto Accademico del Disegno nel 1583⁴⁶; dal 1587 è a Madrid come segretario di don Pietro de’ Medici, dove resterà, pur ritornando sovente in Italia, sino al 1634 anno della morte, alternando gli impegni artistici agli incarichi diplomatici per la corte toscana.

Sebbene Carducho lo lodasse per i “retratos de cera de colores, tan parecidos, como bien entendidos”⁴⁷, l’attività di Gaci come medaglista è documentata da varie opere⁴⁸, mentre nessuna sua cera è oggi nota, al di là del “nicchietto” già nella Tribuna siglato R^T°Ca, identificato da chi scrive alcuni anni fa (fig. 3)⁴⁹. Ritratti di Filippo III, presumibilmente in cera, furono inviati da Gaci a Firenze tra il 1607 e il 1610 per servire da modello a Pietro Tacca per il monumento equestre del sovrano⁵⁰.



3.

3. Rutilio Gaci, *Venere e Adone, Le tre Grazie*, circa 1587, cera policroma. Monaco, collezione MJM

“Sfregiato viniziano” alias Martino Pasqualigo
All’undicesima mensola

Un quadro con cornice di ebano entrovi ritratto una vinitiana al naturale su un letto, ingnuda, di stucco di basso rilievo con perle, rubinetti e diamantini, alto braccia 5/6 e largho braccia 2/3, di mano dello sfregiato vinitiano, con vetro, n. 1⁵¹.

Martino dal Sfriso (così lo ricorda nel 1585 Tomaso Garzoni nella *Piazza universale*) lo “sfregiato vinitiano” della Tribuna, ovvero il medagliista e ceroplasta Martino Pasqualigo (Milano, 1524 - Venezia, 1580)⁵², deve il suo soprannome allo sfregio, lo “sfriso” sul viso, ricordo del fal-

lito attentato alla sua vita ordito dal suo maestro Leone Leoni che aveva seguito ventenne da Milano a Venezia nel 1544; l’anno successivo, quando Leoni lascerà la città, si rifiuterà di seguirlo suscitandone l’ira, al punto di assoldare un sicario che lo ferirà al volto lasciandogli una profonda cicatrice. A Venezia Martino entrerà in rapporti con il *milieu* intellettuale lagunare, tra i cui sodali vi erano il pittore Giovanni Battista Maganza, Andrea Palladio, Pietro Aretino ed Enea Vico⁵³. Ma un rapporto ancora più stretto legava Pasqualigo ai Vecellio, in particolare al figlio di Tiziano, Orazio, suo coetaneo. Ne sono testimonianza il perduto ritratto di Tiziano posseduto da Andrea Vendramin raffigurante “Martino dal Sfriso scultor” e quello attribuito a Tiziano e bottega con l’iscrizione “Martinus Pasqualigo Statuarius Venetus” (Washington, Corcoran Gallery of Art)⁵⁴. Un documento oggi non più rintracciabile, dal titolo *Querela de Lion*, ricordava come “da Orazio fu molto acarezato esso Martino, et intrinsecamente praticava in casa di esso, Oratio dandoli ogni agiuto et favore in quello li occorreva”⁵⁵. Resta a testimonianza di questa amicizia la cera, attribuita da chi scrive a Martino, raffigurante Tiziano che regge in mano il ritratto del figlio Orazio (fig. 4)⁵⁶. Pasqualigo, che morirà a Venezia il 4 agosto 1580⁵⁷, non pare aver più varcato i confini del Veneto e i suoi spostamenti noti includono Vicenza, dove realizzò il ritratto in cera di Cinzia Thiene, moglie di Girolamo Garzadori, e Campiglia, sempre nel Vicentino, dove esegue i ritratti in cera di Mario Repeta e della moglie Claudia Loschi⁵⁸.

La perduta cera della Tribuna, di notevoli dimensioni (circa 48 × 39 cm), più dettagliatamente descritta nel successivo inventario del 1638⁵⁹, giunse infatti a Firenze nel luglio del 1587, morto ormai Martino da sette anni, per tramite di Francesco Bembo che la invia in dono a Francesco I: “Serenissimo Signore, Signore Colendissimo, Ritrovandomi aver io la più bella fattura che mai facesse Messer Martino, Scultore famosissimo, che ha tenuto vivendo e tiene tuttavia il primo luogo d’uomo eccellente in simili sorte d’opere, ho deliberato con la mia solita confidenza di pregar Vostra Altezza Serenissima [...] di collocarla nel



4.

suo bellissimo studio nuovo della Galleria [...]”⁶⁰. Che la cera raffigurasse la “vinitiana ignuda” viene confermato in una lettera di Bianca Cappello a Bembo del successivo 1 agosto (si veda il saggio di Conticelli in questo volume).

Il nome di “Martino dal Friso” ricomparirà sovente nel secolo successivo grazie a Paolo del Sera (Firenze, 1617 - Venezia, 1672), il celebre mercante, collezionista e agente per gli acquisti a Venezia del cardinale Leopoldo de’ Medici. È probabile che opere di Martino comparissero già tra i “diversi ritrattini di stucchi” presenti nella lista di opere acquistate da Giovan Carlo e da Leopoldo de’ Medici nel 1654 da Del Sera⁶¹, il quale, nella sua corrispondenza con Leopoldo de’ Medici, non perderà occasione per proporre tra il 1655 e il 1666 opere in cera di Martino, solo una delle quali giungerà a Firenze, una “Leda con Giove in forma di cigno” (cat. 30)⁶².

Appare comunque evidente, dalle poche opere sinora rintracciate, come Martino vada annoverato, con Giovanni Battista Capocaccia, tra i maggiori artefici di opere in cera del Cinquecento, e meriti di essere riscattato da un oblio che nel 1762 aveva fatto scrivere a Tommaso Temanza: “Delle opere sue di niuno de’ nostri Scrittori, se n’è fatta memoria”⁶³.



5.

Giovanni Battista Capocaccia
Alla dodicesima mensola

Un quadro con cornice d’ebano, lungo braccia 0/2 e largo soldi 9, ritrattovi drento una Nunziata con più angiolini, coperta di cristallo, di mano di Capocaccia, di stucco, n. 1.

Un quadro con cornice d’ebano, alto braccia 3/5 e largo 2/5, ritrattovi di stucco colorato di basso rilievo Papa Pio quinto, il Cardinale Alexandrino e altre figurine, coperta di cristallo, di mano di Capocaccia, di stucco, n. 1⁶⁴.

La prima notizia su Giovanni Battista Capocaccia si deve a Giorgio Vasari che nella seconda edizione delle *Vite* del 1568 scrive: “[...] parimente i lavori e medaglie di stucchi, come ho detto altra volta, si fanno oggi di tutta perfezzione. Et ultimamente Mario Capocaccia anconetano ha fatti di stucchi di colore, in scatolette, ritratti e teste veramente bellissime, come sono un ritratto di papa Pio Quinto, ch’io vidi non ha molto, e quello del cardinale Alessandrino”⁶⁵.

Più informato appare il concittadino Francesco Ferretti (Ancona, 1523-1593) che lo menziona, con il nome corretto di Giovanni Battista, nel suo

4. Martino Pasqualigo, *Tiziano con il ritratto del figlio Orazio*, circa 1570-1575, cera policroma. Edimburgo, National Museums of Scotland, inv. K.2004.38

5. Giovanni Battista Capocaccia, *Pio V*, circa 1570, cera policroma. Già Berlino, collezione James Simon

6.
Giovanni Battista Capocaccia,
*Pio V e il suo cameriere segreto
Teodosio Fiorenzi*, circa 1570,
cera policroma. New York,
The Morgan Library &
Museum, inv. PML 199041



6.

Diporti notturni dato alle stampe nel 1580: “[...] non scordando, anzi maggiormente comendando il Capo Caccia M. Gio. Battista arricchito di fama, et della virtuosa diligentissima sua industria, di scolpire, et colorire ritraendo dal naturale in stucco non solamente immagini private ma l’intiere historie, con sottile invention e arte mirabile che con l’altre sue segnalate giuditiose e destrissime conditioni lo fanno immortale”⁶⁶. Per avere altre notizie sul nostro ceroplasta si dovrà attendere il 1834 quando lo storico marchigiano Amico Ricci ne darà conto mostrando di conoscere alcune opere dell’artista: “[...] E per dir tutto di lui (giacchè vidi non solo qualche ritratto, ma anche storia a più figure), avvertirò che tali

stucchi egli componeva con cera, termentina, e fiore di calce, cose tutte ben note anche ai plastici d’oggi di”⁶⁷. Nessuno dei suoi biografi menziona la sua attività di medaglista limitata a due sole opere, unica testimonianza, sino a poco tempo fa, della sua produzione⁶⁸. Non è dato sapere se Vasari, al di là dell’errore onomastico, abbia conosciuto Capocaccia attraverso le sue opere o personalmente, visto il legame che univa entrambi a Pio V e alla sua corte. Stupisce comunque il rilievo offerto nelle *Vite* a un’artista ignorato dalle fonti contemporanee; si può dunque supporre che Vasari abbia potuto conoscere, nel corso dei suoi primi soggiorni romani al servizio del pontefice nel 1566 e nell’anno successivo, varie opere

del ceroplasta ammirandone la qualità; tra queste vi erano probabilmente i due ritratti del papa e del pronipote Michele Bonelli, il cardinale Alessandrino, il primo dei quali si può forse identificare in un rilievo già attribuito a Giovanni Antonio de’ Rossi (fig. 5), un tempo nella collezione di James Simon a Berlino, che anche a giudicare dalla sola foto appare perfettamente accostabile ai ritratti del papa di Capocaccia (cat. 21-22)⁶⁹. Due documenti da poco ritrovati permettono di confermare il legame diretto del ceroplasta con Michele Bonelli almeno dal 1568. Nel maggio di quell’anno Capocaccia riceve dal cardinale 5 scudi d’oro per “suplemento di una guarnicione di un Agnus Dei che egli ha fatto per noi”⁷⁰, mentre nel 1571 riceve un pagamento di 50 scudi per una serie di lavori non specificati⁷¹. In assenza di documenti ulteriori sulla vita del ceroplasta possiamo immaginare che il legame con Pio V e con il cardinale Alessandrino, protagonisti della maggior parte delle opere rintracciate, abbia avuto come tramite i numerosi marchigiani che componevano la corte del pontefice, legato alla regione da vincoli di parentela essendo un ramo della famiglia Ghislieri attestato nella marca di Ancona tra Jesi e Osimo. È il caso del rilievo firmato raffigurante *Pio V e il suo cameriere segreto Teodosio Fiorenzi* (fig. 6), realizzato probabilmente nel 1571 in occasione del conferimento a Fiorenzi, nativo di Osimo, del titolo di conte di Monte Cerno da parte del pontefice⁷².

Se il rilievo raffigurante *Pio V e il cardinale Alessandrino* è stato in questa occasione identificato (cat. 21), della *Nunziata con più angiolini*, giunta in Tribuna dal Casino di San Marco nel 1588 e ancora presente nel 1638⁷³, se ne trova un’ultima traccia nel 1769 quando era collocata nella *Camera di Madama* con altre sei opere in cera⁷⁴. Da questa data non si hanno più notizie della cera che non compare tra quelle poste in vendita nel 1783 (si veda Appendice).

Costantino de’ Servi

Alla quindicesima mensola

Un mezzo scatolino d’ebano ritrattovi di stucco la signora donna Leonora Duchessa di Mantova, di mano di Gostantino de’ Servi, n. 1



7.

Un mezzo scatolino d’ebano ritrattovi drento di basso rilievo di stucco il Duca Vincenzo di Mantova, di mano di Gostantino de’ Servi, n. 175.

Costantino de’ Servi (Firenze, 1554 - Lucignana, 1622), pittore, scultore e architetto di nobili origini, è di certo l’artista più erratico che abbia operato per la corte medicea. Fonte principale delle notizie sulla sua vita è Filippo Baldinucci, che utilizzò in parte una memoria redatta dallo stesso Costantino nel 1612⁷⁶.

Dedicatosi alla pittura dalla prima giovinezza, Costantino fu introdotto alla corte medicea nel 1571 e qui subito invitato a intraprendere il primo di una lunga serie di viaggi alla corte di Augusto I, dove avrà modo di operare come architetto e pittore. Dalla Sassonia si recherà a Vienna e a Praga, dove nel 1574 risulta al servizio come pittore del cancelliere boemo Wratislav von Pernstein. In quegli stessi anni operava a Praga Antonio Abondio, che verso il 1574 aveva realizzato la medaglia in bronzo di Pernstein⁷⁷; è probabile che Costantino lo abbia conosciuto e da

7.
Costantino de’ Servi,
*Ferdinando I de’ Medici
e Cristina di Lorena*,
circa 1580-1590, cera
policroma. Berlino,
Skulpturensammlung und
Museum für Byzantinische
Kunst, inv. 8279

8.
Christian Benjamin
Rauschner, *Giuseppe
e la moglie di Putifarre*,
circa 1760, cera policroma.
Collezione privata



8.

lui abbia appreso o perfezionato, se già la praticava, l'arte di modellare la cera. Nell'estate del 1581 Costantino rientra a Firenze recando con sé una patente di nobiltà concessagli da Rodolfo II, ma a Praga tornerà nuovamente nel 1603 rimanendovi due anni. Nel 1606, tornato a Firenze, si dedicherà principalmente a coordinare le maestranze impiegate nei lavori del cantiere della Cappella dei Principi in San Lorenzo, dove verranno impiegate pietre dure provenienti da Praga, frutto dei suoi precedenti soggiorni. Nel 1611 si reca a Londra presso la corte degli Stuart, dopo essersi fermato a Parigi per terminare alcuni lavori per Maria de' Medici. Costantino tornerà in Italia nel 1621, un anno prima della morte.

Di un'attività di medaglista si ha notizia in una lettera da Praga del gennaio-febbraio 1605 a Ferdinando I de' Medici: "Io mi ritrovo ancora qua per causa di alcune medaglie e rovesci di bassorilievo in che mi à occupato Sua Maestà"⁷⁸; successivamente in un'altra missiva inviata da Parigi il 5 aprile 1611 ad Andrea Cioli si menziona una medaglia in cera con il suo rovescio da inviare a Cristina di Lorena unitamente a un ritrattino "alla macchia"⁷⁹. Sia il dipinto raffigurante Costantino con il ritrattino in cera di Cristina di Lorena (cat. 28)⁸⁰, che una serie di lettere, confermano il rapporto privilegiato dell'artista con la granduchessa.

Alla corte di Rodolfo II Costantino dovette realizzare anche ritrattini in cera come si evince da una lettera da Praga del 17 novembre 1603 a Ferdinando de' Medici: "[...] sto mo aspettando che [Rodolfo II] dice voler non so che di cera colorita che per anchora non ho auto resolutione"⁸¹.

I due perduti ritrattini in cera della Tribuna furono con tutta probabilità realizzati nel 1584 in occasione delle nozze tra Eleonora de' Medici e Vincenzo Gonzaga, quando anche Pastorino ne eseguì di simili (si veda *supra*). Di certo le opere in questa materia dovevano essere più numerose di quanto oggi risulti se Costantino, nonostante le molteplici mansioni, nel 1588 risultava stipendiato con una provvigione di 12 scudi per le sole opere di "stucco" unico artista iscritto in questo ruolo con Pastorino che lo stesso anno riceveva 10 scudi⁸². Intorno all'anno successivo può essere datato il doppio ritrattino in cera raffigurante *Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena* (fig. 7), elencato nell'inventario dei beni di Cristina di Lorena redatto nel 1640⁸³ e recentemente attribuito da chi scrive, con *Le tre Marie al sepolcro* qui esposte (cat. 26), a Costantino, non lontano, pur nella differente materia, dall'algida eleganza dei suoi ritrattini su rame (cat. 27a-b)⁸⁴.

Bellezze in cera e vinitiane ignude

Le proprietà mimetiche insite nella ceroplastica policroma favorirono la diffusione di soggetti licenziosi, sovente mascherati da temi mitologici o allegorici, una costante che si ripresenterà, ma fuori d'Italia, sotto varie forme e nel corso dei secoli, come testimonia la produzione del più prolifico ceroplasta tedesco della seconda metà del Settecento Christian Benjamin Rauschner (fig. 8)⁸⁵, esplicitamente erotica anche nelle raffigurazioni di Maddalene penitenti, opere che paiono declinazioni in chiave settecentesca dei soggetti già presenti nella ceroplastica italiana del Cinquecento.

Tra le dodici opere in cera elencate nell'inventario della Tribuna del 1589, ben quattro raffigurano una "viniziana", una delle quali "al naturale su un letto, ingnuda"; negli inventari fiorentini



9.

successivi troveremo ancora ritratti di veneziane o più esplicitamente raffigurazioni di "femmina mezza nuda", o "femmina tutta nuda". Il termine "viniziana" sottintendeva quasi sempre quello di cortigiana, che distingueva, senza confini precisamente definiti, una classe più evoluta di etère dalle semplici meretrici. Montaigne, giunto



10.

a Venezia nel novembre del 1580, scriveva che vi erano circa 150 cortigiane vestite come principesse sebbene fossero stati emessi divieti che impedivano alle meretrici di indossare abiti lussuosi, gioielli e pietre preziose⁸⁶.

Alla fortuna del mito delle cortigiane veneziane contribuirono pittori, poeti e letterati, primo



11.



12.

9.
La Lozana Andaluza,
frontespizio, Venezia 1528

10.
Domenico Tintoretto,
Flora, circa 1590, olio su tela.
Madrid, Museo del Prado,
inv. P000385

11.
Ceroplasta veneziano,
La giovinezza, circa 1580,
cera policroma. Londra,
Victoria and Albert Museum,
inv. A.67-1938

12.
Ceroplasta veneziano,
La vecchiaia, circa 1580,
cera policroma. Londra,
Victoria and Albert Museum,
inv. A.68-1938

13-16.
Raphael Sadeler I,
Morte, Anima beata,
Anima purgante,
Anima dannata, circa
1601-1604, incisione.
Monaco di Baviera,
Staatliche Graphische
Sammlung, inv.
42034, 42036-42038



13.



14.



15.



16.

tra tutti Pietro Aretino giunto a Venezia nel 1527; risulta assai esplicita l’incisione posta sul frontespizio de *La Lozana Andaluza* dello spagnolo Francisco Delicado pubblicato a Venezia nel 1528 dove le cortigiane romane, protagoniste del libro, sono raffigurate a bordo di una barca che sventola uno stendardo con la scritta “A Venezia! a Venezia!” (fig. 9).

In pittura fu sempre a Venezia che maggiormente si diffusero le raffigurazioni di cortigiane, ritratte a mezzo busto, sovente in veste di *Flora Meretrix* (fig. 10).

Ma la diffusione di simili soggetti non si limitò alla sola Italia, come dimostra l’inventario della Kunstkammer di Rodolfo II d’Asburgo del 1607-1611 ricco di opere in cera raffiguranti *Venere, Diana* o *Leda*, più o meno svestite oltre a numerosi ritratti femminili parimenti denudati⁸⁷.

Già nel 1588 l’ambasciatore medico Curzio Piccherna scriveva da Praga a Belisario Vinta: “Insomma mi par questo sia uno dei maggiori dilette che habbia l’Imperatore non solo di pitture, di statue, lavori di stucco e di cera, ma di ogni altra cosa simile et più mi par che gusti di quelle cose che hanno un poco del lascivo. L’Abondio non fa mai altro che lavorar in cera uomini nudi, donne nude, veneri, amori, gratie e simili galanterie et ogni l’Imperatore lo manda a sollecitare e vuol vedere tutte le bozze”⁸⁸.

Il contagio dovette raggiungere in maniera significativa anche l’Inghilterra, se nel 1612 il precettore inglese Henry Peacham se ne preoccupava al punto di scrivere: “A poco altro servono per lo più le immagini in cera delle cortigiane a Roma e a Venezia che sono ritratte nude e vendute dappertutto come *Libidinis fomenta*, di sicuro non posso che apprezzarne l’arte, che a volte c’è ed è pregevole, ma in verità odio i loro maligni creatori e i loro fini abominevoli”⁸⁹.

In alcuni casi la nudità si ammantava di un significato moraleggiante teso a mostrare la caducità della bellezza, come nel caso di due cere probabilmente veneziane della seconda metà del XVI secolo raffiguranti una giovane nuda che si stringe il seno e una vecchia avvizzita e cadente appoggiata a un teschio (figg. 11-12)⁹⁰, mostrando, per dirla con Mario Praz che le aveva ammirate, “a contrasto il fiorire della giovi-

nezza e il turpe avvizzimento della vecchiaia in un corpo di donna”⁹¹.

Simili a queste due opere, o a quelle di diversa mano ma di eguale soggetto conservate nella Wallace Collection a Londra⁹², dovevano essere le due cere elencate nell’inventario di Leopoldo de’ Medici del 1675: “Due scatolini d’avorio, entrovi di cera il ritratto di una vecchia e di una giovane, tondi n. 2”⁹³; infine, passate in asta a Londra nel gennaio del 1691, troviamo: “Youth and Age in Italian Wax-work”, forse da identificare tra le opere menzionate⁹⁴.

Va infine ricordato come Leone Leoni verso il 1551 menzionasse in una lettera a Antoine Perrenot de Granvelle il ritratto di una cortigiana raffigurata come *Danae*⁹⁵.

Le cortigiane non erano naturalmente il solo soggetto femminile presente nelle collezioni di ritrattini in cera, vi comparivano anche nobildonne, regine e donne celebri per la loro bellezza o per le loro doti. La realizzazione di questi soggetti si protrasse per tutto il Seicento e oltre; per rimanere in Toscana, sappiamo che vi si dedicava lo scultore fiorentino Lorenzo Merlini (Firenze, 1666 - Roma, 1745) come lui stesso ricorda: “Nel mese di novembre del 1694 partii di Firenze per Roma dove mi trattenni per più mesi facendo ritratti di principesse e dame di cere di colori naturali da collocarsi in scatole o di zigrino o di argento, secondo le ordinanze [che] mi venivano date”⁹⁶.

L’inventario di Antonio de’ Medici redatto nel 1621 elenca due soli ritrattini in cera maschili e tredici femminili. Tra questi una “Micheli Veneziana”, probabilmente da identificare nella poetessa Cecilia Micheli moglie di Luigi Marcello⁹⁷, e due ritrattini di donne romane di casa Mancini, uno dei quali da porre in relazione con il ritratto di Virginia Mancini, la “moglie del cavalier Glorierio” elencata tra le cere della Tribuna nel 1589.

La netta predominanza di ritrattini femminili negli inventari fiorentini consultati lascia intendere che anche con le opere in cera si volesse costituire una serie dedicata alle bellezze femminili contemporanee, versione “in piccolo” di una moda che, se prolifererà in tutta Europa nella seconda metà del XVII secolo, era già attestata nella stessa Firenze dalla fine del Cinquecento, quando Ferdinando de’ Medici aveva commis-

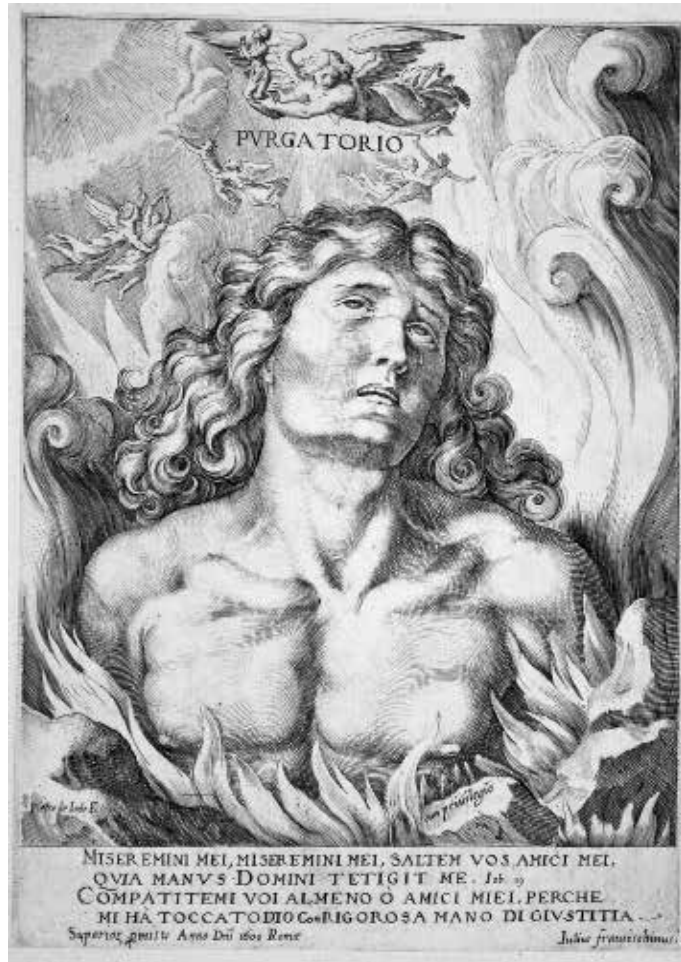


17.

17-19.
Pieter de Jode I, *Anima beata*,
Anima purgante, *Anima dannata*,
1600, incisione. Wolfegg,
Kunstsammlungen der
Fürsten zu Waldburg-Wolfegg

sionato la serie delle “Bellezze di Artimino” per l’omonima villa⁹⁸. Ma ancor prima Francesco I si era dedicato alla raccolta di ritrattini in miniatura di “bellezze”; Raffaello Borghini ricordava come Bernardo Buontalenti avesse miniato “assai ritratti delle più belle gentildonne fiorentine” da porre nello studiolo di Palazzo Vecchio⁹⁹, mentre nell’allestimento della Tribuna erano presenti ritrattini di gentildonne, non solo fiorentine, sia dipinti che in cera¹⁰⁰. La stessa Bianca Cappel- lo, come hanno rivelato le ricerche di Valentina Conticelli (si veda il saggio in questo volume), stava formando una collezione di bellezze vene- ziane in cera.

In parallelo fiorirono anche una serie di componimenti poetici dedicati ai ritratti dell’amata in cera. Nella *Galeria* di Giovan Battista Marino, quattro sono le poesie dedicate a opere in cera¹⁰¹, tre delle quali già pubblicate nelle *Rime* date alle stampe nel 1602¹⁰². Due dei componimenti reca-



18.

no lo stesso titolo *La sua donna in cera*; il primo esemplifica gli elementi più comuni delle opere in cera, realismo e fragilità: “Bramo, né pur mi lice / trar dal bel finto volto in cera espresso / un vano bacio, ed ingannar me stesso. / Ché se pur infelice / le labra ardito a le sue labra appresso, / Insensibile ancor temo non fugga; / temo (oimè) non si strugga / al foco de’ sospir’ tenera e molle. / Ma di che temo, folle? / Ancor di cera (ahi lasso) / dura meco è costei più che di sasso”¹⁰³.

La contrapposizione cera/sasso si ritrova pochi anni dopo in un componimento del rivale di Marino Tommaso Stigliani dato alle stampe nel 1605¹⁰⁴, ma ancor prima nel 1594 Giovanni Battista Leoni aveva già pubblicato una poesia dedicata a un ritratto in cera: “Fragil vetro, vil cera, arido legno, / Ingiustizia d’Amor, dunque fia / degno / Di posseder intera / Del caro Idolo mio l’effigie vera? / O privilegio indegno; / Dunque fia quest’honore / D’altri che del mio core?

/ Sciocco e breve diletto / Di portentosa voglia. / Ah non fia vero mai (ben mio) ch’io voglia / Scolpirti altrove più, che in questo petto; / Né ch’io procuri (oimè) vederti tanto / Sorda et inesorabile al mio pianto”¹⁰⁵.

I componimenti del Leoni, dello Stigliani e di Marino si trovano riuniti con alcuni altri in un *Gareggiamento poetico* pubblicato a Venezia nel 1611, dove un’intera sezione è dedicata ai ritratti in cera¹⁰⁶.

I *Novissimi* tra Napoli e Firenze

Il tema dei *Quattro Novissimi*, ossia delle cose ultime a cui va incontro l’uomo, morte, giudizio, inferno e paradiso, godette di una notevole fortuna con l’avvento della Controriforma, in particolare grazie al ruolo svolto dai gesuiti che inserirono i *Quattro Novissimi* nel primo catechismo figurato dato alle stampe nel 1589¹⁰⁷. La diffusione e la fortuna delle traduzioni in cera del tema dei *Novissimi*, la cui prima menzione certa si ha nel 1611 in un codicillo al testamento di Federico Borromeo (cat. 56)¹⁰⁸, ma che probabilmente già si producevano da alcuni anni, si protrarrà per tutto il Seicento e in alcuni casi anche oltre; lo testimoniano le numerose serie pervenuteci, più o meno complete, e le varie menzioni inventariali. L’invenzione di queste cere pare risalire al pittore e ceroplasta siciliano attivo a Napoli Giovanni Bernardino Azzolino (Cefalù, 1572 - Napoli, 1645), o al suo alter ego nelle opere in questa materia Giulio de Grazia (documentato a Napoli dal 1598 al 1641). Rispetto a un primo elenco stilato da Irving Lavin nel 1993, sono oggi più di venti le redazioni note¹⁰⁹, opere certamente realizzate da artefici diversi e dalla qualità assai discontinua, un dato che appariva già evidente agli estensori dell’inventario della Galleria ducale di Modena del 1669, dove due diverse redazioni venivano rispettivamente definite “bellissime” e “robba ordinaria”¹¹⁰. La menzione più nota dei *Novissimi* di Azzolino, riferita a quelli posseduti dal suo principale mecenate Marcantonio Doria, si deve a Raffaele Soprani e ha costituito il punto di partenza per l’attribuzione di questi soggetti al siciliano: “Ma molto maggior arte si scorge ne suoi



19.

rilievi di cera, tra quali celebratissimi, e di non ordinario valore sono i quattro novissimi dell’huomo, che egli esprese in quattro mezze figurine di ordine del signor Marc’Antonio Doria; in una delle quali (che rappresenta la morte) s’ammira un’esatta Anatomia dell’ossatura umana, nell’altra (che rappresenta l’inferno) vedesi un anima, che per dolore sgridando, mostra nel suo cruccio l’eternità del suo duolo; nella terza (che il Purgatorio dimostra) sono divinamente espresse in un’istesso volto le pene tormentose di quel luogo, e la speranza di un bene da doversi in eterno godere, e nella quarta (che de’ beati significa lo stato felice) vedesi un anima già glorificata, nella se-



20.



21.



22.



23.

renità del cui volto sono dall'industrioso artefice brevemente compendiate le delitie d'un Cielo"¹¹¹. Una serie di incisioni di Alexander Mair del 1605 raffiguranti i *Novissimi* (figg. 20-24), e quelle, di poco precedenti, di Raphael Sadeler I (figg. 13-16) sono evidentemente collegate alle redazioni in cera; non è però chiaro se ne derivino o le abbiano ispirate. A queste si deve aggiungere una serie di tre incisioni sinora sconosciute, realizzate a Roma da Pieter de Jode I (Anversa, 1573-1634) in occasione del Giubileo del 1600 che mostrano una ancora più stringente affinità con alcune delle versioni in cera (figg. 17-19)¹¹².

La prima menzione di un'attività di Azzolino come ceroplasta risale al 1608, quando riceve un pagamento per "dieci teste di cera, che fa per la contessa di Lemos"¹¹³, prima indicazione dell'interesse riscontrato in Spagna per le opere in cera di Azzolino e di De Grazia e più in generale per i *Novissimi*.

Novissimi in cera si conservano tuttora in buon numero in Spagna, così come numerose sono le citazioni negli inventari, uno solo dei quali, redatto a Siviglia nel 1637 alla morte di Fernando Enríquez Afán de Ribera, duca di Alcalá, viceré di Napoli dal 1629 al 1631, menziona Azzolino quale autore: "cinco imagines de cera g.^{das} de evano de S. Ju^o bernardino las qu[atr]o animas y un agonizando"¹¹⁴. Un'ulteriore testimonianza della fortuna spagnola delle cere di Azzolino ci viene dal pittore Francisco Pacheco (Siviglia, 1564-1644) che nel suo *Arte de la Pintura* ricorda "Juan Bernardino, en Nápoles, labró admirablemente, de cera, las imágenes de las quatro postrimerías"¹¹⁵.

Sempre Pacheco, a proposito di una figura di dannato nel *Giudizio finale* da lui dipinto tra il 1611 e il 1614, menziona nuovamente Azzolino: "Uno destos, con horrible figura, cercado de un demonio serpiente o quimera, dando cruel gritos, que eriza el elo, imita una de las almas, y es la del infierno, que izo de cera de colores Juan Bernardino de Nápoles, insigne pintor, que es horrible a la vista"¹¹⁶.

Se Azzolino era celebre per i suoi *Novissimi* in cera, nondimeno lo era il suo amico e sodale Giulio de Grazia (documentato a Napoli dal 1598 al 1641), autore di opere in cera dallo stesso soggetto. Medaglista e ceroplasta¹¹⁷, De Grazia è menziona-



24.

to nel 1609 da Giambattista Basile in un'ode che segue quella dedicata ad Azzolino, primo segno di un legame che univa i due artisti testimoniato da vari documenti¹¹⁸. Ricordiamo solo come nel 1616 De Grazia fosse testimone nel contratto di matrimonio tra la figlia di Azzolino, Caterina, e Jusepe de Ribera; inoltre nel 1626 risultava ancora associato con Azzolino e Ribera essendo tra i fondatori della congregazione della Vergine dei Sette Dolori nella chiesa di Santo Spirito di Palazzo a Napoli¹¹⁹. Come Azzolino, De Grazia intrattene un rapporto privilegiato con il duca di Alcalá, ritratto in medaglia nel 1630; nel 1634, quando il duca era viceré in Sicilia, inviterà a Palermo "Julio de Gratis el que labra de cera" per fargli realizzare qualche opera e per vederlo lavorare il lapisla-

20-24.
Alexander Mair,
*Un moribondo, Morte,
Anima beata, Anima purgante,
Anima dannata*, 1605, incisione.
Londra, The British Museum,
inv. 1893,1020.1-5



25.

25. Giulio de Grazia, *Santa Marta*, circa 1620, cera policroma. Berlino, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. 5418

zuli come lo aveva visto fare a Napoli, a conferma, come già notato da Gabriele Finaldi, dell'utilizzo di materiali preziosi uniti alla cera¹²⁰.

Dei *Novissimi* di De Grazia dà notizia verso la metà del Seicento Camillo Tutini: “Luiggi [*sic*] di Gratia che lavorava in cera opere di esquisita bellezza e con gran diligenza, e fra l'altro fe' li quattro novissimi, che stimasi furono a paro di qualsivoglia altra opera fatta dall'antichi e dalli moderni singolarissima”¹²¹. Risulta difficile immaginare, visti i rapporti d'amicizia tra i due artisti, che De Grazia fosse in concorrenza con il più noto Azzolino nella realizzazione degli stessi soggetti; si può forse ipotizzare che si dividessero equamente le commissioni che giungevano numerose grazie al successo di un'invenzione che,

solo volendo rispettare una consolidata convenzione, si usa attribuire in toto all'Azzolino.

Se Azzolino non risulta aver avuto rapporti con la corte medicea, De Grazia nel 1618 lavorava a un *Giudizio di Paride* in cera per Cosimo II. Il 20 febbraio 1618 Cosimo del Sera, agente del granduca a Napoli, scrive a Firenze di aver consegnato a “Giulio di Grazia il disegno, che deve fare in cera, che ci metterà mano quanto prima”¹²². Una serie di missive informa Cosimo dell'avanzamento dell'opera, oggi perduta. Nel mese di marzo Del Sera comunica che “Giulio di Grazia che lavora di cera mi dice di aver cominciato” ma nel mese successivo mostra di dubitare che l'opera, così come un dipinto di Ribera, siano terminati prima di partire da Napoli, ma, specifica, “lascierò per sollecitatore Vinc[enzo] Vettori, e lo spagnuolo per tutto maggio si caverà le mani, così Giulio di Grazia che fa di cera”¹²³.

Di certo l'opera giunse effettivamente a Firenze, come mostra una lettera del luglio 1620 inviata da Vincenzo Vettori, succeduto a Cosimo del Sera quale agente da Napoli, a Andrea Cioli segretario di Cosimo II: “Havendo cavata delle mani al famoso Giulio di Grazia, che fece il Giudizio di Paride per Sua Altezza Serenissima, una delle sue figurine di cera, non ho saputo dove meglio allocarla che nelle mani di Vostra Signoria, satisfacendo in ciò, et all'autore l'obbligazione contratta seco il dedicarla a persona di ottimo gusto, et al debito mio, per la dimostrazione, seben piccola, della mia volontà grande, et sempre ricordevole delli infiniti favori et grazie che continuamente da lei ricevo, fra le quali entrerà adesso il gradir questa con la solita sua molta benignità, come ne la supplico, facendole affettuosissima reverenza. Napoli, li 24 luglio 1620”¹²⁴. L'opera, elencata nell'inventario del Tesoro del 1781, sarà tra quelle vendute all'asta nel 1783¹²⁵.

Che altre opere di De Grazia, alcune delle quali si è tentato di identificare (figg. 25-27)¹²⁶, fossero presenti nelle collezioni medicee, è testimoniato da una nota inviata da Pietro Andrea Andreini, agente a Napoli per il cardinale Leopoldo de' Medici, a Filippo Baldinucci: “Giulio di Grazia, famosissimo modellatore di istorie piccole in cera colorata, delle quali il Serenissimo Gran Duca pare che abbia parecchi qua-



26.

dretti”¹²⁷. Due cere raffiguranti *La Maddalena* e *Giuditta con la testa di Oloferne* (Londra, Wallace Collection; figg. 28-29) sono menzionate nell'inventario di Leopoldo de' Medici: “Due fanaletti di cristallo alti ½ b., entrovi di cera di rilievo, in uno S. Maria Maddalena, e nell'altro Judit con la testa d'Oloferne n. 2”¹²⁸.

Firenze non fu estranea alla fortuna dei *Novissimi* e cere con questo soggetto si trovano elencate nell'inventario di Poggio Imperiale del 1691¹²⁹, mentre nell'inventario del 1761 di Palazzo Pitti si trovano due gruppi di quattro *Novissimi*, uno dei quali in ottagono¹³⁰. Ma ancora prima, sempre a Poggio Imperiale, nel 1624 troviamo, in questo caso in pittura: “Tre Quadrettini piccoli dipintovi tre Teste con Cartelle sotto che uno p. il Paradiso e una p. il purgatorio et una p. l'inferno [...]” e “Un'Ottangolo che sapre a forma di libro che in una parte vi e una sfera con piu scompa- rimj. ti



27.

con specchietti dipintovi sopra e quattro novissimi con altri scompa- rimj. ti di pietre dipintovi piu e diverse figurine [...]”¹³¹.

Di certo l'impresa più significativa realizzata a Firenze riguardante i *Novissimi* fu il ciclo di grandi tele, oggi perdute, commissionate da Cosimo III a Giuseppe Nicola Nasini (Castel del Piano, 1657 - Siena, 1736) per decorare la sesta sala dell'Appartamento invernale di Palazzo Pitti (fig. 30)¹³², mentre venti anni dopo se ne avrà un'ultima e ormai modesta rappresentazione nelle quattro grandi tele commissionate a diversi pittori toscani da Anna Maria Luisa de' Medici per il Conservatorio delle Montalve nella villa La Quiete¹³³. La fase centrale della realizzazione del ciclo dei *Novissimi* di Palazzo Pitti, che si protrasse dal 1689 al 1694, coincide con il soggiorno fiorentino di Gaetano Giulio Zumbo, ma più che una fonte d'ispirazione per l'artista siciliano, do-

26. Giulio de Grazia, *Santa Lucia*, circa 1620, cera policroma. Berlino, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. 5417

27. Giulio de Grazia, *Santa Cristina*, circa 1620, cera policroma. Berlino, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. 7211



28.



29.



30.

vette costituire una conferma che nella Firenze di Cosimo III vi fosse un clima culturale e religioso atto a favorire l'apprezzamento delle sue opere.

Cosimo III e il Gran Principe Ferdinando: Gaetano Giulio Zumbo a Firenze

Si può dire che dal punto di vista tecnico l'arte della ceroplastica sia rimasta sostanzialmente immutata nel corso dei secoli con due uniche significative innovazioni. Se il passaggio dai ritrattini in cera bianca allo "stucco sodo da fare i ritratti, che venisino coloriti a guisa de' naturali"¹³⁴ costituisce l'unica vera novità nel corso del Cinquecento, i primi decenni del secolo successivo vedono l'introduzione della profondità e dunque della prospettiva in composizioni più complesse poste in teche sovente con il fondo dipinto e con l'inserimento di elementi naturali quali sughero, rami e foglie, dando in tal modo ai *tableaux* di cera un efficace effetto teatrale, come una sorta di piccoli diorami.

Stando a Joachim von Sandrart, un'*Adorazione dei pastori* in cera di Antonio Abondio fu donata nella seconda metà del Cinquecento dal granduca di Toscana a Rodolfo II d'Asburgo¹³⁵. Il rilievo era composto da figure in primo piano alte un palmo, mentre in secondo piano ve ne erano altre di proporzioni minori. L'opera costituirebbe dunque il primo esemplare noto di questo genere, ma la notizia seppure affascinante non è certamente attendibile, sia perché le informazioni di Sandrart su Abondio sono per lo più errate (lo confonde con il figlio Alessandro e lo ritiene fiorentino), sia perché non vi sono notizie che documentino un rapporto dello scultore trentino con la corte medicea.

Di certo intorno alla prima metà del Seicento opere di questo genere erano ormai diffuse; una testimonianza ci viene dalla Spagna, dove lo scultore spagnolo Juan de Revenga (Saragozza, circa 1614 - Madrid, 1684), ritornato da un giovanile viaggio di formazione in Italia, introdusse nel suo paese il gusto – è Antonio Palomino a ricordarlo – per "hacer cosas de cera, para urnas, cajones, escaparates"¹³⁶.

I soggetti di queste opere, che si diffusero principalmente nell'Italia del Sud lungo tutto il Sette-



31.

cento, furono prevalentemente religiosi, mentre in parallelo si sviluppò il tema delle *Vanitas* o dei *Teatrini della morte*, macabre composizioni realizzate con intenti moralistici, oggi celebri grazie all'opera di Gaetano Giulio Zumbo sebbene nulla porti a stabilire che sia stato l'iniziatore di questo genere di soggetti che, pressoché nella loro totalità, da sempre gli sono stati e continuano a essergli acriticamente attribuiti¹³⁷.

Le origini e la formazione del ceroplasta siciliano sono oltremodo lacunose e hanno generato ipotesi prive di solidi sostegni documentari¹³⁸. La principale fonte di notizie sul ceroplasta, nato a Siracusa nel 1656, si deve all'anonimo estensore dell'articolo pubblicato nei *Mémoires* dei gesuiti di Trévoux nell'ottobre 1707¹³⁹. Sebbene già vi fossero in Sicilia artisti dediti alla ceroplastica po-

28. Giulio de Grazia, *La Maddalena*, circa 1620, cera policroma. Londra, The Wallace Collection, inv. S462

29. Giulio de Grazia, *Giuditta con la testa di Oloferne*, circa 1620, cera policroma. Londra, The Wallace Collection, inv. S461

30. Giuseppe Nicola Nasini, *La morte del ricco e del povero*, 1689, penna, inchiostro e olio su carta. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, inv. 1986-95-1

31. Matteo Durante, *Maddalena*, 1663, cera policroma. Già Milano, casa d'aste Cambi

32.
Gaetano Giulio Zumbo,
Trionfo del Tempo, circa 1690,
cera policroma. Firenze,
Museo di Storia Naturale
dell'Università di Firenze,
Sezione di Zoologia
"La Specola", collezione
Cere Anatomiche, inv. 10002



32.

33.
Gaetano Giulio Zumbo,
Vanità della gloria umana,
circa 1690-1694, cera
policroma. Firenze, Museo
di Storia Naturale
dell'Università di Firenze,
Sezione di Zoologia
"La Specola", collezione
Cere Anatomiche, inv. 10003



33.



34.

licroma, confermato tra l'altro da due opere firmate da Matteo Durante e datate 1663 (fig. 31)¹⁴⁰, non possediamo nessuna notizia sulla formazione artistica di Zumbo.

Si è sempre ritenuto che dalla Sicilia Zumbo si sia recato a Napoli, dove risulta documentato dal 1687 grazie a due pagamenti per quadretti in cera¹⁴¹ e al suo ingresso nel mese di novembre nella corporazione dei pittori¹⁴²; nonostante l'ipotesi sia probabilmente esatta, la prima notizia documentale che lo riguarda lo vede già nel 1684 iscritto alla fiorentina Accademia del Disegno "provvisionato" dal Gran Principe Ferdinando¹⁴³.

La notizia, sinora trascurata, modifica sostanzialmente quanto generalmente ritenuto, ovvero che Zumbo giunse a Firenze nel maggio del 1691 e che Cosimo III fosse il suo principale committente. Non sappiamo se l'iscrizione di Zumbo all'Accademia fiorentina fosse avvenuta in presenza dello scultore; di certo per ottenere la protezione dell'allora ventunenne Ferdinando, aveva già dovuto mostrare più di una prova del suo valore. La questione risulta fondamentale per la

datazione delle sue opere, la *Peste* in particolare, perché, a meno di non voler considerare l'esistenza di altre opere oggi perdute, risulta impossibile immaginare che lo scultore non avesse fornito al Gran Principe più di una prova del suo valore. È comunque certo che dal suo arrivo a Firenze sino alla partenza per Genova, Zumbo fu stipendiato da Ferdinando, mentre non vi è prova che Cosimo III abbia commissionato direttamente qualche opera al ceroplasta.

La prima notizia certa della presenza di Zumbo a Firenze va anticipata al 15 luglio del 1690, quando "un quadro di figure di cera di rilievo" viene consegnato al Gran Principe Ferdinando, notizia che andrà collegata alle 4200 lire pagate a Zumbo per un "sepolcro di cera" il successivo 18 ottobre¹⁴⁴.

Come già detto, la presenza di Zumbo a Napoli è attestata al 1687, anno in cui entra a far parte, unico scultore ammesso, della confraternita di Sant'Anna e San Luca dei Pittori. Si può supporre che tra il 1684, anno dell'ammissione all'Accademia fiorentina e il 1690, Zumbo si fosse recato a Firenze in varie occasioni, pur mantenendo la re-

34.
Gaetano Giulio Zumbo,
*Cacciatori di tesori assaliti
dai demoni*, circa 1690-1695,
cera policroma. Sassari,
Pinacoteca Nazionale, inv. 678



35.

35. Gaetano Giulio Zumbo, *Testa anatomica*, circa 1695-1696, cera policroma. Firenze, Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, Sezione di Zoologia "La Specola", collezione Cere Anatomiche, inv. 962

sidenza a Napoli. Di fondamentale importanza è una lettera, ritrovata da Elisabetta Stumpo e della quale si conosceva sinora solo la risposta, inviata a Napoli da Ferdinando de' Medici il 22 ottobre 1690 a Giuseppe Medici d'Ottaviano. Nella missiva Ferdinando chiede al suo corrispondente di proteggere e assistere lo scultore "servitore attuale di questa Casa [...] in tutto il tempo che a lui converrà il trattenersi in codesta città"¹⁴⁵.

In questa occasione Zumbo torna a Napoli da Firenze per l'ultima volta, probabilmente per organizzare il trasferimento definitivo a corte.

Nel marzo del 1691 Zumbo è già a Firenze poiché il 24 paga la tassa all'Accademia del Disegno¹⁴⁶, mentre il 28 maggio si ha una prima consegna di mobili e biancheria dalla Guardaroba per ordine del Gran Principe, mentre una seconda consegna si avrà il 4 dicembre¹⁴⁷.

Lo stipendio mensile di Zumbo era di 25 ducati, ai quali vanno aggiunte varie regalie da parte di Ferdinando.

È probabile che il gruppo raffigurante la *Peste* (cat. 85) sia stato realizzato a Napoli, prima del definitivo trasferimento a Firenze; sappiamo,

grazie a Valentina Conticelli, che il soggetto, già nella prima metà del Settecento veniva identificato nella pestilenza che colpì la zona di Conversano nel Barese alla fine del 1690¹⁴⁸.

Non è dato sapere se il "sepolcro di cera" per il quale Zumbo riceve 4200 lire nell'ottobre 1690 vada identificato con il *Trionfo del Tempo* (fig. 32) o con la *Vanità della gloria umana*, certamente realizzata a Firenze, che apparteneva al cardinale Francesco Maria de' Medici, non sappiamo se acquistata direttamente dall'artista o ricevuta in dono (fig. 33)¹⁴⁹. Del gruppo raffigurante il *Morbo gallico*, il più grande tra quelli realizzati da Zumbo, del quale oggi sopravvivono alcuni frammenti (cat. 66-67), ignoriamo se fu commissionato da Filippo Corsini o se lo ricevette in dono da Cosimo III o, meno probabilmente, da Ferdinando.

Certamente Zumbo realizzò a Firenze altre opere; tra queste, oltre al *Presepe* e al ritratto dell'abate Filizio Pizzichi, oggi perduti¹⁵⁰, e probabilmente alla *Deposizione* del Museo del Bargello (cat. 69), si dovranno forse aggiungere le due straordinarie composizioni negromantiche del Museo di Sassari (cat. 68; fig. 34) che sebbene correttamente identificate dal 1875 come opere del siciliano, sono state sino a poco tempo fa incredibilmente ignorate da quanti si sono occupati dell'artista¹⁵¹. Parimenti ignorato risulta un manoscritto databile alla fine del XVII secolo conservato nella Biblioteca Nazionale di Firenze, che trascrive testi diversi dedicati all'alchimia tra i quali alcuni dovuti allo stesso Zumbo, per un totale di 68 pagine così introdotte: "I sottoscritti segreti me ne favorì il sig. Abbate Don Gaetano Giulio Zunbo Messinese [*sic*] e Cavaliere di portata con il sig. Diacinto Diamante suo camerata"¹⁵².

Nell'aprile 1694 Zumbo riceve un dono di 500 lire da parte di Ferdinando de' Medici; pochi mesi dopo, il 23 luglio, si ha una prima restituzione alla Guardaroba dei mobili e della biancheria da parte dello scultore, restituzione che si concluderà a quasi un anno di distanza il 2 maggio del 1695¹⁵³. Lasciata Firenze, Zumbo si recherà a Genova dove risulta risiedere già nel maggio del 1695, come dimostra un pagamento concesso da Ferdinando alla madre dell'artista, che per la prima volta sappiamo aver risieduto a Firenze, per poterlo raggiungere¹⁵⁴.

L'ultimo legame documentato di Zumbo con Firenze concerne la *Testa anatomica*, elencata nell'inventario dei beni del Ferdinando de' Medici del 1713 (fig. 35)¹⁵⁵.

Sebbene più volte si sia sostenuto che l'opera sia stata realizzata a Firenze, non vi è ragione di dubitare di quanto scritto dal chirurgo parigino Guillaume Desnoues, con il quale Zumbo giunto a Genova si era associato per realizzare anatomie in cera, rapporto interrottosi malamente proprio a causa della testa anatomica.

Del suo rapporto con Zumbo, Desnoues darà notizia, cinque anni dopo la morte del ceroplasta, nelle *Lettres* indirizzate allo scienziato italiano Domenico Guglielmini pubblicate nel 1706, dove, rivendicando a sé l'invenzione della ceroplastica anatomica, gettava discredito sul suo antico associato.

Per sostenere il suo primato nell'invenzione delle anatomie in cera, Desnoues scriveva che a Genova Zumbo, in sua assenza e a sua insaputa, avrebbe copiato maldestramente una testa anatomica femminile realizzata sotto la sua guida, e modificata in versione maschile, l'avrebbe inviata al Gran Principe Ferdinando aggiungendo che "la tête reste a Florence dans le Palais de ce Prince"¹⁵⁶.

Difficile ritenere che scrivere dell'accettazione dell'opera da parte del Gran Principe potesse servire a denigrare maggiormente il ceroplasta; inoltre il recente ritrovamento da parte di Riccardo Gennaioli di una lettera di Zumbo, l'unica sinora nota, scritta da Genova nel 1696 a Ferdinando de' Medici, pare confermare che il siciliano si fosse allontanato da Firenze per qualche screzio del quale si scusa inviando nel contempo "un'operetta uscita dalle mie mani". È possibile che Zumbo si riferisca alla testa anatomica, confermando almeno in parte quanto scritto da Desnoues:

Altezza Ser.^{ma}

Il rossore con cui comparisco ai piedi dell'Altezza V. Ser.^{ma} mi accusa bensì del fallo da me ciecamente commesso quando mi allontanai dalla sua corte, ma insieme impetra della sua benignità in generoso perdono. Il conoscermene immeritevole lavrebbe estinta nel mio cuore ogni speranza d'ottenerlo se il P. D. Giovenale Bonelli Barnabita¹⁵⁷ non mi avesse attestato, e la memoria che V. A. Ser.^{ma} si compiace conservare della mia persona, et il

desiderio che mostrò di vedere un'operetta uscita dalle mie mani. Spero ciò che la Clemenza dell'A. V. Ser.^{ma} sia per restituirmi, com'umilmente la supplico alla sua gratia et anco condonarmi la temerità d'una dimestichezza, non escusabile solo, che dalla sua magnanimità. Persona mia confidente di casa deporrà in mio nome ai suoi piedi un'operetta che appena ideata fu da me destinata al gran merito dell'A.V. Ser.^{ma}, non perché la stimassi degna di quello, ma per attestato di riverenza. Questa assieme con la mia persona dedico alla sua grand.^{za} promettendomi dalla med.ma l'onore d'esser annoverato fra i più umili servitori dell'A.V. Ser.^{ma}, appiè della quale con ogni più ossequioso rispetto mi inchino.

Di V.A. Ser.^{ma}

Um.mo Dev.^{mo} et Obbg.^{mo} Ser.

J. Gaetanus Zumbo¹⁵⁸.

Se in Toscana non vi sono menzioni di *Vanitas* o di gruppi in cera dai soggetti macabri che precedano quelli del siciliano, le opere di Zumbo ebbero certamente una qualche influenza in ambito locale. Stando a Francesco Gabburri, Giuseppe Antonio Torricelli (Fiesole, 1659 - Firenze, 1719), tra i principali artefici di opere in pietra dura per la Galleria granducale, fu allievo "nel modellare" di Zumbo a Firenze, notizia priva di riscontri e dunque da accogliere con riserva¹⁵⁹.

Sempre Gabburri ricordava un altro scultore, Lorenzo Migliorini (Firenze, 1673-1737), allievo di Giuseppe Piamontini e di Carlo Marcellini, il quale "Ha lasciato alla sua morte alcune opere di cere colorite, e in specie un Cimiterio, a somiglianza di quelli del celebre Abate Zummo Siciliano, che sono nella real Galleria di Toscana, alle quali non cedono punto in bontà, e perfezione di Disegno"¹⁶⁰. Ancora negli anni sessanta del Settecento il genovese Achille de Grossi, monaco nella Badia di San Bartolomeo a Buonsollazzo presso Vaglia, realizzava una "Corruzione del Corpo Umano", esposta da Ignazio Hugford nel 1767 alla Santissima Annunziata¹⁶¹. Il genovese De Grossi fu anche pittore e restauratore per la Badia del Buonsollazzo dove è documentato dal dicembre 1760 ma nessuna ulteriore notizia sulla sua attività di ceroplasta ci è pervenuta¹⁶².

Alcune anonime *Corruzioni dei corpi*, per le quali è certa l'origine toscana (cat. 72-73), dimostrano come il piccolo gruppo di Zumbo dallo

stesso soggetto, datato 1698, recentemente acquistato dalle Gallerie degli Uffizi (cat. 71), abbia potuto costituire un modello per le successive declinazioni del tema che si protrassero sino alla seconda metà del Settecento.

I Lorena: dalla Guardaroba alla vendita

Con l’istituzione dell’Imperiale e R. Museo di Fisica e Storia Naturale, inaugurato nel 1775, la scuola ceroplastica fiorentina diverrà celebre in tutta Europa; allo stesso tempo i medaglioni ritratto e i rilievi in cera non troveranno più posto nella nuova concezione che intendeva mutare radicalmente l’aspetto della Galleria degli Uffizi, trasformandola da eterogenea raccolta di oggetti tra i più disparati, erede delle più antiche Wunderkammer, in un’ordinata esposizione dei soli dipinti e delle sculture. Così dai primi anni settanta del Settecento numerose opere di vario genere, e tra queste anche quelle in cera, verranno rimosse e trasferite nelle ville o nella Guardaroba¹⁶³. Il mutamento in atto si avvertiva già nel *Catalogo Dimostrativo degli oggetti*, manoscritto redatto nel 1768 dal custode della Galleria Giuseppe Bianchi: “nel Gabinetto dell’ermafrodita non sono marcate le piccole miniature ed i piccoli ritratti di cere, avori e di vari metalli, come cose poco concludenti”¹⁶⁴, lo stesso Bianchi che nel precedente catalogo a stampa del 1759 definiva le opere in cera “bene intese” e “gustevoli”¹⁶⁵.

Un buon numero delle cere esistenti nella Guardaroba generale di Palazzo Vecchio nel 1781 verrà assegnato al dipartimento del Tesoro e da qui confluirà nella vendita all’asta del 1783 dove pure perverranno una serie di opere in cera prelevate a Palazzo Pitti (si veda Appendice).

Le 45 voci dell’inventario del Tesoro, che includevano 176 opere in cera, vennero riunite in nove lotti e i risultati della vendita mostrano come le aggiudicazioni superarono abbondantemente la stima inziale realizzando in totale 701,45 lire contro una valutazione di 418 lire.

Se la vendita del 1783 sancì il definitivo mutamento del gusto nei confronti della ceroplastica, accettata ormai solo a scopo scientifico, nulla doveva maggiormente apparire quale retaggio di

antiche superstizioni come le figure votive in cera, dalla fine del Seicento affastellate nel chiostro della Santissima Annunziata, uno spostamento già deplorato da Ferdinando Leopoldo Del Migliore nel 1684¹⁶⁶. La notte del 12 settembre 1785 il priore fece distruggere tutti i voti in cera “spacciando un vero o falso suggerimento del Sovrano di dire di ripulire questo Chiostro”¹⁶⁷.

Se la distruzione totale dei voti in cera ha creato un vero e proprio anello mancante nella storia della cultura visiva del Rinascimento, il danno più grave per la successiva storia della ceroplastica fiorentina, fortunatamente sventato, fu compiuto da Pietro Leopoldo alla fine del suo governo in Toscana.

Nel marzo del 1790 il granduca lasciava Firenze per succedere a Giuseppe II quale imperatore; in questa occasione Pietro Leopoldo donò al suo medico di corte Johann Georg Hasenöhr (Vienna, 1729-1796) i tre *Teatrini* e la *Testa anatomica* di Zumbo, che nel frattempo erano stati trasferiti dalla Galleria al Real Museo di Fisica senza essere esposti.

Hasenöhr decise di non portare con sé le cere e le affidò al direttore del museo Felice Fontana perché ne curasse la vendita per un valore stimato di 150 zecchini. Non riuscendovi, Fontana affidò le opere nel febbraio del 1793 ad Agostino Rensi, sovrintendente della Regia Farmacia. A lui va il merito di aver fatto sì che tutte le opere di Zumbo rimanessero a Firenze¹⁶⁸. Il 4 marzo Rensi scriveva al Maggiordomo maggiore chiedendogli, “essendo dunque questi lavori giudicati dagl’intendenti bellissimi”, di informarsi se il nuovo granduca volesse nuovamente acquistarli “parendo cosa da non spogliare la Patria per arricchire i Paesi Esteri di una rarità sì pregevole”¹⁶⁹. La lettera di Rensi fu inoltrata a Giovanni Fabbroni, curatore con Fontana del Real Museo di Fisica, il quale invierà al granduca una lunga lettera, dove con grande competenza tracciava per sommi capi una storia della ceroplastica. Fabbroni ricordava la produzione fiorentina di “elegantissimi bassirilievi, non meno che Opere di tutto Rilievo, [che] si videro nel XVI e XVII secolo, riunire con singolar magia i combinati effetti della Scultura e Pittura nel complesso dei Colori più vivi e delle più morbide forme”¹⁷⁰. Fabbroni non mancava poi di criticare

le vendite avvenute dieci anni prima proprio dei bassirilievi in cera: “Quantunque ognuno sappia non esser la materia, che renda prezioso il lavoro [...] pure un consiglio, forse mal calcolato fece credere indegno d’una Sovrana Raccolta tutto ciò che era effettuato in cera; e quindi escludere, e vender poi come scarto ogni Lavoro che in questo genere esisteva raccolto nella R. Galleria”.

In concreto Fabbroni proponeva che, riacquistate le opere, la *Testa anatomica* dovesse arricchire le collezioni di cere anatomiche, mentre i *Teatrini*, di “disgustoso soggetto”, inadatti quindi alle Gallerie, si sarebbero dovuti collocare nell’Accademia di Belle Arti.

Intelligentemente Fabbroni suggeriva di far stimare le opere dallo scultore Francesco Carradori, dal pittore Tommaso Gherardini e dal modellatore in cera Clemente Susini, riunendo così le arti coinvolte nella ceroplastica. Dalle loro valutazioni Fabbroni trasse una media complessiva di 224 zecchini, superiore al prezzo richiesto di 150. Nel mese di maggio la vicenda si concludeva favorevolmente con l’approvazione all’acquisto da parte del granduca; collocate nel Museo di Fisica e Storia Naturale, si provvide nel mese di giugno al “riattamento di una piccola stanza per collocarvi le opere in cera del Zumbo” nonché alla realizzazione delle nuove teche con una spesa di 230 lire¹⁷¹.

1 Vasari 1550-1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, vol. I, 1966, p. 88.
2 Daninos 2017, pp. 187-198.
3 Per le voci bibliografiche su Antonio Abondio sino al 2003: Dušková 2003, pp. 45-52; qui cat. 43.
4 Su Anteo e Giovanni Paolo Lotello: Daninos 2008, pp. 89-92.
5 Garzoni [1585] 1996, vol. II, p. 1086.
6 Baglione 1642, pp. 144-145.
7 Fileti Mazza 1998, pp. 458-459.
8 Eadem 1987, vol. I, p. 237.
9 Baldinucci 1681, p. 32.
10 Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. Kunstkammer 3085.
11 Pietrogrande 1963, pp. 71-82.
12 Baglione 1642, p. 339.
13 Ivi, p. 174.
14 Baldinucci [1681-1728] 1845-1847, vol. III, 1846, p. 122. Su Michelangelo Calcagni: Grimaldi 2011, vol. I, pp. 275-282.
15 “Tropo sarei lungo se io avessi di questi che fanno ritratti di medaglie di cera a ragionare, perché oggi ogni orefice [ne] fa, e gentiluomini assai vi si son dati e vi attendano, come Giovan Batista Sozini a Siena, et il Rosso de’ Giugni a Fiorenza, et infiniti altri, che non vo’ ora più ragionare”. Vasari 1550-1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, vol. IV, 1976, p. 630.
16 Jonietz 2015, p. 489. A Poggini sono attribuiti due ritrattini in collezione privata raffiguranti *Bianca Cappello* e *Antonio de’ Medici* (S. Bellesi, in *Testimonianze medicee* 1997, pp. 50-51, cat. 19), un ritrattino raffigurante *Giovanna d’Austria* e uno in cera bianca di *Francesco I de’ Medici* (Berlino, Skulpturensammlung, Staatliche Museen, inv. 5466, 8255).
17 Su Pastorino: Ronchini 1870, pp. 39-44; Milanesi 1879, pp. 433-440; Rossi 1888, pp. 229-230; Toderi, Vannel 2000, vol. II, pp. 581-634; Attwood 2003, vol. I, pp. 242-279; Fattorini 2014, pp. 699-703.
18 Vasari 1550-1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, vol. IV, 1976, p. 630. Nell’edizione Torrentiniana non si fa menzione dell’attività di ceroplasta o di medaglista. Ivi, p. 229.
19 Lettera del 6 agosto 1558, in Saltini 1898, pp. 80-81.
20 BUB, Ms. Aldrovandi, 21, vol. II, c. 609.
21 Lettera del 14 maggio 1565 di Bernardo Canigiani, ambasciatore per la Toscana a Ferrara a Cosimo I de’ Medici, in Borghesi, Banchi 1898, p. 568.
22 Ivi, pp. 568-569.
23 Ivi, p. 568.
24 Ivi, p. 601.

25 Milanesi 1879, p. 436.
26 Bertolotti 1885, p. 159. Si vedano Piccinelli 2000, p. 66, n. 24; Venturelli 2005, pp. 107-109.
27 “[...] apud ser. mum piae mem. Magnum Ducem Franc.m ad vivum ex cera fingebat figuras varias hominum et mulierum, plantarumque, et brutorum etiam in figura rotunda adinstar numismatum, inclusas in capsula ex aliqua nobili materia confecta, et in cera scalpello auferendo, vel addendo elaborabat tanquam statuarius esset, variisque fragmentis cerarum effingebat figuras illas, et ad vivum omnia, quae ob oculos ponebantur, ut quasi spirare, et animum heret, et sensum viderentur suisque coloribus congruis delineata conspiciuntur”. BUB, Ms. Aldrovandi, 21, vol. II, c. 608.
28 Hill 1902, pp. 55-61. Per un’assegnazione del corpus numismatico T.R. a Refati: Parise 1984, pp. 215-222; Tumidei 2002, p. 74.
29 BUB, Ms. Aldrovandi, 136/XXIV, c. 34r.
30 Ivi, c. 30r-v. Franchini, Margonari, Olmi *et alii* 1979, p. 228. Ringrazio Luca Annibali per aver rivisto la trascrizione.
31 BUB, Ms. Aldrovandi, 136/V, c. 59.
32 Del Badia 1882, p. 15. D. Zikos, in *I grandi bronzi del Battistero* 2008, p. 324, cat. 10.
33 Toderi, Vannel 2000, vol. I, p. 440, come anonimo monogrammista T.R.
34 Vasari 1550-1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, vol. IV, 1976, p. 630.
35 Pollard 1984-1985, vol. II, p. 481.
36 Mancini [circa 1621] 1956-1957, vol. I, p. 199; Romagnoli 1976, vol. VII, pp. 673-674.
37 Marchese 1845, vol. I, p. 284 nota.
38 ASFi, GM 399; Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, vol. I, pp. 219-250.
39 “4755-4756, Una scatola tonda d’osso giallo trasparente, dissero di testuggine, entrovi un nido con un uccellino piccolo di cera al naturale”. ASFi, GM 399, c. 261v; Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, vol. I, p. 229.
40 BU, ms. 76, cc. 4r-15v; Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, vol. II, pp. 562-585.
41 “Un quadretto con cornice d’ebano entrovi un ritratto d’una viniziana di basso rilievo di stucco colorito con alcune perlette, in uno aovatio d’argento dorato di cornice coperta di cristallo, n. 1”; “Un mezzo scatolino d’ebano ritrattovi drento di stucco colorito una viniziana, con catenuzza d’argento, di mano di -, n. 1”; “Un mezzo scatolino tondo d’ebano ritrattovi di stucco colorito una viniziana, coperta di cristallo e catenuzza d’argento, di mano di -, n. 1”. BU, ms. 70, cc. 3, 14; Gaeta Bertelà 1997, pp. 6, 21-22.

- 42 “Un aovato d’ebano o d’osso nero ritrattovi la moglie del cavaliere Glorierio, di stucco di basso rilievo colorito, con sua catenuzza d’argento e coperta di cristallo, n. 1”. BU, ms. 70, c. 7; Gaeta Bertelà 1997, p. 12. Virginia Mancini aveva sposato nel 1577 Giulio Glorieri, cavaliere dell’Ordine di Santo Stefano, segretario per Brevi nella cancelleria pontificia, dal gennaio del 1579 tra i “provvisionati” di Francesco I de’ Medici. È probabile che la cera sia da identificare in una delle due presenti nell’inventario di Antonio de’ Medici del 1621: “4849. Uno [scatolino] simile, più piccolo, entrovì una donna romana di casa Mancini, di stucco”; “4854. Uno scatolino d’ebano da ritratti, entrovì una dama romana di casa Mancini, in stucco”. ASFi, GM 399, c. 268r; Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, vol. I, pp. 234-235.
- 43 “Un quadretto con cornice d’ebano ritrattovi in aovato di stucco colorito una Nostra Donna con San Giovanni, coperta di cristallo e catenuzza d’argento, n. 1”; “Un quadretto con cornice d’ebano ritratto di stucco uno Ecce Homo colorito con coperta di cristallo e catenuzza d’argento, n. 1”. BU, ms. 70, c. 14; Gaeta Bertelà 1997, p. 22.
- 44 ASFi, GM 136, c. 158r; Barocchi, Gaeta Bertelà 2002, vol. I, p. 339.
- 45 BU, ms. 70, c. 6; Gaeta Bertelà 1997, p. 11.
- 46 Zangheri 1999, p. 17. La data di nascita di Gaci è generalmente indicata al 1570 circa, il che lo farebbe entrare all’Accademia a tredici anni. Si è qui proposto di anticiparla di alcuni anni.
- 47 Carducho [1633] 1979, pp. 424-425.
- 48 Per la sua produzione come medaglista: Cano Cuesta 2005, pp. 127-131.
- 49 Daninos 2008, pp. 88-89.
- 50 Goldberg 1996, p. 114, nota 72.
- 51 BU, ms. 70, c. 8; Gaeta Bertelà 1997, pp. 13-14.
- 52 Daninos 2012a, pp. 44-54.
- 53 “Martino Scultore, raro all’età nostra” partecipa al convito in casa del Vico descritto nella *Chiachiera XIII* della *Zucca* di Antonfrancesco Doni dato alle stampe nel 1551; Doni 2003, p. 187. L’identificazione di Pasqualigo si deve a Walter Cupperi (2008-2009, p. 153 nota).
- 54 Borenius 1923, p. 31, pl. 29. Il dipinto della Corcoran Gallery è stato reso noto da William Suida (1939, pp. 326-330).
- 55 Cadorn 1833, pp. 103-105.
- 56 Edimburgo, National Museums of Scotland, inv. K.2004.38. Per l’attribuzione a Pasqualigo: Daninos 2012a, pp. 46-48.
- 57 Puppi 1995, p. 72.
- 58 Daninos 2012a, p. 45.
- 59 “Uno quadro con adornamento d’ebano. Alto soldi 15 e largo soldi 12, entrovì di bassorilievo, tutto al naturale fatto di cera, una Signora veniziana, che siede su un letto azzurro, appoggiata a due guanciali, con padiglione aperta di drappo d’oro e verde, con perle al vizzo e li orecchini, e al padiglione e cinta al braccio con rubini piccolini et un diamantino piccolo e uno diamante in dito piccolo, con il suo cristallo, numero 1”. BU, ms. 76, c. 9v; Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, vol. II, pp. 573-574.
- 60 Barocchi, Gaeta Bertelà 1993, p. 305. Ringrazio Valentina Conticelli per la segnalazione.
- 61 Alfonsi 2019, pp. 286, 310.
- 62 Daninos 2012a, pp. 50-51; Idem, in *Leopoldo de’ Medici* 2017, pp. 390-391.
- 63 Temanza 1762, p. LXXV.
- 64 BU, ms. 70, c. 9; Gaeta Bertelà 1997, p. 15.
- 65 Vasari 1550-1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, vol. VI, 1987, p. 204.
- 66 Ferretti 1580, p. 140.
- 67 Ricci 1834, vol. II, pp. 66-67.
- 68 Hill 1912, p. 208; L. Annibali, in *La collezione di medaglie Mario Scaglia* 2020, vol. I, pp. 218-219, vol. II, p. 374, cat. 361.
- 69 Habich 1922, p. 117, fig. 44; Kris 1929, vol. I, p. 80, vol. II, tav. 78, cat. 317; Pettenati 1989a, pp. n.n. Sia Habich che Kris segnalano come opera della stessa mano un altro ritrattino in cera raffigurante *Pio V* già nella collezione di Adolf Hess a Francoforte (*Antiquitäten-Sammlung* 1912, p. 11, n. 44), opera in realtà di qualità assai modesta. La cera già Simon non è inclusa nelle aste che dispersero la sua collezione (*Collection Dr. James Simon* 1927; *Nachlass Dr. James Simon* 1932), ma è ricomparsa in una vendita londinese del 1980 (*Catalogue of Medieval* 1980, p. 68, n. 129).

- 70 ASFi, Fondo Bonelli Crescenzi, filza 12, *Lettere, conti e registri de’ contratti e mandati (1566-1597)*, B 1568, c. 151: “a spesa di donazioni adì 12 di giugno [1568] pagarete a Giovanni Battista Carabello nostro spenditore scudi otto di moneta et lire 80 sono scudi cinque et lire 80, per restituire a messer Lodovico Guasco [cameriere segreto di Pio V] per scudi 5 d’oro in oro che ha dato di ordine nostro al Capocaccia per suplemento di una guarnizione di un Agnus Dei che egli ha fatto per noi, et scudi tre per restituire a messer Giulio Monaco per tanti dati di ordine nostro a Fra’ Domenico da Bologna... 8 80”. Il documento è stato ritrovato da Elisabetta Stumpo che ringrazio.
- 71 ASFi, Fondo Bonelli Crescenzi, filza 14, *Mandati di pagamento (1566-1594)*, *Mandati di pagamento del 1571*, inserto di carte sciolte e non numerate: “Magnifico messer Giovanni Battista Altoviti pagarete a Giovanni Battista Capocaccia scudi cinquanta di moneta per tanti che li doniamo per recognitione di più fatiche fatte in diversi lavori che ne ha fatto et pigliatene ricevuto che vi si faranno buoni ne vostri conti. Di Palazzo a 2 maggio 1571 / Il Cardinale Alessandrino - alla fine di Maggio presente Sebastiano dellì Orsi [maestro di Casa del Cardinale]”. Sul retro della stessa carta si trova la ricevuta di Giovanni Battista Capocaccia del 12 giugno 1571: “Io gio batista Capocaccia cho ricevo li retiscritti li scudi cinquanta di moneta quali ricevo senza mio preiuditio di maggiore suma che mi deve il detto lustrisimo cardinale Alesandrino. In fede cho fatto la presente in questo dì 12 di giugno nel 1571”. Ringrazio Clara Seghesio per avermi segnalato il pagamento. La trascrizione integrale del documento si deve a Elisabetta Stumpo.
- 72 New York, The Morgan Library and Museum, inv. PML199041. L’identificazione in Teodosio Fiorenzi si deve a Frank Dabell.
- 73 ASFi, GM 136, c. 159v; Barocchi, Gaeta Bertelà 2002, vol. I, p. 327. BU, ms. 76, c. 10v; Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, vol. II, p. 575.
- 74 “Un bassorilievo di cera colorita, alto soldi 8.8 e largo soldi 7.4, che rappresenta la Santissima Vergine annunziata dall’angelo, con lo Spirito Santo e angeli in gloria, dipintovi in mezzo un paesino in lontananza”. BU, ms. 98, c. 74.
- 75 BU, ms. 70, c. 11; Gaeta Bertelà 1997, pp. 17-18.
- 76 Baldinucci [1681-1728] 1845-1847, vol. III, 1846, pp. 207-229.
- 77 Attwood 2003, vol. I, p. 454, n. 1130.
- 78 ASFi, MP 927, c. 383r. Trascrizione di Elisabetta Stumpo.
- 79 Pagnini 2006, p. 203.
- 80 Daninos 2022, pp. 75-84.
- 81 ASFi, MdP 920, c. 273v. Trascrizione di Elisabetta Stumpo.
- 82 ASFi, Depositeria generale, Parte antica, 389, *Ruolo della Casa del Ser.mo Ferdinando Medici, cardinale, gran duca di Toscana, 1588, Diversi huomini d’Architettura Pittura et altri Magisterii*, c. 11: “Gostantino de Servi fa di stucco scudi dodici scudi 12 [a lato] Casso a di ultimo d’agosto 1589, Resta in Rolo per goder li privilegi”; “Pastorino Pastorini simile scudi dieci scudi 10 [a lato] Ridotto a 2/1 provisione dal ultimo di ottobre 1589”.
- 83 “Uno scatolino tondo d’ebano drentovi il ritratto del Gran Duca Ferdinando primo e Madama sua consorte di stucco di mezzo rilievo”. ASFi, GM 571, c. 103v; Strunck 2017, p. 677.
- 84 Berlino, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, inv. 8279. Daninos 2022, p. 80.
- 85 Su Christian Benjamin Rauschner (Naumburg, 1723 - Francoforte sul Meno, 1793): Bott 1998, pp. 117-127. La più vasta raccolta di opere di Rauschner si conserva nell’Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig: Lessmann, König-Lein 2002.
- 86 Montaigne 1963, pp. 1183-1184.
- 87 Tra le molte opere possiamo citare “2043 - Ein *Venere*, so den blossen ruggen fürwendt [...]”; 2044 - Ein *Venere* in zartem hembdlin, jedoch mehrteils endtblöst, den ruggen wendent [...]”; 2054 - Ein welsche *signora* auf ihrem bett, under eim zellt sitzendt [...]”; 2086 - Ein italienisch bildlin mit blosser bust [...]”. Bauer, Haupt 1976, pp. 11-191.
- 88 Carrai 2003, p. 375.
- 89 “[...] little use else is there of most of the wax picture of Curtizans in Rome and Venice being drawn naked and sold up and downe as *Libidinis fomenta*, surely I cannot but commend art in them, as many times there is excellent good, but verily doe hate their wicked makers and abominable ends”. Peacham 1612, pp. 9-10, citato in in Lightbown 1970, p. 52. Ringrazio Nadia Fusini per la traduzione.

- 90 Londra, Victoria and Albert Museum, inv. A.67-1938, A.68-1938. Attribuite ad Alessandro Abondio (Farrer 1909, p. 229), sono state successivamente ascritte alla scuola emiliana del Seicento (Pope- Hennessy 1964, vol. II, p. 637, cat. 677-678).
- 91 Praz 1943, p. 52.
- 92 Inv. S457- S458.
- 93 ASFi, GM 826, c. 20r; Fileti Mazza 1997, p. 39.
- 94 *An Extraordinary Collection of Paintings* 1691, n. 514.
- 95 Plon 1887, p. 366.
- 96 Gabburri circa 1730-1742, ms. III, c. 389v; Lankheit 1962, p. 228.
- 97 “Cecilia Micheli, Veneziana, moglie di Luigi Marcello, fu assai illustre nelle cose di Poesia Italiana: poichè componeva eziandio all’improvviso Rime, e Madrigali così belli, che creduti erano usciti dalla penna di eccellenti compositori”. Quadrio 1752, p. 27.
- 98 Chappell 1981, pp. 59-64.
- 99 Borghini 1584, p. 161. Si veda Conticelli 2016, p. 88 nota.
- 100 Conticelli 2016, pp. 66-67.
- 101 Marino 1620, pp. 34-35.
- 102 Marino 1602, vol. I, p. 123, vol. II, pp. 140-141.
- 103 Ivi, vol. II, p. 140.
- 104 Stigliani 1605, p. 46.
- 105 Leoni 1594, p. 13.
- 106 *Le Imagini* 1611, pp. 9-10. Oltre ai poeti citati sono inclusi componimenti di Pomponio Torelli, Cosmo Galetti e Pietro Pietracci.
- 107 Il catechismo, opera del gesuita olandese Pieter Kanijis (Nijmegen, 1521 - Friburgo, 1527), fu dato alle stampe ad Anversa. Canisius 1589, pp. 201-207.
- 108 Jones 1993, p. 345 (ed. it. 1997, p. 340). Tra i principali contributi sui *Novissimi* in cera: Farina 1999; Göttler 2003; Daninos 2016; Idem 2017-2018.
- 109 Lavin 1993, p. 129 (ed. it. 1994, p. 224). Per un elenco ampliato dei *Novissimi*, Daninos 2017-2018, pp. 98-99.
- 110 “Quattro figure di cera in quadretti con davanti il vetro; rappresentano Paradiso, Purgatorio, Limbo et Inferno, sono bellissime. [...] Altre tre figure di cera, Paradiso, Purgatorio et Inferno, robba ordinaria”. *Ducal Galleria Estense* 1990, p. 14.
- 111 Soprani 1674, p. 313.
- 112 Leuschner 2016, pp. 135-146.
- 113 “A Giulio Cesare Fontana D.ti Quindeci. Et per lui a Giovanni Bernardino Azzolino, disse a complimento di D.ti quaranta quali sono in conto di dieci teste di cera, che fa per la contessa di Lemos”. Delfino 1986, p. 111.
- 114 Brown, Kagan 1987, p. 254.
- 115 Pacheco [1649] 1990, p. 105.
- 116 Castres, Musée Goya, inv. 96-17-1. Pacheco [1649] 1990, p. 314.
- 117 Il primo studio su Giulio de Grazia si deve a Gabriele Finaldi: Finaldi 1994, pp. 3-9. Si vedano inoltre Daninos 2016, pp. 58-69; Idem 2017-2018, pp. 92-101. Sull’attività di medaglista: Amendola 2017a, pp. 439-451; Idem 2017b, pp. 119-126, 244-247.
- 118 Basile 1609, pp. 96-97. L’ode ad Azzolino è alle pp. 95-96.
- 119 Finaldi 1992, p. 233; Idem 1994, p. 8.
- 120 Finaldi 1994, p. 7.
- 121 Croce 1898, p. 134.
- 122 Ivi, p. 40.
- 123 Lettere del 6 marzo e del 12 aprile 1618. Ivi, pp. 40-41.
- 124 ASFi, MdP 1402, parzialmente citata in Finaldi 1994, p. 7. Trascrizione di Elisabetta Stumpo.
- 125 Si veda Appendice.
- 126 Daninos 2017-2018, pp. 93-99.
- 127 Andreini [1675] 1899, p. 164.
- 128 ASFi, GM 826, c. 20r; Fileti Mazza 1997, p. 39; Daninos 2017-2018, pp. 96-97.
- 129 ASFi, GM 992, c. 76v.
- 130 ASFi, IRC 4675, 30 maggio 1761, cc. 252r, 676r.
- 131 ASFi, GM 479, cc. 11v, 20v, in Hoppe 2012, pp. 297, 302.
- 132 Monaci Moran 2004, pp. 53-63.
- 133 Le tele furono commissionate ad Antonio Nicola Pillori (*Morte*, 1728), Ottaviano Dandini (*Giudizio*, 1728), Niccolò Lapi (*Inferno*, 1728), Matteo Bonechi (*Paradiso*, 1729). Si veda S. Casciu, in *Villa la Quiete* 1997, pp. 150-152, cat. 45.
- 134 Vasari 1550-1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, vol. IV, 1976, p. 630.
- 135 Sandrart 1675, vol. II, p. 341.
- 136 Palomino 1724, p. 408.
- 137 Per un elenco di opere erroneamente ascritte a Zumbo: Daninos 2023, pp. 239-252.

- 138 Per una disamina più estesa dei temi trattati in questo capitolo: Daninos 2023, in particolare pp. 53-127.
- 139 *Mémoires de Trévoux* 1707, octobre, pp. 1830-1837.
- 140 Un *San Girolamo penitente*, firmato “Matheo Durante fecit 1663”, in collezione Francica Nava a Siracusa, già ritenuto opera di Zumbo, è stato restituito a Durante da Luigi Agnello (1949, pp. 4-5). Una *Maddalena penitente* firmata e datata 1663 da Durante è comparsa sul mercato antiquario nel 2015 (fig. 31). Á. González-Palacios, in *Un’importante raccolta* 2015, pp. 6-7, n. 1. Su Matteo Durante: Grasso, Gulisano 2011, pp. 18-19.
- 141 Nel gennaio del 1687 Zumbo riceveva 30 ducati da Gennaro e Antonio Pisani per “cinque quadretti di cera” mentre nel luglio seguente è pagato 20 ducati per due “Quadri piccoli di lavoro di cera uno di essi di S. Girolamo e l’altro di S. Genoveffa” per conto di Andrea d’Acquino, vescovo di Tricarico. Ruotolo 1984, p. 214; Rizzo 2004, p. 236.
- 142 “87. F.llo Gaetano Zummo fui riceuto nel mese di Novembre 1687”. Napoli, Archivio della Congrega dei Professori di Belle Arti, *Memoria delli Fratelli in che Mese ed Anno si sono iscritti*, c. 232r; la pagina del manoscritto è riprodotta in Strazzullo 1962, p. n.n.
- 143 ASFi, *Accademia del Disegno* 152, c. 75r-v: “Nota dei Cavalieri descritti tra gli Accademici del Disegno. Elenco degli artisti iscritti all’Accademia alla lettera G. Don Gaetano Siciliano scultore in cera, provvisionato dal Serenissimo principe Ferdinando”.
- 144 Daninos 2023 p. 254, doc. 6-7.
- 145 ASFi, MdP 5877, c. 194; Daninos 2023, p. 254. La risposta di Giuseppe Medici d’Ottaviano da Napoli è datata 19 dicembre (ASFi, MdP 5875, c. 261). Il documento, citato da Elisabeth Epe, è trascritto da Valentina Conticelli. Epe 1990, pp. 118, 138; Conticelli 2014a, p. 57.
- 146 ASFi, *Accademia del Disegno*, 128, c. 142r.
- 147 Daninos 2023, p. 256, n. 12, p. 258, n. 17.
- 148 Conticelli 2014a, pp. 53-63.
- 149 La cera si conservava nella villa di Lappeggi, ancora presente nel 1711 alla morte del cardinale. Daninos 2023, pp. 70-75.
- 150 Papini 2024, pp. 143-148.
- 151 Daninos 2023, pp. 90-100. Sulle vicissitudini e il restauro della cera raffigurante *Cacciatori di tesori*: Afra, Fornari, Gabbriellini 2023.
- 152 BNCF, Palat. 1010. Il volume è composto da 267 carte con numerazione originale in 534 pagine. Le pagine 97-165 sono relative a Zumbo. Rambaldi, Saitta Revignas 1950, p. 8.
- 153 Daninos 2023, pp. 260- 261, nn. 22-24.
- 154 ASFi, Depositeria generale, Parte antica, 436, c. 178v; Daninos 2023, p. 262, doc. 25.
- 155 ASFi, GM 1222, c. 86r.
- 156 Desnoues 1706, p. 86.
- 157 Il barnabita Giovenale Bonelli aveva commissionato tra il 1697 e il 1701 alcuni lavori di restauro nella chiesa fiorentina di San Carlo dei Barnabiti che includevano il rifacimento della prospettiva architettonica dietro l’altare maggiore. Bonelli inoltre commissionò a un “famoso pittore”, oggi non identificabile, una raffigurazione di san Carlo che invoca la protezione divina contro la peste. Bertani 1995, p. 89.
- 158 ASFi, MdP 5903; Daninos 2020, p. 123; Idem 2023, p. 262, doc. 26. Nella seconda pubblicazione un errore in fase di stampa ha fatto sì che il documento sia stato pubblicato in forma errata, interpolato con altro testo non pertinente.
- 159 Gabburri circa 1730-1742, ms. III, c. 219v; Lankheit 1962, p. 231.
- 160 Gabburri circa 1730-1742, ms. III, c. 389r; Lankheit 1962, p. 228.
- 161 Borroni Salvadori 1974, p. 93. Su De Grossi, che fu anche pittore e restauratore, documentato a Buonsollazzo dal dicembre 1760: Spinelli 1994, pp. 118-129; Idem 2003a, pp. 241-242.
- 162 Spinelli 1994, pp. 118-129; Idem 2003a, pp. 241-242.
- 163 Si veda Meloni Trkulja, Spalletti 1981, pp. 9-12.
- 164 Bianchi 1768, ms. 67, cc. 1-2; Barocchi, Gaeta Bertelà 1986, pp. 1117-1230.
- 165 Bianchi 1759, pp. 184, 222.
- 166 Del Migliore 1684, p. 287.
- 167 Casalini 1971, p. 65; Ircani 1978, p. 302.
- 168 Per l’intera vicenda si veda Corsini 1956, pp. 333-344.
- 169 Ivi, p. 336.
- 170 Ivi, p. 337.
- 171 Ivi, p. 344.



“Nella galleria del mio Casino”. Bellezze in cera per Bianca Cappello

VALENTINA CONTICELLI

Per dare legittimità alla sua carica di granduchessa, Bianca Cappello fu capace di tessere una vasta rete di relazioni¹: seguì con particolare cura il rapporto con le corti papali e spagnole, presso le quali riuscì a inserirsi, grazie alle sapienti connessioni tramate per lei dagli agenti fiorentini, veneziani e spagnoli². Insieme a questa persistente azione di autopromozione per via diplomatica, Bianca stabilì solide relazioni con artisti, musicisti e letterati³ e cercò di affermarsi come collezionista (fig. 1; cat. 35, 39), un aspetto, quest'ultimo, fortemente sottovalutato e poco indagato⁴.

Diverse fonti coeve menzionano i suoi camerini⁵ allestiti nei palazzi medicei, in luoghi simili e contigui ai famosi studioli e camere di meraviglie del marito. Anche la granduchessa possedeva uno studiolo in Palazzo Vecchio, affrescato a partire dal 1581 da Antonio Annibale da Campogiallo (fig. 5). L'ambiente era dotato di una cornice lignea che girava intorno a tutta la stanza per ospitare teste di marmo e piccole sculture⁶. Si tratta di un arredo tipico degli studioli rinascimentali, che il camerino condivideva anche con il secondo studio, cominciato nel 1585 e situato al termine del corridoio di Levan-

te della Galleria degli Uffizi⁷, dove, negli stessi anni, Francesco veniva approntando la sua straordinaria camera delle meraviglie: la Tribuna (fig. 2). Anche nella stanza di Bianca agli Uffizi, un palchetto correva intorno a tutte le pareti: vi dovevano essere disposte “figurine et altro”, al di sopra delle quali si sarebbero trovati i quadri di dimensioni maggiori, mentre quelli più piccoli dovevano allinearsi sotto il palchetto, proprio come nella Tribuna. Una seconda cornice, posta sotto la mensola, reggeva il paramento, mentre a terra erano poggiati sgabelli per mettere sculture di marmo e di bronzo.

L'interesse verso questo tipo di ambiente da parte di Bianca compie un salto di dimensione, quando, negli ultimi mesi della sua vita, comincia a mettere in ordine le sue opere d'arte, dando forma a una propria galleria al Casino di San Marco (figg. 3-4, 6). L'edificio, costruito da Bernardo Buontalenti tra il 1568 e il 1586 e destinato a residenza del principe Don Antonio⁸, combina il carattere di palazzo cittadino con quello di villa e fu utilizzato dal granduca anche come laboratorio principale delle sue sperimentazioni artistiche, alchemiche e metallurgiche (fig. 7; cat. 82)⁹. A parte qualche rara eccezione



1.

1. Alessandro Allori (attribuito), *Ritratto di Bianca Cappello con il figlio Antonio de' Medici*, ante 1587, olio su tela. Dallas, Dallas Museum of Art, inv. 1987.11

2.

Firenze, Galleria degli Uffizi, Tribuna

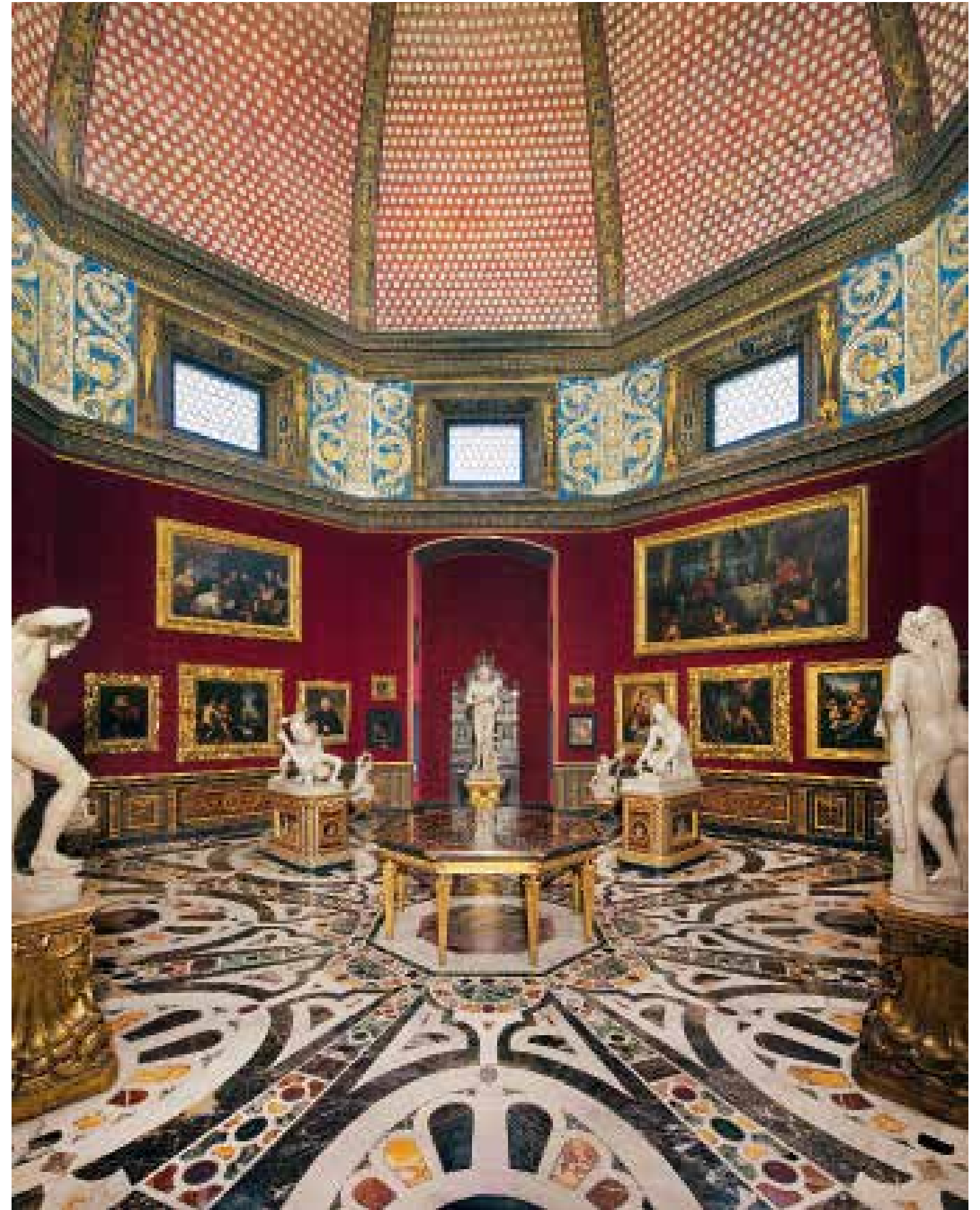
è solo alla figura di Don Antonio e a quella del padre che sono state finora messe in relazione le ragguardevoli collezioni di opere d'arte che vi si conservavano¹⁰, ma in un copialettere conservato alla Fondazione Horne¹¹, che copre gli ultimi due anni di vita della granduchessa, si trova invece l'inedita conferma che fu lei stessa ad allestire la Galleria del Casino. Vi si dedicò con particolare energia tra l'aprile e il giugno del 1587, alla fine di uno dei suoi lunghi malesseri scambiati per gravidanze. Il Casino in questo epistolario è sempre accompagnato dall'aggettivo possessivo: suo¹².

Ed è proprio a San Marco¹³ che volle raccogliere ritrattini di gentildonne provenienti da diverse città italiane e il *medium* privilegiato per questa singolare collezione fu la cera colorata.

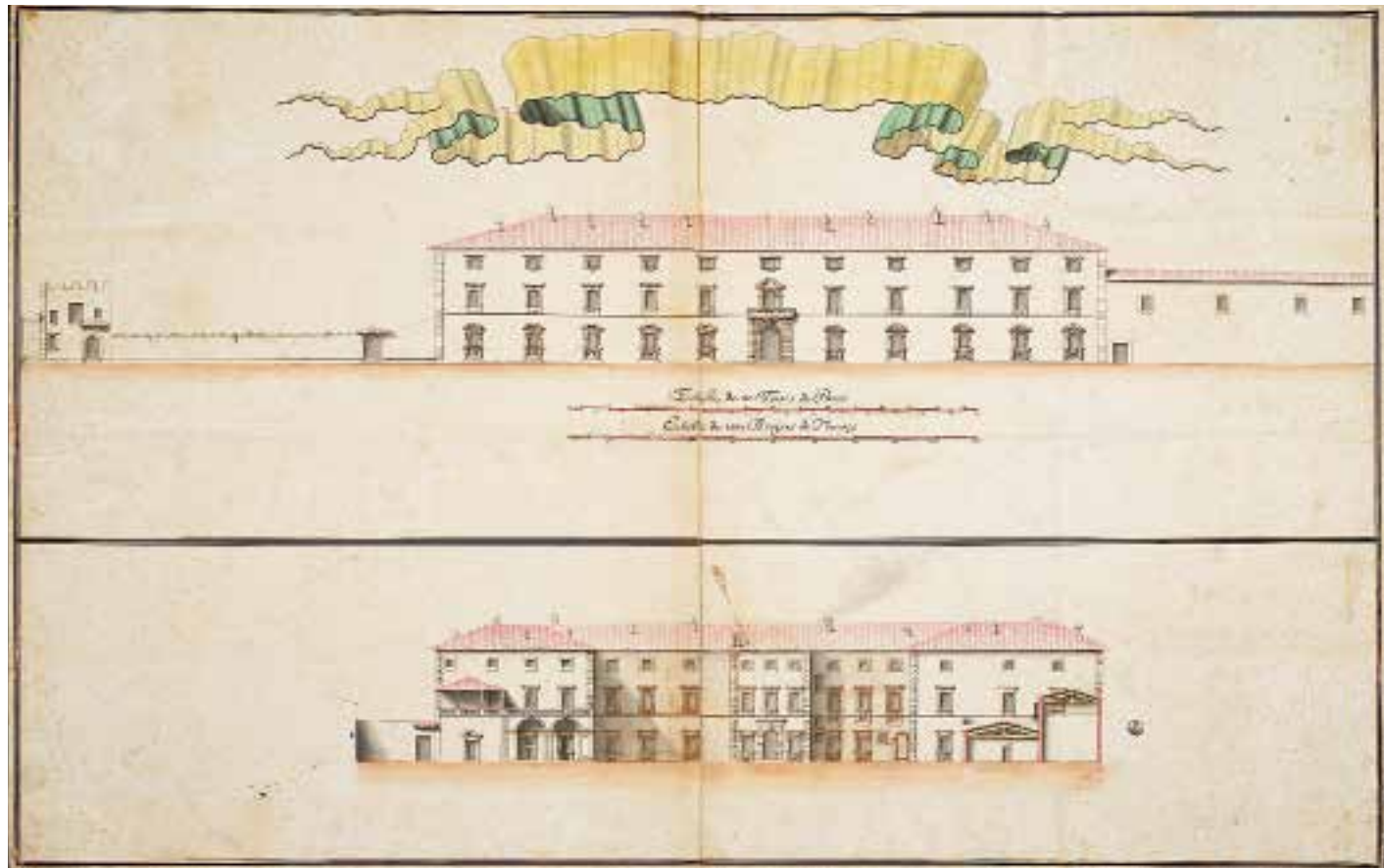
Ma andiamo con ordine. Nel carteggio sono numerosi e ricorrenti gli accenni a invii di opere, operine, “gentilezze”, come dono per i suoi camerini, sia su iniziativa dei corrispondenti che su richiesta incalzante di Bianca. Da Roma riesce a ottenere ritratti, medaglie antiche e moderne, gioielli¹⁴, oggetti in pietra dura montati in oro e dipinti di pregio tra cui una *Madonna* di Raffaello, da parte del cardinale Dolfin¹⁵, oltre che onorificenze e oggetti di devozione inviati per lei dal papa, tra cui la rosa d'oro, immagini sacre, un rosario d'ambra e numerosi *Agnus Dei* in cera di varie dimensioni da lei molto ricercati per il loro valore profilattico (fig. 8; cat. 12a-b). Assidue risultano anche le spedizioni da Venezia. In patria Bianca corrisponde principalmente con una rete di figure legate alla sua potente famiglia, in particolar modo al padre Bartolomeo¹⁶, al fratello Vittore¹⁷ e sua moglie Elena, al cugino Gerolamo e al patriarca di Aquileia Giovanni Grimani¹⁸, il grande collezionista, di cui è nipote acquisita. Tra i suoi interlocutori principali in laguna, oltre a Francesco Molena e all'abate Ottavio Abbioso, spicca il patrizio Francesco Bembo: amico intimo del padre, del fratello e grande confidente di Bianca¹⁹. Nella corrispondenza con i parenti, con Bembo e con altri patrizi veneti, si accenna spesso alla ricerca di dipinti²⁰. Ma la Cappello si interessa anche di altri oggetti, per esempio riceve da un mercante ebreo un nucleo interessante e vario di rarità naturali²¹.

La granduchessa è molto curiosa, le vengono narrati tutti gli avvenimenti che si svolgono in città, in particolare durante il carnevale o altre feste; ricorrenti sono gli aneddoti sulle donne veneziane, specialmente le “clarissime” patriizie²². Nel carteggio si annunciano con cadenza puntuale le nozze tra i membri delle famiglie più importanti; si descrivono le doti delle spose, il loro aspetto fisico e quello dei mariti.

Bianca desidera conoscere il volto delle gentildonne protagoniste degli eventi che le vengono raccontati. Nel 1582, Francesco Bembo riferisce dell'incidente subito da Paolina Grimani, dama celebre per la sua bellezza. Precipitata in acqua dalla gondola²³ nel corso di un terribile fortunale, la dama viene salvata da un gruppo di gentiluomini²⁴. Un altro naufragio che dette scalpore



2.



3.



4.

3. Casino Mediceo di San Marco, prospetto su via Larga e sul cortile interno, seconda metà del XVIII secolo, penna e acquerello su carta. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 92620 numerazione alta

4. Firenze, Casino Mediceo di San Marco, prospetto

fu quello di due “graziosissime” sorelle Pisani che, rientrando da Murano, furono sorprese dalla corrente: il gondoliere ruppe il remo e cadde in acqua, dopodiché un uomo si precipitò ad aiutarle calandosi da un ponte, ma piombò sul felze “in capo alle dame”, le quali finirono entrambe in acqua rischiando di affogare sotto la gondola: “et le perle erano talmente incastrate nella grossa e morbidissima golla che le hanno lasciato il segno per più di”. Alla fine si salvarono grazie a un voto fatto alla Madonna dei Miracoli, mentre erano sott’acqua²⁵.

Sulla disavventura occorsa alla Grimani i corrispondenti inviano alla granduchessa componi-

menti “in lingua rustica”, probabilmente molto pungenti²⁶ e il Bembo dedica all’avvenimento un aulico sonetto, oggi perduto²⁷. Poco tempo dopo il fratello Vittore l’avverte che riceverà presto il ritratto di Paolina²⁸: si tratterà proprio di un ritratto in cera²⁹.

È lo stesso scultore, Martinello Sarego³⁰, a mandarglielo accompagnandolo con una lettera. Martinello deve probabilmente il suo diminutivo alla necessità di distinguersi dal più celebre Martino Pasqualigo (si veda Daninos in questo volume e cat. 39, 45), detto Martino dal Friso³¹. Dal tono della lettera, sembra di intuire che l’artista abbia conosciuto la Cappello



5.



6.

5. Antonio Annibale da Campogiallo, *Grottesche*, 1581, affresco, Firenze, Palazzo Vecchio, Studio di Bianca Cappello

6. Intagliatore fiorentino su disegno di Bernardo Buontalenti, Portale del Casino Mediceo di San Marco, 1575-1586 (?), legno intagliato, particolare

in qualche occasione o le abbia scritto in precedenza. La curiosità della granduchessa per le vicende delle giovani veneziane doveva essere nota allo scultore, che si propone di eseguire altri ritratti di “clarissime pose” o gentildonne (figg. 9-10).

Qualche anno più tardi, nel 1586, Bianca chiede a Bembo la cortesia di inviarle il ritrat-

to di una certa signora Labia³², “molto vaga et bella” e, oltre a lei, anche di un’altra “delle più belle gentildonne che siano a Venezia, procurando che entrambi duoi sieno fatti da bonissima man, volendo io adornarne il mio stanzino”³³. A tal fine invia a Francesco due scatolini d’avorio per fungere da contenitore dei ritratti.



7.

7. Giovanni Stradano, *Francesco I de' Medici nella bottega degli alchimisti*, 1570, olio su ardesia. Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I, inv. 1890, n. 6361

Lo scambio di lettere che si avvia a seguito di questa richiesta è molto interessante, sia per le notizie inedite sulle attività dei due artisti coinvolti, Giovanni Battista e Martinello, sia per le modalità con cui vennero eseguiti i ritratti delle gentildonne.

Nell'aprile del 1587, Bembo riferisce che il ritratto è cominciato, ma ci sono molte difficoltà nel portarlo a termine: perché è ben noto che le “clarissime”³⁴, specialmente se fanciulle ancora non maritate, non si mostravano facilmente in pubblico:

sono così ben guardate et custodite nelle case paterne, che bene spesso nè anche i più stretti parenti le veggono se non quando se maritano. Et non è da tace-

re, che molte di loro sino a quel tempo del maritarsi, confermandosi con riverente ubidienza alla volontà de' genitori, se ne stanno senza ornamento veruno. Queste, quando già cominciano ad esser grandicelle, vanno rarissime volte fuor di casa, et quasi non mai, se non per andare alla Messa, e ad altri uffici divini in Chiesa³⁵.

Infatti la fanciulla si può vedere poco e l'artista, che è “un valent'uomo”, deve rubarla “hor qua hor là”³⁶ “in chiese o così alla sfuggita”³⁷, per cui vorrebbe domandare ai parenti “che il scultor potesse levarla comodamente, per farla tanto meglio, et così mi pare, et pare alle mie donne”³⁸. Bianca approva questa iniziativa e Battista³⁹ si reca casa dei fratelli per tre⁴⁰ volte in modo “da cavarli più sumiglianti che sia possibile”⁴¹, perché così alla granduchessa “saranno sopramodo graditissimi”.

Sempre su indicazione della Cappello, Bembo coinvolge la moglie Cillenia⁴² e altre donne della sua casa nella scelta della seconda dama. Dopo aver escluso altre possibili candidature, viene eletta Marina Marcello che supera tutte le altre: “non vidi qui mai la più bella disposizione di vita e più nobil portamento di lei, oltre l'aria gentilissima del viso et un petto così bello che non ha pari a Venetia”⁴³.

Anche in questo caso, il gentiluomo preferirebbe che Marina potesse incontrare lo scultore in casa e a questo scopo domanda l'appoggio di Bianca⁴⁴ che non si fa pregare e gli scrive subito dichiarando gli intenti della sua collezione di ritratti:

Io seguito continuamente d'andar migliorando nella sanità per la Diogratia, passandomi poi il tempo nel resto nel metter in ordine la galleria del mio Casino, dove havendo fatto pensiero di collocar buona quantità di ritratti di bellissime signore et gentildonne et intendendo che la Clarissima Signora Marina Marcello et la Signora Labia sono delle più belle gentildonne che sieno hoggi in Venetia deisidero d'haver i loro ritratti et prego con ogni caldezza Vostra Signoria à far ogni diligenza ch'io ne resti consolata per poterne con essi tanto più renderne ornata et honorata quella mia Galleria, certificandola di non portemi far per hora il più segnato piacere⁴⁵.



8.

Poco tempo dopo Bembo invia a Firenze il ritratto della signora Labia riferendo altri particolari interessanti sull'esecuzione delle opere: Battista ha fatto due prove non abbastanza somiglianti, Martinello invece è riuscito a rendere in modo mirabile la somiglianza della fanciulla⁴⁶. Inoltre si è scelto un formato leggermente più grande per il ritrattino “perché par meglio e assomiglia di più”. Il nobile veneziano desidera anche omaggiare Bianca con qualche altra opera del suo studiolo che possa arricchire la nuova Galleria del Casino⁴⁷. Conoscendo bene l'inclinazione della Cappello per la pittura di Tiziano⁴⁸, Bembo le invia una “Maddallenina” di mano del Vecellio e aggiunge “qualche cosa” per il granduca: si tratta della “bella nuda” modellata da Martino Pasqualigo⁴⁹, già identificata da Andrea Daninos con una delle ‘veneziane’

in cera collocate dal granduca nella Tribuna degli Uffizi⁵⁰ (in questo volume, pp. 51-56) e oggi perduta.

Nei mesi successivi Bembo accenna ancora qualche volta ai progressi nel ritratto di Marina Marcello: “si farà quando sarà tornata dalla villa”, “si finirà et quanto prima Vostra Altezza Serenissima lo haverà, et di più un retrattino di una mia parente monaca da farsi scandalegiar ogni cristiano”⁵¹. Dall'epistolario apprendiamo che Bianca possedeva anche il ritratto di un'altra gentildonna veneziana “la bella Pellegrini”, cui allude in una lettera Francesco Molena⁵².

Ma nella raccolta delle “belle”, la granduchessa non si limita alle veneziane (si veda anche cat. 36): da Roma, l'abate Antonio Grimani, nipote dello zio patriarca, le procura il ritrattino di una dama, sempre eseguito da uno scultore⁵³.

8. Bartolomeo Faletti, *Papa Pio V consacra gli Agnus Dei di cera*, 1567, incisione. Londra, The British Museum, inv. Ii,5.107

9.
Ceroplasta veneziano,
cerchia di Martino Pasqualigo,
detto Martino dal Friso,
Ritratto di dama, circa
1570-1590, cera policroma,
particolare (cat. 31)



9.

Si tratta di un doppione, difatti ce n'è già uno di questa signora nelle collezioni della granduchessa, tuttavia questo è migliore e più somigliante. Bianca ringrazia e dice che leverà quello "disforme" che "troppa ingiuria farebbe alla dama"⁵⁴. In precedenza la granduchessa aveva ricevuto da Roma un ritratto realizzato da Ludovico Leoni, detto il Padovano, della moglie di Giovan Giorgio Cesarini, grande amico del cardinale Ferdinando de' Medici, Clelia Farnese⁵⁵. Il ritratto glielo inviava Emilio de' Cavalieri⁵⁶, segretario del cardinale: il Padovano era un artista famoso per fare ritratti di cera "massimamente alla macchia"⁵⁷, cioè di sfuggita, vedendo solo una volta il soggetto, fermandolo nella memoria per poi riproporlo "in mente"⁵⁸.

Anche un frate cappuccino⁵⁹, sorprendentemente, invia un ritrattino di una giovane ripresa di nascosto: "Il ritratto è naturalissimo, quanto al viso, se bene l'habito è diverso da quello che porta, ma questa è stata licenza dello scultore, ma la figura non potria essere più simile di quello ella sia"⁶⁰. Si tratta anche in questo caso di una nobildonna, di cui Bianca vuole conoscere l'identità; il frate mostra alla giovane il ritratto, rivelandole che l'opera è per la granduchessa: "Ella ha nome la signora Marchesa Ginevra Malaspina che se

bene non seppe mai ch'io ne volessi presentare l'Altezza Vostra Serenissima, come non si accorse mai ch'io la facessi ritrarre, se non doppo che glielo mostrai, ne rimase però con grandissimo contento, non già perché si reputi degna di sì honorato luogo, ma per sapere di esser venuta nelle benigne mani dell'Altezza Vostra"⁶¹.

Nell'inventario del Casino Mediceo, redatto nel marzo del 1588, pochi mesi dopo la morte della granduchessa⁶², le opere conservate nella Galleria presentano una disposizione simile a quella dei camerini e della Tribuna: il ricco paramento che copre le pareti è di damasco rosso, circa trenta dipinti di dimensioni maggiori sono appesi al di sopra della cornice a palchetto che gira intorno a tutta la stanza, mentre piccole sculture, strumenti, oggetti rari e preziosi e *naturalia* sono sistemati sopra la mensola. I "dodici scatolini di più sorte di legni con ritratti in stucco"⁶³ sono collocati presumibilmente sotto la mensola, vicino ad altri gruppi di ritratti di piccolo formato, sia della famiglia Medici che degli Asburgo e insieme a quadretti, miniature, rilievi in avorio, pietre dure e opere in piume. Oltre ai dodici ritrattini compaiono anche una "testa [...] in uno scatolino di stucco di donna" e "tre quadretti di tre donne veneziane" di formato rettangolare⁶⁴: in tutto sedici opere, la maggior parte di dimensioni molto ridotte e inserite in contenitori di legno con coperchio. Sono oggetti che imponevano una fruizione ravvicinata e personale, perché dovevano essere presi in mano, visti da vicino e in alcuni casi aperti, per potere ammirare il minuto virtuosismo con cui si plasmavano le fattezze delle 'belle'. Rispetto alla sontuosità del contesto e ai dipinti di altissima fattura che vi si conservavano, il gruppo di figure in cera possiede un carattere meno aulico, più nascosto e segreto, ma altrettanto prezioso, che doveva corrispondere alle attese di Bianca nel raccogliere.

Nell'inventario successivo redatto nel 1621, alla morte di Don Antonio, si individuano sei scatolini con cinque ritratti femminili di donne veneziane, romane e napoletane⁶⁵ che potrebbero costituire una rimanenza della raccolta di Bianca: ne è indice la presenza di un ritrattino in cera di Vettor Cappello, fratello della grandu-



10.

chessa e zio di Don Antonio, conservato in "uno scatolino da ritratti tutto intagliato et dorato". Nell'elenco si menziona anche "un quadretto di legno entrovi una ninfa, di stucco, alla veneziana con ornamento miniato d'oro commesso con madre perle"⁶⁶ alto circa mezzo braccio (fig. 11; cat. 33 qui identificata da Andrea Daninos). L'opera sembra corrispondere nelle misure a una delle "tre donne veneziane di stucco" citate nel 1588⁶⁷ anch'esse alte mezzo braccio. Queste, viste le forme un po' più grandi e rettangolari, potevano rimandare più alla tipologia della "bella nuda" che a ritratti di dame. Il "quadretto" sopra citato compare, in seguito, nell'inventario della Tribuna del 1638⁶⁸, dove si elencano anche altre due "femmine" di cera incluse in un quadretto rettangolare⁶⁹. Anche queste potrebbero originariamente provenire dalla Galleria di Bianca; nello stesso inventario si rintracciano anche gli scatolini con le belle: sia essi che le "nude" furono dispersi in epoca lorenese⁷⁰.

Alcuni dei ritrattini originariamente provenienti dal Casino Mediceo o dalla Tribuna possono forse essere individuati nelle opere oggi conservate al Musée national de la Renaissance à Écouen (cat. 31, 33-34; figg. 9-11). Oltre a questi, Andrea Daninos mi ha segnalato un ri-



11.

lievo in cera, conservato a Filadelfia, racchiuso in un prezioso contenitore lavorato a sbalzo in rame dorato (figg. 12-13)⁷¹. L'opera raffigura una gentildonna veneziana, indicata dubitativamente come Bianca Cappello. La dama effettivamente somiglia alla granduchessa nei tratti del volto, specie se la si affianca ai suoi ritratti più certi, come quelli di Allori (fig. 1; cat. 39) o di Scipione Pulzone oggi a Vienna, ma si differenzia da questi per un dettaglio importante: il colore degli occhi che non paiono azzurri, ma castano chiari. L'iconografia del contenitore sembra pure molto calzante con il suo personaggio: Amore trionfante che domina l'universo, cui allude la sfera armillare posta sul verso⁷². Il nero delle vesti, invece, le si addice poco⁷³, a meno che non si tratti di un momento particolare della sua vita in cui fosse necessario vestirsi di nero.

Si può esprimere anche un'altra ipotesi riguardo a questo ritrattino. Uno degli scatolini di foglia ovale descritti nell'inventario del 1588 era in metallo dorato e sbalzato e misurava un quarto di braccio cioè circa 15 centimetri: un'ampiezza che potrebbe corrispondere a quelle del rilievo di Filadelfia (figg. 12a-b)⁷⁴. Esso rappresentava la "cavalliera Micheli", forse moglie di quel

10.
Ceroplasta veneziano della
seconda metà del XVI secolo,
*Ritratto di gentildonna in abito
verde*, circa 1570-1590, cera
policroma, particolare (cat. 34)

11.
Ceroplasta veneziano della
seconda metà del XVI secolo,
*Ritratto di cortigiana in veste
di Flora*, circa 1570-1590, cera
policroma, particolare (cat. 33)



12a.



12b.

Giovanni Michiel, ambasciatore veneziano di grande carriera e cavaliere, inviato alle nozze della granduchessa insieme ad Antonio Tiepolo (cat. 39)⁷⁵. In ogni caso l'opera di Filadelfia insieme a quelle francesi dimostra molto bene la ricercatezza e la preziosità degli oggetti che Bianca poteva collezionare.

La scelta del rilievo in cera policroma sembra rientrare nelle consuetudini dell'ambiente familiare della Cappello, del gusto del suo consorte Francesco I de' Medici e più in generale in quelle cinquecentesche: per via del piccolo formato, questi ritrattini potevano viaggiare facilmente e la loro esecuzione doveva essere piuttosto veloce. La granduchessa delega a Bembo la scelta dell'artista che dovrà eseguire i ritratti da lei desiderati, perché il giudizio del gentiluomo "è purgatissimo", soprattutto nelle cose che possono piacerle. Bembo definisce Battista nipote del "nostro messer Martin", ovvero di Martino Pasqualigo, mentre Martinello Sarego era già conosciuto dalla granduchessa: entrambi i ceroplasti potevano avere qualche legame con la sua cerchia più familiare. Anche gli altri interlocutori che le inviano ritratti da Roma e da Firenze si servono sempre di scultori. D'altronde la cera era il *medium* più adatto a restituire la morbidezza della pelle per ottenere quell'effetto "naturale", sottolineato più volte da tutti i corrispondenti, che potesse soddisfare le aspettative di Bianca riguardo alla somiglianza. Nella pittura veneziana del Cinquecento prevaleva invece un approccio idealizzante nei confronti della bellezza femminile⁷⁶ e tale orientamento era dovuto anche al fatto che, come si è visto, le donne patrizie non si potevano osservare così facilmente⁷⁷ e bisognava dipingerle a mente.

Su questo aspetto la granduchessa non era una committente facile da accontentare. Il caso del ritratto inviatole dall'abate Grimani per sostituirla con uno ritenuto poco verosimile lo dimostra. In precedenza anche il medaglista Bartolomeo Argentieri era stato aspramente criticato dalla Cappello: il suo ritratto, sebbene fosse stato giudicato "naturalissimo" da altri nobiluomini, fu molto "mal trattato" dalla granduchessa e l'artista aveva dovuto sostituirlo e rifarlo daccapo⁷⁸. Del medesimo tenore le critiche espresse a Pa-

storino de' Pastorini riguardo a un ritrattino in cera inviato a Eleonora de' Medici a Mantova: "Quel de la granduchessa, il quale è piaciuto a tutti a lei non è piaciuto, a sua altezza, che disse l'avevo fatta troppo vecchia"⁷⁹.

Dopo essere stata condannata e bandita dalla città a sedici anni, per la fuga con Pietro Bonaventuri, la riabilitazione ottenuta grazie al matrimonio col granduca nel 1579 la poneva al livello più alto dell'aristocrazia cittadina: prima delle nozze infatti, Bianca Cappello ricevette dal Senato il titolo di figlia della Repubblica (cat. 39)⁸⁰, paragonabile a quello di una principessa. Raccogliere le effigi delle giovani patrizie poteva costituire pertanto un modo di riaffermare la propria identità specchiandosi in loro, dalla posizione più alta della scala sociale, riconquistata dopo tanti travagli. Visto il suo titolo, la richiesta della granduchessa poteva ritenersi lusinghiera per le fanciulle e le famiglie cui veniva rivolta, ma poteva anche essere umiliante per chi aderisse strettamente alle consuetudini del patriziato, considerando le travagliate vicende biografiche di Bianca⁸¹. Tra i sedici ritratti in cera della Galleria del Casino le veneziane sembrano prevalere, e forse dovevano mostrare la superiore attrattiva delle gentildonne di quella città rispetto alle fiorentine. Nel nostro contesto le competizioni tra "belle" sono testimoniate dalla ricerca del Bembo di fanciulle adeguate alla raccolta della granduchessa⁸², ma anche da altri corrispondenti che raccontano in merito aneddoti spassosi⁸³.

Ancora una volta il parallelismo con Francesco appare evidente, dal momento che anche lui, nel frattempo, cercava ritratti di uomini d'arme o di lettere "più naturale che sia possibile"⁸⁴ e raccoglieva preziose miniature e piccole effigi di belle donne, principalmente fiorentine, nei suoi studioli e nella Tribuna⁸⁵. Francesco Bembo inviava al granduca la "nuda" di Martino Pasqualigo "havendo considerato che è cosa [che] convenga e sia da tenersi nello studio di Sua Altezza"⁸⁶, mentre a Bianca inviava ritrattini di dame, certamente più decorosi, ma come abbiamo visto, molto probabilmente anche la granduchessa aveva ceduto al fascino delle 'belle nude' in cera.

12a.
Ceroplasta veneziano,
Ritratto femminile, 1580-1590 (?),
cera; sul verso, Ambito italiano,
contenitore del ritratto con
Amore trionfante, rame dorato.
Filadelfia, Philadelphia
Museum of Art, inv. 1930-1-59,a

12b.
Ambito italiano, verso
del contenitore del ritratto
con *Globo celeste e i segni
zodiacali* e *Dama e gentiluomo*,
rame dorato. Filadelfia,
Philadelphia Museum of Art,
inv. 1930-1-59,a

La trascrizione dei documenti è conservativa, si normalizzano le maiuscole, l'interpunzione e gli accenti e si sciolgono le abbreviazioni. Ringrazio Andrea Daninos, Riccardo Gennaioli, Elisabetta Nardinocchi e Francesca del Torre Scheuch che ha condiviso con me alcuni aspetti di queste ricerche.

- Fubini Leuzzi 1999, p. 436; Arrivo s.d., p. 45.
- Da Madrid i suoi corrispondenti più assidui sono i diplomatici fiorentini Bongiovanni Gianfigliazzi e Luigi Dovara, e il giullare di Filippo II, Gonzalo de Llaño: cfr. Salort, Kubersky-Piredda 2006; Iidem 2007; Moralejo Ortega 2011; Pérez de Tudela 2012, pp. 1806-1807, 1840; Kubersky-Piredda 2013, p. 118; Moralejo Ortega 2015. A Roma, Bianca è in rapporto costante con molte figure di spicco della corte papale, tra cui Francesco Gerini, segretario della legazione fiorentina, il cardinale Ferdinando e il suo maggiordomo monsignor Guglielmo Sangalletti (cat. 11a-b), Giovan Giorgio Cesarini e Clelia Farnese (cfr. Rosini 2011; Fragnito 2013). Frequenti i rapporti epistolari con molti cardinali tra cui Alvise Corner, Zaccaria Dolfin, Michele Bonelli detto l'Alessandrino, Luigi d'Este e Maffio Venier arcivescovo di Corfù.
- Tra i principali: Torquato Tasso, Francesco Sansovino, Modesta dal Pozzo detta Moderata Fonte, Fabrizio Caroso, Alessandro Striggio, Vincenzo Galilei. Per una rassegna delle opere letterarie dedicate a Bianca cfr. Cicogna 1828, pp. 208-209; Galli Mastrodonato 2020, pp. 157-211 e Musacchio 2007, p. 483; sui suoi rapporti con i musicisti Chater 1985; Cummings 2023, pp. 171, 175, 178-179.
- Infra*, nota 10. Ancora oggi Bianca è argomento di biografie romanzate che perpetuano i luoghi comuni della *damnatio memoriae* avviata subito dopo la sua morte. Sulla rimozione di tutti gli stemmi Cappello dalla città e la cancellazione della sua memoria: cfr. Cicogna 1828, p. 15; Benzoni 1997; Musacchio 2007, p. 485 e note; sulla sua figura dal punto di vista letterario cfr. Galli Mastrodonato 2009. Come avvenuto per Eleonora di Toledo, anche la figura di Bianca necessita di una rilettura del suo effettivo valore e ruolo dal punto di vista storico, cfr. *Eleonora di Toledo* 2023.
- Ai camerini accenna Simone Fortuna, ambasciatore del duca di Urbino, nel descrivere la visita di Vincenzo I Gonzaga all'epoca delle nozze con Eleonora de' Medici, nell'aprile del 1584: “Il principe, uscito di camera col Marchese andorono a vedere i camerini della Gran Duchessa dove erano cose deliziosissime, massime di pitture e scultura. Di poi s'andò in quei del Gran Duca a vedere le gioie e le medaglie, dove si consumò tutta la mattina”. Un paio di anni dopo, nel luglio del 1586, lo stesso Fortuna affermava di nuovo: “vedrà le gioie, i camerini della granduchessa e le cose più notabili”, cfr. Barocchi, Gaeta Bertelà 1993, p. 256, n. 283, p. 287, n. 320 e note. Molti corrispondenti fanno a gara a inviare opere per i camerini; nel 1585 per esempio frate Francesco Gonzaga, generale dei minori osservanti le scrive: “E perché il suddetto padre [Piccolomini] m'ha refferto d'haver veduto un camerino bellissimo di Vostra Altezza Serenissima, ove conserva alcune memorie di molti suoi servitori, per ambizioso anche io, di così segnalato favore, ardisco [...] di supplicare Vostra Altezza Serenissima a ricevere alchune bagatelle che ho datto al padre Piccolomini in segno della mia devotione et del desiderio ardente che tengo di vivere nel numero de più humili servitori che ella habbia al mondo”, ASFi, MdP 5946, c. 456r.
- Sul camerino di Bianca a Palazzo Vecchio si vedano Lensi 1929, p. 190; Allegri, Cecchi 1980, pp. 351-352; Hansen 2018, pp. 19-21, 98, 111; Conticelli 2020, pp. 205-206, 218-226. Grazie alla ricerca documentaria di Luciana Aquino, l'autore delle grottesche ad affresco di questo studiolo è stato identificato in Antonio di Annibale da Campogiallo, cfr. Pacetti 2008, pp. 30-31.
- Realizzato a partire dal 1585, l'ambiente corrisponde all'attuale Sala delle Miniature, si veda Conticelli 2020, pp. 205-206, 218-226.
- Il casino di San Marco “è riuscito un bellissimo e grandissimo palazzone, fabbricato apposta per il principe don Antonio”, come afferma Simone Fortuna in una lettera al duca di Urbino nel 1586 (Barocchi, Gaeta Bertelà 1993, p. 287, n. 320); sul tema cfr. Alvise Buonrizzo, in Segarizzi 1916, vol. II, p. 19; Barocchi, Gaeta Bertelà 2002, vol. I, p. 269; Conticelli 2014b, p. 161 nota 1. Donato segretamente a Don Antonio nel 1577 (Cantagalli 1974; Luti 2006, p. 52), Bianca vi si reca regolarmente “in gita” nel

1587 affermando più volte che l'abitazione del Casino risulta “commoda et abbigliata”, AFMH, E. XI.1, vol. 2847, c. 44v. Per la bibliografia sulla storia dell'edificio cfr. Fara 1995, pp. 59-60, 92-105, 294-295; Vannuzzi 2023; Eadem 2024; Calafati 2025.

- Conticelli 2007, pp. 3-6, 150-154, 335-338.
- Solo Alessandro Conti (1980, pp. 247-248) ha sottolineato il ruolo di Bianca nella formazione della Galleria del Casino, citando anche Raffaello Borghini che, a proposito della *Giuditta* di Botticelli donatale da Rodolfo Sirigatti, afferma: “intendendo che Sua Altezza, come quella che è virtuosissima, voleva adornare uno scrittoio di pitture e di statue antiche, giudicando degna quella operetta del Botticelli di poter comparire appresso all'altre che da Sua Altezza vi son poste”, Borghini 1584, pp. 352-353; altri dipinti di Bianca al Casino in *Palazzo Vecchio* 1980, pp. 253-255, 263, 293.
- Il copialettere in due volumi mi è stato segnalato da Alessio Assonitis, mentre Elisabetta Nardinocchi ne ha facilitata la consultazione e li ringrazio entrambi. Le lettere cominciano il 5 aprile 1586 e terminano il 6 ottobre 1587, sul manoscritto cfr. E. Nardinocchi, in *Una volta nella vita* 2014, p. 223, cat. 94.
- AFMH, E. XI.1, vol. 2847, c. 27v, al cardinale Medici: “nella mia Galleria del Casino”; ivi, c. 29r, a Francesco Bembo: “la Galleria che metto in ordine al mio casino”; ivi, c. 50v, al patriarca di Aquileia Giovanni Grimani: “mi passo i giorni nell'accomodamento della galleria del mio Casino”; ivi, c. 54r, a Prospero Colonna: “già provisto convenientemente il mio Casino”; ivi, c. 56r, a Francesco Bembo: “nel metter in ordine la galleria del mio Casino”; ivi, c. 64r, a Vittore Cappello: “Noi ce ne stiamo tuttavia a godersi i Pitti, visitando talvolta il Casino per nostro diporto il quale benché io me lo gusti assai grande me lo gusterei nondimeno assai maggiormente quando si trovasse in mezzo all'acque come il suo Murano”; ivi, c. 71r, a monsignor Guglielmo Sangalletti: “massime che lo voglio per la Capella del mio Casino o vero per la Galleria”; ASFi, MdP 5944, c. 335r, Francesco Bembo a Bianca Cappello: “Mi allegro della Galleria che fa Vostra Altezza al Casino”.
- L'inventario del Casino, redatto nel marzo del 1588 (parzialmente trascritto in Barocchi, Gaeta Bertelà 2002, vol. I, pp. 326-347), si apre descrivendo gli abiti femminili conservati negli armadi della Guardaroba. Al termine del documento, in data 29 marzo 1588, si elencano ancora tutti i libri d'inventario che si “trovano nella guardaroba della Serenissima granduchessa al Casino” e che coprono gli anni 1579-1587, uno dei quali ha l'arme Cappello sul frontespizio. Sugli abiti e il gusto di Bianca, cfr. Tomasino 2007.
- Rosini 2011, pp. 14, 15, 18, 20, 21, 23, 26.
- Barocchi, Gaeta Bertelà 1993, pp. 208, n. 228; 225, n. 245; 239, n. 262.
- Sulla carriera del padre di Bianca, Bartolomeo, cfr. Colasanti 1975; di lui si conserva, a Treviso, un ritratto attribuito a Domenico Tintoretto, cfr. Gasparini 2023. Sul padre e il fratello cfr. anche la relazione degli ambasciatori veneziani Giovanni Michiel e Antonio Tiepolo in occasione delle nozze Medici-Cappello in Segarizzi 1916, vol. I, pp. 278-279, e Del Torre Scheuch 2015, pp. 12-13.
- Anche il fratello Vittore (di pessima reputazione, si veda Cicogna 1842, p. 208) fu nominato cavaliere della Stola d'Oro insieme al padre, cfr. Colasanti 1975.
- Il padre di Bianca, Bartolomeo, aveva sposato in seconde nozze una delle sorelle del patriarca, Lucrezia (Benzoni, Bortolotti 2002). Il patriarca, oltre ad aver partecipato alle nozze a Firenze, corrispondeva regolarmente con Bianca, che cercò di intercedere per lui attraverso il cardinale Ferdinando nei momenti di tensione con il papa all'inizio del 1583 (si veda ad esempio ASFi, MdP 5931, cc. 450r-v, 477r-v, 480r-481v, 482r-483v). Sulle affinità tra lo Studio di antichità del patriarca e la Tribuna degli Uffizi, cfr. Conticelli 2020.
- Nel 1586 ricevette un ritratto della granduchessa dipinto da Scipione Pulzone che fu visto da tutta la nobiltà veneziana, Barocchi, Gaeta Bertelà 1993, pp. 283, n. 316; 286, n. 319; van Kessel 2010; Goldenberg Stoppato 2013a, pp. 103-105; Eadem 2013b, pp. 111-125; Del Torre Scheuch 2015; van Kessel 2017, pp. 205-225. Francesco Bembo fu poi condannato a morte per tradimento, cfr. Cicogna 1842, pp. 562-563; Del Torre Scheuch 2015, pp. 17, 25 note 39-40; van Kessel 2017, pp. 205-225. Sedici

lettere di Bianca Cappello a Francesco Bembo si conservano in ASVe, *Collegio. Lettere Principi*, 47.

- Sull'interesse di Bianca e di altri membri della sua famiglia per la pittura veneta si rimanda a uno studio di prossima pubblicazione condotto con Francesca del Torre Scheuch.
- ASFi, MdP 5943, cc. 99-100, 143r.
- Cfr. per esempio Molmenti 1885, p. 358.
- Vecellio 1590, f. 123v: “Et è di gran consideratione, che le Matrone e Gentildonne nell'uscir di casa hanno la commodità d'arrivar in barca fino alle porte de' palazzi, et delle chiese, onde elle vanno, et così indi ritornaserne alle porte delle proprie case”.
- ASFi, MdP 5930, 28 giugno 1582, c. 472r-v: “Come hora m'avviene nelli perigli che ha passati la bella et famosa clarissima Signora Paolina Grimani, benissimo per fama da Vostra Altezza Serenissima conosciuta, la quale ritrovandosi in gondola [...] mentre fu assalita da un fierissimo temporale e pericoloso, nel rio del ponte da Ca' Marcello, si affondò. Et così andò sotto che non apparea di sopra se non con la testa sola. Il tempo era terribile [...] e di vento e di pioggia, non di meno un giovane gentilhom di casa Faliera uscì di casa sì giettò all'acqua et con l'aiuto d'altri, che chiamò seco, tirò fuori questa signora dall'acqua, e della gondola quando pur continuavano il vento e la pioggia horribilmente [...]. Inteso il caso della signora Paolina me ne dolsi e mi venne fatto questo sonetto il quale, perché molti mi hanno dato a inteder che sia da vedere, ho voluto riverentemente e confidenzialmente inviar”. La risposta di Bianca è edita da Cicogna (1842, p. 564). La protagonista di questi aneddoti potrebbe corrispondere a quella Paolina Grimani che fu destinataria di un sonetto di Luigi Groto, detto il Cicco d'Adria, che così la descrive: “Venere di concorrenza, et d'acre sdegno, / contra la bella aspra Grimana accesa”, Zaja 2021, p. 111.
- Francesco Molena, ASFi, MdP 5931, cc. 735r-v.
- I sonetti in lingua rustica “sopra il caso della signora Paolina Grimani” le sono inviati dal Bembo, mentre sia lui che la cognata Elena Cappello le inviano “stanze alle veneziana” riguardanti materie segrete nel settembre del 1582, ASFi, MdP 5930, cc. 775r-v, 780r.
- Cicogna 1842, p. 564.
- ASFi, MdP 5930, 28 aprile 1582, c. 124r: “L'harà presto el ritratto della signora Grimani”.
- Ivi, c. 376r: “Essendo stato sempre, dal giorno che io me partì da Vostra Serenissima Altezza, ardentissimo desiderio in me che di servirla, in quello che io potessi conforme al suo pensiero et alle mie deboli forze et havendo compreso in lei desiderio di haver occasione di poter veder la Clarissima Signora Paulina Grimani gientildonna di bellissimo animo et aspetto: ho posto in opera tutto quel poco d'ingegno et valore che è in me per farne un ritratto da mandarle. Così fattolo quanto meglio ho potuto l'invio a Vostra Altezza accio che di questa picciola ombra ella possa in parte goder del gratiosissimo volto di questa signora clarissima et degna di molta lode per le sue rare qualità. Vostra Altezza adunque se degnara accetar da me il picciolo dono così benignamente come io humilmente gli e lo mando: et per sua singular cortesia mi favorirà in darmi cenno in due righe di lettra come ella si sentira, in questa operetta servitta dalla mia bona volontà, et se le fosse di servitio il voler veder alcuna delle clarissime che in questi giorni sono viste in pubblico, ovvero d'alcuna altra di quelle gientildonne la suplico a farmene un poco di segno per che mi sforzerò di servirla, et con racomandarmi humilmente in sua gratia le basio humilmente le serenissime mani di Venezia adh 23 zugnio 1582. Di Vostra Serenissima Altezza, divotissimo et humilissimo servitor, Martin Sarego scultor a San Jeronimo in Cha Moro”.
- Garzoni [1585] 1996, p. 1086: “Dilettossi ai tempi antichi Nerone di formare immagini nel gesso: e nella cera particolarmente è fiorito Martino dal Sfriso, Giovambattista suo genero, un altro Martinello, detto Sarego, e quel Leoni, c'ha fatto quella Diana di cera a gli occhi di tutti veramente stupenda”, cfr. Daninos in questo volume, p. 48.
- Famoso ceroplasta attivo nella cerchia di Tiziano e Palladio e allievo di Leone Leoni, si veda Daninos 2012 e in questo volume, pp. 52-53. Dopo la morte di Pasqualigo, avvenuta nel 1580, suo nipote Giovanni Battista è ancora attivo come ceroplasta e collabora con Martinello. Della sua attività purtroppo non ci restano opere certe: anche alla luce dei documenti che qui si pubblicano,

potrebbero essere riferite alla bottega di Battista e Martinello cat. 31-32.

- Il nome non viene mai citato nelle lettere, cfr. Cicogna 1842, p. 671. Bianca accenna a favori richiesti da un signor Labia attraverso Francesco Bembo, in ASVe, *Collegio. Lettere Principi*, 47, c. 10v.
- Lettera già edita in Cicogna 1842, p. 564; van Kessel 2017, pp. 192, 280, nota 560.
- Non sappiamo se le dame fossero sposate, vedove o nubili. Paolina Grimani e Marina Marcello appartengono a famiglie patrizie, mentre la signora Labia proviene da una famiglia di cittadini originari. Paolina è forse la più adulta delle tre, perché gode già di una certa fama; la Labia è protetta dai fratelli, dunque forse ancora non sposata, Marina pure si può intuire che viva ancora nel contesto della famiglia di origine. I cognomi utilizzati ritengo siano quelli delle famiglie d'origine delle dame. Sulla condizione delle dame veneziane cfr. per esempio Chojnacki 2000.
- Vecellio 1590, f. 124v.
- ASFi, MdP 5944, c. 6v, 4 aprile 1587.
- Ivi, c. 693r, 25 giugno 1587.
- Ivi, c. 6v, 4 aprile 1587.
- Ivi, c. 77r, 18 aprile 1587: “Messer Battista scultore, da sé, come grand'amico del signor Baglioni, dimandò comodità di far il ritratto in casa et il signor Camillo gentilissimo ha detto volentieri e quando gli piace, et hieri l'altro, lo disse anco a me allegrissimamente in maniera che spero che il ritratto simiglierà benissimo et si fornirà quanto prima”.
- Ivi, c. 335r, 16 maggio 1587: “il maestro è stato tre volte a farla in casa dei fratelli onde spero che riuscirà”.
- AFMH, E. XI.1, vol. 2847, c. 29r, maggio 1587.
- van Kessel 2017, p. 193; AFMH, E. XI.1, vol. 2847, c. 9v, aprile 1587: “et per haverla più commodamente che alla sfuggita rimetto in Vostra Signoria et nelle signore sue donne il goverarsene come meglio le parerà”.
- ASFi, MdP 5944, c. 33r, 16 maggio 1587. Nel carteggio si accenna più volte alla penuria di donne belle (van Kessel 2017, p. 280 nota 561 e *infra* nota 82). La spiegazione la fornisce Molena nel descrivere un “festone” per uno sposalizio in casa di Marino Grimani, dove c'erano “cento e cinquanta gentildonne, la maggior parte non troppo belle, essendovi nella maggior parte delle più belle un grande duolo, per molta mortalità de donne, per il più passate a miglior vita nel parto et un gran numero de creature morte”, ASFi, MdP 5931, c. 734r, lettera non firmata e non datata.
- ASFi, MdP 5944, c. 693v, 25 giugno 1587: “questa lettera [...] farà che s'haverà comodità di ritrarla in casa, come si è fatto della Labia che riesce mirabilmente, [...] primo ritratto della Labia non riusciva, come non riesce questo altro della Marcello, fatti a quel modo in mente”.
- AFMH, E. XI.1, vol. 2847, cc. 56v-v, luglio 1587. Un accenno alla collezione di ritratti di belle di Bianca al Casino Mediceo è espresso da van Kessel (2017, p. 192 e note), senza specificare che si tratta di opere in cera, cfr. anche Musacchio 2007, pp. 491-492.
- ASFi, MdP 5945, c. 125r, 18 luglio 1587 (la lettera ha qualche lacuna nella carta): “Con questa occasione che parte il signor Molena mando a Vostra Altezza Serenissima il ritratto finito della signora Labia, riuscito in eccellenza bello in ogni parte et da ogni uno comandato. Se parerà tale a Vostra Altezza Serenissima ne haverò gran consolatione. Messer Battista nepote nel nostro *olim* messer Martin, scultore, ne ha fatti dui et non ha potuto che alcuno assimi [lacuna] onde messer Martino detto Martinello che Vostra Altezza sa, ha havuto [lacuna] di levar tanto bene quella similitudine che certo non [lacuna] più oltre che, e nel petto e nel resto l'ha imitata rar[lacuna] usato gran diligenza nei habiti. Tutta questa fattura [lacuna] per maggiormente servire Vostra Altezza sodisfarla si è anco fatto in questa forma più grande perché par meglio et assimiglia più”.
- Ivi, c. 125v: “la clarissima Signora Marina Marcello è la più bella donna ch'io habbia saputo vedere o intendere insieme con dui altri amici che hoggidi sia in Venetia et Vostra Altezza lo vederà, perché voglio credere che messer Martino non riesca manco nel secondo che nel primo ritratto. In maniera che l'Altezza Vostra li potrà tener tutti dui allegramente nella sua Galleria per la quale mando anche questa Maddallenina di man di Titiano, che forse non sarà del tutto indegna di quel luogo tanto hornato e caro per

ogni causa. Questa è la meglio cosa ch'io hebbi, che lo sa anche' il signor Molena. Aggradiscala dunque Vostra Altezza [...]. Dapoi il ritratto di Vostra Altezza Serenissima, questi due cose havevo di bello in un mio poco di salvarobba più tosto che di studio, l'uno questa Maddalena et l'altra la bella nuda ch'io mando al Serenissimo Granduca, havendo considerato che è cosa [lacuna] convenga e sia da tenersi nello studio di Sua Altezza”.

⁴⁸ Cicogna 1842, p. 565.

⁴⁹ Cicogna pubblica la risposta di Bianca (1842, p. 565); per l'invio della *Nuda* a Francesco, Barocchi, Gaeta Bertelà 1993, p. 305, n. 340; Daninos 2012.

⁵⁰ Daninos, in questo volume, pp. 51-56.

⁵¹ ASFi, MdP 5945, c. 364*v*-365*r*, 22 agosto 1587.

⁵² Ivi, MdP 5944, c. 413*r-v*, 23 maggio 1587: “essendovi anco giunti la moglie del Stecho [secretario] e altre cittadine fra qualle, vi era la bella Pelegrini della quale lei tiene il suo ritratto nel suo camarino”.

⁵³ Ivi, MdP 5943, c. 829*r-v*, 20 novembre 1586: “Mando con questa il ritratto ch'ella mi comandò et ancora che la dama figurata non arrivi per aventura [...] di quella perfettione di bellezze et di gratie che si veggono nelle dame di Toscana et di Venezia [...], che quanto questo ritratto è migliore di quello che ha l'Altezza Vostra, quanto il vivo superi medesimamente il finto et che la natura sia stata viepiù liberale nell'adornar questa dama di quello che habbia potuto esprimerla l'artefice in questa poca et insensata materia. Dai liniamenti et dal composto di quelle parti che si sono potute rappresentar nel finto, so che l'Altezza Vostra comprenderà molto bene quale sia la vivace gratiosa et rigguardevole proportione del vivo, [anche] il difetto dello scultore non impedirà al giudizio perfettissimo dell'Altezza Vostra, la cognitione delle lodi delle bellezze di questa gentile dama”.

⁵⁴ AFMH, E. X.1, vol. 2748, c. 207*r*, novembre 1586.

⁵⁵ Fragnito 2013, pp. 85-112.

⁵⁶ Barocchi, Gaeta Bertelà 1993, pp. 229-230, n. 250: “con la fede fattami da Monsignor Sangalletto che a Sua Altezza non gli sarebbe discaro un ritratto de la Signora Clelia Cesarini, per non lo avere, che molto la simigli, lo mando per il detto a Sua Altezza e sebbene non è sì bello come il naturale, pure per esser di mano del Padovano simiglia assai”.

⁵⁷ Baglione [1642] 2023, vol. I, p. 424; Baldinucci [1681-1728] 1845-1847, vol. III, 1846, p. 86.

⁵⁸ Si veda *supra* nota 44.

⁵⁹ Frate Ippolito Romano, cappuccino, le scrive da Treviso e da Firenze.

⁶⁰ ASFi, MdP 5945, c. 202*r*, 1 luglio 1587.

⁶¹ Ivi, c. 385*r*, 15 agosto 1587.

⁶² ASFi, GM 136, si veda *supra* nota 13; Barocchi, Gaeta Bertelà 2002, vol. I, pp. 326-345. L'esame della disposizione dell'allestimento sarà oggetto di uno studio di prossima pubblicazione.

⁶³ ASFi, GM 136, c. 157*r*: “Dodici scatolini di più sorte di legni con ritratti in stucco che uno ha l'ornamento e coperchio di ottone figurato” (Barocchi, Gaeta Bertelà 2002, vol. I, p. 337). Quest'ultimo, con coperchio in metallo con figure, potrebbe corrispondere a quello così descritto nel 1621: “Una scatolina a ovato di rame dorato intagliato alto ¼ con coperchio simile con figure di bassorilievo entrovi il Ritratto della Cavalliera Micheli Venetiana fatta di stucco”, ASFi, GM 399, c. 269*r*, n. 4861; Barocchi, Gaeta Bertelà 2002, vol. I, p. 235, n. 2861 (ma trascrive “cavallina” per “cavalliera”) e *supra* il saggio di Daninos, p. 59. Sull'uso del termine ‘stucco’, si veda Daninos in questo volume.

⁶⁴ ASFi, GM 136, c. 158*r*: “Tre quadretti di tre donne veneziane fatte di stucco con ornamento di ebano profilato d'oro, alte braccia 0/2 largo braccia 0/4”, Barocchi, Gaeta Bertelà 2002, vol. I, p. 338.

⁶⁵ ASFi, GM 399, cc. 261*v*-269*r*; Barocchi, Gaeta Bertelà 2002, vol. I, pp. 229-236.

⁶⁶ ASFi, GM 399, c. 268*r*, n. 4850.

⁶⁷ Si veda *supra* nota 64.

⁶⁸ Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, vol. II, p. 573: “[133] Uno quadretto a spera, di braccia ½ incirca, con adornamento di legno nero, miniato d'oro alla vineziana, con frontespizio, sotto e sopra et alle bande lavorato simile, e dentro in ovato vi è una femina sino al ginocchio, fatta di bassorilievo, sbracciata e nuda sino sotto le poppe, con vezzo e acconciatura di perle e una cinta alla cintola et al braccio finta d'oro con perle e collanina e smaniglio d'oro,

con cristallo sopra”. Il quadretto si rintraccia negli inventari successivi della Galleria (alle date 1704, 1753, 1769), nella Stanza di Madama insieme alla *Nuda* di Pasqualigo: BU, ms. 82, n. 1164; ms. 95, n. 2486; ASFi, Corte dei conti 71, n. 2829. Questi due rilievi non sono individuabili nelle vendite all'asta lorenese, cfr. Appendice, doc. 4-5.

⁶⁹ Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, vol. II, p. 565: “[59] Un quadrettino, alto ½ e largo braccia ¼ incirca, tutto d'ebano a uso di scatolina, che dentro vi è uno bassorilievo d'una femmina di cera in veste verde, con vezzo e orecchini di perle piccole e vetro sopra”, cfr. BU, ms. 82, n. 972; ms. 95, n. 1271; Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, vol. II, p. 579: “[196] Uno quadretto d'ebano, alto ⅓ e largo ⅓, con suo adornamento e drento vi è un aovato con una figura sino a mezzo busto di cera di bassorilievo, una femmina mezza nuda con vezzo e orecchino con perle e cinta simile, con suo cristallo, numero 1” ; cfr. BU, ms. 82, n. 918; ms. 95, n. 1314.

⁷⁰ Nell'inventario del 1638 in Tribuna si menzionano dodici scatolini con figure in cera, rintracciabili nei documenti successivi sia nella Camera dell'Ermafrodito e che in quella di Stanza di Madama (queste le possibili corrispondenze nell'inventario del 1704: BU, ms. 82, nn. 871, 882, 890, 895, 905, 912, 918, 948, 949, 972 981, 987; nell'inventario del 1753: BU, ms. 95, nn. 1204, 1205, 1216, 1221, 1240, 1254, 1255, 1259, 1271, 1277,1293, 1311, 1314, 1317, 1318, 1321, 1329, 1330, 1336, 1338, 1341, cfr. anche Daninos in questo volume). Essi non sono facilmente individuabili nelle aste lorenese, ma potrebbero corrispondere ad alcuni lotti delle vendite all'incanto del 1782-1783, cfr. Appendice, doc. 3, lotto n. 863.

⁷¹ L'opera proviene dalla collezione di Edmond Foulc, si vedano Molinier 1897, p. 229; Leman 1927, vol. I, p. 6; J.P. 1947, pp. 51-52. Ringrazio Andrea Daninos per queste segnalazioni.

⁷² Un tema simile era presente nella quindicesima campata delle grottesche del Corridoio di Levante della Galleria degli Uffizi, dove si celebra l'unione tra Francesco e Bianca, cfr. Conticelli 2018, pp. 100-104. Conoscendo l'opera solo dalle fotografie, non è possibile capire se il contenitore, che pare coerente dal punto di vista cronologico e di fattura molto pregevole, possa essere stato riadattato per questo oggetto.

⁷³ Sulle vesti di Bianca, cfr. Tomasino 2007. Dalla fotografia è molto difficile valutare lo stato di conservazione della policromia: l'opera appare ingiallita in più punti e potrebbero esserci alterazioni di colore.

⁷⁴ Si veda *supra* nota 63. L'opera del Philadelphia Art Museum (inv. 1930-1-59, a), misura 17 × 14,4 cm.

⁷⁵ Per la relazione dell'ambasceria di Giovanni Michiel e Antonio Tiepolo, cfr. Segarizzi 1916, vol. I, pp. 244-282 e cat. 39. Sul cavalier Giovanni Michiel cfr. Cicogna 1842, p. 560; Benzoni 2010.

⁷⁶ Cfr. per esempio Simons 1995; *Tiziano e l'immagine della donna* 2022; Talvacchia 2023, tutti con bibliografia.

⁷⁷ Sul tema Chojnacki 2000 e Bellavitis 2022, con bibliografia.

⁷⁸ ASFi, MdP 5928, c. 370*r*, 15 marzo 1582: “Il primo ritratto che l'Altezza Vostra mi rimandò assai mal trattato fu da me rifatto quasi del tutto di nuovo e diedilo in mano del signor Giovan Giorgio fin questo settembre passato. Hora havend'io finito il secondo e consignatolo parimenti al detto signore per piu sicuro riccapito ho voluto accusar l'un e l'altro a Vostra Altezza accioche essendo riuscito conforme al suo intento e mio desiderio mi faccia grazia di farmelo sapere che se bene el Cardinal d'Este et altri signori l'hanno giudicato naturalissimo tuttavia mi sara sempre caro principalmente il prudente giudizio di Vostra Altezza”. Il ritratto fu effettivamente inviato da Giovan Giorgio Cesarini, cfr. Rosini 2011. Forse il ritratto era stato fatto per una medaglia, tuttavia siccome non se ne conserva alcuna, potrebbe trattarsi anche di un ritrattino in cera, cfr. Annibali 2020, pp. 129-130, 136, con bibliografia.

⁷⁹ Ringrazio Andrea Daninos per questa segnalazione. L'artista in questa lettera scrive a Eleonora de' Medici riguardo ai ritratti dei suoi familiari pronti per essere inviati a Mantova. La lettera è pubblicata da Bertolotti 1885 e, più recentemente, in Piccinelli 2000, p. 66.

⁸⁰ Concesso in precedenza solo a Caterina Cornaro regina di Cipro (cat. 39). Il decreto del Senato risale al 16 giugno del 1579; il giorno dopo il padre e il fratello di Bianca furono insigniti del rango di cavalieri della Stola d'Oro, cfr. Cicogna 1842, pp. 206-207.

⁸¹ Vecellio 1590, p. 143*r*: “essendo comunemente le gentildonne venetiane molto gelose dell'honor suo et specchi d'honestà et di pudicitia”.

⁸² ASFi, MdP 5944, cc. 6*v*, 7*r*, 4 aprile 1587: “L'altro ritratto presto presto farò cominciare, ma fin hora, la penuria di belle donne da vero, mi fa essere irresoluto, e tanto più dopo la regiectione delle 4. Finhora, per me prevale quella Marina Marcello, ma tornerò a rivedere la figlia dell'avvocato Bellegno chiarissimo, et la Capella, moglie di Zuan Antonio Giustiniano, che mi parno le meglio. Vi sono molte giovanette sì, ma non belle. Stiamo male adesso a belle donne”, van Kessel 2017, p. 280, nota 561 e *supra* nota 43.

⁸³ Monsignor Sangalletti (cat. 11a-b), nel maggio del 1586, riferisce un divertente aneddoto occorso quando Geronima Colonna, nobildonna e letterata napoletana, si fermò a Roma durante il pellegrinaggio a Loreto accompagnata due figlie ancora non maritate di gran bellezza, cfr. ASFi, MdP 5942, cc. 328*v*-329*r*: “e volendo donna Geronima che queste due giovane [...] si vedesse a paragone di queste nostre romane, ha volsuto fare un banchetto et invitato un fiorente così delle principali, della quali, et delle prime di tutte, ma nominar non le voglio, si sono finte ammalate per non trovarsi alla battaglia peggio. L'ha volsute visitare con queste giovane, si son messe

in letto et non hanno accettato visita. Che parà a Vostra Altezza della prudentia Romana? Se ne va lunedì donna Geronima et così questo povero cavaliere don Cesare d'Este potrà vedere qualcosa, che tutto il giorno va per queste strade et si dispera che non vede niente”.

⁸⁴ Così si esprime Simone Fortuna riguardo al ritratto del duca di Urbino di Federico Barocci ricercato da Francesco I. Barocchi, Gaeta Bertelà 1993, pp. 242-243.

⁸⁵ Nella Tribuna c'erano molti ritrattini di signore principalmente toscane o romane, cfr. Barocchi, Gaeta Bertelà 2002, vol. I, p. 111, nota 407; Conticelli 2016, pp. 66-67 e note; sul tema cfr. Ringressi 2012-2013. Raffaello Borghini afferma che nel primo studiolo ligneo progettato da Buontalenti per Francesco, Bernardo avesse miniato “assai ritratti delle più belle gentildonne fiorentine”, cfr. Borghini 1584, p. 611; Pegazzano 2006, p. 99. Oltre alle dodici gentildonne sopra menzionate, nella Tribuna c'erano altri quattordici ritrattini femminili, per lo più di sovrane. Francesco aveva ereditato dalla madre il gusto per le opere piccole e preziose e in particolare per le miniature di Giulio Clovio, commissionate da Eleonora e conservate dal granduca nella Tribuna, cfr. M. Marongiu, in *Eleonora di Toledo* 2023, pp. 334-342.

⁸⁶ ASFi, MdP 5945, c. 125, 18 luglio 1587.



Gaetano Giulio Zumbo alla corte dei Medici e la scultura fiorentina al tempo della sua permanenza in città

RICCARDO SPINELLI

Non vi sono dati certi sull'arrivo a Firenze del ceroplasta siciliano: le prime date utili per attestare la presenza in città risalgono al marzo del 1691 – in data 24 lo Zumbo pagava la “matricola” annuale all'Accademia fiorentina del Disegno¹ – e al maggio di quell'anno quando la Guardaroba Medicea, per ordine del Gran Principe Ferdinando (fig. 1), assegnava allo scultore, il giorno 28, mobili, arredi, biancheria e altro per suo servizio².

Ma il rapporto con l'erede al trono toscano, suo principale estimatore mediceo, datava ad alcuni anni addietro, al 1684 quando, per l'interessamento del delfino, Zumbo veniva iscritto e “provvisionato” presso la sopradetta Accademia³.

Misteriose, a oggi, le circostanze della conoscenza diretta tra i due e dell'istaurarsi di un rapporto privilegiato – Ferdinando vantava comunque una fitta rete di corrispondenti stanziati nei vari centri artistici della penisola, che lo ragguagliavano su quanto accadeva sul mercato della produzione figurativa, prestandosi anche come mediatori per acquisti di opere d'arte⁴ – tanto che si dovrà riconsiderare con maggiore attenzione (in merito) un documento del novembre del 1688 relativo a una mancia assegnata a “un tornitore Palermitano” per aver donato a “Sua Altezza” (il

Gran Principe) due “prospetive di bassorilievo” – non se ne specifica il materiale – e un successivo donativo, erogato sempre su “comandamento di Sua Altezza” a un certo Venturieri, per aver consegnato nel luglio del 1690 a Ferdinando “un quadro di figure di cera di rilievo” del quale non ne viene comunque indicato l'autore⁵.

Tali opere, ove fossero state effettivamente realizzate dal maestro siracusano – alcuni documenti e fonti antiche propongono anche una diversa città d'origine dell'artista, definito “napoletano” in un nuovo documento fiorentino⁶ – sarebbero dunque databili a prima della presenza documentata dello scultore nella città del Giglio (s'è detto attestata nel marzo del 1691)⁷, ed eseguite probabilmente a Napoli (sede di una ragguardevole scuola di ceroplastica)⁸ dove l'artista risultava risiedere nel 1687⁹.

Con certezza, lo scultore sarà presente nel centro partenopeo nel 1690, stando al tono d'una lettera, datata 22 ottobre e inviata da Ferdinando al principe d'Ottaviano, con la quale il Medici – definendo Zumbo “servitore attuale di questa Casa” (affermazione che presuppone l'esistenza d'un rapporto consolidato con l'erede al trono) – chiedeva al nobiluomo di garantirne protezione

1. Antonio Franchi, *Ferdinando di Cosimo III de' Medici, Gran Principe di Toscana*, nono decennio del XVII secolo, olio su tela. Poggio a Caiano, Villa Medicea, Museo della natura morta



1.

2. Anton Domenico Gabbiani (qui attribuito), *Ritratto di Gaetano Giulio Zumbo*, particolare dal *Trionfo del Tempo*, circa 1691, olio su rame. Firenze, Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, Sezione di Zoologia "La Specola", collezione Cere Anatomiche, inv. 10002



2.

e sicurezza al tempo del suo soggiorno nella città campana dove non è escluso che Zumbo (secondo una ragionevole ipotesi) si fosse recato per chiudere “rapporti lasciati in sospeso o per riportare a Firenze opere che vi erano rimaste”¹⁰. La risposta di Giuseppe Medici d'Ottaviano non si faceva attendere, tanto che il 19 dicembre di quell'anno il nobile partenopeo, qualificandosi “servitore attuale di cotesta Serenissima Casa”, garantiva al maestro siciliano (allora trentenne e attivo in città) tutte le “occorrenze” possibili¹¹.

In ogni caso un “sepolcro di figure di cera” donato al Gran Principe da “Don Gaetano” (lo stesso fornito nel luglio del 1690?)¹² risultava documentato nell'ottobre di quell'anno, segno del consolidarsi di quella relazione tra il ceroplasta e l'erede al trono toscano instauratasi, come si è detto, da almeno sei anni, e molto probabilmente anticipa di poco il trasferimento definitivo di Zumbo nella Dominante giusto allo scadere di quell'anno¹³, centro nel quale non è escluso che l'artista possa aver già soggiornato, saltuariamente o per brevi periodi (alternando la presenza con Napoli) tra il 1684 e appunto il 1690¹⁴.

Negli anni del soggiorno fiorentino (fine 1690/inizi 1691 - maggio 1695)¹⁵ il ceroplasta ebbe dun-

que modo di realizzare (o destinare) alcune delle sue opere più celebri: due ‘teatrini’ (la *Peste*¹⁶; il *Trionfo del Tempo*¹⁷) e una *Testa anatomica* assegnate al Gran Principe¹⁸; un terzo ‘teatrino’ con la *Vanità della gloria umana* venne invece modellato per lo zio del delfino toscano, il cardinale Francesco Maria¹⁹.

Per la *Peste*, oltre le fonti iconografiche di area napoletana individuate dalla critica²⁰, Valentina Conticelli ha proposto di collegare l'opera – a mio vedere convincentemente – a una pestilenza scatenatasi nel corso del 1690 in alcuni borghi della Puglia, a Conversano in particolare, fenomeno epidemico del quale si ebbe notizia a Napoli sul finire di quell'anno²¹, quando Zumbo risultava in città²². Un dato, questo, che porterebbe a ipotizzare un'ideazione partenopea dell'opera, quanto meno la sua progettazione o parziale esecuzione, poi finita di modellare con l'arrivo di Zumbo a Firenze²³: un fatto, tuttavia, che ne renderebbe più problematica l'eventuale identificazione con quel “sepolcro” in cera donato al Gran Principe il 18 ottobre del 1690 di cui si è appena detto.

Non è da escludere, invece, la possibilità che questo regalo si riferisca alla seconda delle opere ricordate tra i beni di Ferdinando – e la più ce-

lebre, peraltro firmata²⁴ –, il *Trionfo del Tempo*²⁵, di probabile esecuzione napoletana²⁶, arricchita, una volta sbarcata sulle rive dell'Arno, dall'inserimento del ritrattino ovale del suo artefice (fig. 2)²⁷. Un'effigie, questa, che palesa una straordinaria vicinanza stilistica con la ritrattistica di Anton Domenico Gabbiani (da ipotizzarla di sua mano...), uno dei pittori prediletti dal delfino toscano²⁸ che dalla metà del nono decennio sarà impegnato da questi a tutto campo, massimamente all'esecuzione dei ‘concerti’ che vedono ritratti i musici della sua corte (e lui stesso), le celebri tele oggi presso il Museo degli strumenti musicali del Conservatorio “Luigi Cherubini” di Firenze, databili tra il 1685 e il 1687 (figg. 3-4)²⁹.

La terza opera ricordata nella collezione di Ferdinando era una *Testa anatomica*, descritta nell'inventario del Gran Principe, lavoro che si crede realizzato a Genova, dopo la partenza di Zumbo da Firenze, e identificato con quello oggi ugualmente conservato al Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, presso “La Specola”³⁰. Un manufatto che godette di buona fortuna in città – vistane anche la valenza scientifica³¹ –, attestata da un secondo esemplare assegnato al maestro siracusano che nel 1707 veniva acquistato dal marchese Donato Maria Guadagni per la collezione ospitata nel palazzo di piazza Santo Spirito a Firenze³².

Al cardinale Francesco Maria (fig. 5) appartenne invece il ‘teatrino’ che vede la figura della Maddalena riflettere sulla *Vanità della gloria umana*, da me rintracciato nell'inventario di Lappoggi del 1696³³, poi in quello redatto alla morte del porporato nel febbraio del 1711³⁴, infine in quello di Pitti del maggio successivo³⁵ – dove nel frattempo l'opera era migrata per entrare nella collezione di famiglia –, cera che credevo perduta³⁶ e che invece Andrea Daninos ha correttamente identificata con quella sempre conservata a “La Specola”³⁷.

Nei dettagliati registri di conti del cardinale non v'è traccia di un pagamento a Zumbo per quest'opera – che sia stato un dono dell'artista al porporato? – ma la sua presenza nell'inventario del novembre del 1696 (di cui si è detto)³⁸ permette di ipotizzarne la sicura esecuzione fiorentina anche per la citazione, nella figura della Maddalena, dell'*Allegoria della Scultura* inserita da Vale-



3.



4.

rio Cioli nel sepolcro di Michelangelo Buonarroti in Santa Croce³⁹.

Negli stessi volumi di conti si registra, poi, un interesse del principe-cardinale per questo particolare materiale inteso non come preparatorio o relegato al rango di mezzo per realizzare modelli o bozzetti, ma impiegato con la dignità di prodotto nobile con il quale operare: in proposito, un inedito documento del marzo del 1691 informa che il porporato (elevato a questa dignità nel 1686) aveva comandato di far “formare in cera due Teste di Statue per il Serenissimo Gran Duca, che sono in San Giacomo delli Spagnoli, una rappresenta l'Anima Beata, e l'altra l'Anima Dannata di mano del Bernini” (figg. 6-7)⁴⁰.

3. Anton Domenico Gabbiani, *Ritratto di tre musici* (Giovanni Maria Pagliardi, Martino Bitti e Francesco de' Castris?) e servo moro, 1685-1687, olio su tela. Firenze, Gallerie dell'Accademia, Museo degli strumenti musicali del Conservatorio Luigi Cherubini, inv. 1890, n. 2807

4. Anton Domenico Gabbiani, *Ritratto di Vincenzo Olivicciani, Antonio Rivani e Giulio Cavalletti, musici al servizio del Gran Principe Ferdinando de' Medici*, 1685-1687, olio su tela. Firenze, Gallerie dell'Accademia, Museo degli strumenti musicali del Conservatorio Luigi Cherubini, inv. 1890, n. 2808

5. Carlo Marcellini, *Ritratto del cardinale Francesco Maria de' Medici*, 1701, stucco. Vallombrosa, chiesa dell'abbazia, cappella di San Giovanni Gualberto



5.

Una scelta iconografica non casuale visti gli interessi di Cosimo per il tema dei “Novissimi”⁴¹ – si ricordano i quattro dipinti di Giuseppe Nicola Nasini voluti dal sovrano e destinati al decoro di una sala in Palazzo Pitti⁴² –, e la protezione di Francesco Maria verso la corona di Spagna⁴³.

Più misteriosa la genesi di un quarto teatrino, identificato come *Morbo gallico* o il *Trionfo del Tempo* – molto complesso per numero di figure e giunto a noi lacunoso, frammentario e diviso in due ‘porzioni’ separate⁴⁴ – del quale si ipotizza ugualmente un’origine medicea, forse voluto da Cosimo III e poi passato ai Corsini⁴⁵.

Come ugualmente difficile da precisare rimane la committenza, la datazione puntuale e la destinazione d’altre opere riferibili alla mano di Zumbo ‘fiorentino’ o ‘genovese’, o a lui attribuite – il *Compianto di Maria e di san Giovanni Evangelista sul corpo di Cristo* (la *Deposizione*) del Museo Nazionale del Bargello (fig. 8), la *Corruzione dei corpi*, questa firmata e datata 1698 (dunque realizzata a Genova), oggi acquisita dagli Uffizi (cat. 71), i due straordinari ‘teatrini’ della Pinacoteca Nazionale di Sassari (cat. 68 e fig. 34 a p. 69)⁴⁶ – mentre in occasione di questa mostra si rendono noti degli inediti documenti d’archivio che attestano ulteriori opere dovute al maestro siciliano, di sicura committenza ferdinandea e ancora da rintracciare.

Ad esempio le due che il 15 agosto del 1693 la “Guardaroba delle robe fabbricate” consegnava

al Gran Principe: “Un Quadretto alto soldi 4 in circa, largo $\frac{1}{6}$ entrovi di mezzo rilievo di Cera San Pietro con le Chiavi in mano, con Adornamento d’ebano rapportato sopra altro Adornamento d’Albero intagliato e tutto dorato”; “Uno simile d’ebano sfondato, alto braccia $\frac{1}{4}$, largo soldi 4 entrovi di rilievo di cera S. Agata in carcere con le Mani legate. E le Mammelle recise, con cristallo sopra”⁴⁷, probabilmente i bassorilievi per i quali gli eredi del vetraio Lorenzo Fratellini, in data 6 novembre 1693, rimettevano un conto “per 4 cristalli per averli tagliati in ottangolo a quattro adornamenti entrovi certe fiure di Cera fatte da Don Gaetano Napoletano” e, ancora il 21 di quel mese, “per aver tagliato a mio rischio con strazio di due dita per l’altezza e accomodato a uno adornamento nero che vera certe fiure di cera di rilievo ordinò il sud.to Sig.re Don Gaetano d’ordine del Serenissimo Padrone”⁴⁸.

Come vediamo, da queste carte emergono nuove opere realizzate dal ceroplasta siciliano e consegnate al delfino toscano – due cere –, ma gli eredi Fratellini rimettevano il conto per i cristalli di quattro ‘teatrini’ (se non cinque...), confermando sia l’interesse primario di Ferdinando per questo genere di lavori, sia un’attività di Zumbo ben più ampia di quanto noto finora.

Sconosciuta invece la committenza – ancora una volta medicea? – e l’autore d’un “mezzo rilievo” in “cera bianca” con “Giesù Cristo, che rappresenta essere morto, sostenuto da 2 Angioli” che la Guardaroba generale consegnava nel febbraio del 1702 al custode della villa di Castello, Antonio Citerni, per essere collocato in quell’edificio⁴⁹.

Ma i Medici, nel quinquennio fiorentino di Gaetano, non furono i suoi committenti esclusivi: documenti recentemente pubblicati attestano altre due opere realizzate nel corso della permanenza del ceroplasta in città e ordinate da un gentiluomo della corte (non casualmente) del Gran Principe Ferdinando⁵⁰, l’abate Filizio Pizzichi.

Questi richieste allo scultore siracusano un *Presepe*⁵¹ – ricordato come di Zumbo nell’inventario redatto dal religioso nel 1694 e destinato, all’inizio, al granduca Cosimo III⁵² – e il proprio ritratto realizzato “di cera mano di Don Gaetano” che venne assegnato invece all’erede al trono, un’ope-



6.



7.

6-7. Gian Lorenzo Bernini, *Anima dannata e Anima beata*, circa 1619, marmo. Roma, palazzo dell’Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede

rina che confermava la versatilità del maestro siciliano anche nel realizzare ritrattini a rilievo, lavoro anch’esso elencato tra le carte del Pizzichi⁵³.

La definitiva riconsegna nel maggio del 1695 alla Guardaroba medicea dei mobili, della biancheria e di quanto gli era stato assegnato come dotazione nel corso del soggiorno a Firenze⁵⁴ chiudeva la presenza in città di Zumbo che si spostava a Genova; tuttavia la permanenza dell’artista sulle rive dell’Arno, per quanto breve, ebbe modo di vederlo dialogare – e in maniera feconda – con la cultura figurativa della Firenze degli ‘ultimi Medici’, soprattutto con la scultura, un campo potentemente ‘rigenerato’ pochi anni avanti per iniziativa di Cosimo III.

Con la morte di Ferdinando Tacca (1686) la città aveva perso quel primato, nel campo dell’attività scultorea, che le spettava dal Rinascimento e che nel corso del Cinquecento aveva visto fiorire una scuola impareggiabile per opera di Cellini, Giambologna, Francavilla, Bandinelli, per citare i maggiori. Dell’esaurirsi di questo filone ne aveva chiara consapevolezza il penultimo granduca, Cosimo III, che nel 1673 decideva di aprire un’Accademia artistica a Roma – esemplata su quella voluta nella Città Eterna qualche anno prima da Luigi XIV⁵⁵ – al fine di formare una nuova

generazione di artefici (alcuni dei quali saranno in rapporto, come vedremo, con Zumbo) capaci di riportare Firenze al rango che le spettava tra le capitali europee. Un’esigenza, questa, attestata sia da quanto scriveva il segretario granducale Apollonio Bassetti al residente mediceo a Roma, conte Torquato Montauti⁵⁶, sia dalle parole del Baldinucci⁵⁷, tanto da convincere il principe, già dal maggio del 1671, a inviare a Roma, in formazione presso Ercole Ferrata, un primo scultore, Carlo Marcellini⁵⁸ (Firenze, 1643-1713), preludio all’apertura dell’Accademia attestata da una lettera scritta l’anno successivo da Ciro Ferri a Paolo Falconieri, gentiluomo “di camera” del Medici. In questa, relativa alla futura organizzazione del percorso formativo degli eventuali ‘pensionati’ da inviare nell’Urbe, si ipotizzava proprio l’istituzione della sopradetta Accademia⁵⁹.

L’iniziativa sovrana veniva ben presto ‘formalizzata’, nel giugno del 1673, anche in seno alla fiorentina Accademia del Disegno⁶⁰, appena due mesi dopo l’arrivo dei primi ‘borsisti’ che si aggiungevano al Marcellini – da due anni residente presso il Ferrata –, lo scultore Giovan Battista Foggini (Firenze, 1652-1725) e i pittori Anton Domenico Gabbiani (Firenze, 1652-1726) e Atanasio Bimbacci⁶¹ (Firenze, 1650-1734), tutti e



8.



9.

8. Gaetano Giulio Zumbo, *Compianto di Maria e di san Giovanni Evangelista sul corpo di Cristo*, circa 1690-1695, cera policroma, particolare. Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Cere 414

9. Gaetano Giulio Zumbo, *La peste*, 1691-1694, cera policroma, particolare. Firenze, Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, Sezione di Zoologia "La Specola", collezione Cere Anatomiche, inv. 10000

quattro ospitati nella sede di Palazzo Madama e affidati alle cure di due tra i principali artisti allora attivi a Roma, Ciro Ferri per il disegno e la pittura e, come si è detto, il Ferrata per la scultura.

Trascorsi tre anni, con esiti diversi e diverso attaccamento al lavoro⁶², Marcellini e Foggini risultavano rientrati a Firenze nel giugno del 1676⁶³, mentre nell'agosto di quell'anno il loro posto veniva ricoperto da altri scultori, da Francesco Ciaminghi⁶⁴ e da Massimiliano Soldani Benzi (Montevarchi, 1656 - Galatrona/Arezzo, 1740), quest'ultimo inviato a Roma per "praticarsi nei Lavori di Zecca", essendo il fine del principe di "cavarne un buon Professore per la Zecca"⁶⁵. Con questi ulteriori invii di giovani nell'Urbe l'intento del principe si evidenziava chiaramente: diversificando le varie professionalità, Cosimo III mirava al globale rinnovamento del linguaggio figurativo della città del Giglio, nella speranza di riguadagnare così la fama e il prestigio che le spettavano. In questa prospettiva va letto anche l'invio a Roma d'un intagliatore "di legname", un certo Stefani, al fine di educarlo e impiegarlo poi nei decori lignei scolpiti delle navi toscane⁶⁶, così come era cura del principe mandare nel dicembre del 1676 a Parigi, a imparare l'arte dell'intaglio su lastra di metallo, l'incisore e pastellista Domenico Tempesti (Firenze, 1655-1737) che si tratterà in città tre anni, formandosi sotto l'attenta guida di Robert Nanteuil⁶⁷.

La partenza da Roma di Soldani nel novembre del 1681⁶⁸ portava nella Città Eterna, nel mese successivo, altri quattro artisti, sempre ospitati in Campo Marzio e affidati in educazione al Ferri e al Ferrata, gli scultori Anton Francesco Andreozzi (Firenze, 1663-1730) e Giuseppe Piamontini (Firenze, 1663-1744), e due pittori, peraltro cugini, i senesi Giuseppe Nicola (Castel del Piano, 1657 - Siena, 1736) – che diverrà uno dei pittori prediletti del granduca – e Tommaso Nasini⁶⁹ (Castel del Piano, 1663 - Foligno, 1743); a questi si aggiungeva, nell'aprile del 1683, lo scultore Giovan Camillo Cateni⁷⁰ (Firenze, 1666-1733).

Due anni dopo, nel mese di dicembre del 1685, Ciro Ferri, con una lettera a Cosimo III, tracciava un primo consuntivo dell'esperienza fatta dai giovani borsisti allora in formazione, parlando dell'attività didattica svolta ma anche del loro

comportamento e attaccamento al lavoro⁷¹: la valutazione fatta dal pittore gratificava così sia il Ciaminghi, sia il Piamontini che avevano "dimostrato maggior pompa del loro talento"⁷² – e venivano per questo considerati "due Angeli in ogni cosa"⁷³ –, mentre Andreozzi, i due Nasini e il Cateni erano etichettati come disubbidienti e insolenti, tanto da rischiare d'essere espulsi⁷⁴.

Evidentemente il rigore comportamentale e la dedizione al lavoro pretesi fin dall'inizio dal sovrano cominciavano a vacillare: l'assiduità al compito assegnato, manifestata dal Foggini come da altri stipendiati – certificata dal fondamentale carteggio intercorso in quei tredici anni tra Roma e Firenze, edito da Lankheit⁷⁵ e dato rilevante del percorso formativo dei giovani – venne meno ed ebbe come conseguenza la chiusura dell'Accademia⁷⁶ anche in virtù della consapevolezza, nella mente del granduca, di aver contribuito a formare un gruppo di validi artefici, capaci di rigenerare la stanca cultura figurativa fiorentina alla feconda fonte del tardo barocco capitolino.

Il pretesto della dismissione dell'istituzione fu l'andata a Roma nel novembre del 1686, e con vasto seguito, del fratello minore del principe, Francesco Maria, nell'Urbe a prendere il galero cardinalizio assegnatogli da Innocenzo XI Odescalchi nel corso del concistoro del 2 settembre di quell'anno⁷⁷. In un primo momento, viste le esigenze della corte del neoporporato e l'impossibilità a risiedere tutti nel palazzo di Campo Marzio, ma anche a Palazzo Madama, si era pensato di spostare i borsisti a Villa Medici sul Pincio – ma anch'essa considerata poco adatta⁷⁸ – per poi optare per il loro ritorno a Firenze, opportunamente vestiti e spesi del viaggio, trasferendo in città anche i doni avuti dal Ferrata⁷⁹, così come "le Statue, i Modelli, gli attrezzi e tutto quel che hanno di loro appartenenza"⁸⁰.

Una volta tornati a Firenze, gli 'stipendiati' romani – con alcuni dei quali Zumbo avrà poi modo di confrontarsi nei quattro anni che trascorrerà nella Dominante – iniziarono carriere autonome, non mancando di lavorare, talvolta, anche insieme: emblematico, tra gli altri, il caso della decorazione plastica della cappella Feroni nella basilica della Santissima Annunziata, progettata dal Foggini nel 1691 che vide l'architetto chiamare a raccolta i principali scultori allora attivi sulla



10.

piazza⁸¹, e quello della serie di *Apostoli* destinati alle nicchie interne della chiesa dei Santi Michele e Gaetano in piazza Antinori, sempre a Firenze⁸².

Per alcuni di questi artisti (Marcellini, Ciaminghi, Cateni)⁸³ la carriera si svolgerà soprattutto in ambito locale e regionale, con committenze di rilevante interesse nel caso di Piamontini⁸⁴ e di Andreozzi⁸⁵; per altri, per Foggini e per Soldani, avrà invece esiti ben diversi portando le loro opere oltre i confini del granducato di Toscana e, nel caso del Soldani, anche a un soggiorno a Parigi⁸⁶.

Giovan Battista Foggini, vero 'regista' dell'arte fiorentina sviluppatasi nel corso del cinquantennale regno di Cosimo III (sul trono dal 1670 al 1723), forte delle responsabilità assegnategli da questo sovrano di primo scultore di corte (1687), architetto granducale e capo delle Manifatture di Galleria (1694), ebbe una carriera decisamente articolata che gli permise di operare a tutto campo in scultura come nella progettazione architettonica, nel decoro d'interni, nell'organizzazione

10. Giovan Battista Foggini, *Strage dei Niobidi*, 1674, terracotta, particolare. Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure, inv. 1023



11.

11.
Gaetano Giulio Zumbo,
La peste, 1691-1694, cera
policroma, particolare.
Firenze, Museo di Storia
Naturale dell'Università di
Firenze, Sezione di Zoologia
"La Specola", collezione Cere
Anatomiche, inv. 10000

e direzione dei lavori prodotti su suo disegno dalle suddette Manifatture⁸⁷, permeando così del proprio gusto e stile – in perfetta sinergia con le esigenze del principe – gran parte di quanto prodotto a Firenze e in Toscana in quei decenni.

Rientrato da Roma nel 1676, richiamato in città per lavorare ai rilievi marmorei della cappella Corsini nella chiesa di Santa Maria del Carmine⁸⁸ – una novità assoluta, per Firenze – Foggini, protetto dal granduca e da tutti gli altri Medici iniziò un'attività frenetica che negli anni di permanenza di Zumbo in città (1691-1695) lo videro lavorare con la bottega ai sopradetti rilievi, dirigere il cantiere della ricordata cappella Feroni, s'è detto inaugurata nel 1693⁸⁹, modellare e fondere in bronzo i quattro pannelli con *Storie della vita di san Francesco Saverio* destinati al sepolcro dell'«Apostolo delle Indie» conservati nella chiesa gesuita di Goa, terminati nel 1695, spediti in oriente nel 1697 e finiti di montare due anni dopo⁹⁰.

Ma nel corso del suo quinquennio fiorentino, il ceroplasta siracusano ebbe modo di vedere anche altri importanti interventi realizzati in precedenza da Giovan Battista soprattutto nel campo

dell'architettura e del decoro stuccato degli interni, la maggior parte dei quali di committenza medicea⁹¹, così come lavori di scultura allora visibili a Lappoggi, la serie di otto busti con ritratti di Casa Medici scolpiti tra il 1681 e il 1687 per ordine del cardinale Francesco Maria⁹², anch'egli committente, come sappiamo, di Don Gaetano⁹³.

Tutte opere che ben rappresentavano il fasto delle commissioni venute all'artista fiorentino da parte del sovrano, dalla famiglia regnante come dalle casate magnatizie della città che poterono interessare il siracusano tanto che rapporti tra Zumbo e Foggini – c'è da pensare diretti, visto il comune consenso manifestato verso entrambi dai Medici e il ruolo ricoperto a corte da Giovan Battista – sono già stati ipotizzati. Andrea Daninos ha infatti rilevato la vicinanza morfologica tra un'anfora con il manico a forma di arpia presente nel teatrino con il *Trionfo del Tempo* visibile al centro di quest'opera con un disegno di Foggini del Metropolitan Museum di New York⁹⁴, mentre credo che il fondale profondo e graduato presente in questa scena, come quello che completa il teatrino con la *Peste*, e la plastica articolazione



12.

12.
Giovan Battista Foggini,
Andrea Corsini appare
alle truppe fiorentine durante
la battaglia di Anghiari,
circa 1679-1682, marmo,
particolare. Firenze,
chiesa di Santa Maria
del Carmine, cappella Corsini

dei corpi nello spazio, con figure a tutto tondo e altre solo accennate siano debitorie, nel loro emergere graduale dal piano, dell'attento dosaggio della spazialità, un dato peculiare della scultura fiorentina tardobarocca, di Foggini ma non solo, quale si evidenzia egregiamente nei rilievi dello scultore come in alcuni di Massimiliano Soldani Benzi e di Giuseppe Piamontini.

Tale sensibilità è ben presente nel fondale scenico della *Peste*, a suo modo monumentale, modellato in 'stacciato' e in parte dipinto, che vede un carro in scorcio trasportare cadaveri verso una pira alimentata da un personaggio e pronta a bruciarli: oltre, in grande lontananza, la natura perde consistenza dissolvendosi in strutture fantastiche, come corrose dalla distanza e forse dalla caligine peculiare del tempo di peste, giusto l'estate (fig. 9). Una sensibilità a graduare i piani in maniera così virtuosistica, arrivando a segnare la superficie con un rilievo infinitesimale, quasi grafico – la si ritrova anche nel fondale con il Golgota e le tre croci nel *Compianto* del Bargello (fig. 8) –, è propria anche di Foggini cui Zumbo, in questo caso specifico, sembra guardare, ed è riscontrabile già in

alcune delle opere documentate alla giovinezza dello scultore: per tutte la terracotta con il *Mito di Pigmalione* del Museo dell'Accademia di San Luca a Roma (1673), quella con la *Strage dei Nio-bidi* del Museo dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze (1674; fig. 10), l'altra con il *Ratto di Proserpina agli inferi* del Bargello (1673-1674), il bozzetto per la *Crocifissione e dolenti* del Tesoro dei Granduchi a Palazzo Pitti, da me ritrovato nel Museo dei Bronzi Dorati e della Città di Pergola (1675-1676), la terracotta con la *Continenza di Scipione* in collezione Etro a Milano (1674-1676), tutti lavori databili al triennio romano di Foggini⁹⁵ come, di poco successivo al rientro dell'artista in Toscana, il rilievo in stucco con la *Caduta della manna*, derivazione autografa dall'analoga scena inserita nel paliotto argenteo dell'altare maggiore della Santissima Annunziata, disegnato da Giovan Battista e realizzato dall'orafo Arrigo Brunch nel 1680 circa⁹⁶.

Inoltre l'indisciplinato affastellarsi dei corpi martoriati dalla peste in questo 'teatrino', visti in scorci arditi e resi con grande *pathos* espressivo, cadaveri che sembrano tracimare dal piano



13.



14.

13. Gaetano Giulio Zumbo, *Trionfo del Tempo*, circa 1691, cera policroma, particolare. Firenze, Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, Sezione di Zoologia "La Specola", collezione Cere Anatomiche, inv. 10002

14. Giovanni Battista Foggini, *Crocifissione e dolenti*, 1676-1677, bronzo, particolare. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Argenti senza estimo 1911, n. 95

di appoggio verso l'osservatore andando oltre il perimetro di contenimento (fig. 11), credo possano evocare il caos e il fragore 'fisico' presenti nella parte inferiore del rilievo in marmo con la *Battaglia di Anghiari* (fig. 12) scolpita da Foggini e bottega per la parete laterale destra della cappella Corsini al Carmine. Di questa si vedeva collocato, già dal 1683, il 'bozzettone' preparatorio (non sappiamo se in stucco o in creta), sistemato in cornice nella circostanza della traslazione da Fiesole del corpo di sant'Andrea Corsini, cui la cappella era titolata⁹⁷.

D'altro canto anche la figura della donna morta, riversa sulla schiena e visibile a destra nella cera con il *Trionfo del Tempo* (fig. 13), sembra debitrice, in controparte, di quella di Maria svenuta, inserita nel bronzo sopra ricordato con la *Crocifissione* del Tesoro dei Granduchi, un'opera documentata al 1676-1677 (fig. 14)⁹⁸, richiesta al Foggini da Cosi-

mo III che Zumbo, frequentando la corte, non è escluso abbia avuto modo di vedere e studiare. Al pari, la grande anfora istoriata con un rilievo con la *Morte di Didone* presente nel teatrino realizzato per il cardinale Francesco Maria, esprime la *Vanità della gloria umana*, è stata vista in rapporto con Firenze nella citazione del soggetto, nello specifico con una tela di Pietro Testa allora appartenuta al Gran Principe, come d'ispirazione marcatamente fiorentina, sempre in questa cera, si qualifica la figura della Maddalena esemplata sull'*Allegoria della Scultura* scolpita da Valerio Cioli per la tomba del Buonarroti in Santa Croce⁹⁹.

Ma Foggini non fu il solo scultore con il quale il ceroplasta ebbe modo di confrontarsi nella condivisione di alcune scelte formali, in un dinamico rapporto di dare e avere: per la figura alata del *Tempo*, nell'omonima cera (fig. 15), se n'è vista una probabile derivazione in quella presente nel rilievo in bronzo di Massimiliano Soldani Benzi con il *Tempo rivela la Verità*, documentato al 1695¹⁰⁰, commissionato da Johann Adam Andreas I del Liechtenstein, oggi a Vienna (fig. 16)¹⁰¹. Soldani sembra poi essere stato suggestionato ancora dall'opera di Zumbo – in particolare dai cadaveri maschili presenti nella *Peste*, visti con un abbandono drammatico e quanto mai scomposto del corpo, volutamente anticlassico (fig. 17) – nel modellare la figura di Cristo nel toccante bronzo con il *Compianto* di Monaco di Baviera (fig. 18), – un'opera databile agli anni della presenza a Firenze del maestro siracusano –, figura che ritorna, con la medesima intensità, nella cera di ugual soggetto presso il Museo di Doccia e nella derivazione in porcellana bianca del British Museum di Londra (fig. 19).

E negli anni toscani di Zumbo furono anche altri gli artisti con i quali il ceroplasta avrà avuto modo di relazionarsi e di interessarsi alla loro opera, alcuni formatisi all'Accademia romana, altri esponenti di punta del tardo barocco locale: tra questi Giovacchino Fortini (Settignano/Firenze, 1670 - Firenze, 1736), lo stuccatore Giovan Battista Ciceri, Giovanni Baratta (Carrara, 1670-1747), Vittorio Barbieri (Firenze, 1674 - circa 1775), il sassone Balthasar Permoser (Kammer bei Waging, 1651 - Dresda, 1732), con certezza un contatto vi sarà con Lorenzo Migliorini e Lorenzo Merlini dei quali diremo.



15.



17.



16.



18.

15. Gaetano Giulio Zumbo, *Trionfo del Tempo*, circa 1691, cera policroma, particolare. Firenze, Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, Sezione di Zoologia "La Specola", collezione Cere Anatomiche, inv. 10002

16. Giovanni Battista Foggini, *Il Tempo rivela la Verità*, 1695, bronzo, particolare. Vienna, Liechtenstein Museum, The Princely Collections, inv. SK 536

17. Gaetano Giulio Zumbo, *La peste*, 1691-1694, cera policroma, particolare. Firenze, Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, Sezione di Zoologia "La Specola", collezione Cere Anatomiche, inv. 10000

18. Massimiliano Soldani Benzi, *Compianto sul corpo di Cristo*, circa 1691-1695, bronzo. Monaco di Baviera, Bayerisches Nationalmuseum, inv. R 3935

Sono poi documentati rapporti con il pittore Pietro Dandini¹⁰² – tra i preferiti da Cosimo III, da Ferdinando e dal principe-cardinale Francesco Maria (e per questi attivo nella villa di Lappeggi dove si conservava la cera con la *Vanità della gloria umana*) – mentre il ricordo di un orologio "con cassa impellicciata di lapislazoli, diaspro e altro marmo venato", con un "sepolcro con cadaveri opera dell'Abbate Gaetani" che a fine Settecento si trovava in una collezione genovese¹⁰³, ove fosse stato davvero lavoro del maestro siracusano,

apre ai probabili rapporti che dovettero instaurarsi tra il ceroplasta e le Manifatture di Galleria. Stando a quanto affermato dal Gabburri¹⁰⁴, il siciliano sarebbe stato infatti il maestro del principale intagliatore e committitore di pietre di quell'opificio, Giuseppe Antonio Torricelli (Fiesole, 1659-1719), una notizia che tuttavia, allo stato attuale, non trova riscontro nei documenti d'archivio¹⁰⁵. Forse i due poterono collaborare alla fattura di modellini di figure da tradurre poi in pietra dura – e l'orologio genovese atte-



19.

19. Manifattura di Doccia (da Massimiliano Soldani Benzi), *Compianto sul corpo di Cristo*, metà del XVIII secolo, porcellana. Londra, The British Museum, inv. 1913,1220.141

20. Gaetano Giulio Zumbo, *Trionfo del Tempo*, circa 1691, cera policroma, particolare. Firenze, Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, Sezione di Zoologia "La Specola", collezione Cere Anatomiche, inv. 10002

21. Gaetano Giulio Zumbo, *Trionfo del Tempo*, circa 1691, cera policroma, particolare. Firenze, Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, Sezione di Zoologia "La Specola", collezione Cere Anatomiche, inv. 10002

sterebbe questa frequentazione –, come sarebbe suggestivo vedere i due artisti a confronto, a dialogare sui materiali da impiegare nelle loro opere, entrambi interessati alla ricerca dei colori più adatti a rendere quanto mai veritiere le proprie creazioni: il Torricelli in natura, nel variegato mondo delle pietre dure dalle infinite sfumature; lo Zumbo manipolando e impastando la cera con



20.



21.

tinte e polveri a calibrare la scala cromatica più giusta per figure viventi come per i cadaveri progressivamente degradati dal tempo, inseguendo finalità naturalistiche non dissimili da quelle del maestro fiorentino.

In proposito, osservando da vicino le figure presenti nei teatrini fino a ora presi in esame si rimane colpiti dalla qualità materica delle stesse, rese con gradazioni infinite di toni e con una patina degna degli oggetti realizzati utilizzando i raffinati materiali lapidei in uso alle Manifatture al fine di ottenere una patina lucida e riflettente che vuole simulare l'avorio, il marmo, le stesse pietre dure. E l'impressione di un contatto di Zumbo con l'opificio mediceo, con Torricelli e con gli altri maestri impegnati nei lavori in pietra si fa certezza analizzando alcuni particolari: le ali del *Tempo* fatte con cera e con piume, nella parte superiore sfumano quasi fossero di calcedonio (fig. 20); il panno che scende dalla spalla sinistra di questa figura, di un verde abbagliante, ricorda pietre dure di analogo colore come la gonna giallo dorato della donna distesa a destra (fig. 13); lo stesso indumento che veste il corpo della madre morta in primo piano nella scena con la *Peste*, così squillante e luminoso da sembrare di lapislazzuli (fig. 21).

Il quinquennio del siciliano nella Dominante ebbe poi anche esiti diretti sulla scuola locale: sappiamo, sempre dal Gabburri, che lo scultore Lorenzo Migliorini (Firenze, 1673-1737), allievo di Marcellini e di Piamontini, si dilettò di lavori in cera colorata tra i quali un "Cimiterio" fatto a somiglianza di quelli di Zumbo, opere definite dall'erudito perfette nel disegno¹⁰⁶, così come Lorenzo Merlini (Firenze, 1666 - Roma, 1745)¹⁰⁷ il quale, sempre a detta del Gabburri, una volta trasferitosi a Roma (nel novembre del 1694) prese a fare "Ritratti di Principesse, e Dame di Cere Colorite per Scatole da Tabacco e cose simili"¹⁰⁸, opere listate dallo scultore anche nell'autobiografia¹⁰⁹.

Due testimonianze, queste, venute da scultori professionisti che qualificano con certezza l'impatto avuto sulla plastica fiorentina dalla presenza in città del maestro siracusano che fu capace di "stupire i più virtuosi Dilettanti colle sue figurine di Cere colorite", realizzate alla perfezione e definite "bellissime" dal Gabburri¹¹⁰, innestando così nella cultura figurativa locale – considerata anche la complessità spirituale e culturale del maestro siciliano e la particolarità dei suoi soggetti¹¹¹ – una 'voce' dissonante e innovativa, approdata sulle rive dell'Arno per merito del Gran Principe Ferdinando il quale, anche in questa circostanza, viene a qualificarsi come uno dei più attenti collezionisti e mecenati del proprio tempo¹¹².

Desidero ringraziare Maria Stella Alfonsi, Riccardo Gennaoli, Silvia Papini e Giovanni Santucci.

- 1 Daninos 2023, p. 255, doc. 10.
- 2 Ivi, p. 256, doc. 12.
- 3 Ivi, pp. 52, 54, 57, con bibliografia precedente; 253, doc. 1.
- 4 Emblematico, in tal senso, il caso di Niccolò Cassana; cfr. Fogolari 1937. Sul collezionismo del Gran Principe si vedano poi, riassuntivi della bibliografia precedente, *Il Gran Principe Ferdinando* 2013; Paliaga, Spinelli 2017.
- 5 Su questo, Spinelli 2007, p. 188 nota 73. Più cauto, in proposito, il parere di Daninos 2023, pp. 54, 254, doc. 5-6.
- 6 Daninos 2023, pp. 41-42; in proposito si veda quanto attestato dal documento di cui alla nota 48.
- 7 Cfr. nota 1.
- 8 Daninos 2023, pp. 25-40, con bibliografia precedente.
- 9 Ivi, pp. 47, 50, con bibliografia precedente. L'artista risultava presente nel centro campano già nel novembre di quell'anno quando, in quel mese, veniva iscritto alla locale Corporazione dei Pittori: cfr. ivi, pp. 47, 50, 51 nota 172, con bibliografia precedente; 253, doc. 2. In quel tempo sono documentate anche alcune sue opere, al gennaio e al luglio del 1687: "cinque quadretti di cera"; "due Quadri piccoli di lavoro di cera", uno con un *San Girolamo*, l'altro con una *Santa Genoveffa* (ivi, p. 253, doc. 3-4).
- 10 ASFi, MdP 5877, n. 194, 22 ottobre 1690 (cfr. Daninos 2023, pp. 53, 254, doc. 8).
- 11 Daninos 2023, pp. 53, 255, doc. 9.
- 12 Cfr. nota 5 e Daninos 2023, p. 254, doc. 7.
- 13 Daninos 2023, p. 53.
- 14 Cfr. il saggio di Daninos in questo volume.
- 15 Daninos 2023, p. 89.
- 16 Firenze, Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, Sezione di Zoologia "La Specola", collezione Cere Anatomiche, inv. 10000; cfr. Daninos 2023, p. 229, cat. A/1. Sull'opera, la sua genesi e le fonti figurative di riferimento si veda ivi, pp. 57-64, con bibliografia precedente.
- 17 Firenze, Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, Sezione di Zoologia "La Specola", collezione Cere Anatomiche, inv. 10002; cfr. Daninos 2023, p. 229, cat. A/2. Sul teatrino cfr. ivi, pp. 65-69, con bibliografia precedente.
- 18 Firenze, Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, Sezione di Zoologia "La Specola", collezione Cere Anatomiche, inv. 962; cfr. Daninos 2023, p. 230, cat. A/6.

- 19 Daninos 2023, pp. 70-75, con bibliografia precedente.
- 20 Riassunte e discusse in ivi, pp. 58-64.
- 21 Conticelli 2014a, p. 53.
- 22 Cfr. nota 10.
- 23 In proposito si vedano anche le considerazioni di Daninos 2023, p. 64.
- 24 Ivi, p. 68.
- 25 Della stessa opinione Daninos (ivi, p. 65).
- 26 Per Daninos (ivi, pp. 65-66) da identificare con quella arrivata a Ferdinando nel 1690.
- 27 Condivido appieno questa proposta avanzata da Daninos (ivi, p. 67).
- 28 In rapporto costante con il principe Medici, almeno a partire dal 1683 quando in quell'anno il fiorentino veniva compensato giusto per avere realizzato un ritrattino "in piccolo su rame" del Gran Principe: cfr. ASFi, Depositeria generale, Parte antica, n. 432, c. 106v, 5 agosto 1683 (documento già edito in Spinelli 2003b, p. 24 nota 24).
- 29 Su queste opere e, più in generale, sul rapporto privilegiato che legò, per oltre un trentennio, il pittore al suo mecenate, cfr. Spinelli 2003b, pp. 40-45, con bibliografia precedente.
- 30 Firenze, Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze, Sezione di Zoologia "La Specola", collezione Cere Anatomiche, inv. 962. Sull'opera, cfr. Daninos 2023, pp. 79-83, 230, cat. A/6, con bibliografia precedente.
- 31 Un esemplare, dubitativamente attribuito all'artista siciliano, si conserva a Parigi; cfr. ivi, p. 80, con bibliografia precedente.
- 32 ASFi, Archivio Guadagni, filza n. 627, *Entrata e uscita, segnato D, del marchese Donato Maria Guadagni*, 1696-1711, c. 219v, 5 novembre 1706, acquisto della testa in cera di Zumbo.
- 33 ASFi, MdP 5872, inserto 3, c. 24v, n. 296 (cfr. Spinelli 2013, pp. 93, 104 nota 117); cfr. anche Daninos 2023 pp. 70, 71 nota 235.
- 34 ASFi, CCSGB, IV serie, n. 653, c. 58v, n. 757 (in Spinelli 2013, p. 104 nota 117).
- 35 ASFi, CCSGB, IV serie, n. 655, c. 26r, n. 318; cfr. Daninos 2023, p. 71 nota 236.
- 36 Spinelli 2013, p. 93.
- 37 Daninos 2023, p. 71, con bibliografia precedente.
- 38 Cfr. nota 33.
- 39 Daninos 2023, pp. 71-72. Lo studioso collega un particolare presente nel teatrino, una sorta di antica lucerna, con analoghi manufatti prodotti nell'ambito di Andrea Riccio e con alcune

edizioni di testi su questo tipo di oggetti stampate a Roma nel 1691, tali da fornire quanto meno una probabile indicazione cronologica per l’opera di Don Gaetano.

- ASFi, CCSGB, IV serie, n. 290, c. 86, 30 marzo 1691.
- Il tema dei “Novissimi” realizzati in cera era proprio della cultura figurativa napoletana, ben nota a Zumbo; su quest’aspetto si vedano le considerazioni di Daninos 2023, pp. 25-33, con bibliografia precedente. Due raffigurazioni in cera di un’*Anima al Purgatorio* e di un’*Anima dannata*, appartenute a Vittoria della Rovere, ritenute di mano di Zumbo, espunte dal catalogo delle opere autografe e attribuite a Giulio de Grazia si conservano a Palazzo Pitti, nel Tesoro dei Granduchi (inv. A.s.e. 1911, nn. 180-181) e sono esposte in mostra: cfr. cat. 53a-b (su queste, cfr. Daninos 2023, p. 241, cat. R/5, R/6, con bibliografia precedente). In origine i pezzi di questa serie erano tre, come si desume da una registrazione inventariale quando i bassorilievi – raffiguranti l’*Anima dannata*, l’*Anima purgante* e l’*Anima beata*, con “iscrizione in cartella ai piè di ognuna” –, si trovavano ubicati in una stanza della casa riservata dalla granduchessa Vittoria al guardarobiere dell’Imperiale (ASFi, GM 991, n. 513, c. 69r). Il 10 luglio del 1694, dopo la scomparsa della principessa, le cere venivano consegnate a Cosimo III (cfr. ivi, GM 992, n. 435, c. 76).
- Monaci Moran 2004. Una seconda serie dei *Novissimi* venne poi realizzata su commissione della figlia del granduca, Anna Maria Luisa, l’Elettrice Palatina, e destinata alla villa La Quiete dove ancora oggi si conserva (cfr. S. Casciu, in *Villa La Quiete* 1997, pp. 150-152, cat. 45).
- I due busti di Bernini, realizzati nel 1619 circa, sono rimasti nella sagrestia della chiesa di San Giacomo – in seguito in quella di Santa Maria in Monserrato – fino alla fine dell’Ottocento, per trovare poi destinazione definitiva nel palazzo della legazione spagnola presso la Santa Sede, appunto in piazza di Spagna (cfr. A. Bacchi, in *Bernini* 2017, pp. 41-42, cat. I.6, con bibliografia precedente). Sul cardinale Medici si veda quanto scrive Paoli 2009, con bibliografia precedente. L’interesse della famiglia granducale per le opere realizzate in cera si conferma poi, nel corso del Seicento, anche con altri esponenti della dinastia: è noto il caso del cardinale Leopoldo che ebbe in collezione alcuni di questi lavori (A. Daninos, in *Leopoldo de’ Medici* 2017, p. 390, cat. 81; Daninos 2023, p. 30 e il suo saggio in questo volume), in parte procurati al principe (e al fratello Giovan Carlo) dall’“agente” medico a Venezia, Paolo del Sera, anch’egli estimatore di tali opere (Alfonsi 2019, pp. 286, 304 nota 173; Eadem 2022, p. 215 nota 68). Meno conosciuti sono invece i manufatti di questo tipo presenti nelle raccolte della granduchessa Maria Maddalena d’Austria, del citato cardinale Giovan Carlo, di Vittoria della Rovere (ivi, GM 991, n. 448, c. 56r). Il prelato, fratello minore di Ferdinando II, possedeva invece, nel Casino degli Orti Oricellari e già nel 1647 (ASFi, Possessioni 4279, n. 183, c. 46v), un “quadro, entrovi una Angelica al sasso, che viene liberata da Ruggiero ch’è in aria a cavallo della orca marina, tutto di cera con suo cristallo” collocato entro una teca in ebano (Barocchi, Gaeta Bertelà 2007, vol. III, tomo I, p. 432), cera che ritorna descritta nel successivo inventario della residenza, redatto nel 1663 alla morte del principe-cardinale (ASFi, Miscellanea Medicea 31.10, n. 208, c. 16; Barocchi, Gaeta Bertelà 2007, vol. III, tomo 2, p. 703). Vittoria, subentrata nella proprietà dell’Imperiale alla suocera Maria Maddalena, ebbe anch’essa, in villa, alcune opere in cera: “una testa fino a mezzo busto di tutto rilievo in cera della duchessa Mazzarina”, con capelli veri, conservata dentro una teca a forma di tabernacolo, e una sorta d’altarelo contenente una *Santa Cecilia* in cera con altra figura, sempre in cera, vista in atto “d’inghirlandare la santa”, con il sepolcro della martire in ebano e avorio; una struttura complessa per la forma e per i materiali impiegati. I due oggetti sono poi descritti nell’inventario della villa del 1692 (ASFi, GM 992, cc. 3r-v) e nel successivo del 1695 (ASFi, GM 1088, cc. 12, 14). Inoltre dall’Imperiale, una volta scomparsa la granduchessa e per iniziativa del guardarobiere Francesco Alessandro del Nobolo, migrava nella collezione di Cosimo III (in data 1 ottobre 1695)

anche un “tondino di lavagna sopravi di basso rilievo di cera un paese quattro femmine nude che una a sedere con un canino, e dall’altra parte vi è il segno d’essere stato un ritratto, con cerchio di noce tornito, e tre palline attorno d’avorio”, forse una scena con *Diana e Atteone* (ASFi, GM 968, c. 179r).

- Una presso “La Specola”, inv. 10001; l’altra nella villa medicea di Cerreto Guidi, Museo storico della caccia e del territorio, inv. B. 7725.
- Daninos 2023, pp. 76-78, con bibliografia precedente.
- Ivi, pp. 84-86, 88, 89, 90-100.
- ASFi, GM 968, c. 74v, alla data. La consegna avveniva “in Camera nelle Mani del Puccini suo (di Ferdinando) Aiutante”.
- ASFi, GM 1073bis, scatola II, inserto 158-159, cc. 1444-1449, ricevuta intitolata: *Conto della Camera del Serenissimo Principe Ferdinando. Eredi di Lorenzo Fratellini Vetrai al Ponte S.ta Trinita*, c. 1445v, 30 giugno 1692 (data di inizio della fatturazione dei vari lavori realizzati per il principe).
- ASFi, GM 1038, c. 167, 13 febbraio 1702 (stile comune).
- Papini 2024, pp. 143-144. Ferdinando fu l’esecutore testamentario delle decisioni prese dall’abate.
- Si conosce una versione di questo tema conservata al Victoria and Albert Museum di Londra; su questa cfr. Daninos 2023, pp. 144, 231, cat. A/7; Papini 2024, p. 145. Ringrazio Giovanni Santucci per la segnalazione di questo recente articolo e Silvia Papini che me ne ha fornito cortesemente il pdf.
- Papini 2024, p. 144. Il legato stabilito dal Pizzichi era tuttavia vincolato sia a un donativo di “duecento doppie”, sia a un “Ufficio stabile” da assegnare all’erede dell’abate, Jacopo Vangelisti, in modo tale da garantire a quest’ultimo una rendita mensile di “almeno dieci ducati”. In seguito, tuttavia, i Pizzichi, a evidenza non incontrando il parere favorevole del sovrano, tornò sulle sue disposizioni circa quest’assegnazione lasciando il *Presepe* al Vangelisti e stabilendo precise regole circa la sua esposizione e fruizione da parte del pubblico (ivi, pp. 144-145).
- Ivi, p. 145. Oltre il Pizzichi furono altri i rappresentanti delle *élites* fiorentine che ebbero interesse per le opere realizzate in cera: ad esempio i Guicciardini avevano, tra le “masserizie” esposte nella Galleria della casa di Firenze (elencate nel 1662), allora abitata da Francesco di Agnolo, due quadretti con “figure in cera a bassorilievo” (dei quali non viene indicato l’autore), una con il *Giudizio di Paride* – lo stesso soggetto era stato realizzato da Giulio de Grazia attorno al 1618 per Cosimo II de’ Medici (cfr. il saggio di Daninos in questo volume) –, l’altra con una *Venere*, corredate di cristallo e cornici in ebano (Firenze, Archivio Guicciardini, filza LXIV, inserto 8, *Inventario delle Masseritie della casa di Firenze del Signor Francesco del Senatore Agnolo Guicciardini*, 1662, c. n.n.). In ugual maniera i Guadagni, nella persona di Donato Maria, comperavano nel 1694 un “ritrattino in cera di Vittoria con il Principe bambino” (Spinelli 2014c, p. 223 nota 158), un oggetto questo che, vista la probabile data di esecuzione e il soggetto ‘mediceo’, sarebbe suggestivo pensarlo opera di mano di Zumbo. Anche i Niccolini manifestarono interesse per questo tipo di manufatti avendo alla metà del Seicento, nel castello di Montauto presso Grassina, un bassorilievo in cera con cornice nera e suo vetro raffigurante un *Santo Stefano*, e un piccolo quadro in cera con un “Ballo con dame e cavalieri” (cfr. Sottili 2012, p. 163). I da Bagnano, invece, nel palazzo di via Tornabuoni possedevano, allo scadere del Settecento, un “quadretto in cera esprime la Deposizione di Nostro Signore” (Pontassieve, Archivio Baldini Libri, Fondo da Bagnano, n. 3, fasc. 3.2, *Inventari delle Masserizie, e Mobili dell’Eredità della Sig.ra Anna da Bagnano vedova Libri del Palazzo di Firenze [...] al giorno della di lei morte 6 Giugno 1785 [...]*, c. 37s, n. 414). Una versione di questo soggetto, attribuita a Zumbo, si conserva nel Museo Nazionale del Bargello a Firenze; cfr. Daninos 2023, pp. 84-87, 232, cat. AT/1. Si ha poi ricordo di un’opera realizzata da Giuseppe Maria Salvetti, un religioso definito “scultore” – forse parente di quel Lodovico ricordato tra i maestri del Foggini (Lankheit 1962, pp. 225, 232) – che nel maggio del 1721, di ritorno da Cortona, mostrava ai serviti della Santissima Annunziata “una testa, mani e piedi in cera scura e modellata” “similissimi alla mummia originale” di Santa Margherita (ASFi, CRSGF 119, n. 56, c. 756).
- Si vedano i documenti relativi in Daninos 2023, pp. 256, doc. 12 (28 maggio 1691, prima consegna), 238, doc. 17 (4 dicembre 1691, seconda consegna), 260, doc. 23 (23 luglio 1694, prima restituzione), 261, doc. 24 (seconda restituzione).

- Nel 1674 l’Accademia francese vantava la presenza di ben ventiquattro ‘borsisti’; cfr. Lankheit 1962, p. 250, doc. 81.
- Ivi, p. 246, doc. 56, da Firenze, in data 2 aprile 1673.
- Baldinucci [circa 1725-1730] 1975, p. 374.
- Lankheit 1962, p. 245, doc. 53, da Roma, 6 febbraio 1672, relativa alla fornitura (già dal maggio del 1671) di quanto necessario al giovane, masserizie come vestiario. Sul Marcellini, cfr. la bibliografia indicata alla nota 83.
- Lankheit 1962, p. 245, doc. 55. Sull’Accademia si vedano anche le riflessioni di Visonà 2001.
- Lankheit 1962, p. 247, doc. 60, 18 giugno 1673.
- Ibidem*. Sul Bimbacci, per una prima ricognizione del suo operato speso agli ordini del Gran Principe Ferdinando, di Vittoria, di Francesco Maria e di Cosimo III de’ Medici si veda Spinelli 2014a.
- Esemplare quello di Foggini, ricordato dalle fonti e dai documenti (cfr. Spinelli 2025, p. 12; Idem, in *Giovan Battista Foggini* 2025, pp. 84-107, cat. 5-14, con bibliografia precedente), più discontinuo quello di Marcellini quale traspare da alcune delle lettere intercorse tra Firenze e Roma (cfr. Lankheit 1962, p. 245, doc. 55; 248, doc. 66-67; 250, doc. 81; 251, doc. 92-93). Su Marcellini si veda la bibliografia alla nota 83.
- Lankheit 1962, p. 253, doc. 109.
- Ivi, p. 255, doc. 111.
- Ivi, doc. 128-129.
- Ivi, p. 256, doc. 130. Messo a educazione presso la bottega dei celebri intagliatori Cristoforo e Filippo Schor (ivi, doc. 132).
- Su Tempesti e sul suo allunno presso il grande incisore e pastellista francese, cfr. Spinelli 1991, pp. 33-37.
- Lankheit 1962, p. 261, doc. 184-185.
- Ivi, doc. 186.
- Ivi, p. 262, doc. 196.
- Ivi, p. 267, doc. 247.
- Ibidem*.
- Ivi, p. 265, doc. 230.
- Ivi, doc. 231.
- Ivi, pp. 245-267.
- Ivi, p. 267, doc. 245, 248.
- In quell’occasione il principe venne accompagnato dallo scultore Andreozzi, suo “Aiutante di Camera”; cfr. nota 85.
- Lankheit 1962, p. 266, doc. 243.
- Ivi, p. 267, doc. 244.
- Ivi, doc. 246, lettera di Bassetti, da Firenze, 24 settembre 1686.
- Sulla cappella e sugli autori impegnati al suo decoro, cfr. Visonà 1990a; Spinelli 2014b, pp. 148-157, con bibliografia precedente.
- Sulla chiesa e sui decori scolpiti, cfr. Chini 1984.
- Su Marcellini e sulla sua attività si vedano la biografia scritta da Giovanni Camillo Sagrestani (in Lankheit 1962, p. 238, doc. 49), Visonà 1990b e Antichi 2019, con bibliografia precedente. Di Ciaminghi, definito dal Gabburri “di poco valore” (in Lankheit 1962, p. 224, doc. 11), si ricorda soprattutto l’attività di insegnante per i figli dei manifattori che lavoravano in Galleria: su di lui, cfr. Blasio 1993b, p. 40. Di Cateni si veda l’attento profilo bio-bibliografico di Benassai 2019, con bibliografia precedente, nel quale si elencano anche le opere principali.
- Su Piamontini, con l’analisi delle opere e della bibliografia specifica, cfr. Bellesi 2019a.
- Su Andreozzi manca, a oggi, uno studio monografico: dal Gabburri (in Lankheit 1962, p. 223, doc. 2) – che elenca anche alcune delle opere fiorentine – sappiamo che gravitò nell’orbita dal cardinale Francesco Maria come “Aiutante di Camera” e lavorando nella sua villa di Lappeggi. Alla morte di questi – che si adoperò anche per fargli avere la commissione di una delle sculture destinate al decoro dei pilastri della navata della basilica di San Giovanni in Laterano (un *San Giacomo Maggiore*: lavoro non andato a buon fine, poi assegnato a Camillo Rusconi) – lo scultore passò al servizio della principessa Violante di Baviera. Per i suoi interventi al giardino e alla villa presso Grassina e per i suoi rapporti con Francesco Maria de’ Medici, cfr. Spinelli 2022a. Sullo scultore e sulle sue opere si veda anche Blasio 1993a.
- Del Foggini, nell’ambito delle commissioni ‘internazionali’, si ricordano quelle venute da Luigi XIV (le copie in marmo di cinque capolavori della collezione archeologica dei Medici; cfr. R. Spinelli, in *Giovan Battista Foggini* 2025, pp. 248-251, cat. 82-83, con bibliografia precedente), i quattro rilievi in bronzo con *Storie della vita di san Francesco Saverio* per il sepolcro del gesuita nella chiesa

- dell’ordine a Goa, in India (Monaci 2019, p. 552), il progetto per il monumento londinese alla regina Anna (Friedman 1976; Monaci 1977, pp. 88-89, cat. 85-86 per i disegni preparatori). Di livello non meno ‘internazionale’ l’operato del Soldani (per il biennale soggiorno parigino dello scultore, protrattosi dal 1681 al 1682, a ‘scuola’ presso il fiammingo Joseph Roettier, si vedano le lettere edite da Lankheit 1962, pp. 276-277, doc. 302-306), attivo come medaglista, tra gli altri, per la regina Cristina di Svezia (cfr. S. Bellesi, in *Plasmato dal fuoco* 2019, pp. 336-337, cat. 80), per Luigi XIV (R. Gennaioli, ivi, pp. 338-339, cat. 81), per António Manoel de Vilhena (G. Mancini, ivi, pp. 346-347, cat. 85), per Carlo di Borbone (F. Antichi, ivi, pp. 350-351, cat. 87). Come scultore ebbe modo di lavorare a opere destinate dai Medici (dal Gran Principe Ferdinando) all’Elettore Palatino, marito di Anna Maria Luisa (i rilievi in bronzo con le *Allegorie delle Stagioni* oggi a Monaco di Baviera), alla fusione dei monumenti funebri dei Gran Maestri dell’Ordine di Malta Marcantonio Zondadari e Manoel de Vilhena conservati nella co-cattedrale de La Valletta a Malta, alle repliche in bronzo tratte da opere antiche (busti e statue) delle collezioni granducali, modellate e fuse per il principe Johann Adam Andreas I del Liechtenstein, per il duca di Marlborough, per Lord Burlington, per ricordare i principali estimatori stranieri dell’artista, ai vertici della scultura europea del periodo tardo barocco (su questo cfr. la puntuale biografia di Fabbri 2019, con bibliografia precedente).
- Su Foggini si vedano, oltre che il fondamentale contributo di Lankheit (1962, pp. 47-109), Monaci 1977 (per i disegni); Spinelli 2003a (per l’attività di architetto e decoratore d’interni); Monaci 2019; d’Albuquerque 2023 e, in ultimo, comprensivi della bibliografia aggiornata al 2025, i saggi e le schede pubblicati in *Giovan Battista Foggini* 2025.
- Su questi, cfr. R. Spinelli, in *Giovan Battista Foggini* 2025, pp. 116-117, cat. 19; 132-133, cat. 26, con bibliografia precedente.
- Sulla cappella si veda la bibliografia alla nota 81.
- Lankheit 1962, pp. 102-109, 303-305, doc. 465-478.
- Tra questi, i lavori in palazzo Medici Riccardi (1685-1692), quelli voluti da Ferdinando de’ Medici – principale protettore di Zumbo – in Palazzo Pitti (1685-1692) e nelle ville di Pratolino e di Poggio a Caiano (circa 1695; 1696-1697), nella villa del Poggio Imperiale per Vittoria della Rovere (1690-1692), alla Topaia per Cosimo III (circa 1690 - circa 1696). Su tutte queste fabbriche cfr. Spinelli 2003a.
- Su questi, cfr. Spinelli 2019a; Idem 2019b.
- Cfr. Daninos 2023, pp. 70-75.
- Ivi, p. 68, figg. 58-59.
- Su questi, cfr. R. Spinelli, in *Giovan Battista Foggini* 2025, pp. 88-89, cat. 7; 94-97, cat. 10; 98-99, cat. 11; 104-107, cat. 14; 122-125, cat. 22, con bibliografia precedente.
- E. Nardinocchi, ivi, pp. 130-131, cat. 25.
- Cfr. R. Spinelli, ivi, p. 116, cat. 19, con bibliografia precedente. Il rilievo con la *Battaglia di Anghiari* era ancora in lavorazione nel 1684, quando fu visto da un inviato del Re Sole, a Firenze per commissionare all’artista alcune copie dei capolavori antichi delle collezioni medicee (cfr. nota 86).
- Ivi, pp. 118-127, cat. 20-23, con bibliografia precedente.
- Daninos 2023, pp. 70-71, figg. 62-63.
- Ivi, p. 67.
- Sul rilievo, cfr. C.E. Veißmann, in *Plasmato dal fuoco* 2019, p. 211, cat. 32.
- Daninos 2023, p. 86.
- Ivi, pp. 89, 234, cat. P/9.
- Edito in Lankheit 1962, p. 231, doc. 41.
- In questo mi conforta anche il parere di Riccardo Gennaioli che ringrazio per i proficui scambi di idee.
- In Lankheit 1962, p. 228, doc. 26.
- Su quest’artista, attivo prevalentemente a Roma, dove ebbe modo di risiedere e lavorare tra il 1694 e il 1702, cfr. Bellesi 2019b, pp. 579-581.
- In Lankheit 1962, p. 228, doc. 25.
- Ivi, p. 239, doc. 50. Su questo, cfr. anche Bellesi 2019b, p. 579 e il saggio di Daninos in questo volume.
- Lankheit 1962, p. 231, doc. 44.
- Sui molteplici interessi di Zumbo, anche nel campo dell’alchimia, cfr. Daninos 2023 e il suo saggio in questo volume.
- Su Ferdinando e le sue collezioni cfr. *Il Gran Principe Ferdinando* 2013.



La pittura negromantica a Firenze nel Seicento e nel primo Settecento

SANDRO BELLESI

Nel 1566 in occasione delle celebrazioni per il matrimonio di Francesco I de' Medici e Giovanna d'Austria fu organizzato a Firenze, nel corso del carnevale, un corteo di carri e personaggi in maschera. Tra le molte figure travestite presenti in questa *kermesse* comparivano, come riportato nei memoriali del tempo, anche trentasei streghe, divise in schiere e di colore diverso, effigiate con "il viso di vecchia grinzo e magro & havevano le poppe tutte lunghissime secche, grinze e nere le quali uscirono fuor del busto con prostesi capezoli"¹. La tipologia della strega vecchia e laida dall'aspetto turpe adottata dalle figure partecipanti alla mascherata rientrava perfettamente nella tradizione iconografica della negromante, che, contrapposta a quella della bella incantatrice allusiva alla seduzione del Male altrettanto diffusa nella fantasia popolare, aveva goduto già dal primissimo Cinquecento di ampi riscontri in ambito artistico, soprattutto attraverso le incisioni e i disegni di maestri nordici, primi tra tutti quelli legati ai nomi di Albrecht Dürer e dell'allievo di questi Hans Baldung Grien.

Derivata in parte dalla rinomata stampa a bulino di Dürer con *Fattucchiera in volo su un caprone*, del 1500-1501, risulta una delle compo-

sizioni artistiche italiane più note dedicate nel corso dello stesso secolo a una scena negromantica il cosiddetto *Stregozzo* (fig. 1), termine di origine veneta che significa sabba con il quale fu indicato per la prima volta nel 1584 da Giovan Paolo Lomazzo². L'opera, un'incisione eseguita intorno al 1518 e nota in vari esemplari e in alcune derivazioni pittoriche di età successiva³, è assegnabile ad Agostino Veneziano e fu eseguita probabilmente su disegno di Marcantonio Raimondi. Raffigurante un trionfo di Ecate⁴, la composizione mostra la dea come una vecchia e brutta megera dalla pelle vizza, dai lunghi seni penduli e dai capelli scarmigliati smossi dal vento simili a insidiosi serpenti seduta sullo scheletro di un essere mostruoso simile a un grande rettile. La figura è effigiata in atto di sorreggere con la mano sinistra un contenitore e con l'altra afferrare per la testa un piccolo infante dall'aria terrorizzata. Tre bambini stanno di fronte a lei, due vivi e uno morto. Lo scheletro del grande mostro viene trainato come un carro da due baldi e giovani uomini, uno dei quali sorregge un bimbo morto. Di fianco a questi personaggi compare un fanciullo con un corno a cavallo di un caprone e di fianco a Ecate, sopra lo scheletro di un altro animale

1.
Agostino Veneziano
(da Marcantonio Raimondi?),
Stregozzo o Trionfo di Ecate,
incisione. New York,
The Metropolitan Museum
of Art, inv. 49.97.146



1.

2.
Salvator Rosa, *Scena
di stregoneria*, olio su tela.
Londra, The National
Gallery, inv. NG6491



2.

fantastico e in prossimità di un secondo caprone, è raffigurato un uomo maturo che, con un gesto provocatorio e decisamente irriverente, mostra le terga. Conclude il macabro corteo un'altra coppia di personaggi virili sostenenti in questo caso tibie di cavalli. Non priva di allusioni sessuali legate ai riti orgiastici dei sabba, la scena si svolge in una palude spettrale ricca di arbusti e canne dai quali spicca in volo uno stormo di anatre, uccelli legati per tradizione al culto del Maligno⁵.

La presenza di streghe alla citata mascherata del 1566, che ricordiamo era dedicata a Francesco I de' Medici e alla sua consorte, non deve stupire più di tanto in quanto l'erede al trono toscano, di-

venuto granduca nel 1574, era uomo di vasta cultura e studioso appassionato di scienze e misteri alchemici. Frutto dei suoi dotti interessi è l'ideazione del programma iconografico, progettato dall'erudito Vincenzo Borghini, dell'arredo artistico dello studiolo riservato allo stesso principe in Palazzo Vecchio. Questo esclusivo ambiente, dove Francesco amava ritirarsi per studiare e collezionare oggetti rari provenienti soprattutto da paesi lontani, fu arredato con numerosi dipinti e sculture raffiguranti divinità classiche ed episodi storico-mitologici dell'antichità, selezionati per alludere, attraverso interpretazioni allegoriche, alla Natura e ai Quattro Elementi. Tra le pitture

presenti in questo raffinatissimo ambiente comparivano, su espressa volontà del principe, anche due scene connesse alle più importanti maghe della letteratura greco-romana. Si tratta delle tele con *Medea che restituisce la giovinezza a Esone* di Girolamo Macchietti e *Circe e i compagni di Ulisse* di Giovanni Stradano. Rispetto alle streghe vecchie e aduste dall'aspetto ripugnante presenti alla mascherata del 1566, Medea e Circe erano invece maghe giovani e seducenti che praticavano le loro arti per irretire e soggiogare gli uomini. L'aspetto della maga fascinoso e tentatrice, contrapposto a quello della vecchia brutta, avvizzita e torva, ebbe in effetti, come vedremo, grande successo nella pittura negromantica a Firenze, soprattutto dal secondo quarto del Seicento.

Al di là di sporadici esemplari raffiguranti per lo più seducenti incantatrici dell'antichità o legate ai più amati poemi cavallereschi cinquecenteschi italiani come Armida, Alcina e Melissa, la diffusione di dipinti con scene di magia in Toscana raggiunse il suo apice nel corso degli anni quaranta del Seicento, periodo in cui soggiornò a Firenze, dietro invito della corte granducale, il napoletano Salvator Rosa⁶. Personalità dai molteplici interessi legata ai circoli culturali più esclusivi, Rosa, pittore ma anche poeta e filosofo, elaborò a Firenze, oltre ai grandiosi quadri con spettacolari scene di battaglia e vedute marine, fantasiose composizioni con raccapriccianti episodi di magia nera, gremiti per lo più di personaggi intenti in rituali efferati evocanti le forze del Male⁷. Realizzati per committenti locali edotti alle scienze esoteriche più esclusive, sono vari i dipinti dedicati dall'artista a temi stregoneschi, tra i quali ricordiamo, per importanza e maggiore notorietà, i quattro tondi già in Palazzo Almeni e oggi al Cleveland Museum of Art, il *Sabba di streghe* nella Galleria Corsini a Firenze e la complessa *Scena di stregoneria* eseguita intorno al 1646 per Carlo De' Rossi, attualmente conservata nelle raccolte della National Gallery a Londra (fig. 2)⁸. Di particolare interesse iconografico per la ricchezza degli episodi illustrati, quest'ultima presenta, all'interno di un paesaggio spettrale dominato da mostri e da un enorme scheletro di uccello, numerosi personaggi variamente impegnati nel trafiggere cuori, bruciare anima-

li, sacrificare neonati, cavalcare esseri infernali e, ancora, disseppellire morti, tagliare strisce di carne dal cadavere di un uomo impiccato e preparare filtri. Il dipinto, non privo di ironico sarcasmo al di là della trattazione lugubre del tema, rivela debiti stringenti, nell'ideazione dei mostri e degli esseri umani al servizio delle forze del Male, dal repertorio figurativo fantastico di vari maestri nordici di età precedente come Martin Schöngauer, Hans Baldung Grien, Matthias Grünewald, Jacob de Gheyn II e, non ultimi, Jacques Callot e Filippo Napoletano, quest'ultimo autore, tra le tante composizioni, di una serie di incisioni con scheletri di uccelli alle quali Rosa attinse con frequenza nel corso del tempo per l'esecuzione delle proprie opere.

Le prime attestazioni di interesse del pittore partenopeo per l'esoterismo e i misteri della magia sono da far risalire, come risulta dalle certificazioni storiche, all'anno 1645 o poco oltre, tempo nel quale Rosa, fortemente influenzato dalle discipline filosofiche legate alle correnti stoiche, mise mano ai suoi primi componimenti letterari, tra i quali compariva, non a caso, un'ode intitolata *La Strega*. All'attrazione dimostrata dall'artista al mondo dell'occulto, osteggiato con tenacia dalla Chiesa ormai da molti secoli, contribuì in gran parte la libertà di pensiero e la stimolante situazione intellettuale che si viveva in quel tempo nel capoluogo toscano. La fertilità di questo clima è documentata dalla nascita di numerose accademie private, una delle quali fu quella dei Percossi fondata dallo stesso Rosa, dove afferirono alcune delle personalità più in vista dell'*intelligenza* fiorentina come lo scienziato Evangelista Torricelli, matematico e fisico nonché erede delle teorie galileiane, Giovanni Battista Ricciardi, titolare della cattedra di filosofia morale all'Università di Pisa, e, non ultimo, il pittore e letterato Lorenzo Lippi, autore del poema eroicomico *Il Malmantile racquistato*.

Sebbene la presenza di Rosa a Firenze contribuì a dare una svolta, o per meglio dire un'impennata significativa, nella richiesta di dipinti raffiguranti temi negromantici, non meno importante in merito alla divulgazione di pitture di soggetto magico in ambito locale fu l'ideazione, già a partire dalla metà degli anni trenta, di



3.

3. Vincenzo Mannozi, *Conferimento dei poteri magici a una spada*, olio su tela. Pistoia, Collezione Intesa Sanpaolo, Antico Palazzo dei Vescovi

4. Francesco Montelatici, detto Cecco Bravo, *Armida invoca gli spiriti infernali*, olio su tela. Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 1890, n. 10723

opere dove campeggiavano per lo più, indovine, chiromanti e maghe intente alla preparazione di filtri o a svolgere enigmatici incantesimi. Insieme alla *Giovane donna e fattucchiera* di Cesare Dandini, nota in vari esemplari autografi e di bottega⁹, degne del massimo interesse ai fini di questa indagine risultano, attraverso la conoscenza delle carte d'archivio della famiglia Strozzi, due “quadri a olio che uno d'una Circe [e] l'altro di 2 fate che temperano una spada” eseguiti da Vincenzo Mannozi¹⁰. Oggi note in varie redazioni riferite fino a tempi recenti a Francesco Furini e alla sua cerchia, le composizioni citate nel documento strozziano raffigurano, specificamente, la mitica Circe all'interno del suo antro con una coppa e una bacchetta tra le mani e una coppia di fate che conferiscono i poteri a una spada con una bacchetta magica, opera, quest'ultima, conosciuta al momento attraverso due versioni conservate



4.

rispettivamente nel Museo de Arte a Portorico e presso la Collezione Intesa Sanpaolo nell'Antico Palazzo dei Vescovi a Pistoia (fig. 3). In questa composizione Mannozi illustra una scena di non facile lettura iconografica per la presenza di numerosi elementi simbolici apparentemente non associati o associabili tra loro legati in prevalenza ai Quattro Elementi, la cui interpretazione risulta rivolta solo a un pubblico ristretto ed elitario, edotto preventivamente alla conoscenza di riti misterici e alla filosofia esoterica. Già letta come la *Temperanza che tiene a bada la morte* o *Il conferimento dei poteri a una bacchetta*¹¹, l'opera raffigura una scena tratta con probabilità dal *De ceremoniis* attribuito a Cornelio Agrippa, in cui due fate, e non due streghe come proposto recentemente¹², compiono un rituale segreto per conferire i poteri a una spada destinata a un cavaliere¹³. Protagoniste della composizione sono due figure

femminili, una di spalle e l'altra in posa frontale, che seguono scrupolosamente le fasi necessarie per conferire il potere alla spada. Queste, sicuramente maghe, si presentano come sensualissime *femmes fatales* dalle carni levigatissime e dai corpi ben proporzionati, accarezzati con malizioso languore da un'algidu luce lunare. L'interpretazione melliflua e accattivante delle due figure presenti in questo dipinto era legata strettamente all'idea della maga intesa come avvenente seduttrice, che, contrapposta alla strega o ‘masca’ vecchia e brutta proposta in prevalenza nelle composizioni di Salvator Rosa, derivava dalle lamie o empuse dell'antichità, maliarde tentatrici che con il loro fascino aggiogavano giovani uomini dai quali, come vampiri, succhiavano il sangue fino a portarli alla morte¹⁴.

In connessione con l'idea della giovane maga bella e ammaliante risulta, sempre nell'ambito della pittura fiorentina della metà del Seicento, la tela con *Armida che invoca gli spiriti infernali* di Francesco Montelatici, artista meglio noto con il soprannome di Cecco Bravo, conservata fino a tempi recenti in una collezione privata del capoluogo toscano e oggi presso le Gallerie degli Uffizi (fig. 4)¹⁵. Ispirata a un passo de *La Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, l'opera raffigura il momento cruciale nel quale l'avvenente Armida, abbandonata dall'amato Rinaldo, evoca le forze del Male per ottenere vendetta. Mostrando nell'aspetto fisico straziato “ben quanto ha furor raccolto”, questa, giunta in un luogo segreto, chiama a raccolta, con “lingua orrenda”, gli spiriti “d'Averno” che accorrono solerti al suo richiamo. Protagonista di vari dipinti fiorentini seicenteschi, in questa pittura Armida si presenta come una donna sprigionante voluttuosa sensualità che, con un braccio proteso a sostenere una bacchetta magica, è avvolta sinuosamente in un turbine incontrollabile di esseri demoniaci dalle forme anomale e bizzarre. Proprio l'irrefrenabile fantasia dell'artista nell'ideazione degli spiriti infernali denota tangenze dirette e innegabili con la lezione di Rosa, autore a Firenze, oltre che di battaglie, vedute e dipinti negromantici, della tela con le *Tentazioni di sant'Antonio Abate* oggi nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti: composizione dominata da mostri grotteschi e spaventosi¹⁶.



5.

Esseri diabolici orripilanti frutto di una sfrenata fantasia creativa compagno anche nel dipinto fiorentino oggi più noto raffigurante una scena di magia, ovvero l'*Evocazione delle forze demoniache per la preparazione di un filtro* in collezione privata eseguito negli anni sessanta del Seicento da Alessandro Rosi (fig. 5)¹⁷. All'interno di uno spazio indefinito avvolto interamente dalle tenebre nel quale aleggia insidioso un mostro alato dal corpo scheletrico e dal lungo muso appuntito con lunghe zanne ricurve, sono effigiate davanti a un piccolo fuoco due figure, un uomo e una donna, concentrate, e quasi estraniare tra loro stesse, nella preparazione di un potente filtro. Con la testa rivolta verso l'alto, l'uomo è raffigurato nell'atto di sorreggere un libro di formule magiche e di mescolare con un osso, probabilmente umano,

5. Alessandro Rosi, *Evocazione delle forze del Male per la preparazione di un filtro*, olio su tela. Collezione privata

6.
Pietro Dandini, *La maga di Endor evoca lo spirito di Samuele alla presenza di Saul*, olio su tela. Grosseto, Museo delle Clarisse, Collezione Luzzetti

7.
Ottaviano Dandini, *La maga di Endor evoca lo spirito di Samuele alla presenza di Saul*, olio su tela. Collezione privata

una sostanza ‘segreta’ contenuta all’interno di un piccolo contenitore metallico posto sopra un fuocherello. Di fronte all’uomo, sicuramente uno stregone, è un’affascinante e maliziosa figura femminile, ovvero una maga, intenta a versare nello stesso contenitore del liquido misterioso contenuto in una brocca dorata e finemente cesellata. Molti sono gli elementi simbolici presenti nel dipinto legati per tradizione, soprattutto popolare, ai riti occulti. Oltre al libro con formule magiche e a un volume contenente con probabilità pentacoli, sono descritti con estrema cura una boccetta scura, due zampe di rapaci, un teschio con occhi vivi e quasi parlante e ancora un gallo nero, animale che, insieme alla gallina, compariva spesso nei rituali satanici e nelle divinazioni demoniache. La clessidra e il volatile deperito alle spalle della donna consentono di fornire la corretta chiave interpretativa per la lettura tematica dell’opera, raffigurante, come sopra indicato, l’evocazione delle potenze magiche per la preparazione di un potente filtro, cioè un filtro d’amore. In perfetta sintonia con quanto indicato da Cesare Ripa per simboleggiare iconologicamente l’*Amor Domato*, la clessidra e l’uccello scheletrito alludono in effetti al “simbolo del tempo, il quale è moderatore d’ogni humano affetto & d’ogni perturbazione d’animo, spetialmente d’Amore, il cui fine essendo posto in desiderio di fruir l’amata bellezza caduca, e frale, è forza che cangiata dal tempo la bellezza si cangi anco l’amore in altri pensieri [...].l’] augelletto nomato Cinco, magro & macilente, significa che l’amante logorato, che ha le sue sostanze negli amori suoi, asciutto & nudo rimane domato dalla povertà, dalla fame & dal misero stato in che si trova”¹⁸.

Interprete tra i più eccentrici e originali legati all’esecuzione nel tardo Seicento a Firenze di pitture di soggetto negromantico fu, senza tema di smentita, Pietro Dandini, noto più comunemente come Pier Dandini, autore di spettacolari episodi divinatori e spettrali dalla forte carica empatica. Uomo colto e dai molteplici interessi nonché buon conoscitore della filosofia magica e della simbologia esoterica, Dandini era ricordato nelle fonti letterarie sei-settecentesche come apprezzatissimo esecutore, oltre che di dipinti sacri, di pitture di soggetto profano tra le quali venivano

menzionate, tra le più rare ma non meno pregiate, scene legate al mondo dell’Occulto. Giovanni Targioni Tozzetti, biografo ed erede di molte sue opere, ricordava, alla metà del Settecento, che Pietro, insieme a disegni stregoneschi, fece dipinti con “diavolerie [...] stregonerie ed incantesimi dei quali io ne ho cinque pezzi maravigliosi ma di gusto diverso da quelli di Salvator Rosa con diavoli e mostri così bizzarri, che non cedono a quelli del Callot”¹⁹.

Degna del massimo interesse tra le pitture di Dandini dedicate a questo ‘genere’ è da ritenersi la tela, databile verso la fine degli anni ottanta del Seicento, raffigurante l’episodio biblico nel quale la maga o pitonessa di Endor evoca su richiesta del re Saul lo spirito del defunto profeta Samuele²⁰, conservata in tempi recenti nella collezione Gianfranco Luzzetti a Firenze e oggi presso il Museo delle Clarisse di Grosseto (fig. 6)²¹.

In rapporto per il tema trattato a una composizione di Rosa oggi conservata nel Musée du Louvre a Parigi²², l’opera, orchestrata su forti effetti chiaroscurali a ‘lume di notte’, pone estrema attenzione, come richiesto dalla storia narrata, alla mimica gestuale e alle espressioni gravi dei volti delle figure, che, colte in pose statiche e altamente enfatiche, risultano intrise di suggestiva teatralità. La stretta aderenza al testo veterotestamentario risulta più che evidente nella formulazione dei tre protagonisti che, raccolti intorno a un piccolo fuoco contenuto in una calotta cranica umana, sono descritti con cura ed estrema attenzione espressiva e formale. Lo spirito di Samuele, materializzatosi prodigiosamente con un potente sortilegio agli occhi degli astanti, campeggia prorompente sul lato destro del dipinto grazie anche all’ampio manto bianco che lo avvolge, fonte di una luce intensa in un ambiente dominato quasi completamente dall’oscurità. Gli algidi riflessi sulla veste del profeta irradiano con durezza la figura della vecchia maga, effigiata con una bacchetta e un libro contenente formule magiche e anatemi, e quella di Saul inginocchiato a terra in attesa della predizione dell’evocato. L’espressione severa sul volto di Samuele, richiamato forzatamente dall’Oltretomba, è una chiara anticipazione del futuro di morte che verrà predetto al re d’Isra-



6.



7.



8.

8. Ottaviano Dandini, *Scena di sacrificio umano*, olio su tela. Collezione privata

ele, punito severamente per aver trasgredito la legge del Signore, che, tra gli altri divieti, proibiva in modo assoluto l'evocazione dei defunti. Alla scena assistono inorriditi due armigeri, che, con gli occhi sbarrati dalla paura e pronti a fuggire davanti alla macabra apparizione, infondono un tocco di vitalità alla scena, altrimenti dominata – come detto – da figure còlte in pose pausate. Rapportabile solo parzialmente alle pitture negromantiche di Salvator Rosa, la tela, sensibile alle pitture rembrandtiane, mostra debiti stilistici e tipologici soprattutto dalla cultura classicista di Vincenzo Dandini, zio e maestro di Pietro, dalla pittura tenebrosa di Bernardino Mei e dalla corrente cortonesca di artisti come Guglielmo Cortese e Lazzaro Baldi²³.

Diversamente da Pietro Dandini, il figlio Ottaviano, in un dipinto dedicato allo stesso episodio biblico databile ai primi anni del Settecento

e conservato in collezione privata (fig. 7)²⁴, propone una scena ricca di dinamismo e di personaggi dai volti espressivi ricchi di stupore, paura e orrore. Per accrescere le sensazioni di caos e terrore che dominano l'episodio, l'artista formula un impaginato scenografico particolare dove le figure umane e lo spirito di Samuele condividono lo spazio con esseri infernali, ossia mostri dalle forme anamorfiche anomale e bizzarre, che volteggiano nell'oscurità. Grande attenzione viene riservata soprattutto ai tre protagonisti, ovvero lo spirito fluttuante del profeta emergente da una coltre di fumo, il re israelita descritto in posa sottomessa mentre omaggia l'evocato e la maga che osserva con aria stupita e non priva di circospezione l'apparizione soprannaturale.

Al catalogo del giovane Dandini è da riferire anche l'opera più enigmatica e brutalmente raccapricciante legata al filone artistico negromantico eseguita a Firenze in età tardo-medicea. Si tratta della *Scena di sacrificio umano* databile al primo decennio del Settecento e conservata in collezione privata (fig. 8)²⁵, eseguita a *pendant* di un dipinto, più o meno dello stesso formato, raffigurante un'Evocazione di demoni condotta dal padre Pietro²⁶.

L'opera, ricca di significati esoterici esaltanti il culto del Maligno, rappresenta uno spietato rituale sacrificale, che, interpretabile correttamente solo attraverso appropriate chiavi di lettura, prevedeva l'uccisione di un essere umano e l'estrazione delle viscere dal suo corpo. Protagonista del sacrificio è un giovane uomo, descritto nella parte inferiore del dipinto, imprigionato per i polsi a un albero secco e con il ventre squarciato orrendamente da un aruspice, sacerdote dedito all'antropomanzia, ovvero alla divinazione attraverso la lettura delle interiora umane, rituale di origine antica associato nella storia romana soprattutto all'imperatore Eliogabalo. Numerose sono le simbologie legate al mondo dell'Occulto presenti in quest'opera, come l'albero rinsecchito al quale è legata la vittima, che allude alla trasformazione attraverso il Male del leggendario Albero della Vita del Giardino dell'Eden in Albero della Morte, e l'essere infernale con la bocca spalancata e gli occhi ambrati simile a un cane, animale caro

alla dea Ecate la cui carne veniva talvolta ingerita dai maghi durante i cerimoniali divinatori che prevedevano l'evocazione dello spirito dei defunti. Nel dipinto compaiono anche una figura semiumana con un cappuccio, simbolo di ipocrisia, che sorregge uno scheletro, uno stregone al centro della scena che dirige il rituale con due bacchette magiche, e infine tre figure: un mago con un cappello conico, una giovane nuda con le braccia legate dietro la schiena, presumibilmente la prossima vittima, e una vecchia con una bottiglia contenente acqua, oggetto, quest'ultimo, attinente all'idromanzia, ovvero all'interpretazione del futuro attraverso la lettura dell'acqua. Varie figure mostruose aleggiano o sono rappresentate nello sfondo, tra le quali primeggia un essere infernale simile a un caprone accucciato vicino a una piramide,

edificio dalle molte interpretazioni simboliche, presente talvolta nelle scene di stregoneria in quanto allusivo alla morte e ai suoi misteri, legati nel caso specifico a Satana, principe del Male²⁷. L'interpretazione smaccatamente macabra dell'episodio, connesso anche al mondo della necrotomia, pone il dipinto in stretta sintonia soprattutto con le opere di carattere scientifico-moralistico eseguite nel capoluogo toscano negli anni novanta del Seicento dal ceroplasta siciliano Gaetano Giulio Zumbo²⁸, autore, oltre che di interessanti e originalissimi episodi negromantici quali la *Scena di stregoneria* della Pinacoteca Nazionale di Sassari²⁹, di cruento raffigurazioni dedicate ai vari stadi della decomposizione del corpo umano, composizioni indagate con spietato verismo e condotte con acribia e stupefacente rigore scientifico.

1 *Descrizione* 1566, p. 16.

2 Lomazzo 1584, p. 587.

3 Tra le pitture ricordiamo soprattutto una tela già riferita a Jusepe de Ribera e oggi ascritta a Salvator Rosa nel Wellington Museum ad Apsley House a Londra (N. Spinosa, in *Salvator Rosa* 2008, pp. 182-183, cat. 49, con bibliografia precedente) e un dipinto fiammingo-olandese presso il Museo di Casa Martelli a Firenze (Civai 1990, pp. 96, 108-109 nota 240 e P. Squellati, in ICCD 130-16467).

4 Divinità classica, Ecate, signora dell'oscurità, era associata per tradizione alla magia.

5 Per una lettura dettagliata dell'episodio si veda soprattutto Lorenzi 2005, p. 92.

6 Tra gli studi più recenti sull'artista, si veda *Salvator Rosa* 2008, con bibliografia precedente.

7 In merito a queste informazioni si vedano, oltre a *Salvator Rosa* 2008, Bellesi 1997a, pp. 38-40; Idem 2008, pp. 38-41.

8 Per uno studio esaustivo sull'opera si veda S. Ebert-Schifferer, in *Salvator Rosa* 2008, pp. 170-171, cat. 42, con bibliografia precedente.

9 Per le varie versioni di questa composizione, autografe o meno, si vedano Bellesi 1996, pp. 91-93, nn. 39-40; Idem, in *Luce e Ombra* 2005, pp. 42-45, cat. 14 e, ancora, Bellesi 2009a, pp. 175-176.

10 ASFi, Carte Stroziane, V, 338, c. 412, cit. in Spinelli 2022b, p. 218 e Idem 2023, p. 53 nota 81. Si veda anche Grassi 2025, p. 116. L'esecuzione delle due opere risale al 1655.

11 Bellesi 1997a, pp. 51-54, n. 1, con bibliografia precedente.

12 Recentemente è stato proposto di leggere le due figure femminili presenti nella composizione come streghe (Grassi 2025, p. 117, con bibliografia). Nel documento si parla però di fate e questo termine, in effetti, risulta appropriato per le due donne. Il nome fate derivava da *Fatae*, come in latino venivano talvolta chiamate le Parche, e significava detentrici del fato ovvero del destino. Le fate a differenza delle streghe non venivano associate necessariamente alle forze del Male.

13 A tale riguardo si vedano Morel 2004, pp. 316-317; M. Gabriele, in *In Fabula* 2022, pp. 151-153.

14 Il nome lamie deriva da Lamia, bellissima principessa amata da

Zeus e per questo motivo punita da Hera che le uccise i figli. Lamia, impazzita dal dolore e secondo alcuni miti trasformata in un mostro, uccise, oltre a bimbi e fanciulli, molti uomini grazie alle sue doti seduttive nutrendosi anche del loro sangue. Da lei presero il nome le lamie o empuse, donne dotate di poteri magici afferenti alla cerchia di Ecate.

15 Per questo dipinto, oggi frammentario, si veda soprattutto A. Barsanti, in *Cecco Bravo* 1999, pp. 100-101, cat. 30. Per la sua lettura negromantica, Bellesi 1997a, pp. 55-57, n. 2.

16 Sull'opera si veda M. Chiarini, in *Salvator Rosa* 2008, pp. 224-225, cat. 74, con bibliografia precedente.

17 Come ultimo studio sul dipinto si veda S. Bellesi, in *Salvator Rosa* 2008, pp. 266-267, cat. 97, con bibliografia precedente.

18 Ripa 1618, pp. 44-45.

19 Targioni Tozzetti XVIII secolo, BNCF, ms. 240, c. 53/104, in Bellesi 1991, p. 157.

20 Per la narrazione di questo episodio si veda *Samuele*, I, 28, 7-19.

21 Si veda L. Ferri, in Papa 2019, pp. 142-144. Sebbene in questo volume l'opera sia indicata come inedita, in realtà era già stata pubblicata varie volte. A tale riguardo si veda soprattutto Bellesi 2009a, pp. 177-178, 183, tav. 2; Idem 2009b, vol. I, p. 125.

22 Salerno 1963, tav. XXIV.

23 A tale riguardo si veda Bellesi 2009a, p. 178.

24 Riferita inizialmente a Pietro Dandini (R. Spinelli, in *Pitture fiorentine* 1987, pp. 102-103; Bellesi 1997a, pp. 62-64, n. 4), l'opera, oggi in collezione privata, è stata poi assegnata al catalogo di Ottaviano Dandini (Bellesi 2000, pp. 93-94).

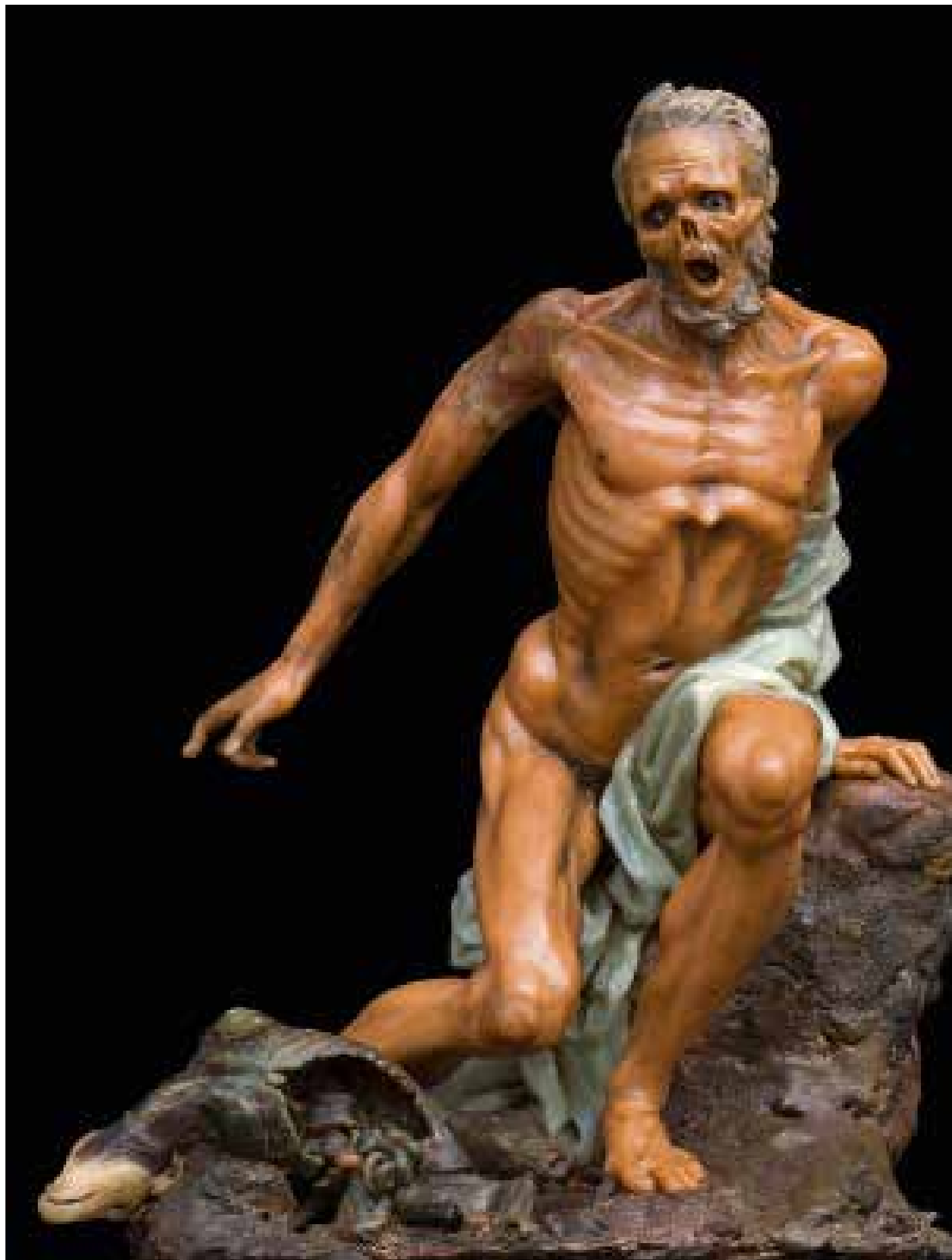
25 Per l'opera conservata negli anni novanta del Seicento nella collezione Giovanni Pratesi a Firenze e poi passata presso privati si vedano Bellesi 1997a, pp. 74-74, n. 6; Idem 2000, pp. 92-93, tav. 98; Moro 2006, p. 200, fig. 12; Bellesi 2008, p. 43; Idem 2009b, vol. I, p. 123, vol. II, p. 194, fig. 409; Daninos 2023, p. 109.

26 Si veda cat. 86.

27 Per approfondimenti in merito si veda Bellesi 1997a, p. 66.

28 Su questo artista si veda soprattutto Daninos 2023.

29 Per l'opera e per la trattazione da parte di Zumbo di temi negromantici si veda Daninos 2023, pp. 90-113.



La Stanza delle cere antiche al Museo “La Specola”: il restauro dei teatrini allegorici di Gaetano Giulio Zumbo tra conservazione e rinnovamento

MARTA BIAGGINI, FILIPPO TATTINI, LUCILLA CONIGLIELLO

Come nasce la collezione della Specola

Si accenna qui brevemente alle principali vicende che hanno portato alla costituzione della significativa collezione di cere di Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701) al Museo “La Specola”, rimandando invece alla bibliografia per gli opportuni approfondimenti sull'autore e sulla sua produzione.

Al momento in cui il granduca Pietro Leopoldo dispone il riordino del patrimonio medico della Galleria, i tre teatrini *La peste*, *Il Trionfo del Tempo* e *La corruzione dei corpi*, assieme alla *Testa anatomica*, vengono assegnati al Museo di Fisica e Storia Naturale (istituito nel 1775) dove tuttavia non vengono esposti. Nel 1790, lasciando Firenze per Vienna, per ricoprirvi la carica di imperatore, il granduca cede le quattro opere al medico Lagusius che a sua volta, tuttavia, le consegna al direttore del museo Felice Fontana affinché ne curi la vendita. Della questione si occuperà in seguito Agostino Rensi e grazie all'interessamento di Giovanni Fabroni, vicedirettore del museo, nel 1793 i quattro capolavori tornano a fare parte della collezione del Museo di Fisica e Storia Naturale. Qui, nello stesso anno, vengono restaurati dai ceroplasti dell'Officina fiorentina,

inseriti in teche di legno pregiato appositamente costruite ed esposti in una piccola sala, ristrutturata per ospitarle “Stanza XVII del Ab.te Zumbo”¹ poi nota come “Stanza delle cere antiche”². Nel 1879 vengono consegnati sotto forma di deposito temporaneo al Museo Nazionale del Bargello e da qui spostati nel 1963 al Museo di Storia della Scienza dove pochi anni dopo, nel 1966, vengono gravemente danneggiati dall'alluvione che colpisce Firenze. Grazie a uno straordinario intervento di restauro effettuato da Guglielmo Galli, le opere vengono recuperate e interamente ricostruite (1967-1969) sulla base di fotografie dell'Archivio Alinari. Dopo una prima istanza avviata dalla Specola negli anni quaranta del secolo scorso per il rientro delle opere, i teatrini tornano alla loro sede solo nel gennaio del 1975, a seguito di ulteriori richieste rinnovate con sempre maggior insistenza in vista delle celebrazioni del bicentenario della fondazione del museo, per le quali si prevede anche l'allestimento della mostra *La Scienza a Firenze* a Palazzo Strozzi nel giugno dello stesso anno.

L'opera frammentaria nota come *Morbo gallico* ha avuto una storia più lineare, essendo stata donata da Cosimo III al principe Filippo Corsini



1.

1. Gaetano Giulio Zumbo, *Morbo gallico* nell'allestimento degli anni settanta. Firenze, Museo "La Specola"

e non avendo cambiato proprietà fino al secolo scorso. La troviamo citata da Tito Martini nel 1895 in una pubblicazione dedicata al ceroplasta Egisto Tortori dove apprendiamo che l'opera "era andata in tale deperimento che si disperava salvarla. Per fortuna capitò nelle mani di Egisto Tortori che seppe restaurarla con amore grandissimo d'artista, e riordinarla all'antico splendore"³. Nel novembre del 1966 il teatrino subisce a sua volta i danni dell'alluvione, risultandone pressoché distrutto. Nel settembre del 1974, i pochi frammenti recuperati nel giardino di Palazzo Corsini vengono dati in dono dal principe Tommaso Corsini alla Specola restaurati da Antonio Martelli, tecnico del museo, e quindi sistemati all'interno di una teca in legno e vetro, dando all'opera l'aspetto con cui è stata da allora (e per la prima volta nella sua storia) mostrata al 'grande pubblico'.

A conclusione di queste vicende, le cinque cere vengono finalmente esposte insieme in una piccola sala del museo (la stessa stanza delle cere antiche), andando a costituire una delle più ricche collezioni di opere di Zumbo. Attorno al 2012, per lavori di riorganizzazione degli spazi museali, vengono temporaneamente collocate insieme ai modelli anatomici dell'Officina ceroplastica (sala XXV) finché, alla riapertura della Specola

nel febbraio del 2024, viene loro dedicata una sala nei nuovi spazi espositivi del percorso denominato Arte e Scienza.

Il progetto di restauro e il nuovo allestimento del cosiddetto Morbo gallico

A partire dal 2024 è stato elaborato un progetto per la revisione dei teatrini che, se pur in un buono stato conservativo, non erano stati oggetto di manutenzione negli ultimi venti anni. Qualsiasi intervento ne prevede infatti la movimentazione e l'estrazione dalla teca, operazioni delicate (in particolare per le tre opere integre) che è preferibile ridurre al minimo. Al semplice controllo visivo dall'esterno, tuttavia, apparivano evidenti accumuli di deposito superficiale e una diffusa patina bianca che pregiudicavano la lettura delle opere; erano visibili anche piccole fratture. Per il *Morbo gallico* si prevedeva, in particolare, oltre al restauro, anche un nuovo allestimento che da un lato comprendesse lo studio delle relazioni reciproche tra i pezzi, al fine di restituire una più corretta lettura dell'insieme, e dall'altro garantisse la messa in sicurezza dei frammenti. L'opera appariva infatti fortemente soggetta a vibrazioni, anche minime, e

ad alto rischio rispetto a movimenti accidentali; allo stesso tempo la disposizione 'affollata' delle figure, così ravvicinate quasi da toccarsi, aumentava il rischio di eventuali danni e ne impediva una buona osservazione, in particolare di quelle sistemate sul retro (fig. 1). Alla base della decisione di effettuare un cambiamento di allestimento, che inevitabilmente avrebbe trasformato l'aspetto consueto dell'opera, vi sono state quindi due forti motivazioni: quella conservativa e un'operazione di valorizzazione che favorisse una migliore comprensione della composizione, se pur frammentaria. La richiesta di prestito (*La peste* e il *Morbo gallico*) per la mostra *C'era una volta. Sculture dalle collezioni medicee* è stata l'occasione per la realizzazione di questo progetto (fig. 2). Si è trattato di un lavoro complesso, reso possibile grazie a una stretta collaborazione con la Soprintendenza che ne ha supportato l'esecuzione tramite un confronto costruttivo sulle varie fasi di intervento.

Come d'obbligo nell'approcciarsi a un restauro così significativo, preventivamente è stata svolta una ricerca bibliografica e di archivio per ricostruire le notizie disponibili sull'opera, la sua storia, eventuali cenni descrittivi e le vicende conservative. A questo è seguito lo studio accurato dei singoli frammenti: per ogni pezzo sono state eseguite un'indagine fotografica agli UV (fig. 3) e osservazioni con lenti d'ingrandimento sotto luce radente; in alcuni casi sono state effettuate anche indagini al microscopio⁴.

Un fondamentale punto di partenza è stato l'approfondimento sul restauro post-alluvione. L'intervento a opera del tecnico del museo Antonio Martelli viene citato dall'allora curatrice della collezione negli Atti del primo congresso internazionale di ceroplastica (di cui lo stesso Martelli coordina una sezione): "A fifth masterpiece of Gaetano Giulio Zumbo has recently been added; a gift from Prince Tommaso Corsini, it represents 'The effects of syphilis'. This composition, restored by Egisto Tortori, was badly damaged during the flood of 1966; it was entirely spoilt by the stream of water mud and oil and much of it was lost. The recovered fragments were generously handed by the owner to this Museum and were splendidly restored by



2.



3.

Antonio Martelli"⁵. Lo stesso dato compare anche nella corrispondenza tra l'allora direttore del museo e il principe Corsini.

Altre fonti hanno attribuito il restauro a Guglielmo Galli sebbene lo stesso autore non ne faccia mai menzione descrivendo altresì, in diversi contributi, il recupero degli altri tre teatrini custoditi alla Specola. Manca inoltre, purtroppo, una documentazione ufficiale relativa a quel restauro, coincidenza che potrebbe essere imputabile a un lavoro eseguito da personale interno.

Fare chiarezza su questo punto ci sembra importante poiché l'approccio adottato per il ri-

2. Gaetano Giulio Zumbo, *La peste*. Firenze, Museo "La Specola"

3. Gaetano Giulio Zumbo, frammento del *Morbo gallico* fotografato prima del restauro e in luce UV. Firenze, Museo "La Specola"

pristino del *Morbo gallico*, al netto della povertà di elementi superstiti che lasciava poco spazio di azione, rispecchia forse una diversa filosofia di intervento. I frammenti sono stati singolarmente ripuliti e restaurati ma il successivo posizionamento nella teca non è stato curato come parte del processo di conservazione: non ha infatti seguito un criterio filologico né sono state ricongiunte le figure chiaramente appartenenti a un medesimo gruppo (si veda oltre nel testo); inoltre, i pezzi sono stati semplicemente posati all'interno della teca senza adottare accorgimenti per garantirne la stabilità.

Altra documentazione a cui è opportuno dare qui spazio è quella concernente le rare note descrittive disponibili, raccolte da Andrea Daninos nella sua recente monografia e di seguito parzialmente riportate⁶. In un inventario della prima metà del Settecento viene descritta come “Una custodia d’ebano nero con cristallo davanti entrovi varie figure di cera rappresentanti il Tempo che distrugge tutto”⁷; il soggetto viene illustrato similmente in un periodico del 1890: “Rappresenta il Tempo circondato da cadaveri e da scheletri d’uomini e d’animali”⁸. Da un dattiloscritto di Giuseppe Carobbi intuimmo invece che doveva essere tra le composizioni più grandi di Zumbo “è bellissima e di grandi proporzioni, racchiusa in una cassa grande a vetri: è forse la più importante fra le opere dello Zummo” e ancora “il più importante di tutti per la sua grandezza”⁹.

Il soggetto particolarmente forte raffigurato nel teatrino, insieme all’essere stato conservato in una dimora privata (per la maggior parte del tempo probabilmente non esposto), hanno contribuito alla scarsità di documentazione. Tuttavia, un documento più recente, una lettera del principe Tommaso Corsini del 1973, va ad aggiungersi ai precedenti, fornendo un’interessante integrazione a quanto sinora noto: “Si trattava di una cassetta con un fronte vetrato che sarà stata, su per giù, di cm 60 × 45; rappresentava quindi una specie di grotta. Dentro giacevano tanti corpi morti, moribondi o in via di putrefazione e in alto, da una parte, c’era la figura della Morte (mi pare che fosse maschile) con relativa falce. L’opera era mirabile ma tutt’altro che piacevole a guardarsi”¹⁰.

La scarsità di informazioni e l’indisponibilità di documentazione fotografica rendono palese che non c’è nel nuovo allestimento la pretesa di ricostruire una possibile scena. Per questo gli elementi di sostegno inseriti sono più lineari possibile, il colore neutro (una combinazione di grigio e beige), non sono presenti né sfondo né pareti; solo due linee incise sulla base della teca suggeriscono come poteva essere configurato lo spazio (le dimensioni indicate nella lettera del 1973 sono state interpretate come riferite al fronte vetrato). Si è preservata così anche la completa visibilità delle figure, compreso il retro, caratteristica che fornisce un’opportunità unica di osservare dettagli della tecnica utilizzata da questo straordinario artista. Le scelte di posizionamento dei pezzi, come esposto di seguito, sono state guidate da elementi oggettivi con lo scopo di restituire un ordine alle reciproche relazioni spaziali.

Rimozione dei supporti in sughero non originali

Tre dei frammenti pervenuti dalla donazione Corsini sono composti da modellati adesi a un supporto originale in sughero, mentre gli altri sono figure libere o corredate di una piccola base in cera (in due casi dotata di perno metallico). I primi erano posati direttamente sulla base della teca, mentre i restanti poggiavano su blocchi in sughero inseriti ad hoc. Pur non avendo, come detto, una descrizione dell’intervento di allestimento della fine degli anni settanta, l’inserimento di supporti in sughero non coevi appariva chiara per la difformità, rispetto agli originali, di caratteristiche del materiale (quali la porosità e la presenza evidente di parti di corteccia), di lavorazione (diverso orientamento delle venature rispetto alla direzione di taglio) e soprattutto di finitura (un sottile strato di cera verdastro e uniforme rispetto alla superficie degli originali che mostra toni più scuri e variegati, una superficie corrugata data da stratificazioni di cera e inserti di tela cerata nonché minute riproduzioni di licheni). Anche l’osservazione sotto luce ultravioletta ha confermato la diversità di materiali tra i due gruppi di supporti. Sulla base di queste evidenze i blocchi recenti sono stati rimossi dalla nuova soluzione espositiva.

Posizionamento verticale dell’elemento in sughero con cartiglio

Il supporto in sughero che presenta i resti della riproduzione di un cartiglio e due porzioni di scheletro avvolto da un pannello bianco era poggiato orizzontalmente sulla teca (fig. 4). Esaminando con opportuno ingrandimento le superfici laterali del blocco e in particolare le due, una lunga e una corta, in cui il rivestimento levigato in cera suggerisce che erano in appoggio su una superficie liscia, sono emerse le impronte di venature di legno, un’indicazione che quelle erano le superfici a contatto con le pareti della “cassetta” originale. Per confronto con le modalità di costruzione degli altri teatrini, l’inclinazione delle tracce delle venature ci indica inoltre che il lato lungo aderiva alla parete verticale e il lato corto alla base (da qui la posizione verticale) e anche che la custodia originale doveva avere pareti oblique a creare uno spazio che si allarga verso lo sfondo. Da queste osservazioni deriva la scelta di ripristinare il posizionamento in verticale del supporto. La posizione è inoltre congruente con la migliore lettura dell’iscrizione del cartiglio, con la posizione dello scheletro la cui schiena è solo parzialmente adesa al sughero retrostante (troppo poco per sorreggere realisticamente un corpo giacente) e con l’andamento delle pieghe del pannello. In questa posizione, il pezzo è infine del tutto assimilabile ad altri elementi architettonici presenti nei teatrini di Zumbo, simili a quinte e pilastri che spesso presentano l’attacco di archi. Nello spazio originale, date le dimensioni dello scheletro, il frammento doveva occupare una posizione avanzata, di primo piano, che viene riproposta.

Ricollocazione del teschio

Al supporto con il cartiglio erano fissati due elementi, un teschio e un busto che alla fine degli anni ottanta del secolo scorso vengono descritti come pezzi isolati¹¹ e che probabilmente furono lì collocati poiché vaganti. Nel corso degli anni il fissaggio di questi due pezzi è stato più volte rivisto, come testimoniano le immagini dell’opera a partire dagli anni novanta da cui si osserva come i due elementi abbiano cambiato inclinazione nel tempo. Nell’ultima soluzione a noi pervenuta il



4.

4. Frammento del *Morbo gallico*: supporto in sughero con i resti della riproduzione di un cartiglio e due porzioni di scheletro avvolto da un pannello, prima del restauro. Il teschio e il busto erano stati inseriti in un precedente intervento

teschio era stato assicurato al blocco di sughero con della plastilina, mentre il busto era stato fissato a caldo con cera. Constatata la non originalità della loro collocazione, i due elementi sono stati staccati dal supporto.

La dimensione e il colore del cranio scarnificato, così come il livello di dettaglio di esecuzione, sono perfettamente compatibili con la sua appartenenza ai resti dello scheletro, sebbene manchi il punto di attacco con la parte residua del collo. La posizione con cui è stato ricollocato, ruotato verso sinistra, è obbligata dalla presenza di una superficie piatta di appoggio ben leggibile nel modellato.

Riallineamento di due porzioni dell’opera sullo sfondo della scena

I supporti in sughero che sostengono rispettivamente i due corpi adulti giacenti e la figura di una bambina in posizione seduta, presen-

5.
Due frammenti del *Morbo gallico* dopo il riallineamento nel corso del restauro

6.
Frammento del *Morbo gallico*



5.

tano una frattura chiaramente ricomponibile attraverso un semplice accostamento (fig. 5). Il gruppo doveva essere originariamente collocato sullo sfondo come reso evidente dalla cera spianata (con tracce di fibre di legno) presente sul retro dei due supporti e dal modellato delle figure che sono scolpite solo frontalmente. Anche la dimensione delle figure, le più piccole tra



6.

quelle presenti, è coerente con il posizionamento in un piano prospettico arretrato. Impronte di fibre di legno si leggono anche esternamente al supporto di sinistra, su una piccola superficie obliqua di cera spianata, evidenze che potrebbero suggerire che il gruppo si trovava in appoggio alla parete sinistra della cassetta, inclinata con lo stesso angolo suggerito, a destra, dal supporto verticale con cartiglio. La morfologia articolata dei blocchi di sughero, in particolare nella parte inferiore, fornisce inoltre l'indicazione della posizione rialzata dell'intero gruppo. È probabile che lo spazio della scena fosse organizzato su più livelli, come nel *Trionfo del Tempo*, poiché sappiamo (dalla descrizione del 1973) che doveva rappresentare una sorta di grotta con diverse figure.

Nella nuova disposizione, il gruppo è stato ricomposto e ne è stata ripristinata la posizione rialzata sullo sfondo (margine sinistro); l'altezza proposta tiene conto della presenza di altre figure in primo piano.

Un recente ritrovamento

Nel 2023, nei depositi del Museo "La Specola", è stata ritrovata una piccola mano modellata in cera di finissima fattura, attribuibile a Zumbo. Un ulteriore elemento di conforto per tale attribuzione è stata l'osservazione di tracce di fango del tutto comparabili a quelle ancora leggibili in alcune par-

ti più riparate dei teatrini e in particolare su diverse superfici dei frammenti del *Morbo gallico*. Per dimensioni, colore e livello di dettaglio la mano è stata identificata come appartenente alla figura maschile giacente di quest'ultima opera. Un'attenta analisi del modellato ha permesso di individuare il punto, una piccola depressione con superficie non levigata, in cui la mano trovava alloggio e in cui è stata inserita nella composizione in occasione di questo intervento di restauro.

Posizionamento della figura maschile eretta

La figura maschile eretta si presentava in assetto statico estremamente precario, assicurata in maniera instabile a un sostegno verticale in sughero, non originale, attraverso un perno metallico probabilmente aggiunto nel corso di un passato restauro (fig. 6). Essendo scolpita solo frontalmente, doveva trovarsi in origine sullo sfondo o su un piano leggermente avanzato: il retro della scultura appare rimaneggiato da interventi di restauro precedenti e non sono leggibili le tracce del materiale a cui poteva essere adesa. Non avendo dunque altri elementi a disposizione, ma considerando che le dimensioni sono compatibili con quelle del gruppo ricomposto, nel nuovo allestimento la figura è stata collocata sullo stesso piano ideale di quest'ultimo.

Posizionamento delle altre figure

Le altre figure prive di base sono state collocate nello spazio seguendo un criterio di valutazione delle proporzioni relative e lasciando a ognuna di esse uno spazio adeguato a consentirne una visione ottimale.

Note tecniche sul restauro

Gli interventi di restauro sulla *Peste* e sul *Morbo gallico* hanno avuto inizio con lo studio delle opere e la valutazione del loro stato di conservazione. Entrambi i teatrini presentavano uno strato di deposito atmosferico poco visibile a occhio nudo, un velo di polvere superficiale, ma in molte zone, soprattutto negli anfratti più nascosti, erano ancora presenti residui di fango alluvionale. Inoltre, *La peste* mostrava principalmente un degrado superficiale che impediva una corretta lettura delle superfici, a causa di



7.



8.

un aspetto biancastro diffuso. Tale alterazione era dovuta alla naturale perdita di radicali della cera d'api, che talvolta forma in superficie una patina bianca.

Dall'analisi di alcune fotografie, che documentano la collocazione dell'opera di fronte a una finestra fino alla fine del secolo scorso, si può presumere che l'esposizione alla luce naturale abbia accelerato il processo di degrado. Infatti, il fenomeno interessava soltanto un cono centrale della scena, corrispondente al percorso dei raggi solari nell'arco della giornata.

Sebbene le due opere presentassero stati di conservazione differenti, data la particolare na-

7.
Particolare della *Peste* prima del restauro in cui si nota un'evidente patina bianca

8.
Particolare della *Peste* durante il restauro



9.

9. Particolare del *Morbo gallico* durante il restauro

tura del substrato, la metodologia di pulitura adottata è stata pressoché la medesima, basata sull'utilizzo di metodi acquosi capaci di solubilizzare il deposito superficiale senza interferire minimamente con il materiale costitutivo, appunto la cera (figg. 7-9).

Così per rimuovere l'alterazione superficiale presente sulla *Peste*, come per solubilizzare il deposito atmosferico sul *Morbo gallico*, sono stati impiegati gli stessi prodotti: le superfici sono state massaggiate con la massima delicatezza utilizzando una soluzione di acqua deionizzata e un tensioattivo neutro (Twin 20 all'1%); successivamente, le opere sono state risciacquate con acqua deionizzata.

I depositi alluvionali, tuttavia, non risultavano più solubili in acqua, probabilmente perché parzialmente assorbiti nella cera o trattati in precedenza con solventi. Così, in considerazione del fatto che ogni intervento comporta

comunque sollecitazioni su superfici già molto compromesse e segnate dalle vicissitudini subite nel tempo e che tali tracce rappresentano una testimonianza storica del percorso dell'opera, i residui lasciati dall'alluvione, a eccezione di quelli più incrostati e spessi, sono stati in parte mantenuti e dunque sono stati solo alleggeriti laddove non compromettevano la conservazione o la leggibilità complessiva dell'opera.

Per quanto riguarda il *Morbo gallico* sono stati inoltre eseguiti alcuni incollaggi di due piccoli frammenti, la parte inferiore di una costola dello scheletro e un dito di una figura, che risultavano mancanti al momento dell'apertura della vetrina ma che sono stati ritrovati incastrati sotto alcune superfici, e la nota mano ritrovata. Altri interventi hanno riguardato il consolidamento di alcune zone, in particolare del braccio della figura maschile seduta e della gamba della figura maschile eretta (figg. 3, 6).



10.

10. Rendering 3D di un frammento del *Morbo gallico*, ottenuto tramite scansione eseguita con scanner Artec Spider

Per quanto riguarda il nuovo montaggio, tutte le operazioni di posizionamento dei pezzi sono state realizzate seguendo il principio della reversibilità: così la ricomposizione del gruppo sullo sfondo è avvenuta tramite semplice accostamento dei frammenti, con la creazione di un sostegno caratterizzato da particolari accortezze antiribaltamento. Nessuna delle figure è stata fissata direttamente al supporto, ma grazie alla scansione 3D effettuata dal Dipartimento di Scienze della Terra dell'Università di Firenze, abbiamo ottenuto modelli tridimensionali esatti delle figure che sono stati impiegati per la progettazione di supporti capaci di accogliere in modo univoco la superficie di contatto dei

frammenti, ricalcandone in negativo la forma e dunque assecondandone la morfologia in modo da garantire stabilità e ortogonalità (fig. 10). Le opere sono quindi ancorate ai supporti in modo stabile, accolte con naturalezza senza creare attriti e conseguenti tensioni. Considerando le possibili variazioni dimensionali dei materiali, come il legno, in relazione alle oscillazioni microclimatiche, anche in ambiente museale relativamente costante, è stato scelto come base del nuovo alloggiamento un supporto di nuova generazione, costituito da un pannello alveolare racchiuso tra due lastre di alluminio. Questo materiale risulta molto stabile nel tempo, relativamente leggero e poco deformabile.

Marta Biaggini, Sistema Museale di Ateneo, Università di Firenze, Museo "La Specola"; Filippo Tattini, Restauratore di Beni culturali; Lucilla Conigliello, Sistema Museale di Ateneo, Università di Firenze.

- 1 *Indice delle cere*, ms., 1793, p. 137. La denominazione della sala è seguita dalla specifica "Acquisti dell'anno 1793".
- 2 *Descrizione dell'Imp. e R. Museo di Fisica* 1819, p. 41.
- 3 Martini 1895, pp. 7-8.
- 4 Zeiss Axiocam 208 color.
- 5 Azzaroli 1977, p. 20.

- 6 Daninos 2023.
- 7 San Casciano Val di Pesa, Archivio Corsini, *Inventario dei quadri del Palazzo di via del Parione in Firenze*, circa 1740-1749, p. 117.
- 8 "Giornale di erudizione", II, 3-4, 1890, pp. 49-50.
- 9 Carobbi 1929 dattiloscritto.
- 10 Datata 17 luglio 1973, Archivio "La Specola".
- 11 "Vi sono infine due pezzi isolati, una cassa toracica e una testina di vecchio ormai ridotta quasi al solo teschio, di straordinaria fattura; evidentemente appartenevano a due figure andate perdute sempre nel disastro del 1966", Azzaroli Puccetti 1988, p. 32.



Gaetano Giulio Zumbo, ceroplasta: considerazioni sulla tecnica esecutiva dei teatrini restaurati presso l'Opificio delle Pietre Dure

SHIRIN AFRA, CHIARA FORNARI, CHIARA GABBRIELLINI

Con il termine “teatrino” si intende una composizione di figure e arredi allestita all'interno di una scatola scenica di dimensioni contenute, atta a rappresentare un tema specifico. Di Zumbo sono noti, oltre ai quattro teatrini allegorici conservati al Museo di Storia Naturale dell'Università di Firenze “La Specola” sul tema del decadimento dei corpi e sulla vanità della gloria umana, anche i due attualmente conservati alla Pinacoteca Nazionale di Sassari con scene di stregoneria e negromanzia, uno dei quali, *I cacciatori di tesori*, è recentemente tornato all'attenzione degli studiosi dopo il restauro completato dall'Opificio nel 2021¹.

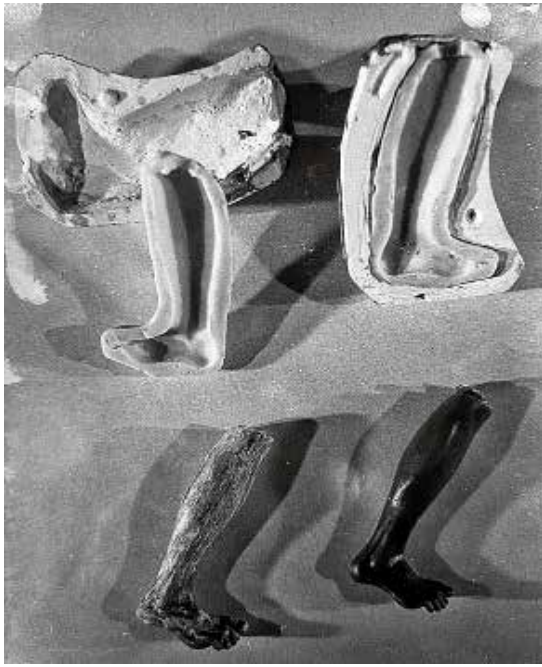
Le scatole sceniche di Zumbo sono tipicamente realizzate con sottili tavole di legno rivestite con cera liquida, grazie alla quale sono fissati, oltre agli arredi in sughero e in tela cerata, anche i personaggi e gli altri elementi in cera colorata. Quasi sempre sul fondo della teca è inserito anche un piccolo dipinto a olio o a tempera, per dare l'illusione di una maggiore profondità di campo prospettico. I corpi dei personaggi, in particolare nelle scene della decomposizione, presentano diverse sfumature di colore, ottenute con una sapiente sovrapposizione di cere diverse colorate in pasta e in genere senza sovradipinture.

L'Opificio delle Pietre Dure ha sempre avuto negli anni un filo diretto con il museo della Specola, sin dai tempi dell'alluvione con il restauratore della Soprintendenza Guglielmo Galli, attivo in Opificio fino alla seconda metà degli anni ottanta, a cui si erano affiancate già dal 1978 Andreina Andreoni e Francesca Kumar. La vastità delle collezioni, sia anatomiche che botaniche, e la frequente necessità di manutenzione delle opere in ceroplastica è stata anche spesso occasione di coinvolgimento degli allievi della scuola di alta formazione dell'istituto, non solo su cantieri in loco ma anche nel laboratorio dell'istituto in via degli Alfani.

In particolare però fu Guglielmo Galli che ebbe modo di restaurare tra il 1967 e il 1969 i teatrini fiorentini di Zumbo colpiti dall'alluvione (oggi noti come *Vanità della gloria umana*, il *Trionfo del Tempo* e *La peste*, ma allora considerate tre scene della peste denominate rispettivamente *Scena del sepolcro*, *Scena del Tempo* e *Deposito degli appestati*) e di studiare e sperimentare la tecnica esecutiva durante la realizzazione delle necessarie integrazioni di restauro. Dopo alcuni anni, come è noto, si aggiunse al gruppo della Specola, per concessione della famiglia Corsini, una quarta composizione, incompleta, sul tema della *Sifilide* (*Morbo*

1.
Calchi e repliche realizzate
da Guglielmo Galli durante
il restauro dei teatrini alluvionati

2.
Testa di un demone dai
Cacciatori di tesori in cui è stato
definito solo il lato in mostra



1.

gallico), i cui pezzi, nove in tutto, furono ritrovati dopo l'alluvione nel giardino di palazzo Corsini.

La scheda di restauro dell'intervento di Galli sui teatrini, disponibile presso gli archivi dell'Opificio insieme a una ampia documentazione fotografica², è stata pubblicata negli atti del Primo congresso internazionale *La ceroplastica nella scienza e nell'arte*, svoltosi a Firenze nel 1975³: in essa viene descritto il difficile lavoro di cernita, pulitura e riassettaggio degli innumerevoli frammenti di cera, a volte impossibili da distinguere tra i pezzi di fango ormai indurito dal trascorrere del tem-



2a.

po, ma in questa sede Galli non parla della tecnica esecutiva di Zumbo. Lo fa invece in una pubblicazione postuma del 1991, *Vanitas Vanitatum. Studi sulla ceroplastica di Gaetano Zumbo*⁴, facendo naturalmente riferimento sempre all'esperienza di restauro sui teatrini: Galli parla di “getto di cera colorata e filtrata” applicata all'interno delle forme negative a tasselli in “gesso da formare” ottenuti da positivi in argilla; non esclude però che Zumbo si sia avvalso, per produrre il calco dei modelli, della “gelatina”, sostanza della quale si ha notizia storica soltanto nell'Ottocento ma che con ogni probabilità si identifica con la “pasta” di cui parla Cennini nel suo *Libro dell'Arte* per la riproduzione appunto dei calchi. Galli osserva che le figure di Zumbo sono “praticamente piene”, e che lo spessore è raggiunto per strati di cera in colate una successiva all'altra, in funzione del colore degli arredi e dei personaggi. Una volta sformate dal negativo, le figure venivano perfezionate mediante l'uso di spatole metalliche leggermente scaldate per rimuovere i segni lasciati dai tasselli o per dare maggiore risalto a tutti quei particolari che “non si possono realizzare con un getto”. La conferma di questa tecnica esecutiva verrebbe proprio dalla sperimentazione effettuata in occasione del restauro, quando “dopo tanti e infruttuosi tentativi” appunto mediante l'impiego dei calchi il restauratore è riuscito a ottenere la riproduzione plastica delle parti perdute (fig. 1). Secondo Galli, nei limiti della composizione, mai uguale a un'altra, Zumbo lavorava anche sfruttando la produzione



2b.



3.

in serie di certi elementi anatomici che poi ricomponeva tra loro e rifiniva con strumenti a caldo; fanno eccezione alla tecnica di modellazione indiretta le piante presenti sulla scena, realizzate immergendo veri arbusti disseccati nella cera fusa, e alcuni elementi come lo scheletro nel teatrino della *Scena del Tempo (Trionfo del Tempo)* nelle cui costole Galli riconosce i segni della modellazione diretta, legati sostanzialmente all'impossibilità di realizzare un calco su forme tanto minute e sottili.

La stessa tecnica di formatura indiretta viene descritta anche nel 2009 da Rosanna Moradei nell'articolo *Mirabili orrori. Cere inedite di Gaetano Zumbo dopo il restauro*⁵ in occasione del recupero presso i depositi di palazzo Mozzi Bardini a Firenze di cinque figure in cera alluvionate che fin da subito si ipotizzarono appartenere al *Morbo gallico* già Corsini, il teatrino incompleto conservato alla Specola, ma che tuttavia furono allestite per mancanza di documentazione in una scena separata, comunque denominata *Morbo gallico*, oggi conservata presso la villa medicea di Cerreto Guidi. Moradei cita il lavoro e l'esperienza di Galli nel riaffermare che le varie sfumature di colore erano il risultato di diverse stesure a pennello di cere liquide all'interno della forma in gesso, fino a colmare completamente il negativo ottenendo “modelli pieni e compatti, le cui parti si sostengono senza

nessuna armatura interna”. A sostegno dell'ipotesi dell'impiego di calchi in gesso vengono messi a paragone i corpi di tre bambini giacenti nelle composizioni della *Vanità della gloria umana*, della *Morbo gallico* già Corsini e del *Morbo gallico*, che hanno in comune la posizione del braccio destro. Secondo Moradei si tratta della prova dell'impiego di una stessa matrice, il braccio appunto, grazie al sezionamento dei modelli in argilla prima della realizzazione dei calchi in gesso: in questo modo i diversi elementi di un corpo potevano essere riutilizzati per costruire nuovi modelli, differenziati da quelli originari dal variare del colore della cera e da alcuni particolari compositivi.

Tra il 2018 e il 2022, come già accennato, in Opificio è stato eseguito il restauro del teatrino noto come *I cacciatori di tesori*, proveniente dalla Pinacoteca di Sassari. L'opera era arrivata a Firenze nel marzo del 1966 insieme all'altra teca sarda di Zumbo, *Scena di stregoneria*, per interessamento di Guglielmo Maetzke, il quale fece restaurare entrambe presso i laboratori della Soprintendenza fiorentina. A settembre del 1966 le due opere erano concluse, come testimonia la data della documentazione di fine intervento, ma solo la *Scena di stregoneria* fu riconsegnata a Sassari, mentre *I cacciatori di tesori* (o *Scena cimiteriale*, come veniva chiamata allora) furo-



4a.



4b.

3.
Retro di una delle figure
in primo piano nella scena
Cacciatori di tesori in cui sono
evidenti gli strati di cera
sovrapposti per modellazione

4.
Retro di un demone dai
Cacciatori di tesori in cui si
riconoscono impronte digitali
e segni di modellazione diretta



5.



6.

5.
Retro di una figura
dai *Cacciatori di tesori*
in cui sono evidenti le gambe
e le dita ottenute mediante
modellazione diretta

6.
Retro di una figura
dai *Cacciatori di tesori*
in cui si possono osservare
gli strati di cera sovrapposti
per modellazione e il buco
lasciato alla base della testa

7.
Figura dal *Morbo gallico*
dal cui retro si può osservare
la modellazione

8.
Figura dal *Morbo gallico*
già Corsini: si noti
il particolare della cera
dei capelli sovrapposta
per modellazione al cranio



7a.



7b.



8.



9a.



9b.



10a.



10b.

9.
Figura dal *Morbo gallico*
già Corsini: si noti la
sovrapposizione delle diverse
cere per modellazione diretta

10.
Figura dal *Morbo gallico*
già Corsini: si noti la
sovrapposizione delle diverse
cere per modellazione diretta

no colti dall'alluvione e se ne persero le tracce, fino a quando non furono ritrovati nel 2018 nei depositi del Museo Archeologico Nazionale di Firenze. Anche in questo caso la composizione in cera era completamente distrutta e ricoperta in tutte le sue parti da uno strato di fango duro e tenace; le figure erano staccate dalla teca lignea ed è stato così possibile osservarne il retro e studiare la tecnica esecutiva (figg. 2-4). In questo caso non ci sono evidenze dell'impiego di calchi, ma, al contrario, tutti i personaggi risultano frutto di una modellazione diretta. Questo è chiaro in particolare dall'osservazione del retro della figura composta da due uomini con tuniche verdi (fig. 5), in cui si distinguono molto bene le forme cilindriche della cera color carne, scaldata e piegata tra le mani per iniziare a modellare le gambe, a cui si sovrappongono pezzi più piccoli per definire i muscoli, e infine il foglio di cera verde che riveste il corpo. Allo stesso modo anche il braccio e le dita della mano, che sul fronte risultano perfettamente modellati,

sul retro mostrano una trattazione sommaria ottenuta piegando piccoli cordoni di cera per ottenere le dita, e non certo colando una miscela liquida all'interno di un calco. L'artista quindi ha prima realizzato i corpi dei personaggi con una cera color carne, e poi li ha vestiti sovrapponendo fogli di cera morbida colorata creando i panneggi e rifinendo solo le superfici a vista, lasciando abbozzate le altre. Le teste, come anche alcuni arti, a seconda della loro posizione, erano molto probabilmente modellate separatamente e poi assemblate a caldo senza imperniature⁶: a tal proposito è interessante notare come sul retro di alcune di esse (fig. 6) sia presente il vuoto lasciato da un perno che doveva fungere da supporto durante la modellazione. Gli occhi sono in pasta vitrea, incassati nelle orbite e poi fermati con la cera delle palpebre. Le sfumature di colore degli incarnati, come il rossore del naso o delle orecchie, sono ottenute mescolando sapientemente pezzi di cere di diverso colore, senza indulgere nella sovradipintura a vernice.

11. Capitello dal *Trionfo del Tempo* durante il restauro: si noti la bava verticale di cera, segno di una produzione a calco



11.

Di fronte a tali evidenze, è stato necessario esaminare la documentazione d'archivio presente sui restauri di Galli e di Moradei alla ricerca di foto in cui si possa visionare il retro delle figure per un confronto, non essendo più possibile l'osservazione diretta sulle opere dei teatrini in teca restaurati da Galli, dal momento che le figure sono incollate con cera a caldo sui supporti espositivi.

In merito al *Morbo gallico* è interessante la figura maschile sul lato sinistro della composizione (fig. 7), perché non solo è evidente la sovrapposizione di cere diverse modellate sulla testa per aggiungere i capelli, ma anche quella di diversi



12.

impasti colorati per ottenere le sfumature del cadavere: dal punto di vista tecnico quindi non ci sono segni dell'uso di calchi. Analogamente anche l'osservazione del retro delle figure della *Morbo gallico* già Corsini porta alle stesse conclusioni: si notino ad esempio i capelli del personaggio in ginocchio sulla sinistra (fig. 8), il corpo del bambino a braccia aperte sul lato sinistro (fig. 9), o ancora, sulla donna di sinistra, il corpo verde che spunta sotto la veste arancio in corrispondenza del fianco e del piede destro (fig. 10), elementi completamente celati sul fronte.

Passando a esaminare i teatrini studiati da Galli, tra le foto d'archivio dell'immenso lavoro svolto non ci sono – comprensibilmente – molte immagini che riprendono il retro delle figure, mentre abbiamo alcuni elementi architettonici appartenenti al *Trionfo del Tempo* che risultano fatti a calco, in certi casi con le linee di connessione tra un tassello e l'altro ancora visibili, e sono internamente vuoti (fig. 11). Nella stessa scena risulta internamente vuota, e quindi molto probabilmente realizzata a calco, anche la manica della veste bianca della donna sdraiata sul lato destro della composizione (fig. 12), che è possibile vedere fratturata in una foto durante il restauro; lo stesso si può dire del personaggio del Tempo, nella cui gamba vuota il restauratore Galli ha persino inserito un perno orizzontale (fig. 13) per migliorare l'ancoraggio del frammento al sughero di appoggio della figura. I panneggi di questi personaggi, infatti, mostrano una superficie liscia, con meno sottosquadri di dettaglio, non caratterizzata dai segni lasciati dagli strumenti di lavorazione rilevabili ad esempio nel caso dei *Cacciatori di tesori* (fig. 14).

Nel 1967 la *Scena del sepolcro* era devastata come quella del *Tempo* e i frammenti delle due teche erano mescolati tra loro. La documentazione fotografica però in questo caso restituisce immagini di figure non frantumate, che quindi si presume siano per lo più piene, come del resto testimoniato da Galli, che comunque parla di figure realizzate sì “a getto”, ma “praticamente piene”; non ci sono però riprese del retro di queste figure, e quindi non è possibile cercare i segni del colaggio della cera nella forma negativa. Della scena della *Peste* (o *Il depo-*



13.

sito degli appestati), Galli testimonia come fosse quella che aveva meno sofferto per l'alluvione: le condizioni generali delle cere erano piuttosto buone e gran parte del lavoro era consistito nel consolidare gli ancoraggi delle figure agli arredi e rinforzare il fondo della teca. Possiamo quindi ipotizzare che la scarsa documentazione relativa alle cere di questa scena sia dovuta proprio al suo discreto stato conservativo, e quindi anche in questo caso è difficile esprimersi sulla tecnica esecutiva.

In conclusione, stando agli scritti di Galli e alle verifiche condotte, possiamo affermare che c'è una differenza tra la tecnica usata dallo Zumbo nei due teatrini sardi e nei due del *Morbo gallico*, rispetto a quella usata nei tre teatrini della Specola restaurati da Galli: i primi mostra-



14a.



14b.

13. Figura del Tempo dal *Trionfo del Tempo* durante il restauro

14. Dettagli di tessuti dai *Cacciatori di tesori* in cui sono evidenti i segni degli strumenti di modellazione

1 Afra, Fornari, Gabbriellini 2022, pp. 266-272.
2 G. R. [sciogliere sigla] 6489.
3 *La ceroplastica* 1977, pp. 161-165.
4 Galli 1991, pp. 65-77.
5 Cordua, Lanterna, Lombardi *et alii* 2009, pp. 71-87.
6 Tutte le impennature esistenti sono frutto dei restauri pregressi.