



I.

Volti e voti



1A.
Gaio Plinio Secondo, detto Plinio il Vecchio
 (23/24 - 79 d.C.)

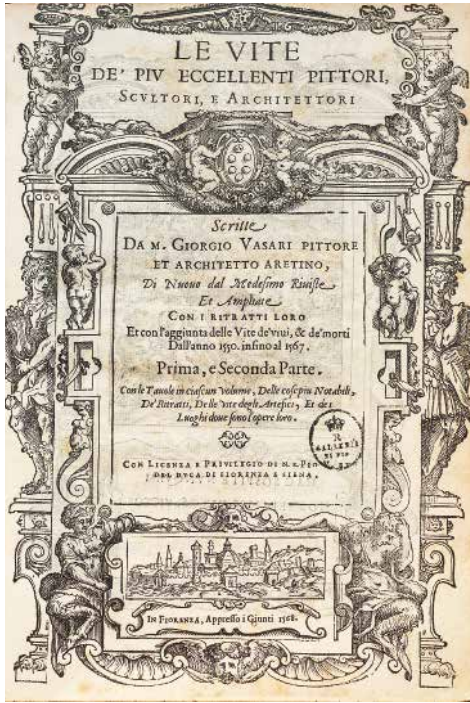
Historia naturale di G. Plinio Secondo, tradotta per m. Lodovico Domenichi; con le postille in margine, nelle quali, o vengono segnate le cose notabili, o citati altri auttori, che della stessa materia habbiano scritto, o dichiarati i luoghi difficili, o posti i nomi di geografia moderni; et con le tavole copiosissime di tutto quel che nell’opera si contiene..., In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de’ Ferrari, 1562

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Biblioteca, H.3.1751

Tra le più preziose testimonianze sull’uso e significato dei ritratti in cera nel mondo antico spicca quella di Plinio che ne ricorda la genesi (XXXV, 153): “Hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit ceraque in eam formam gypsi infusa emendare instituit Lysistratus Sicyonius, frater Lysippi, de quo diximus” (A ricavare l’immagine umana in gesso dalla faccia stessa fu però primo di tutti Lisistrato di Sicione, fratello di Lisippo, di cui dicemmo: versava della cera nello stampo in gesso ritoccando poi l’immagine avuta) e l’uso (XXXV, 6): “Aliter apud maiores in atriis haec erant, quae spectarentur; non signa externorum artificum nec aera aut marmora: expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines, quae comitarentur gentilitia funera” (Ben altri ritratti erano a vedersi negli atri degli antenati: non opere di artisti stranieri, né bronzi o marmi, ma volti modellati in cera erano ordinatamente disposti in singole nicchie, per avere immagini che accompagnassero i funerali gentilizi).

Se dal primo passo sappiamo che Lisistrato (IV secolo a.C.) ne fu l’inventore, con il secondo veniamo informati non solo della pratica funeraria e del culto delle *imagines maiorum*, ma anche della necessaria qualità espressiva di queste cere, le forme delle quali dovevano coincidere il più possibile con volti o busti delle persone da cui erano derivate. Polibio (VI, 53-54), vissuto a Roma tra il 167 e il 150 a.C., già riferisce di tale somiglianza: le *imagines* di antenati, cioè maschere di cera, erano assai fedeli alle sembianze del defunto, nei tratti come nel colorito. In occasione dei sacrifici pubblici i Romani onoravano maschere che partecipavano alle esequie, indossate da persone simili al morto nella statura come nella taglia del corpo. Ritratti di cera che ‘stavano per’ chi non c’era più, attraverso un verismo plastico e cromatico difficilmente eguagliabile da altre materie scultoree (sul tema cfr. Zadoks, Jitta 1932, pp. 36-38; Papini 2011, entrambi con bibliografia).

VALENTINA CONTICELLI



1B.
Giorgio Vasari
 (Arezzo, 1511 - Firenze, 1574)

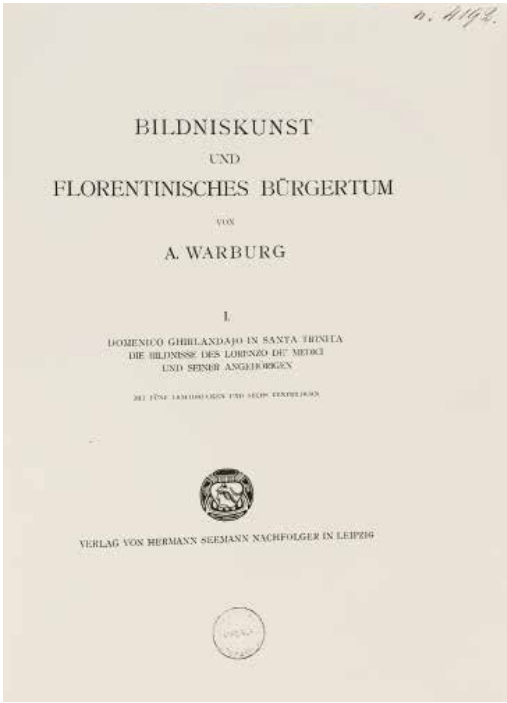
Le vite de’ più eccellenti, pittori, scultori e architettori. Di nuovo da me medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro et con l’aggiute delle vite de’ vivi et de’ morti dall’anno 1550 insino al 1567, in Fiorenza, appresso i Giunti, 1568

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Biblioteca, Rari / 5 – inv. 2189

L'utilizzo della cera nelle tecniche artistiche è testimoniato da Giorgio Vasari sia nell'introduzione alle arti del disegno, che nelle vite di vari artefici (Daninos in questo volume e in Schlosser 1911, ed. 2011, pp. 116-117). Nella *Vita* di Verrocchio (si vedano in questo volume i contributi di Nicoletta Baldini, Lorenzo Principi, Simone Verde, tutti con bibliografia), in cui si descrivono le pratiche votive occorse in occasione della congiura de’ Pazzi, Vasari prende a modello il celebre passo in cui Plinio ricorda l’uso delle maschere di cera (cat. 1A) presso i Romani: “onde si vede in ogni casa di Firenze sopra i camini, usci, finestre e cornicioni, infiniti di detti ritratti, tanto ben fatti e naturali che paiono vivi. [...] Da questo si venne al fare imagini di più perfezzione, non pure in Fiorenza ma in tutti i luoghi dove sono divozioni e dove concorrono persone a porre vóti e, come si dice, miracoli per avere alcuna grazia ricevuto. [...] Onde venuta l’occasione per la morte di Giuliano de’ Medici e per lo pericolo di Lorenzo suo fratello [...], fu ordinato dagl’amici e parenti di Lorenzo che si facesse [...] in molti luoghi l’image di lui. Onde Orsino, fra l’altre, con l’aiuto et ordine d’Andrea ne condusse tre di cera grande quanto il vivo, facendo dentro l’ossatura di legname [...], et intessuta di canne spaccate, ricoperte poi di panno incerato con bellissime pieghe e tanto acconciamente che non si

può veder meglio né cosa più simile al naturale. Le teste poi, mani e piedi, fece di cera più grossa, ma vòte dentro, e ritratte dal vivo e dipinte a olio con quelli ornamenti di capelli et altre cose secondo che bisognava, naturali e tanto ben fatti che rappresentavano non più uomini di cera ma vivissimi. [...] E questa figura è con quell’abito apunto che aveva Lorenzo quando, ferito nella gola e fasciato, si fece alle finestre di casa sua per esser veduto dal popolo che là era corso per vedere se fusse vivo come desiderava, o se pur morto per farne vendetta. La seconda figura del medesimo è in lucco, abito civile e proprio de’ fiorentini; e questa è nella chiesa de’ Servi alla Nunziata, sopra la porta minore [...]. La terza fu mandata a S. Maria degl’Angeli d’Ascesi” (Vasari 1550-1568, ed. Bettarini Barocchi 1966-1987, vol. III, 1971, pp. 543-544). Le indicazioni di Vasari risultano fondamentali anche per tracciare lo sviluppo dell’utilizzo di pigmenti in cera, a partire dall’invenzione dello stucco sodo (si veda Daninos in questo volume) che permise a questa materia di svincolarsi da una funzione ancillare nei confronti dei metalli.

VALENTINA CONTICELLI



1C.

Aby Warburg

(Amburgo, 1866-1929)

Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de’ Medici und seiner Angehörigen Bildniskunst und florentinisches Bürgertum / von A. Warburg, Leipzig, H. Seemann, [1902?], 1 v. (37 p., 5 leaves of plates), ill., 34 cm

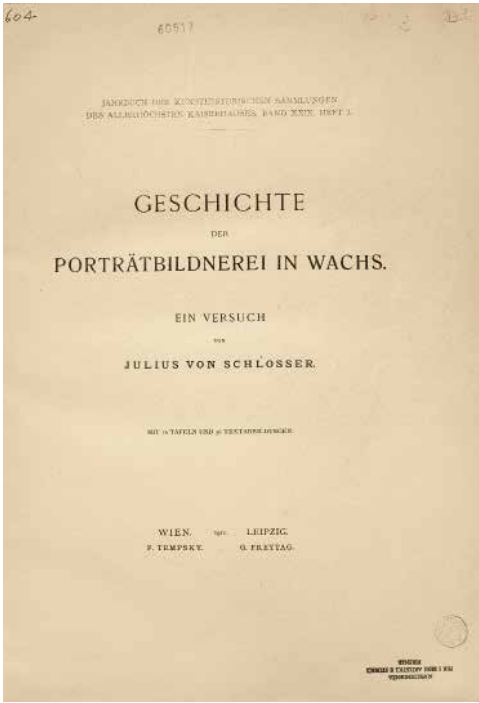
Arte del ritratto e borghesia fiorentina. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. I ritratti di Lorenzo de’ Medici e dei suoi familiari

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Biblioteca, A-A-1, inv. 4192

Apparso nel 1902, questo testo analizza la nascita e lo sviluppo del ritratto borghese a Firenze a cavallo tra Trecento e Quattrocento, mettendolo in relazione con le nuove forme dell’immagine individuale all’interno dei recenti mutamenti sociali e politici della città. Assunto di partenza dell’analisi warburgeriana è lo stretto rapporto tra artisti e committenti che caratterizza la storia artistica della città medievale e rinascimentale. Egli parte dunque dal presupposto che a Firenze, più che altrove, la classe mercantile e produttiva sviluppò presto consapevolezza del proprio ruolo pubblico e che questa nuova identità sociale richiedesse forme visive capaci di rappresentare il cittadino quale espressione di una *gens* e come membro attivo della comunità civica. Partendo dai ritratti dei committenti delle opere d’arte, Warburg sottolinea come questi, se nel Trecento appaiono ancora timidi, subordinati e genuflessi, progressivamente crescono di dimensioni, assumono una posizione più autonoma e i loro

tratti diventano più realistici e meno *stereotipati*, finché con la svolta del secolo si emancipano fino a una verosimiglianza quasi perfetta. Nell’analizzare questa lenta evoluzione del genere, Warburg la àncora al mondo classico, vedendo nell’uso romano – attestato da Plinio il Vecchio – di realizzare calchi dal vero sui defunti, la premessa del ritratto moderno che diventa, così, una sorta di sopravvivenza dell’antico, a suo avviso carica di valori magici dacché legata ai riti funerari e alla sopravvivenza dell’immagine dei morti. Questa interpretazione assai seducente, ma non verificata attentamente nelle fonti, diventa il presupposto da cui Julius von Schlosser prese il via per scrivere il suo celebre saggio sul ritratto in cera, alle origini della riscoperta della ceroplastica moderna.

SIMONE VERDE



1D.

Julius von Schlosser

(Vienna, 1866-1938)

Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch, in “Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaisrehauses”, XXIX, pp. 171-258

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Biblioteca, II.D.A/3, inv. 60517

Il saggio di Schlosser sul ritratto in cera viene pubblicato nel 1911 sulle pagine del lussuoso “Jarbuch” delle collezioni storico-artistiche asburgiche. In ragione della sua ampiezza il testo, corredato da cinquantasei illustrazioni e da dieci tavole in *héliogravure* riproducenti alcuni tra i più significativi ritratti in cera conservati in Austria, occupa l’intero terzo fascicolo del tomo XXIX della rivista.

L’interesse dello studioso viennese per le figure in cera si trova già in *Gespräch von der Bildniskunst* del 1906, un saggio sull’arte del ritratto scritto in forma di dialogo tra un artista e un letterato. Due anni dopo Schlosser torna in forma più estesa sull’argomento in quella che con *Die Kunstliteratur* è la sua opera più nota, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, dove, nell’analizzare il legame tra le raccolte ecclesiastiche e le successive *Wunderkammern*, ricorda le figure votive in cera della Santissima Annunziata a Firenze, punto di partenza per una rapida disamina che giunge sino alle soglie del XIX secolo. Schlosser lavorava al progetto di una storia della ritrattistica

in cera da alcuni anni. Lo testimonia la decisione di anticiparne in estrema sintesi i contenuti in due articoli apparsi sulle pagine del quotidiano liberale viennese “Neue Freie Presse”, nel dicembre 1909 e nel gennaio successivo, con il titolo *Zur Geschichte und Aesthetik der Wachsbüste*. All’origine di questa decisione vi fu certamente il desiderio di fare chiarezza su un tema assunto al centro del dibattito artistico a causa dell’acquisto nel 1909 da parte di Wilhelm von Bode per i musei di Berlino di un busto in cera raffigurante *Flora* attribuito a Leonardo da Vinci, ma da molti giudicato falso (Daninos 2019, pp. 31-45). Ciò che evidentemente dispiaceva a Schlosser è che un tema a lui caro, sul quale stava lavorando da tempo, venisse svilito dalle polemiche che occupavano le pagine della stampa non specialistica. Da qui l’urgenza di anticipare in forma succinta, a un mese dal sorgere della polemica, il suo futuro celebre saggio.

ANDREA DANINOS

2.

Orsino Benintendi, attribuito

(Firenze, 1440 - *post* 7 ottobre 1504)

Giovanni Antonio Sogliani, attribuito

(Firenze, 1492-1544)

Maschera mortuaria di Lorenzo de’ Medici, il Magnifico

1492 e 1512-1513/1515

gesso patinato, 21,5 × 16 cm; tavola dipinta e dorata, 58 × 44 cm

in alto “P.P.P.”, in basso “MORTE CRUDELE CHE / N QUESTO CHORPO VENNE / CHE DOPO MORTE EL MONDO ANDO SO ZOPRA /

MENTRE CHE VISE TUTO IN PACE ‘I TENNE”

Firenze, Accademia di Scienze e Lettere La Colombaria, in deposito alle Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi

La pratica di rilevare il calco del volto al fine di ottenere l’effigie di persone defunte era già diffusa, a Firenze, perlomeno dal XIV secolo, ma fu verosimilmente Orsino di Niccolò Benintendi – figura centrale nel campo della ceroplastica nella città medicea già dagli anni sessanta del Quattrocento – a rivestire giustappunto in tale campo un ruolo di primo piano. Infatti, come rammenta Giorgio Vasari nella *Vita* di Andrea del Verrocchio, quest’ultimo, mosso dal desiderio di portare a perfezione l’arte della ritrattistica servendosi, a tale scopo, proprio della consuetudine di utilizzare la cera, secondo una prassi che si riscontrava tradizionalmente presso le botteghe dei ceraioli, si rivolse naturalmente a Orsino che aveva “in quell’arte assai buon giudizio”. Per raggiungere il suo obiettivo il Verrocchio guidò il Benintendi affinché quei ritratti che fino ad allora erano “goffi affatto” cominciassero, in virtù dei suoi consigli, a farsi “in molto miglior maniera” (Vasari 1568, 1878-1885, vol. III, 1878, pp. 373-374). Frutto di tale collaborazione furono certamente le immagini in cera raffiguranti Lorenzo de’ Medici il quale, dopo la congiura dei Pazzi (aprile 1478), volle venissero realizzate da Orsino e, quali voti per lo scampato pericolo, furono poste in tre differenti luoghi di culto: a Firenze davanti al Crocifisso miracoloso nella chiesa del convento del Chiarito in via San Gallo, presso la cappella dedicata all’Annunciazione nella Santissima Annunziata, ad Assisi nella chiesa di Santa Maria degli Angeli. Così, per tale consuetudine di Orsino con Lorenzo e, non di meno, per la fedeltà della famiglia Benintendi ai Medici, è assai probabile che proprio a Orsino si dovesse anche il calco del volto del Magnifico realizzato al tempo della sua dipartita, l’8 aprile del 1492.

Se dunque la maschera mortuaria di Lorenzo fu rilevata da Orsino, è probabile che alla bottega del Verrocchio, ereditata alla morte dello scultore da Lorenzo di Credi e, forse proprio a uno dei creati di quest’ultimo, Giovanni Antonio Sogliani, si debba la particolare disposizione dell’effigie medicea sulla tavola

lignea secondo una pratica che era stata ricorrente nell’officina verrocchiesca. Un assemblaggio che avrebbe potuto essere realizzato dopo il ritorno dei Medici a Firenze, nel 1512 o forse l’anno dopo, quando il figlio secondogenito di Lorenzo, Giovanni, salì al soglio pontificio col nome di Leone X, oppure nel 1515 quando il papa, tornato nella sua Firenze (nel viaggio verso Bologna), vi fece un ingresso trionfale. Un avvenimento, quest’ultimo, che giustificerebbe il carattere encomiastico affidato alla maschera mortuaria del padre. Infatti, la circostanza che fosse poggiata sulle tempie del Magnifico una corona d’alloro (di cui, nel 1993, restava solo un cerchietto) conferiva a questo ritratto un carattere celebrativo, rendendolo cronologicamente compatibile con un tempo successivo al ritorno dei Medici alla guida della città. Carattere celebrativo che pare avvalorato anche dai versi, inseriti in basso sulla tavola di legno, ripresi dal poemetto attribuito al Poliziano *In morte del Magnifico Lorenzo de’ Medici*. La maschera, documentata in casa Strozzi fino al 1821, vi pervenne probabilmente con i beni di Clarice quando ella, figlia e unica erede di Piero, primogenito del Magnifico, andò in sposa a Filippo Strozzi. A partire dal 1827, il manufatto (unitamente al *Busto di Lorenzo* ora alla National Gallery of Art di Washington, inv. 1943.3.92) appartenne all’avvocato fiorentino Alessandro Rivani che lo donò alla Società Colombaria che concesse la *Maschera mortuaria* in deposito allo Stato italiano.

NICOLETTA BALDINI

Bibliografia

La maschera di Lorenzo il Magnifico 1993; M. Cinti, in *Nello splendore mediceo* 2013, p. 438, cat. 47, con bibliografia precedente; S. Hoffmann, in *Gesichter der Renaissance* 2011, pp. 182-184, cat. 56; A. Cecchi, in *Dai Medici ai Rothschild*, 2023, p. 69, cat. I.7



3.

Sculutore fiorentino

Busto muliebre, detto la Velata

circa 1480-1490

bronzo, 36 × 41 cm
Firenze, Galleria dell’Accademia di Firenze e Musei del Bargello, Museo Nazionale del Bargello, inv. Bronzi e placchette, n. 26

La provenienza medicea del busto è attestata a partire dal 1553, sulla scorta della descrizione contenuta in uno degli inventari della Guardaroba, in cui risulta citata “una testa di bronzo di madonna Ginevra” (ASFi, GM 28, c. 31r), ossia di Ginevra Cavalcanti (1400 - *post* 1480), moglie di Lorenzo di Giovanni de’ Medici e madre di Pierfrancesco, capostipiti del ramo cadetto della famiglia. L’identificazione viene mantenuta nei successivi registri cinquecenteschi (ASFi, GM 30, 1553-1559, c. 38r [pubblicato in Müntz 1895, p. 134]; ivi, GM 45, 1560, c. 65v; i, GM 65, 1560-1570, c. 165s), mentre negli inventari della Galleria, in cui il busto figura dal 1704 al 1825 (BU, ms. 82, c. 302v; BU, ms. 95, c. 220v; ASFi, Corte dei conti 71, c. 392r; ivi, Corte dei conti 76, p. 1004), il soggetto viene dapprima curiosamente descritto come sacerdotessa e a seguire come anziana donna velata; quest’ultima apposizione ha contrassegnato l’opera al momento della sua registrazione nel 1879 nella raccolta dei bronzi moderni del Museo Nazionale del Bargello. Un’ulteriore testimonianza sulla provenienza dalla Guardaroba di Cosimo I de’ Medici viene offerta da Giorgio Vasari, il quale nell’edizione giuntina delle *Vite* (1550-1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, vol. III, 1971, p. 218) ricorda il busto come autografo di Donatello e lo identifica col ritratto di Contessina de’ Bardi (1391-1473), moglie di Cosimo il Vecchio. Una prima proposta attributiva vide tirato in causa il senese Lorenzo di Pietro detto Vecchietta (Campani 1884, p. 130), ma in favore della paternità donatelliana si espressero Gaetano Milanese (1887, p. 24), Wilhelm Bode (1892-1905, vol. III, 1895, tav. 134) e Frida Schottmüller (1904, p. 9), quest’ultima riferendo il busto alla fase tarda dell’attività del maestro fiorentino; di lì a poco l’effigie fu relegata a opera di un seguace o imitatore di Donatello (Schubring 1907, p. 180), e il dibattito critico si è da allora appuntato sull’identità della ritrattata con proposte e pareri che sono stati espressi in maniera quasi sempre ipotetica in favore di Annalena Malatesta (Zippel 1901; Venturi 1901-1940, vol. VI, 1908, p. 296), Caterina Sforza (Gottschewski 1907), Contessina de’ Bardi (Pieraccini 1924-1925, vol. I, 1925, p. 38, tav. II, fig. III), Ginevra Cavalcanti (Langedijk 1981-1987, vol. II, 1983, p. 983). La provenienza dalle raccolte medicee giustifica a mio avviso che il busto ritragga presumibilmente una donna appartenuta alla famiglia, e Ginevra Cavalcanti, la quale è documentata ancora in vita almeno fino al 1480 (Ebert 2016, p. 329; Brown 2020, pp. 12, 19), potrebbe costituire una plausibile candidata dal momento che i suoi estremi biografici sarebbero compatibili con l’età dimostrata e con lo stile dell’opera, che mi sembra databile al nono decennio del Quattrocento.

Come è stato notato (Pohl 1938, pp. 39-40; D’Alessandro, Persegati 1987, p. 64), la fusione del busto deve essere stata approntata da una maschera calcata sul volto esanime dell’anziana donna; l’effigie, che è costituita da una lamina metallica alquanto sottile, appare modellata anche sul retro, dove la conduzione del panneggio che riveste il capo sembrerebbe ottenuta, sempre tramite un calco, da dei panni di stoffa imbevuti di gesso, secondo un procedimento già attestato nella bottega di Donatello per l’esecuzione dei panneggi (in particolare per il velo della *Giuditta*: Bearzi 1988) e ripreso in seguito da Andrea del Verrocchio per lo studio dei drappi. Sebbene la lavorazione superficiale del bronzo appaia molto scabra e priva di rinettature, l’impiego di un materiale tanto nobile conferisce un’unicità al nostro nel *corpus* dei busti tardoquattrocenteschi fiorentini postumi o più precisamente afferenti al genere *post mortem*. Tra i rari esemplari che sono pervenuti l’effigie in terracotta tradizionalmente identificata con Battista Sforza e conservata al Louvre (si veda da ultimo Harris 2020) sembrerebbe costituire un termine di paragone per affinità cronologica e di intenti. Lo sperimentalismo tecnico e i panneggi che caratterizzano il bronzo andrebbero cautamente confrontati con certi stilemi alla Bertoldo di Giovanni, ad esempio con le superfici irregolari dell’*Orfeo* (circa 1471) o col panneggio a pieghe fitte e sottili che copre le spalle del cosiddetto *Giovane platonico* (circa 1470, entrambi al Museo Nazionale del Bargello), busto che ha condiviso con il nostro i passaggi dalle collezioni granducali a quella museale odierna e il cui effigiato si è proposto recentemente di identificare con Giovanni di Niccolò Cavalcanti (Amato 2022b), sodale di Marsilio Ficino e membro della famiglia che aveva dato i natali anche a Ginevra. L’ignoto scultore al quale si deve l’esecuzione del busto muliebre andrà ricercato tra coloro che si cimentarono nella metallurgia nel solco della tradizione donatelliana riletta attraverso la lente dei grandi maestri contemporanei, da Bertoldo a Verrocchio.

SARA RAGNI

Bibliografia

Vasari 1550-1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, vol. III, 1971, p. 218; Campani 1884, p. 130; Milanese 1887, p. 24; Bode 1892-1905, vol. III, 1895, tav. 134; Supino 1898, pp. 382-383; Zippel 1901; Schottmüller 1904, p. 9; Gottschewski 1907; Schubring 1907, p. 180; Venturi 1901-1940, vol. VI, 1908, p. 296; Pieraccini 1924-1925, vol. I, 1925, p. 38, tav. II, fig. III; Pohl 1938, pp. 39-40; Fusco 1982, p. 182; Langedijk 1981-1987, vol. II, 1983, p. 983; M. Collareta, in *Omaggio a Donatello* 1985, pp. 343-344; D’Alessandro, Persegati 1987, p. 64; Paoletti 1998, pp. 88-89; Kohl 2007, pp. 83-84; Krass 2012, pp. 189-194; Kohl 2013, pp. 65-66; Kelzer 2015, p. 27; Goldenbaum 2018, pp. 268-269



4.

Plasticatore fiorentino

Maschera mortuaria di sant’Antonino Pierozzi

circa 1459

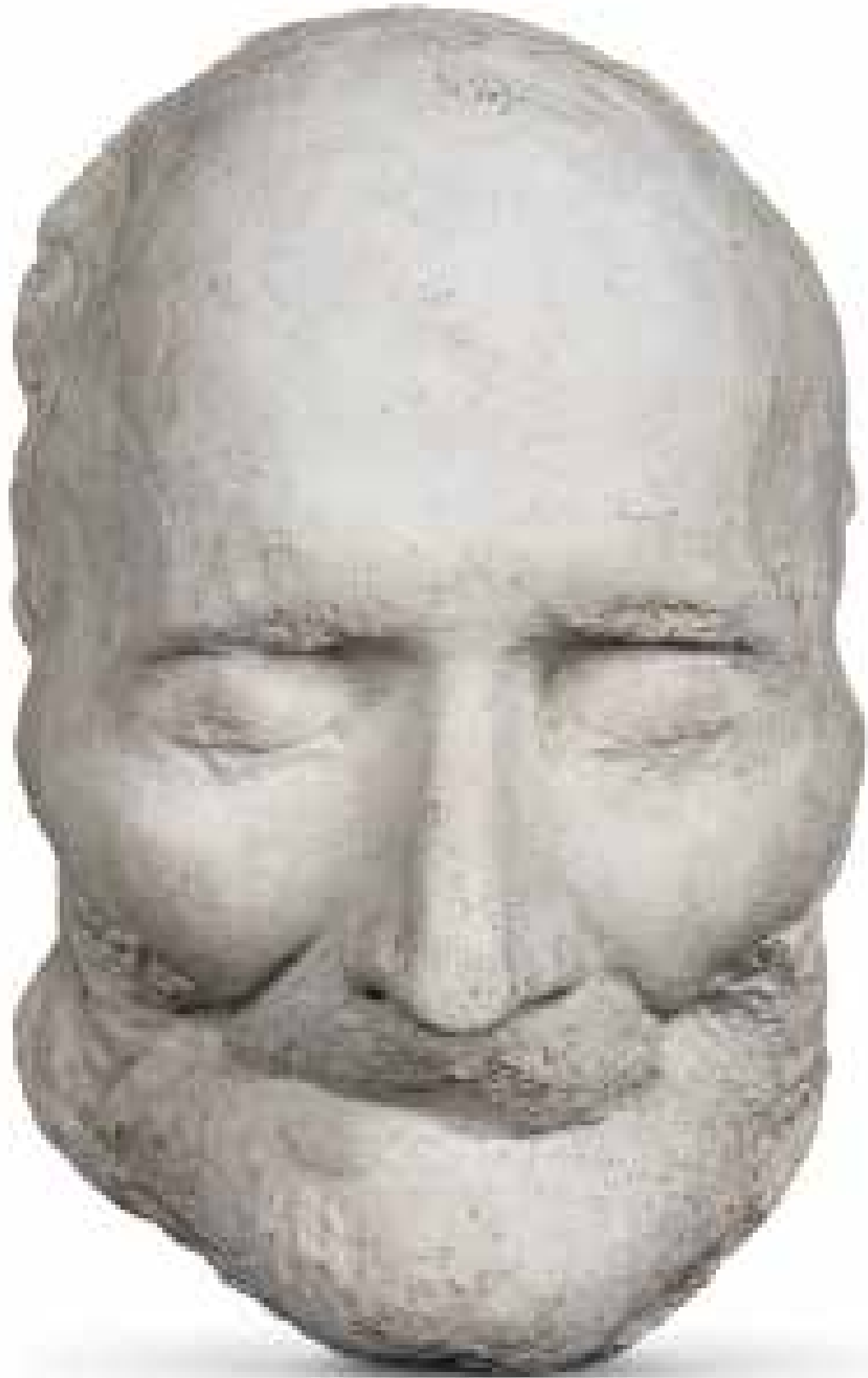
gesso, 23 × 14 cm
Firenze, direzione regionale Musei nazionali Toscana, Museo di San Marco, inv. San Marco e Cenacoli 1915, n. 501

Antonino Pierozzi morì in odore di santità nel maggio del 1459. La sopravvivenza della sua maschera mortuaria, calcata sul volto esanime dai tessuti oramai allentati, attesta della straordinarietà del personaggio; dalla maschera, che costituisce l’archetipo degli innumerevoli busti in terracotta modellati a tutto tondo e tuttora conservati in alcuni dei complessi sacri più importanti di Firenze (cat. 5), deriva inoltre un tipo di ritratto plastico che presenta il volto del santo montato su un pannello come nell’esemplare della Collezione Loeser in Palazzo Vecchio a Firenze (Krass 2012, p. 121; Eadem 2015, pp. 4-6; Bellandi 2023, p. 124). Nella scarna galleria quattrocentesca di effigi di tal genere, la maschera funebre di Antonino succede a quelle di san Bernardino da Siena († 1444, conservata nel mausoleo aquilano a lui dedicato: Krass 2012, p. 120; Siebert 2017, pp. 209-212) e di Filippo Brunelleschi († 1446, al Museo dell’Opera del Duomo di Firenze, inv. 2005, n. 486: Kohl 2007, p. 81), e precede la *Maschera mortuaria di Lorenzo il Magnifico* († 1492, nel Tesoro dei Granduchi di Palazzo Pitti: cat. 2). Esse costituiscono una serie di manufatti che sottono molteplici implicazioni, sacrali, encomiastiche, financo magiche (Didi-Huberman 2008a), che permangono come dei moniti nella percezione e nell’interpretazione contemporanee. Avvicendamenti anche molto complessi accompagnano di sovente la storia delle sepolture, e in particolare le vicende dei sepolcri di personalità eminenti come quella di sant’Antonino. Le sue spoglie furono tumulate all’interno della chiesa di San Marco, in una delle due sepolture terragne riservate alla famiglia conventuale e poste in prossimità del coro; nel 1483, per rendere visibile il luogo, vi fu costruito un modesto altare di mattoni intonacato che risultava addossato all’estremità sinistra del tramezzo e che recava un dipinto raffigurante lo stesso Antonino inginocchiato in adorazione del Crocifisso (sulla prima sepoltura e sul dipinto, identificabile nella tela di Piero del Pollaiuolo attualmente nel Museo di San Marco, si veda da ultimo Tartuferi 2023a). Nel 1523, in concomitanza con la canonizzazione di Antonino, l’altare fu soppiantato da un grande tabernacolo ligneo realiz-

zato da Baccio d’Agnolo, ma soltanto nel tardo Cinquecento il corpo del santo fu riesumato per essere deposto nella cappella che la famiglia Salviati aveva fatto erigere da Giambologna in fondo a sinistra della navata della chiesa. Il 9 maggio 1589 lo scoprimento del sacello coincise con la solenne celebrazione della traslazione del “corpo incorrotto” di sant’Antonino, il quale fu portato in processione per le vie della città, ed esposto alla venerazione dei fedeli prima di essere nuovamente deposto ai piedi dell’altare della Cappella Salviati (sull’ostensione del corpo si vedano Pohl 1938, p. 27; Hertl 2002, p. 31). L’altare, isolato al centro del vano, era stato progettato per assolvere la funzione di un vero e proprio reliquiario: rifacendosi alle prescrizioni di Carlo Borromeo relative all’esposizione dei corpi ancora integri dei santi, Giambologna aveva predisposto che le spoglie di sant’Antonino venissero collocate all’interno di un sarcofago di pietra di paragone, ornato sul coperchio dalla figura bronzea giacente del santo fusa da Domenico Portigiani, e che il sarcofago, collocato al di sotto della mensa, fosse schermato alla vista dei fedeli tramite una grata di bronzo (le vicende relative alla sepoltura tardocinquecentesca sono sinteticamente ripercorse in Ragni 2020, pp. 148-149). Come ricorda Anton Francesco Gori (1728, pp. LXX-LXXI), tale allestimento venne modificato nel 1711 per volere del marchese Antonino Salviati: quest’ultimo, al fine di evitare che il corpo subisse danneggiamenti, ogni qual volta il sarcofago veniva movimentato e aperto durante le esposizioni, fece collocare la salma nella cassa di cristallo che ancora oggi si vede sotto l’altare.

SARA RAGNI

Bibliografia
Pohl 1938, pp. 51-53; Hertl 2002, pp. 30-31; Kohl 2007, p. 83; Krass 2012, p. 120; Eadem 2015, pp. 4, 8; Siebert 2017, pp. 213-215; Bellandi 2023, pp. 119, 123-124



5.

Bartolomeo Sinibaldi, detto Baccio da Montelupo
(Montelupo Fiorentino, 1469 - Lucca, circa 1535)

Busto di sant’Antonino Pierozzi

circa 1494-1498

terracotta originariamente dipinta, 41 × 43,5 cm
Firenze, direzione regionale Musei nazionali Toscana, Museo di San Marco, inv. San Marco e Cenacoli 1915, n. 513

L’effigie costituisce il ritratto forse dall’intonazione emotivamente più coinvolgente nella cospicua galleria di busti fittili che perpetuano le fattezze emaciate del domenicano Antonino Pierozzi (Firenze, 1389-1459), il carismatico teologo che fu priore di San Marco dal 1439 al 1444, ricoprì la carica di arcivescovo fiorentino dal 1446 fino alla morte sopravvenuta nel 1459 e venne canonizzato nel maggio del 1523 durante il breve pontificato di Adriano VI: nel nucleo di circa dieci esemplari che furono realizzati tra la fine del Quattrocento e il primo quarto del Cinquecento, e che attesta la particolare e diffusa venerazione tributata dai fiorentini, ciascun busto, pur presentando delle significative varianti, risponde a una prassi esecutiva improntata alla riproducibilità di un modello o di un tipo iconografico che sembra derivare dall’archetipo della *Maschera mortuaria* conservata anch’essa nel Museo di San Marco (cat. 4). Filiazioni di carattere classificatorio possono essere introdotte a partire dal notevole busto che si trova all’interno della basilica di Santa Maria Novella, e per il quale le attribuzioni oscillano tra l’ambito di Andrea della Robbia con una datazione agli inizi del Cinquecento (Lucidi 2022, p. 41; Bellandi 2023, pp. 116, 126-128) o una più convincente restituzione a Benedetto da Maiano sul nono decennio del Quattrocento (Amato 2022a), mentre un’altra serie farebbe capo all’esemplare conservato nell’Oratorio dei Buonomini di San Martino, databile al 1490-1510 e già riferito alla bottega dei plasticatori Orsino e Antonio Benintendi (per una disamina di quest’ultimo busto e delle sue derivazioni, si rimanda a Bellandi 2023).

L’effigie di San Marco differisce dai tipi sopra menzionati per l’inclinazione del capo verso sinistra e per la foggia del pallio, ed è tecnicamente approntata tramite la giustapposizione di più parti distinte: la testa è realizzata attraverso l’unione del frontale – desunto presumibilmente da un calco ottenuto dalla maschera funeraria (come asserito da Pohl 1938, p. 51, e più recentemente ribadito da Basilissi 2023, p. 145) di cui sembra tuttavia costituire una versione epurata dagli aspetti di alterazione dei volumi del volto dovuta alla perdita di tono dei tessuti – con la calotta po-

steriore modellata a completare il capo, e si innesta sulla massa del busto che risulta plasmato a sé stante e svuotato all’interno al fine di garantire una cottura uniforme. La policromia originaria, oggi totalmente perduta, doveva conferire un aspetto ancora più epidermico e realistico al ritratto, con il contrasto tra la colorazione molto scura del pallio e il candore della stola. Sul versante stilistico il busto è stato ricondotto alla produzione fittile di Baccio da Montelupo (a partire da Lucidi 2014, pp. 55, 87 nota 59) sulla scorta delle affinità formali con le opere eseguite nel quadriennio in cui lo scultore fu particolarmente vicino agli ambienti culturali e artistici legati a luoghi di culto ed edifici domenicani, con un sodalizio che lo vide impegnato in importanti commissioni, principiate nel 1494 con il *Compianto* in terracotta destinato alla Cappella del Capo di San Domenico nell’omonima chiesa bolognese (Lucidi 2022, pp. 34-40), e culminate nel 1496 con la consegna del *Crocifisso* ligneo per il presbiterio di San Marco a Firenze (ivi, pp. 47-49). Il convento fiorentino costituì un polo fondamentale nella formazione dell’esordiente Baccio, il quale ebbe modo di frequentarlo anche grazie alla presenza del fratello fra’ Benedetto e di stringere rapporti con gli artisti che allora vi gravitavano, tra cui Andrea, Marco e Francesco della Robbia e alcuni esponenti della famiglia Del Tasso. Costoro condivisero con Baccio la religiosità austera e penitenziale professata da Girolamo Savonarola e si schierarono dalla parte del predicatore ferrarese durante l’assedio di San Marco nel 1498 (ivi, pp. 22-23). Nel contesto che si è evocato, la restituzione del *Busto di sant’Antonino* a uno scultore intrinsecamente connesso alle vicende del convento fiorentino come Baccio acquista una pregnanza storica e culturale, oltre che artistica.

SARA RAGNI

Bibliografia

Pohl 1938, pp. 51-53; Lucidi 2014, pp. 55, 87 nota 59; Krass 2015, pp. 6-8; Lucidi 2022, pp. 43-44; Basilissi 2023, pp. 143-147; Bellandi 2023, pp. 127-128; Lucidi 2023, pp. 137-141



6.

Goro di Francesco Buglioni

(? - Firenze, 1528)

Ridolfo del Ghirlandaio

(Firenze, 1483-1562)

Busto di Ugolino di Luigi Martelli, vescovo di Lecce e di Narni (1491-1518)

1518-1519

terracotta dipinta, 60 × 54,5 × 32 cm; base lignea, intagliata e dorata, 14 × 64 × 36 cm

sulla base “VIRTUTE I[M]MORTALIS”

Firenze, Galleria dell’Accademia di Firenze e Musei del Bargello, Palazzo Martelli, inv. Dipinti e sculture, n. 46

Il busto è stato lasciato da Francesca Martelli, l’ultima discendente del senatore Marco, all’arcidiocesi di Firenze nel 1986, insieme agli altri arredi del palazzo Martelli di via della Forca, e con questi è stato acquistato dallo Stato italiano nel 1998. Proviene dalle raccolte di un altro ramo della famiglia, che risiedeva in via degli Spadai, l’odierna via Martelli. Come ha intuito Alessandra Civai (1990), vi si può riconoscere la “testa di terra” di Ugolino di Luigi di Ugolino Martelli, vescovo di Lecce e di Narni, ricordata in una serie di pagamenti a “Ghoro ischultore”, registrati tra la primavera del 1518 e l’inizio del 1519 in due libri contabili del fratello Luigi di Luigi (in totale 4 fiorini e 2 denari, ASFi, Carte Strozziiane, V, 1473, cc. 60r, 63s-*d*, citati in Lydecker 1989, pp. 200, 293; V, 1471, cc. 31*v*, 38*r*, 41*r*, 42*v* e 49*r*). Negli stessi registri si trovano anche due pagamenti a Ridolfo del Ghirlandaio del 23 ottobre e 7 dicembre 1518 per la policromia del busto (in totale 2 fiorini e 10 soldi, ASFi, Carte Strozziiane, V, 1471, cc. 37*r*, 41*v*; 1473, cc. 60r, 74s-*d*, Lydecker 1989, pp. 200, 293, per errore come pagamento per un dipinto). In uno dei libri è registrato anche un inedito pagamento del 31 marzo 1518 a Meo legnaiolo per la base lignea, che è ornata con l’arme Martelli, sormontata dal lacerto di un cappello vescovile (ASFi, Carte Strozziiane, V, 1471, c. 29*v*). Il busto è dunque stato eseguito dopo la morte di Ugolino, deceduto il 26 febbraio 1518 (ASFi, Carte Strozziiane, V, 1473, c. CLVI*r*), forse utilizzando una maschera funebre, come si intuisce dal saldo pagato allo scultore il 4 maggio 1519 per la “testa di terra della inpronta della buona memoria di monsignore di Narnni” (ASFi, Carte Strozziiane, V, 1471, c. 49*r*; V, 1473, c. 63s).

Il busto del vescovo Ugolino potrebbe essere una delle cinque “teste” ricordate tra gli arredi del palazzo di via degli Spadai nel 1612, quando furono ereditati dall’ultima del ramo, Maria di Luigi Martelli (circa 1601-1671), sposatesi in seguito con Giovan Battista Strozzi (ASFi, NM, Protocolli 7594, cc. 7*r*, 8*r*). Una parte degli arredi furono venduti all’asta dal Magistrato di Pupilli nell’agosto dello stesso anno (ASFi, Martelli, Filze 1452, ins. n.n., c. 476*r*). Forse in questa occasione il busto venne acquistato da un terzo ramo della famiglia, residente in Piazza dell’Olio, dove è descritto nel 1648 tra i beni del canonico Vincenzo di Giovanni Martelli (ASFi, Martelli, Filze 8, ins. 16, cc. n.n.; Martelli, Filze 1428, ins. 111, c. 101*v*), tutti vincolati dal suo testamento del 1641 in un fidecommesso fruibile dal cappellano *pro tempore* della cappella Martelli in Santi Michele e Gaetano (ASFi, NM 11174, cc. 97*v*-109*r*). Svincolati dal fidecommesso nel 1783, gli arredi furono consegnati all’abate Giuseppe dei Martelli di via della Forca, rettore all’epoca della

cappella (ASFi, Martelli, Filze 1, ins. 33, fasc. n.n., pp. 13-14). Altre opere in gesso e terracotta di “Ghoro schultore” sono ricordate nel 1521 tra i beni del defunto maestro Valerio, un frate del convento della Santissima Annunziata (si veda ASFi, CRSGF 119, 52, cc. 107*v*-108*r*, comunicazione orale di Louis A. Waldman). Il patronimico del plasticatore è indicato in un libro contabile della Compagnia dello Scalzo, dove è stata registrata il 18 maggio 1522 la tassa di ammissione di “Goro di Francesco ischu[l]lore” (O’Brien 2013, p. 386, n. 20). Il nome del nonno è specificato in un rogito del 9 marzo 1512 che rammenta “Ghoro Francisci Bernardi sculture” tra i testimoni per una commissione data ad Agnolo di Polo de’ Vetri (Waldman 2007b, p. 348, doc. 2).

Il cognome di Goro, Buglioni, è noto grazie a due documenti relativi alla metà di una casa in via Santa Maria, portatagli in dote nel 1524 dalla seconda moglie Maddalena del Gamba, e donata dallo scultore il 20 marzo 1528 al figlio Francesco e alla nuora Bartolommea Grassini (Ulivi 2004, pp. 195, doc. 14, 198-199, doc. 22). Il fatto che il nonno di Goro si chiamasse Bernardo come quello del noto scultore di terrecotte invetriate Benedetto di Giovanni Buglioni (1461-1521) fa sorgere il sospetto che fossero cugini di primo grado. I rapporti di Goro con Santi di Michele Viviani (1494-1576), più noto con il cognome del suo maestro Benedetto Buglioni, sono chiariti da un atto del 2 luglio 1528 rogato nell’abitazione di Goro nel popolo di San Lorenzo, una rinuncia alla sua carica di Guardia del fuoco della città di Firenze a favore del genero “Sancti Michaelis” (ASFi, NA 219, cc. 41*v*-42*r*, comunicazione orale di Davide Gambino). Pochi giorni più tardi, il 13 luglio 1528, “Goro sculttore” fu sepolto nella chiesa di San Lorenzo (ASFi, Ufficiali poi Magistrato della Grascia 191, c. 430*v*; ASFi, Arte dei Medici e Speciali 249, c. 78*v*). Il figlio Francesco morì pochi anni più tardi, entro il 1538, quando la moglie Bartolommea è indicata come sua vedova in un registro decimale (ASFi, Decima granducaale 3662, c. 77s). Altri due figli di Goro, Vincenzo e il fratello scultore Michele Buglioni († 1578), sono ricordati nei libri della Compagnia dello Scalzo (O’Brien 2013, pp. 369, 390 nota 252 e n. 51).

LISA GOLDENBERG STOPPATO

Bibliografia

Palazzo Martelli Firenze. Inventario stima [...], ms. 1986, p. 24; Lydecker 1989, pp. 200, 293 (come opera perduta); Civai 1990, pp. 42, 48 note 67-68, 131, fig. 14; Gentilini 1996, pp. 28 nota 64, 29, fig. 10; Waldman 2007, pp. 340, 342, fig. 4, 348, doc. 2; Bietti 2009, *passim*



Busto di Luca Pitti

circa 1480-1499

terracotta dipinta, 57,5 × 55 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Oggetti d’Arte Pitti, n. 131

Il busto raffigura Luca di Bonaccorso Pitti (1395-1473), il mercante e politico fiorentino che rivestì importanti incarichi pubblici a partire dagli anni venti del Quattrocento, fece parte degli Otto di Guardia e Balìa, dei Dieci di Balìa e fu per tre volte gonfaloniere di Giustizia; nel 1434 fu membro della Balìa che richiamò Cosimo de’ Medici dall’esilio veneziano e nel 1463 ricevette la dignità cavalleresca fiorentina. Nell’estate del 1466 fu a capo della fazione del Poggio contro i Medici, ma riabbracciò quasi subito la causa della famiglia dominante (per il profilo biografico si rimanda a Böninger 2015). Il nome di Luca Pitti resta inscindibilmente legato a quello del celebre palazzo situato nell’Oltrarno fiorentino, l’edificio costruito a partire dal 1454 e che circa un secolo dopo sarebbe divenuto la residenza ducale e in seguito granducale della famiglia Medici. L’effigie costituisce il ritratto più antico tra quelli noti, e dalle caratteristiche fisionomiche in esso trasposte sembrano derivare alcune raffigurazioni cinquecentesche di Luca Pitti, quali appaiono nella tela della serie gioviana degli Uffizi, realizzata da Cristofano dell’Altissimo intorno al 1568, e nella predella della pala dipinta da Alessandro Allori nel 1574 per la cappella di famiglia nella chiesa di Santo Spirito. Il busto fittile presenta l’effigiato in abiti contemporanei, con indosso un copricapo e una tunica a pieghe tubolari e con un alto colletto riferibili alla moda codificata dal secondo Quattrocento; tali

elementi e il formato del busto, che risulta tagliato linearmente al di sotto delle spalle, si riscontrano in una serie di ritratti maschili modellati in terracotta facenti parte delle collezioni del Victoria and Albert Museum di Londra, tra cui figurano un presunto esponente della famiglia Capponi, un personaggio in età virile e un altro più anziano, tutti accomunati da un ambito di provenienza fiorentino e risalenti al tardo Quattrocento (Pope-Hennessy, Lightbown 1964, vol. I, pp. 210-212; vol. III, pp. 144-145, tavv. 207-209; ; si veda anche in catalogo il saggio di A. Gatti e L. Principi, cap. 3 e nota 56). Le affinità compositive e formali dei tre busti londinesi con l’effigie di Luca Pitti offrono un termine di confronto per una plausibile datazione di quest’ultimo all’ultimo ventennio del Quattrocento, mentre sul versante attributivo, data la pressoché totale assenza di notizie sulle vicende antiche e sui passaggi collezionistici del busto di Pitti, accoglierei in termini di prossimità cronologica il riferimento alla bottega dei plasticatori e ceraioli fiorentini Orsino e Antonio Benintendi che è stato avanzato, pur cautamente, da Giancarlo Gentilini (1996a, pp. 29-30 nota 75).

SARA RAGNI

Bibliografia
Von Schlosser 1911, ed. 2011, pp. 98-99; Gentilini 1996a, pp. 29-30 nota 75; O. Casazza, in *Opere in luce* 2002, pp. 10-11; Bellandi 2023, p. 120



Busto di religiosa domenicana

circa 1480-1499

terracotta dipinta, 44 × 55 cm
Firenze, Galleria dell’Accademia di Firenze e Musei del Bargello, Palazzo Davanzati, inv. Sculture Bargello, n. 417

Il busto proviene dalle raccolte artistiche dell’Ospedale di Santa Maria Nuova, l’istituzione fiorentina di assistenza di vetusta fondazione (1288) in seno alla quale, nel corso dei secoli, si era costituito un cospicuo e considerevole patrimonio di opere che è andato per la maggior parte alienato alla fine dell’Ottocento: nell’appendice del catalogo compilato nel 1874 e relativo agli oggetti d’arte che erano ancora nelle disposizioni dell’ospedale e che furono messi in vendita per far fronte ai dissesti finanziari dell’istituto (per la trascrizione integrale si veda Diana 2005, pp. 337-351), figura anche l’effigie in terracotta raffigurante “una monaca” (ivi, p. 349), identificabile con certezza col busto fittile oggi al Davanzati grazie alla corrispondenza delle misure; il busto fu acquistato dallo Stato tra il 1897 e il 1900 insieme ad altre opere scultoree che vennero destinate al Museo Nazionale del Bargello, e che sono elencate in un verbale di consegna redatto nel 1902 a firma dei funzionari dell’epoca Enrico Ridolfi, direttore delle Reali Gallerie, e Igino Benvenuto Supino, ispettore del Bargello (ASGF, 1902, pos. 4 [Museo Nazionale del Bargello], ins. 14). Nel 1956, in concomitanza con l’apertura del museo dedicato agli arredi delle antiche residenze fiorentine che venne realizzato nel palazzo trecentesco appartenuto ai Davizzi e in seguito alla famiglia Davanzati, l’effigie fu selezionata da Luciano Berti per essere inserita nell’allestimento museale, nel cui contesto ha sempre mantenuto un generico riferimento alla scuola fiorentina della seconda metà del Quattrocento (Berti 1956, p. 12; Idem 1958, p. 16, tav. 14; Idem 1972, p. 214, cat. 213). Data l’assenza di stemmi o iscrizioni risulta assai arduo rintracciare un contesto di provenienza anteriore alla permanenza nel

complesso del nosocomio fiorentino, e sul versante formale la forte caratterizzazione fisionomica del volto dell’effigiata e la mancanza di attributi iconografici suggeriscono si tratti di un’anziana religiosa, il cui ordine di appartenenza potrebbe essere riconducibile ai domenicani grazie alla foggia dell’abito, costituito da una mantellina nera e da un velo bianco completo di soggolo, che nella casistica iconografica può essere tipologicamente comparato alle vesti di santa Caterina da Siena, suprema esponente femminile dell’ordine (per l’iconografia cateriniana si rimanda a Bianchi, Giunta 2007). Il busto appare modellato a tutto tondo ed è provvisto, nell’odierna sistemazione museale, di una pregevole base lignea poligonale decorata a pastiglia: la dimensione dell’effigie è tale da legittimare un’originaria collocazione all’interno di una nicchia o in un recesso di una stanza, e alcune caratteristiche peculiari del volto della donna, come le palpebre appena dischiuse, gli zigomi scavati, le labbra serrate, sembrerebbero compatibili con un procedimento di plasmazione ottenuto attraverso il calco di una maschera funeraria, mentre il formato del busto, che risulta tagliato in orizzontale al di sotto delle spalle, giustificerebbe una datazione entro l’ultimo ventennio del Quattrocento.

SARA RAGNI

Bibliografia
Berti 1956, p. 12; Idem 1958, p. 16, tav. 14; Idem 1972, p. 214, cat. 21



Processione in via de’ Servi e in piazza della Santissima Annunziata

prima metà del XVII secolo

olio su tela, 144 × 338 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 2592

L’opera rappresenta una processione fiorentina di religiosi, arma-
ti e cittadini i quali, procedendo da piazza della Santissima An-
nunziata lungo via de’ Servi, imboccavano l’attuale via de’ Pucci.
Come si evince dalle ricerche svolte soprattutto da Maria Sframeli,
il primo ricordo della tela si trova in un inventario della Guarda-
roba medicea datato al 1666 quando, insieme ad altre tre lunette
delle medesime dimensioni raffiguranti altre piazze importanti
della città di Firenze (piazza della Signoria, piazza Pitti e piazza
del Duomo), risulta descritta “nella prima stanza di guarda roba
dove sta la mostra e lo scrittoio de Ministri” in Palazzo Pitti (ASFi,
GM 747, c. 153r, n. 359). Con descrizione non dissimile e sempre
nel medesimo luogo, l’opera viene menzionata nei successivi regi-
stri inventariali almeno fino al 1776 (fra gli altri: ASFi, GM 741, c.
240, n. 226; ASFi, GM 1289, cc. 264-265, n. 308; ASFi, GM 1449,
c. 134, n. 313; ASFi, IRC 3357, c. 270, n. 2026; ASFi, IRC 4350,
cc. 23-24, n. 147). Solo nell’inventario generale del 1890, per la lu-
netta come per le altre tre compagne, ricordate nella “Stanza del
Bagno” sempre a Pitti, fu proposto il nome di un possibile esecu-
tore – Lorenzo Fratellini –, un’attribuzione inaccettabile qualora
si confrontino le date dell’artista (attivo alla fine del Seicento e poi
nei primi decenni del secolo seguente) con i ricordi della presenza
dei dipinti nella reggia di Pitti perlomeno, come si è indicato, dal
settimo decennio del XVII secolo.

L’opera riveste un notevole rilievo storico in quanto mostra non
solo come doveva apparire quella importante arteria che dalla
chiesa servita conduce al Duomo, ma anche come si presentava
l’edificio religioso dopo che, ai primi del Seicento, vi era stato ag-
giunto, per volontà e su commissione della famiglia Pucci, l’e-
legante loggiato. Non l’unica nota d’interesse. L’anonimo pittore
dipinse infatti, sulla sinistra, alcuni edifici con botteghe di ceraioli
(candelai), come si evince dalle candele esposte davanti agli sporti
di tali officine, mentre sulla destra, in basso, raffigurò un’unica

bottega pur essa individuabile dai ceri appesi: manufatti, questi
ultimi, che potevano essere acquistati dai fedeli che si recavano
presso la Santissima Annunziata importante santuario maria-
no. Vi si venerava (e la si venera tutt’oggi) un’*Annunciazione* ad
affresco (di autore ancora ignoto) a cui, a partire dai primi del
XIII secolo, i fedeli indirizzavano le loro preghiere chiedendo so-
stegno e conforto alla Vergine annunciata. A questa miracolosa
immagine venivano donati i bóti (voti) in cera: non solo i sem-
plici torchi, torchietti, doppiieri e altre tipologie di candele, ma
anche e soprattutto le cosiddette “ymagini” che raffiguravano i
più svariati soggetti quali, ad esempio, le diverse parti del corpo
umano – teste, occhi, denti, cuori, gambe, braccia e mani – ma
anche figure intere che ritraevano re, duchi e personaggi eminen-
ti e, non di meno, animali ed edifici. Se la commercializzazione
di tali manufatti avveniva naturalmente presso la chiesa, il culto
dell’immagine mariana condusse i ceraioli ad aprire le loro botte-
ghe proprio in prossimità dell’Annunziata dove essi potevano, a
loro volta, mettere in vendita le cere ma pure realizzare le grandi
e complesse “ymagini”. E fu soprattutto la famiglia Benintendi
ad aprire nella strada, nel corso del XV secolo, almeno cinque
botteghe, una delle quali (quella sulla destra) si trovava proprio
dove la lunetta, ancora due secoli dopo, rammenta – raffigurando
l’esposizione di ceri – una tradizione di fede e devozione che a
Firenze si perpetuò a lungo nel tempo.

NICOLETTA BALDINI

Bibliografia

M. Sframeli, in *Le Madonne del Chianti* 2005, pp. 46-49, con
bibliografia precedente; Eadem, in *L’uomo del Rinascimento* 2006,
pp. 268-269, cat. 97; Eadem, in *The Splendour of the Medici* 2008,
p. 265, cat. 156; Aquino 2023-2024, vol. I, pp. 68-69



Vincenzo Panicale
(documentato a Viterbo nella prima metà del XVII secolo)

Libro dei miracoli

1619-1624, con integrazioni successive sino al 1690

manoscritto cartaceo, inchiostro e acquerelli, legatura in pergamena, 425 × 290 × 60 mm
Roma, Fondazione Marco Besso, inv. 26938

Il manoscritto, un tempo nella sagrestia del santuario della Madonna della Quercia a Viterbo, è giunto alla fondazione Besso nel 1926 grazie al dono dello studioso Giovan Battista Goretti. La totale perdita delle figure votive in cera a grandezza naturale che affollavano numerosi luoghi di culto in Italia, unitamente all’assenza di una qualsiasi documentazione iconografica, ha causato una significativa lacuna nella cultura visiva del Rinascimento; il manoscritto qui esposto assume una particolare importanza in quanto costituisce l’unica testimonianza pervenutaci. Come nella più celebre basilica della Santissima Annunziata a Firenze, il santuario della Madonna della Quercia a Viterbo era, dalla metà del Quattrocento, ricco di figure votive in cera a grandezza naturale. A causa dei continui restauri che si rendevano necessari per preservare le figure in cera, nel 1619 si decise di incaricare il modesto pittore locale Vincenzo Panicale, a sua volta tra i miracolati dalla Madonna della Quercia, di realizzare un libro che documentasse i principali voti in modo tale che “quando si rompesse un voto, et che andasse tutto in polvere, si potrà rifare col modello dipinto nel libro, che dimostra al vivo come stanno, et si faccia diligenza da chi viene doppio mantenerli, che sono le gioie, et ornamenti di questa chiesa” (Carosi, Ciprini 1993, p. 119). Il *Libro dei miracoli* venne completato da Panicale nel 1624, ma sino al 1690 verranno aggiunte nuove tavole a documentare i principali voti che nel tempo venivano realizzati. Gli acquarelli di Panicale erano accompagnati da note esplicative redatte da padre Tomaso Bandoni, autore di numerosi volumi dedicati ai miracoli della Madonna della Quercia dati alle stampe tra il 1628 e il 1640.

La più antica figura illustrata da Panicale, raffigurante Bastiano Elmi da Pitigliano, risale al 1488; a quella data le cere erano realizzate da Petruccio e Battista Cifarella; quest’ultimo alcuni anni prima aveva realizzato voti in cera anche per la fiorentina Santissima Annunziata (Masi 1916, p. 137). La maggior parte dei voti raffigurati risale al Cinquecento; dal 1517 Mariotto Benintendi, membro della celebre dinastia di ceraioli fiorentini, ottenne il monopolio per la realizzazione dei voti, monopolio che si protrasse sino al 1609 quando Matteo Benintendi, ultimo discendente noto della famiglia, chiuse definitivamente la bottega. Con l’arrivo dei Benintendi la produzione di figure votive aumentò notevolmente e si arricchì di personaggi illustri, sempre raffigurati in ginocchio nell’atto di pregare; tra questi vi erano Paolo III Farnese, Gregorio XIII e Ferdinando de’ Medici, quest’ultimo collocato nel santuario nel 1581 quando era ancora cardinale. Contrariamente alle cere votive fiorentine, distrutte nel 1785, quelle viterbesi si potevano ancora ammirare sebbene ridotte di numero nel 1845; pochi anni dopo, forse in coincidenza con i lavori di restauro del santuario intrapresi nel 1862, anche queste ultime vestigia di antiche devozioni scompariranno definitivamente.

ANDREA DANINOS

Bibliografia
Del Re 1985, pp. 157-170; Carosi, Ciprini 1993, pp. 117-274; Capozzi 1998, p. 389; Ciprini 2005, pp. 342-344; A. Daninos, in *Avere una bella cera* 2012, pp. 91-95, cat. 5



11. Manifattura romana (cera), manifattura granducale (montatura)

a. Agnus Dei

1572 (cera), ultimo quarto del XVII secolo (montatura)

cera dipinta, argento filigranato, bronzo dorato, diametro 19 cm
sulla valva anteriore “ECCE A[GNUS] DEI QUI TOLLIT P[ECCATA] M[UNDI]”,
sulla valva posteriore “PIUS V ALEXANDRINUS PONT. MAX ANNO VII”
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi,
inv. Argenti senza estimo 1911, n. 121

I due *Agnus Dei* di Pio V risalgono al 1572 e, oltre a variare nella cromia, presentano iconografie diverse sul lato posteriore: santa Veronica con il sacro velo in quello dipinto e una crocifissione con Maria e Giovanni nell'altro. Come indicato da Maria Sframeli, il disco policromo di Pio V (1504-1572) si può probabilmente ricondurre a un gruppo di oggetti sacri e reliquie legati al Ghislieri, pontefice particolarmente caro ai Medici per aver concesso a Cosimo I il titolo granducale (R. Gennaioli, in *Sacri splendori* 2014; Sframeli 2014, p. 72). Ripetute testimonianze della pervasiva diffusione di questi oggetti nella vita quotidiana della corte si rintracciano nel carteggio di Bianca Cappello, i cui corrispondenti da Roma sono molto assidui nel recapitarle a Firenze diversi generi di *sacramentalia*, quali rosari, “quadretti di devozione”, indulgenze e molti *Agnus Dei* di tutte le dimensioni (si veda cat. 12-14). Monsignor Guglielmo Sangalletti, figura assai influente nel panorama artistico romano della seconda metà del Cinquecento, cameriere e tesoriere segreto di Pio V e cameriere segreto di Sisto V, sempre al servizio dei Medici a Roma e, in particolare, del cardinale Ferdinando (Cicconi 2011, pp. 231-232), è il principale protagonista di questi scambi che avvengono a seguito di insistenti richieste della granduchessa. Tra il 1583 e il 1587, a ogni nuova benedizione degli *Agnus Dei*, Bianca cercava di averne qualcuno: Sangalletti si trova addirittura a doverla difendere dall'accusa di aver fatto rubare una cassa di *Agnus Dei* diretta in Spagna a Don Pietro de' Medici: “et il signor Ferrante [...] disse che tutte le donne venetiane sono gran mariole et che Vostra Altezza più di tutte assieme avendoci rubate una cassa con molti Agnus Dei et altre bellissime cose che lui mandava [...] al signor don Pietro. Non lo potetti tolerare et li feci la risposta che meritava: adesso signora mia, vendetta” (ASFi, MdP 5930, c. 443r, 23 giugno 1582). Molti accenni all'invio di questi *sacramentalia* in lettere successive e precedenti (ASFi, MdP 5931, c. 520r; ivi, 5933, c. 62r; ivi, 5934, c. 217) anche da parte di altri corrispondenti, quali Giovanni Battista Elicono (ivi, 5944, c. 409r-v) o Giulio Capelli che,

b. Agnus Dei

1572 (cera), XVIII secolo? (montatura)

cera, argento, seta, diametro 12,5 cm
sulla valva anteriore “ECCE A[GNUS] DEI QUI TOLLIT P[ECCATA] M[UNDI]”,
sulla valva posteriore “PIUS V ALEXA[NDRINUS] PONT[IFEX] M[AXIMUS]”
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi,
inv. Argenti senza estimo 1911, n. 123

nel 1586, invia a Bianca sei *Agnus Dei* grandi e ventiquattro piccoli “da montar in anelli”, a dimostrazione della consuetudine di indossarli come amuleti di protezione (ivi, 5942, c. 172r; sul loro valore profilattico si veda cat. 12a-b). Successivamente anche la sorella di Sisto V, Camilla Peretti, le invia una scatola con gli *Agnus Dei* appena benedetti dal papa (ivi, 5946, c. 643r). Un'ultima significativa testimonianza si rintraccia nel copialettere della granduchessa conservato alla Fondazione Horne (si veda Conticelli in questo volume): si tratta di una missiva dal tono divertente e canzonatorio in cui la granduchessa rimprovera monsignor Sangalletti di essere in debito con lei per non averle inviato l'*Agnus Dei* che voleva collocare nella sua Galleria del Casino a San Marco: “Se la vostra opinione non è di donare a principi, non dovevi promettermi spontaneamente come faceste l'Agnus Dei, il quale non v'è stato ricordato da me perché me lo doniate, ma perché mi liberiate meco di questo debito, massime che lo voglio per la Capella del mio Casino o vero per la Galleria, dove meglio starà, poiché quando sarebbe tempo che voi mi provvedeste da per voi stesso di qualche galanteria per questa, ch'io vado tuttavia mettendo in ordine, per darvi gusto quando verrete qua et mi bisogna in quel cambio ricordarvi le promesse. Ma se la fortuna vuole che vi conduciate a Firenze, faremo più d'un conto insieme, né vi riuscirà strapparmi dalle mani senza farne l'intero saldo. Però cominciate pure a uscir de debito quanto prima per non far una massa che vi faccia poi sudare” (AFMH, E. XI.1, vol. 2847, c. 71r, 26 luglio 1587). Nell'inventario della Galleria del Casino Mediceo, allestito da Bianca prima della morte, si elencano ben quattro *Agnus Dei* preziosamente montati (Barocchi, Gaeta Bertelà 2002, vol. I, pp. 340, 343), tra cui uno policromo con figure miniate.

VALENTINA CONTICELLI

Bibliografia

R. Gennaioli, in *Sacri splendori* 2014, p. 238; Sframeli 2014, p. 72



a.



b.

12. Manifattura romana (cera), manifattura granducale (montatura)

a. Agnus Dei 1677

cera, argento, filigrana, seta, 14 × 11 cm
sulla valva anteriore “ECCE A[GNUS] DEI QUI TOLLIT P[ECCATA] M[UNDI] INNOC. XI PONT MAX ANNO I 1677”, sulla valva posteriore “s. UBNANTIUS MART.YR DE CAMERINO INNOCEN. XI. PONT MAX”
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Argenti senza estimo 1911, n. 120

Medaglioni in cera consacrati, diffusi nel Medioevo e nell’età moderna, gli *Agnus Dei* venivano realizzati con le rimanenze dei ceri pasquali, sui quali era impresso il simbolo dell’agnello mistico, accompagnato sul verso da altre immagini sacre. Essi appartengono alla categoria dei *sacramentalia*, oggetti benedetti utilizzati dai fedeli per la devozione privata (Musacchio 2006, pp. 143-145; Galandra Cooper 2019). I dischi in cera, consacrati dal pontefice e successivamente distribuiti ai fedeli, si fondevano e stampavano in particolari occorrenze, per esempio nelle prime celebrazioni pasquali di un pontificato, oppure ogni sette anni o negli anni giubilari (Lepoittevin 2018, p. 89; Galandra Cooper 2019, pp. 224-226). Come dimostra l’incisione di Bartolomeo Faleti raffigurante una benedizione di *Agnus Dei* avvenuta sotto Pio V, i dischi in cera venivano immersi nell’acqua benedetta in grandi acquasantiere di argento, alla presenza del papa e di alcuni cardinali, e poi raccolti e disposti sui tavoli ad asciugare (si veda Conticelli in questo volume, fig. 8). A partire dalla seconda metà del Cinquecento a ogni nuovo *Agnus Dei* corrispondeva un’impronta appositamente realizzata da un orefice che poteva anche riadattare le forme precedenti. La cera sacra dei vecchi *Agnus Dei* veniva pure reimpiegata per farne di nuovi (Lepoittevin 2018, p. 89). La preziosità delle forme è testimoniata dalla presenza di una di esse nell’inventario della Tribuna del 1638 (“Uno Agnus dei di rame, straforato, aovato, con cherubini di rame dorato, che da una parte vi è dipinto la Natività di Nostro Signore e dall’altra banda l’Adorazione dei Magi con una nappetta da cappo per attaccaglio di seta turchina e oro, numero 1”, Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, vol. II, pp. 560-561). I medaglioni in cera presentano un’iconografia piuttosto codifi-

b. Agnus Dei 1677

cera, argento, filigrana, 4,5 × 4 cm
sulla valva anteriore “ECCE A[GNUS] D[EI] Q[UI] T[OLLIT] PEC[CATA] M[UNDI] INNOC. XI PONT MAX”, sulla valva posteriore iscrizione illeggibile
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Argenti senza estimo 1911, n. 125

cata nella valva superiore che ha per protagonista l’agnello pasquale. L’agnello, simbolo del sacrificio di Cristo sulla croce, che trionfa sul male nell’Apocalisse (Ap. 5,6; 14, 1; 21,22) compare in piedi o accovacciato e regge una croce con lo stendardo della resurrezione. L’animale è accompagnato dalle parole del Battista: “Ecce agnus dei qui tollit peccata mundi” (Gv. 1,29), dall’arme e in alcuni casi dal nome del pontefice di riferimento (sul valore simbolico dell’agnello cfr. Ciccarese 2002, pp. 61-76). Più varia è l’iconografia della valva posteriore, come si può notare anche dagli esemplari presi in esame: santa Veronica con il velo e una scena di Crocifissione nei medaglioni benedetti da Pio V (cat. 11a-b), san Venanzio per Innocenzo XI (1611-1689), san Liborio vescovo per Clemente XI (1649-1721). A questi *sacramentalia* era attribuito il potere di proteggere dalle calamità, dalle malattie e dalla morte e di alleviare le sofferenze delle partorienti e proteggere i neonati (Musacchio 2006; Galandra Cooper 2019): potevano essere indossati come monili o conservati in teche pregiate all’interno delle case o nelle chiese (Franzon 2019; Lepoittevin 2022; cat. 11, 13-14). Tali prerogative li rendevano oggetti molto ricercati, che potevano essere montati preziosamente dopo la loro consacrazione (Conticelli in questo volume, fig. 8). Tra i medaglioni esposti, quello di minori dimensioni, arricchito da una montatura in filigrana poteva sicuramente essere indossato come medaglione o attaccato alle vesti per esercitare la sua funzione profilattica.

VALENTINA CONTICELLI



Agnus Dei
1701

cera, argento sbalzato e cesellato, 25 × 20 cm
sulla valva anteriore “ECCE AGN[US] DEI QUI TOL[LIT] PEC[CATA] MUN[DI] CLEMENS. XI PONT MAX ANNO I 1701”, sulla valva posteriore “S. LIBORIUS
EPISCOPUS / CLEMENS XI PONT. MAX ANN[o] I”
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Argenti senza estimo 1911, n. 119

La devozione, la ricerca e l’acquisizione di oggetti sacri costituisce una costante nella storia della dinastia medicea. A favorire questa forma di collezionismo sacro furono in particolar modo le granduchesse dell’epoca barocca: Cristina di Lorena (1565-1636, Maria Maddalena d’Austria (1587-1631) e, dopo di lei, Vittoria della Rovere (1622-1695; si veda cat. 75). Le granduchesse promossero la decorazione della Cappella delle Reliquie di Palazzo Pitti dove si custodivano anche immagini religiose di piccolo formato realizzate con una grande varietà di tecniche: avorio, stucco, legno, rame, alabastro, pietre dure, ricamo e piume di uccelli, per cui la Cappella è stata giustamente definita una *Wunderkammer* sacra (Gennaioli 2014). Successivamente, Cosimo III ebbe un ruolo di grandissimo rilievo nell’acquisizione di sacri resti e nella committenza di preziosi involucri atti a ospitarli (Gennaioli 2014; Spinelli 2019, pp. 79-102) e l’*Agnus Dei* di Clemente XI (1649-1721) fu quasi certamente un regalo del pontefice a Cosimo III, forse donato in occa-

sione di un pellegrinaggio del granduca a Roma durante l’anno santo del 1700 (M. Liccardo, in *Sacri splendori* 2014). Non a caso l’*Agnus Dei* è inserito nella montatura più elaborata e preziosa tra quelle conservate a Palazzo Pitti e presenta sul verso l’immagine di san Liborio vescovo. Anche la qualità altissima del minuto lavoro di oreficeria nella resa del serto di foglie, fiori e viticci sottilissimi cui si interseca un nastro d’argento che termina con un grande fiocco nella parte superiore, fanno pensare a una committenza di alto rango. La mancanza di punzoni, tuttavia, non permette una sicura identificazione dell’ambito di provenienza del manufatto.

VALENTINA CONTICELLI

Bibliografia
M. Liccardo, in *Sacri splendori* 2014, p. 290



14.
Bottega romana (cera), manifattura conventuale toscana (cornice)

a. Teca con cinque Agnus Dei

post 1667

cera, legno, paglia, *papier roulé*, seta, 41 × 25,5 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi,
inv. Argenti con estimo, n. 1614

Gli *Agnus Dei* che si conservano a Palazzo Pitti appartengono a epoche diverse e dimostrano funzioni differenziate, a seconda della loro grandezza. Sono racchiusi in contenitori pure estremamente vari, dai più semplici in argento, alle montature elaborate con filigrane simili a medaglioni gioiello o impreziosite da lavori di oreficeria particolarmente complessi e preziosi (cat. 12-13). Singolarissimo il caso delle due teche in esame, le cui cornici presentano finissime decorazioni di paglia con motivi vegetali che si estendono su tutta la superficie e sui bordi modanati. I motivi fitomorfi culminano agli angoli in fiori di girasoli, rose, tulipani e sono ascrivibili a botteghe artistiche conventuali della seconda metà del XVIII secolo. La lavorazione della paglia costituiva una tradizione artigianale tipica della Toscana e questi *sacramentalia* erano probabilmente esposti in luoghi significativi di qualche convento.

In ciascuna delle due teche gli *Agnus Dei* sono disposti diagonalmente intorno a un esemplare centrale, incorniciati da rotolini di cartone dorato e colorato (*papier roulé*), appoggiato su un fondo di seta rosa. I dischi in cera mostrano, nella maggior parte dei casi,

b. Teca con cinque Agnus Dei

post 1667

cera, legno, paglia, *papier roulé*, seta, 41 × 25,5 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi,
inv. Argenti con estimo, n. 1615

la valva posteriore con le immagini di santi e sante, oggi molto consumate e poco leggibili. Al centro della teca numero 1614 si riconosce *Sant'Elena*, come si desume dalle lettere dell'iscrizione e dall'iconografia. All'angolo superiore sinistro del numero 1614 è collocato un *Agnus Dei* con l'agnello mistico: il nome del pontefice ormai scarsamente leggibile è “Clemente IX anno I”. Le teche sono dunque databili successivamente al 1667, perché Clemente IX (1600-1669) regnò solo due anni dal 1667 al 1669 (*Fantasia in convento* 2008). Oltre all'agnello compaiono forse gli *Angeli al sepolcro* e *San Giovannino* (*Fantasia in convento* 2008). L'*Agnus Dei* al centro della teca numero 1615 reca l'immagine di *San Girolamo penitente* ed è circondato dal *Salvator Mundi*, da una croce, dalla Porta Santa.

VALENTINA CONTICELLI

Bibliografia

M. Mosco, in *Curiosità di una reggia* 1979, p. 63; *Fantasia in convento* 2008, pp. 36-37



a.



b.



II.

Cere nella Tribuna degli Uffizi
e a Firenze nel Cinquecento

15.

Jean de Boulogne, detto Giambologna (Douai, 1529 - Firenze, 1608)

Antonio Susini (Firenze, 1558-1624)

a. **Il duca Cosimo I nomina
Francesco I reggente**

1585-1587, cera rosa su ardesia, 7,3 × 10,4 cm

b. **Il Senato fiorentino
legge il decreto imperiale
con il quale viene
confermato a Francesco I
il titolo granducale**

1585-1587, cera rosa su ardesia, 8,3 × 10,9 cm

c. **Buontalenti presenta
a Francesco I il progetto
per la regolazione
delle acque dei fiumi**

1585-1587, cera rosa su ardesia, 6,5 × 15,7 cm

d. **Buontalenti presenta
a Francesco I il progetto
per la fortificazione
del porto di Livorno**

1585-1587, cera rosa su ardesia, 6,5 × 15,7 cm

e. **La Fortezza di Belvedere**

1585-1587, cera rosa su ardesia, 6,5 × 15,7 cm

f. **Buontalenti presenta
a Francesco I il modello
per la nuova facciata
del Duomo**

1585-1587, cera rosa su ardesia, 8,3 × 11 cm

g. **Giambologna presenta
a Francesco I un progetto
di fontana per la villa
di Pratolino**

1585-1587, cera rosa su ardesia, 7,9 × 11 cm

Firenze, Galleria dell'Accademia di Firenze e Musei del Bargello, Museo Nazionale del Bargello, inv. Cere, n. 422

I fatti della vita di Francesco I de' Medici in cera costituiscono i modelli preparatori per una serie di otto placchette in pietra dura arricchite da rilievi d'oro, eseguite dall'orefice Cesare Targone (cat. 17). Le placchette ornavano originariamente uno dei due grandi stipi in ebano, intarsiati di pietre dure e preziose, commissionati dal granduca per la Tribuna degli Uffizi su disegno di Bernardo Buontalenti (1531-1608), indicato nei documenti come “studiolo nuovo grande” per distinguerlo dallo “studiolo a tempietto”: realizzati entrambi da Bartolomeo d'Erman (notizie dal 1581 al 1589), occupavano punti salienti della *Wunderkammer* medicea. Lo “studiolo nuovo” doveva collocarsi nella nicchia posta sulla parete di fondo, mentre il “tempietto” era al centro della camera di meraviglie, che Francesco chiamava “spelunca”, perché concepita alla stregua di una grotta artificiale (sul mobile, Massinelli 1990 e, da ultimo, Giordani 2014, entrambi con bibliografia; sulla “spelunca” Conticelli 2014b; Eadem 2016; Eadem 2020). Nel maggio del 1585 Antonio Susini fu rimborsato per “formare, gettare, rinettare, storiette” per lo studiolo nuovo che “Sua Altezza Serenissima fa fare nella sua stanza” (documenti in Giordani 2014, p. 122 nota 19; per la stanza da lavoro del granduca cfr. Conticelli 2020; cat. 16), mentre altri due pagamenti per questi modelli si datano al 1587. Uno di essi dimostra che il 12 settembre di quell'anno, Antonio Susini lavorava ai modelli in cera nella bottega di Giambologna in Palazzo Vecchio (ASFi, GM 119, c. 62r: “Assi a far buono a Antonio di Giovanni Battista del Susina scultore [...] per opere [...] lavorate questa settimana in bottega di Giovanni Bologna scultore a rinettare lavorare e altro dua storiette di cera di bassorilievo per lo studiolo grande di nuovo, quale Targone le ha a fare d'oro”, Heikamp 1963, p. 149, doc. 32; Zikos 2013, p. 14 e note). I soggetti della serie mostrano tematiche relative alla committenza artistica del Medici, mentre solo due illustrano vicende politiche cruciali, la nomina a reggente e quella a granduca di Toscana. La scena dedicata alla Fortezza del Belvedere, l'unica di cui non si conserva la matrice bronzea, presenta molte lacune nel gruppo di personaggi a sinistra e nella testa del sovrano, mancanze dovute forse a modifiche necessarie ad aggiornare sia lo stato dei lavori dell'edificio (A. Fara in *Magnificenza alla corte dei Medici* 1997), sia le figure dei protagonisti (cfr. cat. 17). Minime nelle dimensioni e nello spessore, le cere

sono caratterizzate da una resa finissima delle figure nei volti e negli abiti, come negli animali e nelle architetture. Tra i personaggi, le cui teste digradano in sequenza verso il fondo, si riconoscono i protagonisti principali: Cosimo I, il Buontalenti e Francesco I, raffigurato sempre con il collare del Toson d'Oro al collo, eccetto che nella scena della nomina a reggente. Si tratta di opere di raffinato virtuosismo tecnico molto affini al gusto del granduca per le cose piccole e preziose, forse modelli di presentazione al sovrano, plasmati prima del getto delle matrici della serie dei rilievi in oro. Secondo quanto ricostruito in occasione di un recente restauro, la loro esecuzione doveva avvenire a partire da un modello in creta, in cui veniva gettato del gesso che, una volta arricchito dei particolari più minuti tramite l'uso di strumenti metallici, doveva fungere da supporto negativo ed essere riempito di cera arricchita di pigmento, che, dopo essere stata colata, veniva assottigliata sul retro e poi fatta aderire sul supporto di lavagna: a questo punto l'artista poteva staccarla dal gesso e intervenire di nuovo per scontornare la cera sulla lastra e ottenere altri dettagli con un sottile lavoro di rifinitura (Andreoni, Kumar, Speranza 2007). La tecnica, molto vicina a quella delle medaglie (cat. 20), poteva costituire l'origine comune di quella dei rilievi in cera policroma (A. Daninos, in Schlosser 1911, ed. 2011, pp. 116-117 e in questo volume), che utilizzava cere pigmentate per le varie parti di una composizione. Per questi rilievi (cat. 22-24) e i ritrattini i ceroplasti modellavano direttamente le cere diversamente pigmentate sul supporto e poi le perfezionavano nei particolari; in questo modo la cera policroma poteva svincolarsi sia dall'uso di un'unica matrice in gesso (impossibile per le cere colorate perché si sarebbero mescolate tra loro), sia da una funzione ancillare nei confronti di un prodotto finito in metallo pregiato (bronzo, argento o oro; cat. 31-34).

VALENTINA CONTICELLI

Bibliografia

Heikamp 1963, pp. 210-221, 246-247, doc. 10-12, 14; *Ritrattini in cera* 1981, pp. 167-169; B. Bertelli, in *Giambologna* 2006, pp. 226-231, cat. 33-35, con bibliografia; Andreoni, Kumar, Speranza 2007; Zikos 2013, p. 14; Giordani 2014, pp. 119-121



a.



b.



c.



d.



e.



f.



g.

16.
Antonio Susini (Firenze, 1558-1624) oppure
Santi di Domenico (Firenze, seconda metà del XVI secolo)

a. **Il duca Cosimo I nomina
Francesco I reggente**
1585-1587, bronzo, 7,3 × 10,4 cm

b. **Il Senato fiorentino
legge il decreto imperiale
con il quale viene
confermato a Francesco I
il titolo granducale**
1585-1587, bronzo, 8,3 × 10,9 cm

c. **Buontalenti presenta
a Francesco I il progetto
per la regolazione
delle acque dei fiumi**
1585-1587, bronzo, 6,5 × 15,7 cm

d. **Buontalenti presenta
a Francesco I il progetto
per la fortificazione
del porto di Livorno**
1585-1587, bronzo diviso in due parti,
6,5 × 5,4 cm; 6,5 × 9,2 cm

e. **Buontalenti presenta
a Francesco I il modello
per la nuova facciata
del Duomo**
1585-1587, bronzo, 8,3 × 11 cm

f. **Giambologna presenta
a Francesco I un progetto
di fontana per la villa
di Pratolino**
1585-1587, bronzo, 7,9 × 11 cm

Firenze, Galleria dell’Accademia di Firenze e Musei del Bargello, Museo Nazionale del Bargello, inv. Bronzi e placchette, nn. 263, 240, 272, 254, 242, 261

I negativi in gesso in cui furono plasmati i finissimi modelli in cera degli atti di Francesco I (cat. 15) furono forse impiegati anche per realizzare le forme di queste matrici bronzee, fuse a staffa o a cera persa (Andreoni, Kumar, Speranza 2007, p. 302). Dai negativi in gesso si traeva un’impronta positiva nello stesso materiale, sul quale si calcava la cera che avrebbe costituito l’anima della forma in terra refrattaria, dove veniva colato il bronzo fuso per ottenere le matrici dei bassorilievi in oro.
Alcuni documenti rintracciati da Heikamp fin dal 1963 (pp. 246-247, doc. 11-12) riguardano proprio la realizzazione di forme per fusione e attestano che tra il 29 aprile e il 4 maggio 1585 si cominciò a lavorare alle matrici con un coinvolgimento diretto di Francesco I, secondo le sue consuetudini di “principe artigiano” (ASFi, GM 113, c. 21r: “Assi a far debitore Sua Altezza Serenissima a libro di munitione e creditore asse di laricie di pezzi 1 di braccia 6 fa braccia 2 quadre fattone una cassetta per tenervi la detta Sua Altezza Serenissima terra da formare nelle staffe più storiette e altro d’oro per lo studiuolo nuovo consegnato nella stanza di detta Altezza Serenissima alla detta”; ivi, c. 23r: “A Sua Altezza Serenissima lire dua soldi 10 piccioli per detti a Andrea di Francesco d’Andrea macinatore di colori sono per opere 2 a soldi 25 l’opera lavorate questa settimana a macinar terra da formare e a lume schaglie gesso e mattone tutto per comessione di Sua Altezza Serenissima per formare storiette di bassorilievo di Giambologna che vanno gittate d’oro come per poliza di messer Bernardo Buonatalenti”; su Francesco principe artigiano cfr. Conticelli 2014b, p. 153 e note). Poco tempo dopo anche Antonio Susini partecipò alla realizzazione delle matrici sempre nella stanza di Francesco in Galleria (ASFi, GM 113, c. 24r: “A spese per lo studiolo nuovo fa fare Sua Altezza Serenissima nella sua stanza lire 10 soldi 10 piccioli per detti a Antonio di Battista Susini schultore sono per tre giornate lavorate a lire 3.10 l’opera in più volte nella stanza di Sua Altezza Serenissima sulla ghalleria a formare gittare e rinettare storiette [...] per commesione di Sua Altezza Serenissima come per poliza di Giovanni Bolognia schultore”).

Lo stampaggio dei rilievi in oro dovette forse avvenire più tardi, a seguito del completamento delle cere da parte di Antonio Susini, testimoniato da un documento del 1587 (cat. 15, 17). Di recente Simone Giordani (2014, p. 120 e note) ha indicato altri documenti relativi al 1588, quando Santi di Domenico, ottوناio di Galleria, viene pagato “per aver gittato a suo ottone otto storiette”, ma non è chiaro se questo intervento successivo alla morte di Francesco sia da riferirsi all’attuazione di modifiche o al completamento della stessa serie. L’“ottone” indicato da questi documenti poteva essere costituito da una lega metallica che oggi consideriamo bronzo. Un’altra possibilità è che siano state eseguite due serie di matrici in momenti diversi.
Dal punto di vista tecnico si può notare che le matrici presentano una definizione minore rispetto alle cere e ai rilievi in oro. I volti, in particolare, e il digradare delle teste, che nei modelli in cera sono incisi con finezza lenticolare, sono dovuti al lavoro di cesello eseguito dopo l’impronta nel caso delle cere, e dopo lo stampaggio nel caso dei rilievi d’oro, mentre nei bronzi questi tratti restano piuttosto sommari.
Nella serie delle matrici manca la scena relativa al Forte Belvedere che, come abbiamo visto, presenta tra i modelli in cera (cat. 15) uno stato di conservazione più compromesso e lacunoso soprattutto nella parte sinistra. È compresa invece la scena con *Cosimo I che nomina Francesco suo reggente* che manca nella serie dei rilievi d’oro (cat. 17). Sia le matrici che le cere si conservavano in Tribuna all’interno dello “studiolo nuovo grande” almeno dal 1704 (Massinelli 1990, pp. 122, 131, doc. 8).

VALENTINA CONTICELLI

Bibliografia
Heikamp 1963, pp. 246-247, doc. 11-12; *Ritrattini in cera* 1981; Massinelli 1990, pp. 121-122, 132; B. Bertelli, in *Giambologna* 2006, pp. 226-231, cat. 33-35, con bibliografia; Andreoni, Kumar, Speranza 2007; Giordani 2014, pp. 119-121



a.



b.



c.



d.



e.



f.

17.
Cesare Targone (Venezia, ? - Roma, 1597)
Orefice attivo a Firenze nella seconda metà XVI secolo

a. **Il Senato fiorentino legge il decreto imperiale con il quale viene confermato a Franceso I il titolo granducale**

ante novembre 1587 (?); XVIII secolo (montatura)
bassorilievo in lamina d'oro su fondo di ametista, metallo dorato, 8,3 × 10,9 cm

b. **Buontalenti presenta a Francesco I il progetto per la regolazione delle acque dei fiumi**

ante novembre 1587 (?); XVIII secolo (montatura)
bassorilievo in lamina d'oro su fondo di diaspro verde, metallo dorato, 6,5 × 15,7 cm

c. **Buontalenti presenta a Francesco I il progetto per la fortificazione del porto di Livorno**

ante novembre 1587 (?); XVIII secolo (montatura)
bassorilievo in lamina d'oro su fondo di diaspro verde, metallo dorato, 7 × 11,2 cm

d. **Ferdinando I alla Fortezza di Belvedere**

post novembre 1587; XVIII secolo (montatura)
bassorilievo in lamina d'oro su fondo di diaspro verde, metallo dorato, 6,5 × 15,7 cm

e. **Buontalenti presenta a Francesco I il modello per la nuova facciata del Duomo**

ante novembre 1587 (?); XVIII secolo (montatura)
bassorilievo in lamina d'oro su fondo di ametista, metallo dorato (montatura), 8,3 × 11 cm

f. **Giambologna presenta a Francesco I un progetto di fontana per la villa di Pratolino**

ante novembre 1587 (?); XVIII secolo (montatura)
bassorilievo in lamina d'oro su fondo di ametista, metallo dorato, 7,9 × 11 cm

g. **Fondazione e fortificazione di Portoferraio**

ante novembre 1587 (?); XVIII secolo (montatura)
bassorilievo in lamina d'oro su fondo di diaspro verde, metallo dorato, 6,5 × 15,7 cm

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme 1921, nn. 817, 819, 816, 818, 821, 822, 820

Le placchette in diaspro ornavano originariamente uno dei due grandi stipi in ebano intarsiati di pietre dure commissionati da Francesco I per la sua camera delle meraviglie degli Uffizi (cat. 15), ovvero lo studiolo, denominato “nuovo grande”, cominciato nel 1585 e terminato solo dopo la sua morte dal fratello Ferdinando (Giordani 2014, p. 121, con bibliografia; sulla posizione delle lamine su lastre di diaspro nello stipo cfr. Massinelli 1990, p. 122; per le vicende ottocentesche, ivi, pp. 133-134). I bassorilievi furono eseguiti da Cesare Targone (cfr. Lamouche 2019) presumibilmente prima della morte del granduca Francesco, fatta eccezione per la scena con la fortezza del Belvedere, che ha come protagonista Ferdinando I, ben riconoscibile nel volto e nella corporatura. I temi prescelti riguardano imprese architettoniche e ingegneristiche occorse durante il secondo granducato di cui fu protagonista Bernardo Buontalenti (A. Fara, in *Magnificenza alla corte dei Medici* 1997, pp. 74-77, cat. 33-39), quali le spettacolari opere idrauliche del parco della villa di Pratolino celebrate tramite la presentazione della fontana di Giambologna e quelle, sempre idrauliche ma di carattere pubblico, realizzate per contenere i fiumi; la presentazione del modello ligneo della nuova facciata di Santa Maria del Fiore e le opere di fortificazione dei bastioni di Livorno, della Fortezza di Belvedere e di Portoferraio. Diversamente dalla serie delle cere e delle matrici, non compare tra i bassorilievi la scena in cui Cosimo nomina Francesco come reggente, mentre le placchette in pietra dura comprendono un tema dedicato alla fortificazione di Portoferraio, assente dalle altre due serie. Dal punto di vista tecnico i bassorilievi furono eseguiti tramite stampaggio, ovvero poggiando nelle matrici bronzee la lamina d'oro che veniva battuta e successivamente rinettata. Il rilievo dedicato alla fortificazione di Livorno, se confrontato con la cera e con la sua matrice, mostra una lacuna nella parte centrale, mentre quello con la presentazione del modello ligneo della nuova cattedrale presenta rotture nelle figure a destra del modello. Come notato da Barbara Bertelli, i vertici tecnici e stilistici dei modelli in cera non sono eguagliati dalle altre due serie, anche se

i bassorilievi d'oro sono di fattura raffinata e presentano un trattamento della lamina molto diversificato a seconda delle superfici. Particolarmente ragguardevoli le scene marine (Portoferraio) e quelle dove i protagonisti poggiano sul terreno, che appare sempre sottilmente ribattuto, come nella placchetta dedicata a Pratolino. Qui, oltre alla fontana dell'Appennino presentata da Giambologna, si intravedono ai lati della facciata gli obelischi intervallati da statue che fiancheggiavano il grande prato posto davanti al Colosso, sul fronte settentrionale della Villa (A. Fara, in *Magnificenza alla corte dei Medici* 1997, p. 77). L'unico rilievo che ha come protagonista Ferdinando I (ivi, p. 75) sembra di qualità superiore. Qui gli abiti, a differenza delle altre scene, sono tutti finemente ribattuti, ma anche il terreno, la vegetazione e le capigliature mostrano una lavorazione più morbida e fluida. Una tale diversità può far pensare all'intervento di una mano differente, coerente anche con il cambiamento di committenza. A questo proposito si può notare quanto rilevato da Simone Giordani (2014, p. 121), ovvero che le “storiette” gettate da Santi di Domenico ottonaio nel 1588 venivano consegnate al grande orefice fiammingo della corte fiorentina Jacques Bylvelt (1550-1603). La rappresentazione di questi atti di mecenatismo prosegue nell'epoca granducale l'esaltazione del ruolo di Francesco nei confronti delle arti, con modalità affini a quando, ancora principe, si faceva rappresentare come artista tra gli artisti nelle botteghe dello Studiolo di Palazzo Vecchio.

VALENTINA CONTICELLI

Bibliografia

Heikamp 1963, pp. 210-221, 246-247, docc. 10-12, 14; Aschengreen Piacenti 1967, p. 142, nn. 264-270; D. Heikamp, in *Splendori di pietre dure* 1988, pp. 96-101, cat. 12-12.VIII; Massinelli 1990, pp. 122-125; A. Fara, in *Magnificenza alla corte dei Medici* 1997, pp. 74-77, cat. 33-39; B. Bertelli, in *Giambologna* 2006, pp. 226-231, cat. 33-35; E. Nardinocchi, in *Pregio e bellezza* 2010, pp. 227-228, cat. 105; Giordani 2014, pp. 119-121



a.



b.



c.



d.



e.



f.



g.

18.

Pastorino de’ Pastorini

(Castelnuovo Berardenga, circa 1508 - Firenze, 1592)

Francesco I de’ Medici

circa 1576-1580

cera policroma e dipinta su vetro, fondo in cera su tavola, 7,7 × 5,4 cm

Firenze, Galleria dell’Accademia di Firenze e Musei del Bargello, Museo Nazionale del Bargello, inv. Cere, n. 429

Pervenuto alla sede attuale per dono di Giuseppe Vai Geppi il 29 aprile 1925, il rilievo proveniva dall’eredità del marchese Giovanni Geppi morto nel 1882. Cesare Guasti, che per primo lo menziona nel 1843 (Guasti 1843, pp. 151-153, ripreso in Idem 1874, pp. 133-137), lo attribuì a Benvenuto Cellini sulla base di un frammento di lettera incluso con la cera in una cornice non pertinente: “Amata bianca fino da Pisa il mio ritratto v’invio che ’l nostro Maestro Cellino m’a fatto in ossa il mio chore prendete D. franciesco”. Lo stesso Guasti segnalò la scoperta a Eugène Plon poco dopo la pubblicazione nel 1883 della sua monografia su Benvenuto Cellini, il quale ne diede prontamente notizia nella “Gazette des Beaux-Arts” dell’ottobre 1883 dove per la prima volta viene illustrato (Plon 1883, pp. 279-303). Ritenendo la lacuna significativa, Plon decise inoltre di pubblicare un’appendice alla sua monografia dove sostanzialmente riprendeva l’articolo dell’anno precedente (Plon 1884, pp. 3-24). Si dovrà attendere il 1932 perché lo storico Giuseppe Gerola per primo esprima dei dubbi sull’autografia celliniana e sull’autenticità del biglietto annesso (Gerola 1932, pp. 91-102), contestando quanto asserito dal bibliofilo Paolo Galletti che riteneva la grafia di Francesco I mutevole (Galletti 1894, p. 16) e dimostrandone con vari esempi la sostanziale unicità di stile, del tutto diversa da quella presente nel frammento di lettera. Per quanto concerne l’attribuzione, Gerola aveva ben inteso che identificare l’autore in Cellini, morto nel 1571, confliggeva con l’età dimostrata da Francesco, e proponeva di riconoscervi la mano di Antonio Abondio, il ceroplasta trentino al quale aveva dedicato un saggio nel 1928 (Gerola 1927-1928, pp. 717-725). Ciò nonostante il nome di Cellini ha prevalso nella letteratura successiva a partire dalla *Storia dell’arte italiana* di Adolfo Venturi dove se ne ribadisce l’autografia (Venturi 1901-1940, vol. X, tomo II, 1936, pp. 469-471), confermata anche da Pope-Hennessy nel 1985. A Luciano Berti, che utilizzerà l’opera per la sovracoperta del suo fortunato volume *Il principe dello Studiolo* (1967, pp. 37-38), va il merito di aver per primo avanzato il nome di Pastorino, già menzionato di sfuggita nei precedenti interventi senza mai giungere a un ovvio collegamento con la sua attività di ceroplasta. Punto di partenza, tuttora condivisibile, per la restituzione a Pastorino è il confronto con il medaglione in porcellana medicea raffigurante Francesco, datato 1585 e siglato con l’usuale P. da Pastorino

(Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Maioliche 1879, n. 180; si veda cat. 19). Per ragioni fisiognomiche il rilievo in cera precede di alcuni anni l’esemplare in porcellana del 1585. Pastorino nel 1576 era tornato a Firenze al servizio di Francesco I con la qualifica di “maestro di stucchi”, una data che non dovrebbe discostarsi di molto da quella in cui il rilievo fu eseguito. Sebbene a Pastorino Vasari, nella seconda edizione delle *Vite*, attribuisca l’invenzione di “uno stuc[c]lo sodo da fare i ritratti, che venissino coloriti a guisa de’ naturali” (Vasari 1550-1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, vol. IV, 1976, p. 630), l’aspetto attuale dell’opera mostra come nel volto di Francesco I il colore, oltre che incluso nella massa, sia apposto a pennello sulla superficie. Non è nota la provenienza della cera anteriormente al 1843, ma si potrebbe ipotizzare di collegarla a una voce dell’inventario della Guardaroba Medicea del 1666 che elenca “Un basso rilievo di cera fino a mezzo del duca Francesco colorito al naturale dentro ad un libretto a cassetta coperto di velluto verde, con scudetti di piastra d’argento lavorati, e nel coperchio la duchessa Giovanna sua moglie da detto 130 n° scudi 1” (ASFi, GM 741, c. 220r). Dell’uso di collocare ritrattini in cera in un “libretto” si hanno varie testimonianze, una delle quali riguarda lo stesso Pastorino, che nel 1558 aveva realizzato il ritratto in cera a figura intera di Alfonso d’Este in occasione delle nozze con Lucrezia de’ Medici e, come ricordava allo stesso Alfonso il suo ambasciatore Francesco da Susena: “l’ha posto in una cassetta fatta a guisa d’un libro coperto di veluto verde con oro, a guisa d’un messale” (Lettera del 6 agosto 1558, in Saltini 1898, pp. 80-81), come si vede una descrizione perfettamente coincidente, anche nell’uso del velluto verde, con l’opera citata nella Guardaroba.

ANDREA DANINOS

Bibliografia

Guasti 1843, pp. 151-153; Idem 1874, pp. 133-137; Plon 1883, pp. 279-303; Idem 1884, pp. 3-24; Habich 1922, p. 115; Gerola 1932, pp. 91-102; Venturi 1901-1940, vol. X, tomo II, 1936, pp. 469- 471; Reilly 1953, p. 18; Camesasca 1955, p. 48; Berti 1967, pp. 37-38; Pyke 1973, p. 101; U. Middeldorf, in *Palazzo Vecchio* 1980, p. 183, cat. 339; *Ritrattini in cera* 1981, p. 172, cat. XXII; Pope-Hennessy 1985, p. 284 (ed. it. 1986, p. 283); *Meraviglie* 2003, p. 75, n. 14; Fattorini 2014, pp. 699-703; Daninos 2023, p. 19; Marini 2024, pp. 394-395, cat. 519



19.
Firenze, manifattura medicea (Pastorino de’ Pastorini)

Medaglione con Francesco I de’ Medici

1585

porcellana a pasta tenera, 12,8 × 9,4 cm
Firenze, Galleria dell’Accademia di Firenze e Musei del Bargello, Museo Nazionale del Bargello, inv. Maioliche, n. 180

Il medaglione esibisce il busto in rilievo del granduca Francesco I de’ Medici contornato dall’iscrizione “FRANC. MED. MAG. DUX. ETRURIAE. II” e dalla data 1585. La lettera ‘P’ impressa sulla spalla a vista indica l’artefice dell’ovale, ovvero Pastorino de’ Pastorini di Siena, medaglista e incisore attivo negli opifici medicei dal 1576; sul retro molto abraso si intravede la marca della manifattura con la cupola di Santa Maria del Fiore dipinta in azzurro.

L’ovale è rimasto custodito nei depositi della Galleria degli Uffizi fino al trasferimento al Bargello nel 1881 sopravvivendo così alle reiterate dispersioni delle raccolte medicee avvenute fra il XVIII e la prima metà del XIX secolo, quando migliaia fra ceramiche, maioliche e porcellane della corte fiorentina furono alienate.

Si tratta di un’opera unica nel suo genere, realizzata espressamente per celebrare il granduca, che esula sia dalle forme più conosciute della porcellana medicea, come piatti, bacili e fiasche, sia dalle più rare mezzine o dagli insoliti vasi con profili bizzarri (Cora, Fanfani 1986).

Sul medaglione risalta bene in vista il collare dell’Ordine del Toson d’oro, la più insigne onorificenza del tempo conferita a Francesco I nel luglio del 1585 e destinata a essere esibita durante le cerimonie ufficiali; vista la coincidenza con la data incisa sull’ovale del Bargello si potrebbe ipotizzare che questo sia stato realizzato proprio per celebrare la concessione del titolo.

L’effigie del granduca si mostra molto affine ai suoi ritratti ufficiali, come quelli presenti sulle medaglie coniate durante il principato in cui si può seguire l’evoluzione della fisionomia del sovrano nel corso degli anni; fra queste si ricordano quelle fuse dallo stesso Pastorino fra 1572 e 1588 dove Francesco appare in età matura con la tipica barba (Toderi, Vannel 2003, p. 115, nn. 1063, 1065). L’identica posa ieratica del granduca viene replicata sul piccolo rilievo in cera policroma attribuito sempre a Pastorino e databile pochi anni prima della porcellana (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. Cere 1914, n. 429; cfr. cat. 26); in questo caso oltre ai lineamenti si nota

la concordanza anche con la fattura dell’abito percorso da un motivo a spina di pesce.

La pioneristica produzione di una porcellana “nostrana” tesa a riprodurre la raffinata porcellana cinese di epoca Ming, tanto apprezzata nelle corti europee del tempo, prese avvio a Firenze per volere di Francesco I de’ Medici intorno al 1570 e sembra si sia conclusa nei primi lustri del XVII secolo.

Nel corso del Cinquecento si ricordano altre iniziative volte a procurarsi i segreti della porcellana cinese e alcuni documenti d’archivio lasciano intendere come le ricerche, talvolta coronate da risultati concreti, siano state condotte inizialmente a Venezia e nella seconda metà del secolo anche a Ferrara, Urbino e Roma (Morazzoni 1935, pp. 5-11; Spallanzani 1978, pp. 51-52; Idem 1994, p. 63; Idem 2002, pp. 127-131; Pesante 2018, pp. 196-197).

Gli esiti più conosciuti restano comunque quelli realizzati negli opifici della corte medicea da varie maestranze (come lo “stillatore” Niccolò Sisti e i vasai Pier Maria detto ‘il Faentino’ e Flaminio Fontana da Urbino), poiché ne rimangono a testimonianza i 62 esemplari superstiti di porcellana a pasta tenera oggi noti, mentre non si conoscono materiali plausibilmente riconducibili ai tentativi degli altri centri sopra ricordati.

Alla morte di Francesco I nel 1588 furono registrati più di 600 “pezzi di porcellana di Levante e nostrana” fra la Guardaroba e il Casino di San Marco, senza però precisare quanti fossero stati i vasellami importati dalla Cina e quanti quelli realizzati a Firenze; solo in un inventario redatto dai guardarobieri di Ferdinando II de’ Medici nel 1624 su un totale di circa 640 capi si distinguono nettamente i due diversi tipi ceramici, con un rapporto nettamente favorevole alle porcellane medicee (538) su quelle cinesi (98) (Spallanzani 1994, pp. 83-84).

MARINO MARINI

Bibliografia

Marini 2024, n. 519, con ampia bibliografia precedente



20.

Pastorino de’ Pastorini

(Castelnuovo Berardenga, circa 1508 - Firenze, 1592)

a. Francesco I de’ Medici (diritto)

b. Giovanna d’Austria (rovescio)

1588

lamina d’argento montata su vetro, cornice circolare in ebano, diametro senza cornice 5,14 cm, diametro con cornice 6,49 cm
nel bordo, a rilievo, D: “FRANC(ISCUS) MED(ICES) MAG(NUS) DVX AETRVR(i)AE II MDLXXVI”; nel taglio del braccio, inciso, “P(astorinus)”;
nel bordo, a rilievo, R: “IOANNA AVSTRIACA MAGNA DVCISS(a) ETRVRIA”; nel taglio del braccio, inciso, “1588”
Firenze, Galleria dell’Accademia di Firenze e Musei del Bargello, Museo Nazionale del Bargello, inv. Medaglie n. 6305

I granduchi di Toscana Francesco I de’ Medici (1541-1587) e Giovanna d’Austria (1547-1578) sono effigiati sulle due facce di questa medaglia con ritratti in argento montati su un disco di vetro. Le iscrizioni lungo i bordi non lasciano dubbi sulla loro identità, confermata pure dal confronto con altri ritratti noti, tra cui vari in rilievi metallici simili (cfr. Langedijk 1981-1987, vol. II, 1983, pp. 851-907, n. 42, pp. 985-997, n. 51). Francesco, primogenito di Cosimo de’ Medici e di Eleonora di Toledo, passò al governo del granducato nel 1574 dopo la morte del padre. Fino ad allora, egli lo aveva comunque assistito, ormai anziano, nell’amministrazione di Firenze e dei suoi territori. Negli anni di regno, tuttavia, Francesco non si distinse per un particolare impegno politico e si appoggiò molto ai suoi funzionari illustri, mentre più rilevante fu il suo ruolo di committente delle arti. Nel 1565, si era sposato con Giovanna d’Austria, una delle figlie dell’imperatore Ferdinando I d’Asburgo, un matrimonio voluto da Cosimo per consolidare l’autorità del suo casato da pochi anni tornato al potere. Ben noto è il fasto con cui fu celebrata l’unione tra Francesco e Giovanna, quanto è celebre l’infelicità della loro vita coniugale. Giovanna dovette sopportare i tradimenti del marito con Bianca Cappello e la vergogna di non riuscire a dare alla luce un erede maschio, arrivato solo molto tardi, nel 1577. Nel 1579 ella morì durante l’ennesimo parto, evento che permise a Francesco di sposare la Cappello, sua moglie fino alla morte (su Francesco e Giovanna, cfr. almeno Benzoni 1997; Tabacchi 2000). Come prova anche la medaglia in esame, Francesco aveva un viso possente e di forma allungata, contraddistinto da una barba folta e da una chioma corta e stempiata, con un peculiare ciuffo sulla fronte. Qui, al contempo, egli è ritratto con un’armatura, ornata con la collana del cavalierato di Santo Stefano. Riguardo a Giovanna, il suo viso delicato è caratterizzato da un’acconciatura elaborata, coi capelli tirati indietro e annodati in trecce sulla nuca, a loro volta raccolte in un elegante crocchio. Inoltre, indossa un corpetto stretto, con maniche rigonfie all’altezza delle spalle e un colletto alto da cui spunta la gorgiera. Nel taglio del braccio di Francesco si legge “P”, da interpretare come firma di Pastorino de’ Pastorini, come si è sempre osservato. Si ricorda che l’opera, presente nelle collezioni granducali fiorentine dall’origine, è stata così pubblicata già nel primo catalogo delle medaglie del Bargello, curato da Igino Benvenuto Supino (1899, p. 124, n. 343). Pastorino si trasferì definitivamente alla corte dei Medici nel 1576, dopo aver tentato da tempo di entrarvi attraverso la mediazione di persone fidate (su Pastorino, oltre al contributo di Daninos in questo volume, cfr. Fattorini 2014). L’artista, originario del Senese e

cresciuto in terra toscana, iniziò presto a peregrinare per lavoro. Dal 1538 al 1548 risiedette infatti a Roma, per poi tornare fino al 1552 nella natia Siena e successivamente spostarsi in Italia settentrionale. Fino al 1576 lavorò per le maggiori corti padane dell’epoca, ossia nella Parma dei Farnese e nella Reggio degli Este, prima di riuscire a entrare al servizio dei Medici. In base alle fonti finora note, sin dal soggiorno romano si era specializzato nei ritrattini plastici, produzione per cui è celebrato da Giorgio Vasari nell’edizione giuntina delle sue *Vite* (1550-1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, vol. IV, 1976, p. 630). Si presume che durante gli anni emiliani Pastorino abbia più volte cercato il modo di trasferirsi a Firenze. Nel 1559 vi si recò per incontrare Vasari e gli mostrò diverse sue creazioni al fine di essere raccomandato a Cosimo (Frey 1923, pp. 516-518, n. CCLXXX). Più tardi, Bernardo Canigiani, agente medico alla corte di Alfonso II d’Este, scrisse almeno due volte al granduca, nel 1565 e nel 1572, per comunicargli il desiderio di Pastorino di trasferirsi a Firenze (Borghesi, Banchi 1898, pp. 568-569, n. 294, 601). Solo nel 1576, come accennato, fu assunto ufficialmente come maestro della corte medicea, lavoro che mantenne fino alla morte. La medaglia in esame è nota in unico esemplare. Non passa inosservata la differenza di date tra dritto e rovescio, alla quale Giuseppe Toderi e Fiorenza Vannel (2000, vol. II, p. 632, n. 1983) hanno fornito una spiegazione verosimile. La medaglia sarebbe stata creata nel 1588 reimpiegando per l’immagine di Francesco un modello già approntato nel 1576. Fu probabilmente Ferdinando I de’ Medici, salito alla reggenza del granducato da un anno, a commissionare dunque la medaglia con l’intento di celebrare non solo il fratello, scomparso l’anno prima, ma anche la sua prima moglie, Giovanna, morta già da dieci anni. Ben nota, infatti, era l’ostilità che Ferdinando nutriva verso la seconda consorte di Francesco, Bianca Cappello. L’invenzione di Pastorino emerge per la sua peculiare vena descrittiva che rendeva le sue creazioni straordinariamente naturalistiche. La resa minuziosa delle capigliature e dei dettagli più lussuosi delle vesti è la vera firma dell’artista, tratto riconoscibile in tutta la sua produzione nota.

LUCA ANNIBALI

Bibliografia

Supino 1899, p. 124, n. 343; Hill 1920-1921, p. 26, n. 203; Langedijk 1981-1987, vol. II, 1983, pp. 892, n. 42.95, 992, n. 51.21; Pollard 1984-1985, vol. II, 1985, pp. 696-699, n. 355; Toderi, Vannel 2000, vol. II, p. 632, n. 1983; Idem 2003-2007, vol. I, 2003, p. 115, n. 1065; Fattorini 2014, p. 702



a.

b.

21.
Giovanni Battista Capocaccia
(Ancona, notizie dal 1568 al 1581)

Pio V, il cardinale Bonelli e altri cardinali assistono al rogo dei libri all’Indice
circa 1571

cera policroma su tavola, 22 × 17 cm
Milano, collezione privata

L'inedito rilievo raffigurante Pio V, il cardinale Michele Bonelli e altri quattro prelati rivolti verso l'immagine di un angelo della Vittoria presso un'ara dove ardono i libri proibiti può essere ricondotto alla produzione di Giovanni Battista Capocaccia grazie al confronto con la sua unica opera firmata (fig. 6 a p. 54). L'opera può essere identificata in una delle due cere di Capocaccia presenti nella Tribuna degli Uffizi ed elencate nell'inventario del 1589: "Un quadro con cornice d'ebano, alto braccia $\frac{3}{8}$ e largo $\frac{7}{8}$, ritrattovi di stucco colorato di basso rilievo Papa Pio quinto, il Cardinale Alessandrino e altre figurine, coperta di cristallo, di mano di Capocaccia, di stucco, n. 1" (BU, ms. 70, c. 9; Gaeta Bertelà 1997, p. 15). Precedentemente (Pettenati 1989b; Eadem, in *Il tesoro della città* 1996, p. 87) si era dubitativamente tentato di identificare l'opera della Tribuna con la cera di Palazzo Madama a Torino raffigurante *Santa Maria Maddalena intercede presso la Madonna in favore del cardinale Michele Bonelli per le preghiere di Pio V* anch'essa attribuita a Capocaccia (cat. 23). La conferma che la cera qui presentata coincida con l'opera già nella Tribuna viene dalla seconda redazione dell'inventario del 1589, brogliaccio d'uso arricchito da annotazioni del manoscritto usualmente citato (BU, ms. 71, c. 9; Gaeta Bertelà 1997, p. 15 nota), dove è aggiunta la notazione "con un agnolo e altre figurine" evidente allusione al medaglione raffigurante l'angelo della Vittoria. Andrà inoltre sottolineato come la menzione vasariana nell'edizione delle *Vite* del 1568 del "ritratto di papa Pio Quinto, ch'io vidi non ha molto, e quello del cardinale Alessandrino" (Vasari 1550-1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, vol. VI, 1987, p. 204), più che al rilievo della Tribuna, si dovrà intendere come riferita a due singoli ritrattini, uno dei quali può forse identificarsi nel *Pio V* già in collezione Simon (fig. 5 a p. 53). Una redazione in terracotta della cera, oggi irrintracciabile, si trovava nella collezione Stefan von Auspitz a Vienna; resa nota da Ernst Kris con un'attribuzione a Giovanni Antonio de' Rossi (Kris 1929, vol. I, p. 81, vol. II, p. 77, cat. 318), negli anni cinquanta del Novecento la terracotta era in collezione Restelli a Como. Il soggetto del rilievo allude all'istituzione da parte di Pio V della Congregazione dell'Indice, i cui membri vennero nominati nel concistoro del 5 marzo 1571 (Fragnito 1997, pp. 114-117). Se il ruolo ancora prettamente terreno del pontefice porta a confermare che l'opera venne realizzata entro il primo maggio 1572, data della sua morte, più complessa risulta l'identificazione dei cardinali raffigurati, con la sola eccezione di Michele Bonelli, il

cardinale Alessandrino pronipote di Pio V, riconoscibile dall'abito domenicano indossato, impostogli dal pontefice in sostituzione della porpora al momento della sua nomina a cardinale nel 1566. Sebbene Bonelli non facesse parte della prima commissione – sarà nominato solo nel 1582 da Sisto V – appare evidente che in lui, unico a volgere lo sguardo verso lo spettatore, si debba riconoscere il committente dell'opera. La prima riunione della Congregazione si svolse il 22 marzo 1571 in casa del cardinale francese Jérôme Souchier e vi parteciparono i cardinali Arcangelo de' Bianchi, Felice Peretti – il futuro Sisto V – e Vincenzo Giustiniani. Un'approfondita ricerca condotta da Antonio Vannugli, che ringrazio, mostra come vi sia una certa discordanza tra le fonti sul numero e sui nomi dei cardinali presenti. Nelle memorie del cardinale Giulio Antonio Santoro di Santa Severina non si cita Souchier ma si aggiungono i nomi di Stanislao Osio, di Marcantonio Colonna e di Guglielmo Sirleto (Tacchi Venturi 1902, p. 322); di certo Sirleto succedette a Souchier, morto nel novembre 1571. Pur tenendo conto che probabilmente Capocaccia lavorò a distanza senza avere a disposizione modelli affidabili, appare arduo giungere a una identificazione sicura degli effigiati. Ernst Kris (1929, vol. I, p. 81), pubblicando la terracotta, proponeva di identificare nella figura inginocchiata il cardinale Ferdinando de' Medici, ipotesi respinta da Karla Langedijk (1981-1987, vol. II, 1983, p. 768) e in effetti pare difficile riconoscervi l'allora ventiduenne Ferdinando non ancora appesantito dalla pinguedine che ne contraddistinguerà l'immagine negli anni a venire. Resterebbe da valutare l'ipotesi che possa trattarsi dell'allora cinquantenne Felice Peretti, ma ben poco vi si ritrova del volto leonino del futuro Sisto V e l'ipotesi può essere accolta solo immaginando che Capocaccia abbia lavorato senza il supporto di immagini fedeli. Nel febbraio del 1595 la cera venne rimossa dalla Tribuna e consegnata a Cristina di Lorena come si evince da un'annotazione nella seconda redazione dell'inventario: "Questo quadretto di stucho di basso rilievo de Papa Pio quinto fu cavato della tribuna sotto il dì 25 di febraio 1595 e fu consignato a Madama Serenissima de comissione de sua Altezza Serenissima" (BU, ms. 71, c. 9; Gaeta Bertelà 1997, p. 15 nota). Tuttavia già due anni dopo il rilievo non si trovava nelle stanze di Cristina a Palazzo Pitti e non se ne è potuta trovare traccia nei successivi inventari mediceo-lorenesi.

ANDREA DANINOS



22.

Giovanni Battista Capocaccia

(Ancona, notizie dal 1568 al 1581)

Pio V e il cardinale Bonelli in adorazione del Cristo in Pietà e angeli con i simboli della Passione

circa 1570-1580

cera policroma su tavola, 24,3 × 16,5 cm
Roma-Londra, Galleria W. Apolloni

Nonostante alcuni antichi interventi di restauro che non offuscano la qualità dell’opera, la cera può essere agevolmente restituita alla scarna produzione di Giovanni Battista Capocaccia. Lo confermano la figura di Pio V confrontabile con quella presente nel rilievo già nella Tribuna degli Uffizi (cat. 21), nonché il modellato delle mani dalle lunghe dita affusolate, un dato “morelliano” che ricorre nella produzione nota del ceroplasta. Difficile comprendere il significato della scritta in oro a mo’ di firma “PIETRO DE CORTONA”, ripetuta anche a penna sul retro della tavoletta di fondo. Come documentano le cere di New York e di Torino (fig. 6 a p. 54; cat. 23) Capocaccia era solito inserire simili scritte nelle sue composizioni; in questo caso possiamo supporre che quella attuale, dai caratteri meno eleganti di quelli usati dal ceroplasta e apposta in un’area restaurata, ne sostituisca una precedente, del tutto diversa, abrasa o danneggiata. Sebbene a Pietro da Cortona (Cortona, 1596 - Roma, 1669) sia stata attribuita un’oc-

casionale attività di scultore, per motivi cronologici e stilistici il collegamento con il rilievo appare del tutto incongruo. Si può ipotizzare, visto il ruolo paritetico nei confronti di Pio V assunto da Michele Bonelli nella composizione, che a lui, o alla sua più stretta cerchia, si debba la commissione dell’opera, che può essere datata in base all’apparente età del cardinale intorno agli anni settanta del Cinquecento, una data non lontana dal rilievo già nella Tribuna di Francesco I. La provenienza dell’opera, giunta alla sede attuale dal mercato antiquario spagnolo, lascia aperta l’ipotesi, impossibile da verificare, che possa aver costituito un dono diplomatico in occasione dell’invio di Bonelli come legato pontificio in Spagna nel giugno del 1571, dove si trattenne alla corte di Filippo II sino al novembre dello stesso anno.

ANDREA DANINOS



23.
Giovanni Battista Capocaccia
(Ancona, notizie dal 1568 al 1581)

**Santa Maria Maddalena intercede presso la Madonna
in favore del cardinale Michele Bonelli per le preghiere di Pio V**

circa 1570-1580

cera policroma su tavola, 29 × 20 cm
Torino, Museo Civico d'Arte Antica, Palazzo Madama, inv. 3525/c

Pervenuto alla sede attuale nel 1989 per donazione degli antiquari Giancarlo Gallino e Ezio Benappi, il rilievo, ritenuto dapprima da Silvana Pettenati (1989a, p. 305) opera di Giovanni Antonio de' Rossi (Milano, 1513 - Roma, *post* 1575), è stato successivamente restituito dalla stessa a Giovanni Battista Capocaccia (Eadem 1989b, p. n.n.) sulla base della menzione vasariana nella seconda edizione delle *Vite* di “un ritratto di Papa Pio V [...] e quello del cardinale Alessandrino” a opera di Capocaccia (Vasari 1550-1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, vol. VI, 1987, p. 204).

Nella stessa occasione si proponeva dubitativamente di riconoscere l'opera presente nella Tribuna di Francesco I raffigurante “Papa Pio quinto, il Cardinale Alexandrino e altre figurine” (BU, ms. 70, c. 9; Gaeta Bertelà 1997, p. 15), ora identificata nell'inedito rilievo qui presentato (cat. 21). Pur non essendo collegata alle suddette menzioni – il brano vasariano pare riferirsi in realtà a due ritrattini distinti –, la cera presenta in effetti molti punti di contatto con l'opera del ceroplasta anconetano, in particolare nel modellato delle mani e nella tipica scritta a caratteri dorati, mentre diverso pare il trattamento della superficie, il cui effetto più brillante potrebbe essere dovuto a una successiva verniciatura; per queste ragioni e in assenza di notizie su allievi o emuli del ceroplasta, si conferma l'attribuzione a Capocaccia. La presenza della Maddalena che intercede presso la Madonna per il cardinale, indicato nella scritta come “FR. MICHAEL BEATUS CAR ALEXANDRINUS”, ha logicamente indotto a ritenere (Pettenati 1989b, p. n.n.) che il rilievo costituisca una sorta di ex voto legato a un episodio che vide Michele Bonelli coinvolto nell'agosto del 1566 in un “qualche piacer lascivo” con una nota cortigiana, Doralice, a pochi mesi dall'editto con il quale Pio V si proponeva di

combattere duramente il meretrizio, con l'espulsione delle prostitute da Roma, o con il confinamento in un ghetto a loro riservato (Prosperi 1969, p. 767). Ci si può chiedere però per quale ragione Bonelli, quasi certamente committente dell'opera, volesse rimarcare con un'opera d'arte una vicenda che tutto sommato era rimasta relegata nell'ambito del pettegolezzo diplomatico, senza gravi reprimende da parte del pontefice.

La cera appare lontana dagli esiti assai più alti del *Pio V con il segretario Teodosio Fiorenzi* e della cera già nella Tribuna degli Uffizi (fig. 6 a p. 54; cat. 21), databili intorno al 1571; la stessa figura del pontefice, che nelle due cere citate appare in un ruolo evidentemente terreno, nell'esemplare torinese, ritratto in secondo piano nell'atto di pregare, appare già come immagine postuma, lasciando all'ancor vivo nipote il ruolo di primo piano. Lo stesso volto di Bonelli mostra inoltre un'età più avanzata rispetto ai ritratti presenti in due opere del ceroplasta (cat. 21-22). Volendo accogliere questa ipotesi possiamo immaginare che la cera sia stata realizzata nel corso del pontificato di Gregorio XIII, se non in quello di Sisto V, eletto nel 1585, anch'egli accanito persecutore del meretrizio romano.

ANDREA DANINOS

Bibliografia

Pettenati 1989a, p. 305; Eadem 1989b, p. 305, p. n.n.; Eadem, in *Il tesoro della città* 1996, p. 87; *Museo Civico d'Arte Antica* 2004, p. 178, cat. 617; *Il Museo Civico d'Arte Antica* 2006, p. 79, cat. 62; Perin 2006, p. 110; C. Arnoldi di Balme, in *Alessandria preziosa* 2024, pp. 147-148, cat. 27



24.
Giovanni Battista Capocaccia
(Ancona, notizie dal 1568 al 1581)

Ritratto di famiglia (Girolamo e Diamante Bonelli con il figlio?)

circa 1577-1580

cera policroma, pietre colorate, tessuto cerato, 22 × 16 cm
Parigi, Galerie Kugel

La cera faceva parte della collezione di uno dei più celebri mercanti d’arte dell’Ottocento, Frédéric Spitzer (Vienna, 1815 - Parigi, 1890), che comprendeva ventisette opere in questo materiale, delle quali venticinque datate al XVI secolo. Spire Blondel in un articolo pubblicato nella “Gazette des Beaux-Arts” dedicato alle cere della collezione, descrive diffusamente la cera, riprodotta in incisione a piena pagina, definendola la più importante tra le opere in questa materia della raccolta (Blondel 1881, p. 292). Le opere in cera di Spitzer furono vendute il 30 maggio 1893 nel corso dell’asta parigina che disperse l’intera collezione. Nella vendita, la cera, presentata al lotto 2978 come “Scène d’ intérieur - Venise (XVI^e Siècle)”, fu acquistata da un non meglio identificato ‘Dehesgues’ (Cordera 2014, p. 345). Non sappiamo se la cera venne posta in vendita nell’asta della successione di “M. Dehesgues” tenutasi a Parigi nel 1907, il cui succinto catalogo non elenca le opere di scultura e gli oggetti d’arte posti in vendita (*Objets d’art et d’ameublement* 1907). Nel 1897 l’opera viene nuovamente riprodotta in incisione nel secondo volume dell’*Histoire générale des arts appliqués à l’industrie* di Émile Molinier, nella sezione dedicata a *Les sculptures microscopiques. Les cires* (Molinier 1897, p. 231). Da sempre ritenuta opera veneziana del Cinquecento, il rilievo in cera può in realtà essere ricondotto per ragioni stilistiche alla mano di Giovanni Battista Capocaccia. Il forte carattere veneto evidenziato da quanti in passato abbiano esaminato l’opera si spiega con i rapporti privilegiati che le Marche, terra d’origine del ceroplasta, e i Della Rovere in particolare, ebbero con la repubblica veneziana, testimoniato dalle numerose opere di artisti veneti presenti nel territorio, Tiziano e Lorenzo Lotto in primis. Al di là dei differenti soggetti, molti risultano i punti in comune tra la cera Spitzer e l’unica opera in cera firmata di Capocaccia raffigurante *Pio V e il suo cameriere segreto Teodosio Fiorenzi* (New York, The Morgan Library & Museum, inv. PML 199041; si veda fig. 6 a p. 54), dal fondo ripartito da bande dorate, nel nostro caso realizzato in tessuto cerato, alla sedia ‘savonarola’

su cui siedono sia il papa che la figura femminile, il cui braccio destro appoggiato sul bracciolo è praticamente sovrapponibile a quello di Pio V. In assenza di una qualsiasi documentazione sulla vita e l’attività di Capocaccia, si può solo notare come la maggior parte delle sue opere siano connesse con la corte di Pio V, i cui membri sovente provenivano dalle Marche dove risiedeva un ramo della famiglia Ghislieri. Se nelle raffigurazioni cinquecentesche di bambini talvolta compare una mela, simbolo di innocenza non ancora corrotta, in questo caso l’insolita presenza di una pera posta sul tavolo pare assumere un diverso ma preciso significato. Si può tentare di ipotizzare che il frutto rimandi alla famiglia Peruzzi, non già la più nota dinastia fiorentina, ma gli omonimi nobili di Fano nelle Marche. Nel 1567 Girolamo Bonelli (Bosco, 1540 - Roma, 1593), pronipote di Pio V e fratello maggiore del cardinale Alessandrino, documentato come committente di Capocaccia, aveva sposato Diamante Peruzzi, la cui madre era sorella di Girolamo Rusticucci, segretario privato di Pio V (Gabuzio 1605, p. 233). Diamante ebbe due figli maschi: Antonio Pio, nato nel 1574, e Ludovico, morto nel 1608, del quale non si è potuta appurare la data di nascita. Gratificato come il fratello di vari benefici, Girolamo fu nominato nel 1567 generale della guardia e l’anno successivo divenne governatore di Borgo, mentre il matrimonio gli procurò la nomina di gonfaloniere della città di Fano (Cola 2012, p. 62). Volendo accogliere questa ipotesi, pur in assenza di riscontri iconografici, l’opera potrà essere datata intorno agli anni 1577-1580.

ANDREA DANINOS

Bibliografia
Blondel 1881, p. 292; Idem 1884, p. 48; Idem 1889, p. 66; G. Le Breton, in Spitzer 1890-1892, vol. V, 1892, p. 193, cat. 24; *Catalogue Spitzer* 1893, vol. II, p. 214, cat. 2978; Molinier 1897, p. 231; Cordera 2014, p. 345



25.
Giovanni Battista Capocaccia
(Ancona, notizie dal 1568 al 1581)

Ferdinando II d’Asburgo

circa 1598

cera policroma, 24 × 18 cm
Praga, collezione privata

Ferdinando II d’Asburgo (1578-1637), a figura intera e stante, è il protagonista di questo quadretto, inserito in una cornice lignea verosimilmente originale. A suggerire che si tratti di lui, con quel peculiare volto allungato, contraddistinto da un naso imponente, baffi e pizzetto, sono i suoi numerosi ritratti noti, come quelli eseguiti dal pittore di corte Giovanni Pietro de Pomis (cfr. Woietschläger 1974b, pp. 152-153, figg. 56, 58). Ferdinando, figlio dell’arciduca d’Austria Carlo II e di Maria Anna di Baviera, fu eletto imperatore nel 1619 succedendo al cugino Mattia, morto senza eredi. La sua carriera politica, tuttavia, era iniziata molto presto, a causa della morte del padre nel 1590. Ferdinando, giovanissimo, divenne allora arciduca d’Austria, anche se acquisì la guida effettiva solo nel 1595 col raggiungimento dell’età adulta. Nel 1617 guadagnò poi il titolo di re di Boemia e nel 1618 quello di re d’Ungheria, l’anno prima di diventare imperatore. Durante il suo governo, Ferdinando si fece strenuo difensore della Chiesa cattolica, contrastando con energia le forze protestanti. All’origine di queste scelte era l’educazione ricevuta in gioventù presso i gesuiti, che la madre aveva incoraggiato. Nel 1600, per consolidare ulteriormente la sua immagine di sovrano cattolico, Ferdinando sposò Maria Anna, figlia di Guglielmo V di Baviera. Le sue azioni d’intransigenza verso i protestanti si manifestarono comunque in varie forme, creando tensioni tanto accese che degenerarono nella Guerra dei Trent’Anni, iniziata nel 1618 (per un profilo dell’imperatore, cfr. Eder 1961; Bireley 2014). Nel rilievo in questione, Ferdinando si mostra frontalmente, accanto a un banchetto ricoperto da un drappo verde e sotto un tendaggio rosso che, scostato verso destra, rivela il fondo scuro. Il sovrano è abbigliato alla spagnola, ossia con una sontuosa sopravveste, un robone chiuso sul davanti e lungo fin sopra le ginocchia che lascia in vista le gambe, a loro volta fasciate da calzoni. Un sontuoso cappello di forma verticale e un’ampia gorgiera bianca ne incorniciano invece il volto, colto in uno sguardo severo. La mano destra poggia sul banchetto, forse una mensa d’altare, essendo toccato con un fazzoletto bianco, segno di devozione, mentre la mano sinistra stringe l’elsa di una spada.

L’opera è comparsa sul mercato nel 2021 con la vendita della collezione dello studioso di arti decorative Alain Gruber, che l’aveva acquistata a Basilea dalla galleria Max Knöll. Nel catalogo d’asta è già correttamente riferita a Giovanni Battista Capocaccia, artista originario di Ancona (G. Ludwigstorff, in *Collection Gruber* 2021, p. 47, n. 45). La principale fonte su di lui è Giorgio Vasari, che nell’edizione giuntina delle *Vite* (1550-1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, vol. VI, 1987, p. 204) lo ricordava soprattutto

attivo per papa Pio V e per il suo pronipote, il cardinale Michele Bonelli detto l’Alessandrino. L’aretino, che lo chiamava erroneamente “Mario”, lo elogiava grandemente per i suoi ritrattini in cera eseguiti con colori naturalistici. Capocaccia è oltretutto attestato da due medaglie firmate, una con l’effigie del duca di Urbino Guidobaldo II della Rovere (Hill 1912, p. 208), l’altra realizzata per celebrare la ricostruzione della Torre Civica di Ancona, avvenuta nel 1581 (Attwood 2003, vol. I, p. 308, cat. 742), pezzi che testimoniano la sua attività anche in terra marchigiana. Per merito di Andrea Daninos, il catalogo in cera dell’artista si è fortemente ampliato attraverso aggiunte pubblicate in questa sede per la prima volta (sull’artista, cfr. il suo saggio in questo volume). L’aggetto così basso del rilievo in esame, che fa apparire la figura quasi compressa contro il fondo, e la meccanicità dei gesti sono alcuni dei motivi più tipici del suo stile. Altrettanto proprio della sua maniera è l’uso di colori accesi, e in particolare dei toni di rosso e verde smeraldino, che si ritrovano, per esempio, nella cera da poco acquisita dalla Pierpoint Morgan Library di New York, con *Pio V e Teodosio Fiorenzi al suo cospetto* (cfr. *Christie’s* 2005, p. 222, n. 345). Secondo la proposta di Daninos, l’occasione in cui Capocaccia può aver realizzato il quadretto sarebbe stata la visita di Ferdinando II a Loreto, nelle terre in cui il maestro era nato e operò per tutta la vita. L’ipotesi, almeno al momento, resta l’unica davvero percorribile per spiegare l’incontro col ceroplasta anconetano, poiché l’opera non offre alcun tipo di indizio più stringente sulla commissione. Nel 1598 Ferdinando aveva infatti compiuto un viaggio in Italia con lo scopo di visitare prima di tutto Loreto e i luoghi più sacri di Roma, mete fondamentali per la fede cattolica (sul viaggio, cfr. Marauschek 1974, pp. 16-18; Bireley 2014, pp. 25-30). L’arciduca partì da Graz il 22 aprile e vi fece ritorno il 28 giugno, come racconta con precisione il suo segretario Peter Casal, che lo seguì nella missione tenendo un attento resoconto scritto. Stando a questo memoriale, il 19 maggio Ferdinando giunse a Loreto, dove si confessò e ricevette la comunione all’interno della Santa Casa (Loserth 1900, pp. 57-58). Non è inverosimile, dunque, che durante la visita del 1598 Ferdinando abbia richiesto a Capocaccia un’immagine di sé in ricordo di quel viaggio così importante per i suoi sentimenti religiosi.

LUCA ANNIBALI

Bibliografia

G. Ludwigstorff, in *Collection Gruber* 2021, p. 47, n. 45



26.
Costantino de’ Servi, attribuito
(Firenze, 1554 - Lucignano, 1622)

Le Marie al sepolcro
circa 1580-1590

cera policroma, perline, tavola, 25,5 × 16,8 cm
Firenze, Galleria dell’Accademia di Firenze e Musei del Bargello, Museo Nazionale del Bargello, inv. Cere, n. 419

La prima menzione della cera che si è potuta ritrovare, segnalatami da Elisabetta Stumpo, si ha nell’inventario redatto nel 1692 dei beni di Vittoria della Rovere nella villa di Poggio Imperiale: “n. 117 Un quadretto alto $\frac{3}{4}$, largo $\frac{1}{4}$ entrovi, credesi, sopra il rame, di bassorilievo di cera a sedere sopra la lapide del sepolcro di Nostro Signore, una femmina alata vestita di bianco, con cintola, vezzo e acconciatura ornata di perloline scaramazze in atto d’additare ad una femmina vestita di verde, con altre due femmine dietro, che li discorrono, figure intere, e tutte a tre con ornamenti di perloline scaramazze come sopra, con veduta di paese, e il Monte Calvario con tre croci, e Sant’Elena, quando li fu insegnata la croce di Nostro Signore; con cristallo sopra con battente di legno dorato, e cassa che fa adornamento di pero scorniciato, alto $\frac{3}{4}$, largo braccia $\frac{1}{2}$ in circa. Dall’Inventario a... 25 n. 1” (ASFi, GM 995, cc. 58v-59r). Sebbene non vi siano dubbi che la voce si riferisca alla cera del Bargello, sul retro della quale è apposto lo stesso numero di inventario, non vi è traccia della figura di sant’Elena. È probabile che in origine questa si trovasse nella zona a sinistra del Calvario, dove la cera ha subito un danno. Una più succinta descrizione si ha in un altro inventario dei beni di Vittoria, più o meno coevo e oggi non più rintracciabile: “Quadretto di cera di bassorilievo che dentro tre femmine e un angelo che gli parla” (Galletti 1883, p. 230). Il rilievo sfuggì alla vendita delle opere in cera del 1783 (si veda Appendice) e si ritrova ancora elencato nell’inventario di Poggio Imperiale del 1784: “Uno detto a cassetta alto soldi 8., largo soldi 5.4, entrovi a bassorilievo di cera le tre Marie vestite in diversi colori, e guarnite di minutissime perle, che si presentano all’angiollo vestito di bianco e guarnito il capo e il collo di perloline suddette e sedente sopra il sepolcro di Nostro Signore, e in lontananza Pa-

ese Montuoso con le tre croci della Passione; ornamento di ebano scorniciato liscio con battente dorato e cristallo sopra con attaccagnolo di rame dorato n. 2634” (ASFi, IRC 4856, cc. 594-595; trascrizione di Elisabetta Stumpo). Nel 1893 Umberto Rossi, direttore del Museo del Bargello, proponeva di riconoscere nel rilievo un’opera di “Mario Capocaccia o di Costantino de’ Servi o di Rutilio Gaci”, i tre ceroplasti menzionati nell’inventario della Tribuna del 1589, sebbene dei tre artisti all’epoca nessuna opera fosse nota. (Rossi 1893, p. 22). Successivamente la cera è stata ritenuta di scuola francese o in alternativa di area emiliano-lombarda, oscillando per quanto riguarda la datazione tra la prima e la seconda metà del Cinquecento. Come già aveva notato Umberto Rossi, la scena ha ben poco di sacro e sia le Marie che l’Angelo sono in realtà ritratti di gentildonne che paiono impegnate in una mondana conversazione. Non essendovi cere sicuramente di mano di Costantino con le quali confrontare il rilievo del Bargello, l’attribuzione al ceroplasta resta forzatamente ipotetica, ma l’algida eleganza della rappresentazione, che accomuna il rilievo al doppio ritrattino di Berlino (fig. 7 a p. 55), trova un esecutore ideale in Costantino, perfetto artista-cortigiano, stipendiato unicamente per le opere in cera, nonostante le più varie attività a cui attendeva per la corte medicea (Daninos 2022, p. 75 nota).

ANDREA DANINOS

Bibliografia
Rossi 1893, p. 22; A. Conti, in *Palazzo Vecchio* 1980, p. 350, cat. 717; *Ritrattini in cera* 1981, p. 166, cat. VIII; Pagnini 2006, p. 162; Daninos 2022, pp. 79-80



27.
Costantino de’ Servi
(Firenze, 1554 - Lucignano, 1622)

a. Ritratto di Eleonora di Francesco I de’ Medici, duchessa di Mantova
1589

olio su rame, 7,5 × 5,8 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture,
inv. 1890, n. 4533

I due ritrattini, di tecnica e misure pressoché identiche, risultano conservati nel 1589 nella “quattordicesima mensola” della Tribuna degli Uffizi, e registrati con parole simili anche riguardo alle loro custodie (BU, ms. 70, c. 10: “un mezzo scatolino d’ebano con suo filetto d’ottone, ritrattovi dentro la Serenissima Gran Duchessa Cristiana, attaccato con catenuzza d’argento, di mano di Gostantino de’ Servi”; “un mezzo scatolino d’ebano ritrattovi dentro la Duchessa Leonora di Mantova, filetto di ottone e coperta di cristallo, con catenuzza d’argento, di mano di Gostantino de’ Servi”; cfr. Gaeta Bertelà 1997).
Il *Ritratto di Cristina di Lorena* riprende, tanto nella posa quanto nell’abito e nei gioielli puntualmente replicati, la tela (inv. 1890, n. 4338) inviata dalla Francia a Firenze nel 1588 come ‘presentazione’ della futura sposa a Ferdinando I de’ Medici, la quale era stata tuttavia dipinta attorno al 1580, come dichiarano la foggia del vestito e soprattutto l’età dimostrata dal volto della donna (Langedijk 1981-1987, vol. I, 1981, pp. 654-655, cat. 5). Costantino de’ Servi pertanto aggiornò i tratti somatici di Cristina, nel frattempo invecchiata di quasi dieci anni, quando poté vederla dal vivo (S. Meloni Trkulja, in *Pittura francese* 1977): benché impegnato in continui viaggi presso le corti italiane e straniere (Pagnini 2006), la veridicità dell’effigie non lascia dubbi sul fatto che l’artista abbia registrato il volto in presa diretta, e ciò poté avvenire soltanto entro la ristretta forbice cronologica dei pochi mesi del 1589 compresi tra l’arrivo di Cristina a Firenze, in aprile, e la successiva registrazione inventariale del ritrattino nella Tribuna degli Uffizi.
Con ogni probabilità, nella stessa occasione Costantino dipinse anche il *Ritratto di Eleonora di Francesco I*, che per misure e tipologia si configura come un perfetto *pendant*. Anche in questo caso egli dovette rifarsi a un’immagine già realizzata, senza però poterne riscontrare l’aderenza al modello vivente, giacché la Medici risiedeva ormai da qualche anno a Mantova: a tale supposizione inducono tanto la minor acribia fisiognomica – palese nel taglio degli occhi, più allungato che nella realtà, e nella mandibola, come normalizzata rispetto a quella pronunciata che aveva la duchessa – quanto la giovane età esibita, da fanciulla non an-

b. Ritratto di Cristina di Lorena, granduchessa di Toscana
1589

olio su rame, 7,5 × 6 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture,
inv. 1890, n. 4529

cora ventenne. Tali discrepanze si possono spiegare ipotizzando che nel 1589 Costantino abbia rielaborato il ritratto “in stucco” di Eleonora che lui stesso aveva plasmato – verosimilmente in una veduta di profilo, come era prassi per manufatti in questo materiale o in cera (cfr. *supra* il saggio di A. Daninos) – à *pendant* di quello del marito Vincenzo Gonzaga, quasi certamente in occasione delle loro nozze nel 1584, quando cioè la Medici era appena diciassettenne (entrambi i ritratti, oggi perduti, si conservavano nel 1589 nella Tribuna: cfr. BU, ms. 70, c. 11): in sostanza, nel trasporre mentalmente il viso della donna in un tre-quarti, l’artista integrò ‘di maniera’ i dettagli anatomici che non aveva potuto registrare nella veduta di profilo.
I due ovatini costituiscono a oggi le uniche testimonianze note dell’attività pittorica di Costantino de’ Servi, oltre a un tondo – firmato – con un’approssimativa reinterpretazione della *Madonna del Sacco* di Andrea del Sarto (già a Cleveland, passato sul mercato antiquario nel 2011 e di nuovo nel 2017), che andrà ritenuto un’esercitazione giovanile su quel testo illustre, del tutto in linea col ‘revival sartesco’ diffuso a Firenze intorno al 1570 e compatibile con la formazione quasi da autodidatta dell’artista, avvenuta – secondo quanto egli stesso scriveva in una lettera riportata da Baldinucci ([1681-1728], 1845-1847, vol. III, 1846, pp. 208-209) – proprio in quel torno di tempo. I quasi venti anni intercorsi tra il tondo e i due ovatini spiegano l’enorme scarto che li separa e che, per altri versi, notava lo stesso Baldinucci nell’osservare i ritratti di mano di Costantino conservati presso i suoi eredi, avvertendo come la sua prima maniera, vicina alla sodezza di Santi di Tito, avesse lasciato il passo al fare più vivido e virtuosistico di Frans Pourbus (ivi, p. 212).

ALESSANDRO GRASSI

Bibliografia
S. Meloni Trkulja, in *Pittura francese* 1977, pp. 251-252, cat. 190-191; Langedijk 1981-1987, vol. I, 1981, pp. 667-668, cat. 31.27, p. 685, cat. 33.5; Gaeta Bertelà 1997, pp. 17-18; Pagnini 2006, pp. 161-162; Daninos 2022, pp. 76, 82 nota 26



28.
Domenico Cresti, detto il Passignano, attribuito
(Passignano, Tavarnelle Val di Pesa, 1559 - Firenze, 1638)

Ritratto di Costantino de’ Servi
circa 1589-1590

olio su tela, 107 × 81 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 447

Il dipinto raffigura uno scultore con uno stilo nella mano destra nell’atto di realizzare un ritrattino in cera colorata, come indica la tavolozza in primo piano. Sul fondo un modello anch’esso in cera della scultura di Giambologna raffigurante *Firenze trionfa su Pisa*, al lato del quale c’è un astuccio contenente compassi e strumenti da architetto.

L’opera entrò nelle collezioni medicee nel 1685, quando fu acquistata da Cosimo III da Guido Antonio Signorini come autoritratto di Francesco Agnesini scultore carrarese (S. Casciu, in *La Galleria Palatina* 2003, vol. II, p. 384, cat. 624). Di un’attività di Agnesini quale ceroplasta pare informato il solo Signorini che la menziona in una lettera del settembre 1685 scritta per difenderne l’autografia, evidentemente già messa in dubbio (Prinz 1971, pp. 190-191). Va inoltre notato che nel luglio dello stesso anno, nell’offrire il ritratto, Signorini lo descrive come “Quello di Francesco Agnesini, che tiene in mano gli edificii”, il che lascerebbe supporre un errore di catalogazione dell’opera in una data imprecisata dopo l’arrivo a Firenze (ivi, p. 190). Nel catalogo della Galleria Palatina redatto da Francesco Inghirami del 1834 lo scultore è identificato in Vincenzo Danti (Inghirami 1834, p. 61), evidentemente basandosi sull’attribuzione a Danti del gruppo del Giambologna da parte di Giovanni Cinelli nell’edizione rivista nel 1677 de *Le bellezze della città di Firenze* di Francesco Bocchi (Bocchi, Cinelli 1677, p. 90), ripresa anche da Leopoldo Cicognara (1813-1818, vol. II, 1816, pp. 315-316). Successivamente Giovanni Masselli lo identificava in Giambologna, un’ipotesi che godrà di notevole fortuna (Bardi 1837-1842, vol. II, 1839, p. n.n.). Herbert Keutner (1968, p. 303) proporrà in seguito di riconoscervi Pietro Francavilla, che tradusse in marmo il modello in creta della *Vittoria*, proposta accolta in un primo tempo da Charles Avery (in *Giambologna* 1978, p. 214, cat. 218), modificata in seguito nell’ipotesi di riconoscervi il ritratto di Giambologna giovane (S. Casciu, in *La Galleria Palatina* 2003, vol. II, p. 384, cat. 624), mentre risulta ancora condivisa da Volker Krahn (2006, p. 55; Idem 2022, p. 187). Come già sottolineato da Stefano Casciu, sia l’identificazione con Giambologna che quella con Francavilla vanno decisamente respinte per evidenti divergenze fisiognomiche con i ritratti certi dei due scultori.

In realtà il dipinto raffigura il poliedrico artista Costantino de’ Servi (Firenze, 1554 - Lucignano, 1622), pittore, architetto, scultore e autore di ritrattini in cera, le cui fattezze ci sono note grazie a un’incisione realizzata nel 1606 da Lucas Kilian (Augsburg, 1579-1637) (Bardazzi, Carrai 2022, p. 100; cfr. fig. 1). Rispetto all’incisione che ritrae Costantino a cinquantadue

anni, il dipinto sembra raffigurarlo in un’età prossima ai trenta-trentacinque anni, realizzato dunque intorno agli anni ottanta, quando l’attività di ceroplasta sembra prevalere come mostra l’iscrizione al Ruolo nel 1588 per le sole opere in stucco. L’evidenza che il ritrattino in cera assume nell’impianto dell’opera va inteso come un omaggio a una protettrice dell’artista che nel caso di Costantino, più che in Giovanna d’Austria (Keutner 1968, p. 304), andrà identificata in Cristina di Lorena. Si spiega in tal modo il senso della scultura di Giambologna, concepita per le nozze di Francesco de’ Medici con Giovanna d’Austria nel 1565, ma portata a termine con l’intervento di Francavilla e collocata nel Salone del Cinquecento nel 1589, per il matrimonio di Ferdinando con Cristina di Lorena (D. Heikamp, in *Palazzo Vecchio* 1980, pp. 330-331, cat. 673). Per quanto riguarda l’autore del dipinto, un certo venetismo, assente nella coeva ritrattistica fiorentina, porterebbe a identificarlo, come mi suggerisce Carlo Falciani, in Domenico Cresti, che dopo un lungo soggiorno veneziano tornò in patria nel 1589 per collaborare agli apparati per le nozze di Ferdinando e Cristina.

ANDREA DANINOS

Bibliografia
Inghirami 1834, p. 61; Bardi 1837-1842, vol. II, 1839, p. n.n.; Keutner 1968, p. 303; C. Avery, in *Giambologna* 1978, p. 214, cat. 218; S. Casciu, in *La Galleria Palatina* 2003, vol. II, p. 384, cat. 624; Krahn 2006, p. 55; Daninos 2022, pp. 75-84; Krahn 2022, p. 187



1. Lucas Kilian, *Costantino de’ Servi*, 1606, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Portr. I 12503



29.
Justus Sustermans
(Anversa, 1597 - Firenze, 1681)

Ritratto di Costantino de’ Servi
circa 1622

olio su tela, 59 × 46 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 781

Il dipinto venne trasferito dalla Guardaroba in Galleria nel 1797 (S. Meloni Trkulja, in *Gli Uffizi* 1979, p. 508, cat. P1565) mentre non è nota la data di ingresso a Palazzo Pitti nei cui depositi è stato ritrovato nel 1983. Ritenuto di autore ignoto, è stato identificato come opera di Justus Sustermans da Claudio Pizzorusso in occasione della mostra dedicata al pittore di Anversa; in quella circostanza si proponeva di datarlo intorno al 1619, anno dell’arrivo del pittore a Firenze. Sinora ritenuto ritratto di un ignoto artista, è stato possibile recentemente riconoscere nel ritrattato Costantino de’ Servi grazie all’incisione di Lucas Kilian del 1606 (Daninos 2022, p. 80), del quale un secondo ritratto in età giovanile è presente nelle collezioni medicee (si veda cat. 28). L’artista è raffigurato nell’atto di tenere in mano una figura in cera rossa raffigurante una *Venere*, forse la *Venere de’ Medici*, possibile testimonianza di un’attività di

scultore che esuli dalla realizzazione di rilievi policromi in cera come quelli qui attribuiti (cat. 26; fig. 7 a p. 55), attività della quale oggi non possediamo alcuna notizia. Costantino, dopo un lungo peregrinare tra le corti d’Europa era ritornato a Firenze alla fine del 1621, all’età di sessantasette anni; vi morirà l’anno successivo, il 27 giugno 1622. Poiché alla fine del 1621 Sustermans si trovava a Mantova dove resterà sino all’inizio dell’anno seguente, si può tentare di circoscrivere l’esecuzione del ritratto ai primi sei mesi del 1622.

ANDREA DANINOS

Bibliografia
C. Pizzorusso, in *Sustermans* 1983, p. 52, cat. 29; S. Casciu, in *La Galleria Palatina* 2003, vol. II, pp. 422-423, cat. 698; Daninos 2022, p. 80



30.
Martino Pasqualigo, detto Martino dal Friso
(Milano, 1524 - Venezia, 1580)

Leda e il cigno
circa 1570-1580

cera policroma su metallo dipinto, perline, pietre colorate, 25 × 19 cm
Écouen, Musée national de la Renaissance, inv. E.CL 2290

L’opera, tra gli esiti più notevoli della ceroplastica cinquecentesca, già riconosciuta da Paul Eudel come “l’un des plus beaux morceaux connus de la céroplastie” (Eudel 1883, p. 24), proviene dalla collezione del barone Charles Davillier donata al museo del Louvre nel 1883. Esposta nel 1878 nel Palazzo del Trocadéro (Gonse 1879, p. 176) con l’attribuzione al medaglista e architetto marchigiano Antonio Casone o Casoni (Ancona, 1559 - Roma, 1634), noto come ceroplasta unicamente grazie alle notizie fornite da Giovanni Baglione (1642, pp. 339-340). Ripresa anche in seguito (Maze-Sencier 1885, p. 667; Le Breton 1893b, p. 223), l’attribuzione a Casone è stata successivamente abbandonata in favore di Francesco Segala (Padova, circa 1533 - 1592). Più recentemente la cera è stata identificata come opera del medaglista e ceroplasta milanese attivo a Venezia Martino Pasqualigo (Daninos 2012a, pp. 44-54) noto come Martino dal Friso. Paolo del Sera, agente per gli acquisti a Venezia del cardinale Leopoldo e grande estimatore di Pasqualigo, offrirà ripetutamente a partire dal 1655 al cardinale Leopoldo opere del ceroplasta. Il 18 gennaio del 1660 Del Sera propone a Leopoldo di inviargli un paio di ritrattini per barattarli con “quel Cavaliere che ha quella figurina così bella di mano di Martino del Friso” (ASFi, *Carteggio di Artisti*, V, c. 201); la richiesta viene rinnovata il 5 febbraio (ivi, c. 206) e l’insistenza di Del Sera lascia supporre che l’anonimo “Cavaliere” altri non sia che lui stesso, che nuovamente il 13 novembre scrive descrivendo minuziosamente l’opera: “La detta figurina è una Leda con Giove in forma di cigno, ma in positura onestissima; è figurina intera di tutto tondo in attitudine bellissima, con abbigliamenti sì d’acconciatura di testa come di altro vagliissimi; et è come sedente sopra alcuni sassi e dietro nel vetro vi è dipinto un paese di Paolo Veronese, bellissimo, ma nell’aria si scorza; e credo si potrebbe rimediare e davanti ha il suo cristallo e si può godere in un Gabinetto, come un quadro; e questa è sempre stata stimata una delle più rare cose di quel grand’uomo” (ivi, cc. 236r-237v). Il 27 novembre Del Sera ripropone nuovamente il baratto (ivi, c. 238v), e con una costanza ammirevole quattro anni dopo, il 3 maggio del 1664, tenta, ancora una volta invano, di ottenere due ritrattini di Paolo Veronese in cambio della *Leda* (ASFi, *Carteggio di Artisti*, VI, c. 339r-v).

Devono trascorrere ancora due anni perché il 24 luglio del 1666 Del Sera invii a Firenze, questa volta in dono, la *Leda*, che dichiara di aver acquistato di recente. L’opera va così ad aggiungersi alla ricca raccolta di cere del cardinale. Nell’inventario dei suoi beni redatto nel 1675, tra le poche opere profane sono elencate due raffigurazioni di *Leda*: “Un quadro fatto a tabernacolo con cornice d’ebano, alto ⅔ largo s. 9, entrovi una femmina di cera che rappresenta una Leda con un cigno, con cristallo sopra n. 1” e “Un quadro simile, alto b. 1/2 largo s. 9, entrovi di cera una Leda con un cigno addosso, con cintura, con alcune perloline, con cristallo sopra n. 1” (ASFi, GM 826, c. 20r; Fileti Mazza 1997, p. 29). La cera di Écouen corrisponde per dimensioni, se si include una cornice, alla seconda cera elencata nell’inventario. Fornita di una cintura di perle e “sedente sopra alcuni sassi” come l’opera descritta nella citata lettera del novembre 1660, se ne discosta nel supporto che non è di vetro ma di metallo e nell’assenza del paesaggio dipinto. Tenendo conto che già all’epoca di Del Sera il colore del fondo già si sollevava – “nell’aria si scorza” scriveva Del Sera – e che quello attuale stride per la sua modestia rispetto alla qualità dell’opera, si può ipotizzare che il pannello sia stato sostituito dopo che la cera era giunta a Firenze, utilizzando come supporto il più solido metallo. Va infine ricordato che la cera di Pasqualigo non era la sua prima opera a giungere nelle collezioni medicee; già nel 1589 l’inventario della Tribuna degli Uffizi elencava “una viniziana al naturale su un letto, ingnuda [...] di mano dello sfregiato viniziano” (BU, ms. 70, c. 8; Gaeta Bertelà 1997, pp. 13-14; in questo volume a p. 52).

ANDREA DANINOS

Bibliografia
Gonse 1879, p. 176; Courajod 1883, p. 200; Eudel 1883, p. 24; Courajod 1884, p. 18; Courajod, Molinier 1885, p. 60, cat. 73; Eudel 1885, pp. 37-38; Maze-Sencier 1885, p. 667; Le Breton 1893b, p. 223; Erlande-Brandenburg 1987, p. 184; Henry 1993, vol. I, pp. 34-35, cat. 11, vol. II, figg. 51-52; Oursel, Crépin-Leblond 1994, p. 158; Daninos 2012a, pp. 44-54; Idem, in *Leopoldo de’ Medici* 2017, pp. 390-391, cat. 81; Alfonsi 2022, p. 215; Daninos 2023, pp. 14-15



31.

Ceroplasta veneziano, cerchia di Martino Pasqualigo, detto Martino dal Friso
(Milano, 1524 - Venezia, 1580)

Ritratto di dama

circa 1570-1590

cera policroma su vetro, perline, diametro 7 cm
Roma, collezione privata, inv. 09/00078874

In occasione della mostra londinese *Objects for a “Wunderkammer”*, curata da Álvar González-Palacios nel 1981, la cera è stata pubblicata da Edward J. Pyke in un’unica scheda che includeva altri due ritrattini femminili in cera di tutt’altra fattura, accomunati da una possibile attribuzione a Antonio Abondio. Ancora racchiuso nel suo contenitore originale in legno tornito, il ritrattino, dal rilievo accentuato e dalla posizione frontale con lo sguardo rivolto a destra, mostra come ormai la ceroplastica si fosse allontanata dallo stretto legame che la univa, come nel caso di Abondio, alla tecnica dei medaglisti per affermarsi come un’arte a sé stante, sempre più svincolata negli anni a venire dai limiti imposti dal ritratto in medaglia, per dare vita a raffigurazioni più complesse. Per qualità di esecuzione l’opera si colloca tra gli esiti più felici della ceroplastica cinquecentesca; numerose sono le voci negli inventari italiani e d’oltralpe di ritrattini di “viniziane”, sia nude che vestite, e a Venezia va collocato il centro principale per la realizzazione di questi rilievi. Di certo a questa produzione non era estraneo Martino Pasqualigo, che si può considerare il principale ceroplasta attivo a Venezia nella seconda metà del Cinquecento (si veda in questo volume, pp. 52-53). Sappiamo che Pasqualigo eseguì il ritrattino in “struchi incolori” di Cinzia Thiene, moglie di Girolamo Garzadori, oltre a quello di Claudia Loschi, moglie di Mario Repeta (Daninos 2012a, p. 45). Inoltre, come gentilmente mi segnala Maichol Cle-

mente, in un inventario della collezione Rezzonico del 1686 si trovavano “Due Ritrattini di Donne in cera, bassi rilievi, di Martino del Friso” oltre a “Due Tondi piccioli in cera, con sue cornici d’intaglio dorate, di Martino del Friso”, anch’essi probabilmente ritrattini. Si potrebbe tentare di collegare la levigata eleganza del ritrattino qui presentato con la celebre *Leda* di Pasqualigo (cat. 30), ma le recenti ricerche di Valentina Conticelli pubblicate in questo volume mostrano come, dopo la morte di Martino nel 1580, Giovambattista, suo genero, e Martinello Sarego, entrambi ricordati da Tomaso Garzoni nella *Piazza universale* ([1585] 1996, vol. II, p. 1086), si siano dedicati alla realizzazione di una galleria di bellezze in cera veneziane su commissione di Bianca Cappello. Si spiega in tal modo la presenza di ben tredici ritrattini in cera femminili nell’inventario di Antonio de’ Medici, figlio di Bianca, cere che confluirono successivamente nella Tribuna dove si ritrovano nell’inventario del 1638 (ASFi, GM 399, cc. 267r-286v; Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, vol. II/I, pp. 234-250. BU, ms. 76, cc. 2-44; Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, vol. II/II, pp. 558-643).

ANDREA DANINOS

Bibliografia

E.J. Pyke, in *Objects for a “Wunderkammer”* 1981, p. 140, cat. 74c



32.

Ambito di Martino Pasqualigo, detto Martino dal Friso
(Milano, 1524 - Venezia, 1580)

Ritratto femminile in veste di Diana

circa 1570-1590

cera policroma su vetro, perline, pietre colorate, diametro 8 cm
Écouen, Musée national de la Renaissance, inv. E.CL 22283

Ritenuta di scuola fiorentina da Alexandre Sauzay quando venne donata al museo del Louvre nel 1856 da Alexandre-Charles Sauvageot, la cera andrà piuttosto collocata in ambito veneziano, databile alla seconda metà del XVI secolo. Raffigurazioni di Diana, così come di Venere e Leda, sono una costante nella ceroplastica del Cinquecento, sovente utilizzate come pretesto, complice il realismo ottenuto dalla materia utilizzata, per mostrarne le nudità. Nel nostro caso la cera ritrae una gentildonna in un abbigliamento più casto di quello che, per citare un esempio, compare nell’inventario della Tribuna del 1638: “Un quadro a scatola, di ⅓ incirca, con adornamento commesso di madreperla miniata d’oro e dentro un aovato con un bassorilievo fatto di cera, di una femmina mezza nuda, con un arco in mano, con vezzo, cinta con perle e collare e manigli d’oro con cristallo” (BU, ms. 76, c. 9v; Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, vol. II, p. 574). La raffinata eleganza dell’esecuzione induce a collocare la cera tra gli esiti più riusciti della ceroplastica cinquecentesca, non lontani da quelli, per restare in ambito veneziano, raggiunti da Martino Pasqualigo. Una traccia che collega il ceroplasta a un ritrattino di donna in veste di Diana ci viene dal pittore e poeta Giovanni Battista Maganza che in un manoscritto databile agli anni sessanta del Cinquecento, il *Capitolo del Maganza sopra il ventiducto del molto Illustre et Eccellentissimo Signore Francesco Trento*, invita l’amico scultore a raggiungerlo a Costozza dove stava affrescando la villa di Francesco Trento (Daninos 2012a, pp. 45-46, 51). Nel suo componimento, Maganza, dopo aver menzionato due

ritrattini in cera di Mario Repeta e della moglie Claudia Loschi, ricorda quello in cera della vicentina Cinzia Thiene, moglie di Girolamo Garzadori: “E finita la Dea ch’aveste in sorte / Poter ritrar, c’ha il nome di colei, / Ch’a le figlie di Niobe die la morte” (ivi, p. 51), un ritrattino dunque di una Diana-Kynthia, la dea nata sul monte Cinto. Il paragone tra Cinzia Thiene e la dea nel ritrattino “de zuogie, e perle, e struchi incolori” di “Martin Scalpellaore”, è ancora menzionato da Maganza in un componimento a lei dedicato dato alle stampe nel 1583 (Rava, Thiene, Maganza 1583, pp. 92-93). Allo stato attuale delle nostre conoscenze, il nome di Pasqualigo dovrà forzatamente rimanere un’ipotesi, anche in virtù dell’assenza di opere attribuibili con certezza agli altri ceroplasti attivi a Venezia, il genere di Pasqualigo Giovanni Battista e Martinello Sarego, ricordati da Tomaso Garzoni e in rapporto con Bianca Cappello per la quale, come ha potuto documentare Valentina Conticelli, realizzarono ritrattini di bellezze veneziane (Garzoni [1585] 1996, vol. II, p. 1086; Conticelli in questo volume, pp. 80-81).

ANDREA DANINOS

Bibliografia

Sauzay 1861, p. 260; Idem 1864, p. 123; Blondel 1882b, p. 270; Erlande-Brandenburg 1987, p. 193; Gaborit, Ligot 1987, p. 429; Henry 1993, vol. I, pp. 84-85, cat. 46, vol. II, fig. 141



Ritratto di cortigiana in veste di Flora

circa 1570-1590

cera policroma su vetro, perline e pietre colorate, 10,5 × 8 cm
Écouen, Musée national de la Renaissance, inv. E.CL 22285

La cera proviene dalla collezione di Alexandre-Charles Sauvageot donata al museo del Louvre nel 1856. Se ne può identificare la provenienza dalle collezioni medicee grazie alla dettagliata descrizione nell’inventario della Galleria del 1704-1714, dove risulta collocata nella cosiddetta *Camera di Madama* adiacente alla Tribuna: “Un bassorilievo di cera sopra un aovato di vetro nero, che rappresenta una femmina con petto nudo, con vezzo, cinta e acconciatura ornata in parte, che con la mano sinistra tiene un panno ove vi è raccolto molti fiori, con adornamento riquadrato di legno tinto di nero e rabescato d’oro all’indiana, con cristallo sopra, con rabeschi attorno al medesimo ornamento fatti a frontespizio, alto in tutto soldi 11 e largo soldi 8, numero 1164” (BU, ms. 82, c. 144). Ancora elencata in Galleria nel 1769 (BU, ms. 98, c. 371r), nel 1638 la cera risultava ancora collocata nella Tribuna degli Uffizi: “Un quadretto a spera di braccia ½ incirca, con adornamento di legno nero, miniato d’oro alla vinezziana, con frontespizio, sotto e sopra et alle bande lavorato simile, e dentro in un ovato vi è una femmina sino al ginocchio, fatta di bassorilievo, sbracciata e nuda sino sotto le pope, 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” (BU, ms. 76, c. 9; Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, vol. II, p. 573). Prima di questa data si può tentare di identificare il rilievo in “un quadretto di legno, entrovi una ninfa, di stucco, alla veneziana, con ornamento miniato d’oro commesso con madreperle, alto ½ incirca”, elencato nell’eredità di Antonio de’ Medici (ASFi, GM 399, c. 268; Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, vol. I, p. 235). In questo caso l’estensore dell’inventario, redatto nel 1621, nel definire ninfa un ritratto in veste di Flora, pare seguire Ovidio “Chloris eram, quae Flora vocor [...] nymphe campi felicitis” (*Fasti*, V, 195-197). È probabile che precedentemente l’opera facesse parte della serie di “bellezze” in cera commissionate, come ha documentato Valentina Conticelli (in questo volume, pp. 80-81) da Bianca Cappello ai ceroplasti veneziani Martinel-

lo Sarego e Giovanni Battista, quest’ultimo imparentato con il più celebre ceroplasta attivo a Venezia, Martino Pasqualigo. Già correttamente riconosciuto come opera veneziana da Émile Molinier che lo riproduce in incisione (Molinier 1897, p. 230), il ritrattino può essere datato agli anni 1570-1590. Il seno nudo e la presenza dei fiori consentono di identificare il soggetto come ritratto di una cortigiana veneziana nelle vesti di *Flora Meretrix*, la mitica prostituta romana che lasciò i suoi averi al popolo, la cui vicenda è narrata tra gli altri da Boccaccio nella *Genealogia deorum*, la cui prima traduzione in volgare si ebbe a Venezia nel 1547 (Boccaccio 1547; sulla *Flora Meretrix*: Held 1928, pp. 201-218). La raffigurazione, sempre a mezzo busto, di cortigiane in veste di *Flora* divenne un tema ricorrente nella pittura veneziana del Cinquecento, da Palma il Vecchio a Tiziano, a Tintoretto e alla sua bottega, particolarmente prolifica in questo genere di soggetti (fig. 10 a p. 57). Allo stesso modo certamente si dedicarono a simili soggetti anche i ceroplasti veneziani ma è impossibile allo stato attuale delle conoscenze tentare di identificarne l’autore tra i pochi nomi noti pervenutici.

I tratti del viso, segnati da una marcata rotondità e dal doppio mento, portano a ritenere che non ci si trovi in presenza di un ritratto idealizzato ma che la cera raffiguri una cortigiana ben nota all’epoca, probabilmente usa, come altre etere, a frequentare i circoli intellettuali della città, come quelli di Pietro Aretino e Domenico Venier, circoli frequentati anche dal più noto tra i ceroplasti locali, Martino Pasqualigo (Daninos 2012a; qui, pp. 52-53).

ANDREA DANINOS

Bibliografia

Sauzay 1861, p. 260; Idem 1864, p. 124; Blondel 1882b, p. 270; Molinier 1897, p. 230; Erlande-Brandenburg 1987, p. 193; Gaborit, Ligot 1987, pp. 76-77, 429; Henry 1993, vol. I, pp. 85-86, cat. 47, vol. II, fig. 143



Ritratto di gentildonna in abito verde

circa 1570-1590

cera policroma su ardesia, perline, pietre colorate, metallo dorato, diametro 10 cm
Écouen, Musée national de la Renaissance, inv. E.CL 22279

L’opera è pervenuta al museo del Louvre nel 1856 con la donazione di Alexandre-Charles Sauvageot come ritratto di Vittoria della Rovere. Ignorata da Karla Langedijk nel suo repertorio di ritratti medicei (Langedijk 1981-1987, vol. II, 1983, pp. 1475-1511), l’identificazione in Vittoria, nata nel 1622, era stata già respinta da Émile Molinier, che nella didascalia dell’incisione che riproduce la cera la indica come “Portrait d’une dame italienne” (Molinier 1897, p. 228). In realtà il ritrattino può essere datato alla seconda metà del XVI secolo, quando la produzione di simili opere si svincola dal legame con la coeva produzione medagliistica, dando vita alla realizzazione di ritratti frontali o di tre quarti, maggiormente legati alla pittura contemporanea. In questo caso, si può tentare di collocarne l’esecuzione in ambito veneziano, segnatamente per le tangenze con alcune opere di Tiziano, in particolare il ritratto femminile noto come *La Bella* e il *Ritratto di Giulia Varano della Rovere*, oggi considerato copia da un originale perduto (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 18, inv. OdA 1911, n. 764). Entrambi i dipinti sono giunti a Firenze con Vittoria della Rovere, e possiamo chiederci se un accostamento con i due dipinti non fosse già stato avanzato quando la cera si trovava nella collezione Sauvageot, ingenerando in tal modo l’errore di identificazione dell’effigiata. Si è tentati di collegare il ritrattino con quello appartenuto a Antonio de’ Medici, descritto nell’inventario redatto nel 1621: “Un quadretto di braccia ¼, entrovi una donna veneziana di

stucco, con veste verde profilata d’oro, con cornice d’ebano”, e, come specificava il successivo inventario della Tribuna del 1638, “con vezzo e orecchini di perle piccole” (rispettivamente ASFi, GM 399, c. 273*v*; ivi, c. 5; Barocchi, Gaeta Bertelà 2005, vol. II/I, p. 239, vol. II/II, p. 565). La cera è ancora menzionata nell’inventario della Galleria del 1704-1714: “Un bassorilievo di cera sopra un aovato di vetro nero, che rappresenta il ritratto d’una femmina giovane, vestita all’antica di verde broccato d’oro, con vezzo et orecchini di perle entro ad un quadro dicano a cassetta, verniciato attorno per di drento d’oro a rabeschi con suo cristallo sopra e cornice attorno liscia, alto ⅓, largo soldi 5.8, numero 972” (BU, ms. 82, cc. 119-120). L’ultima notizia relativa al ritrattino risale all’inventario della Galleria del 1768 (ASFi, Corte dei conti 71, c. 206). Il formato ovale e il supporto di vetro nero porterebbero a escludere che ci si trovi in presenza della stessa opera, a meno di non voler considerare l’ipotesi che il fragile supporto di fondo non sia stato sostituito in una data successiva con la più solida ardesia.

ANDREA DANINOS

Bibliografia

Sauzay 1861, p. 259, cat. 1087; Idem 1864, p. 122, cat. B 347; Labarte 1864-1866, vol. I, 1864, p. 334; Molinier 1897, p. 228; Gaborit, Ligot 1987, p. 429; Henry 1993, vol. I, pp. 22-23, cat. 2, vol. II, fig. 23



35.
Pittore fiorentino dell’ultimo quarto del XVI secolo

Ritratto muliebre (Bianca Cappello?)

1580-1585

olio su rame, 5,2 × 4,3 cm
Firenze, Galleria degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 9012

Il ritrattino raffigura una dama a mezzobusto, di profilo, con zimarra scura e camicia con colletto rialzato e ondulato; i capelli, parte arricciati sulle tempie e parte raccolti sulla nuca, sono schermati da un velo trasparente. L’identificazione in Bianca Cappello, proposta da Luciano Berti (1967), è stata respinta da Karla Langedijk (1981-1987, vol. I, 1981), ma sembra comunque plausibile: se l’apparente mancanza del colore azzurro negli occhi può spiegarsi con il taglio di profilo e col piccolo formato, non diversamente da quanto si vede nel ritrattino su cartone conservato a Vienna (ivi, pp. 319-320, n. 12), l’aspetto complessivo della testa – fronte spaziosa, naso prominente, mento appesantito – appare decisamente compatibile con la struttura tramandata dalle effigi della granduchessa in età matura: si guardino quelle di Alessandro Allori al Dallas Museum of Art (inv. 1987.11), di Scipione Pulzone al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. GG 1138), o quella di scuola fiorentina esposta in mostra (cfr. cat. 39), dove ritroviamo anche una simile sistemazione del velo e gli orecchini con perle a goccia.

Se si accetta l’identificazione nella Cappello, moglie di Francesco I de’ Medici dal 1579, si rafforza l’ipotesi di produzione fiorentina *ante* 1587. In questa direzione occorre valutare il rapporto di ‘dare e avere’ con le effigi su supporti di altra natura: se da una parte il ricorso al profilo deriva dall’illustre tradizione delle medaglie e dei cammei, dall’altra la vicinanza di trattamento dei capelli e delle acconciature della presunta Bianca con quelli delle figure muliebri del rilievo in cera con le *Marie al sepolcro*, censito nel 1692 tra i beni di Vittoria della Rovere al Poggio Imperiale e attribuito a Costantino de’ Servi (cfr. cat. 26), è irrefutabile e apre alla possibilità che il ceroplasta abbia a sua volta guardato a ritrattini in pittura come questo per la messa a punto delle mirrofore.

ALESSANDRO GRASSI

Bibliografia
Berti 1967, pp. 217-218 nota 29; Langedijk 1981-1987, vol. I, 1981, p. 327, n. 49



36.
Scipione Pulzone, detto il Gaetano
(Gaeta, 1540/1542 - Roma, 1598)

Ritratto di dama
1585

olio su stagno, 8,8 × 6,6 cm
sopra la spalla a destra, “Scipio. Faciebat”
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 4191

Questo raffinato ritrattino, eseguito a punta di pennello, restituisce l’immagine a mezzo busto di una nobildonna, ripresa in leggero tre quarti, lo sguardo rivolto verso l’osservatore. L’abbigliamento, l’acconciatura e la foggia dei gioielli corrispondono alla moda degli anni ottanta del XVI secolo. La grande cura dedicata alla resa dell’incarnato e dell’abbigliamento corrisponde alle convenzioni ritrattistiche elaborate a partire dagli anni settanta del secolo in ambito romano e fiorentino, e da Scipione Pulzone in particolare, ricercato ritrattista della nobiltà romana e fiorentina. È molto probabile che un prototipo a mezzo busto o mezza figura, finora non identificato, sia servito da modello per questo ovale. Mentre Berti, seguito da Ringressi, vi riconosceva il volto di Bianca Cappello, Langedijk rifiutava l’identificazione con la granduchessa, senza tuttavia proporre alternative. Pur non essendo ancora in grado di dare un nome all’effigiata, ci è invece possibile inquadrare il contesto in cui il dipinto fu realizzato sulla base della corrispondenza intrattenuta dall’artista con Bianca Cappello. In una lettera del 10 gennaio 1585 Pulzone si scusava del ritardo nel soddisfare i desideri della granduchessa e si impegnav a spedire in breve tempo quei “ritrattini” che le aveva

promesso mesi addietro e di cui si era dimenticato (Barocchi, Gaeta Bertelá 1993, pp. 259-260). La lettera si rivela di importanza nodale perché ci informa come la granduchessa avesse commissionato al pittore un numero non specificato di ritratti di piccole dimensioni. Probabilmente si trattava dei ritrattini delle gentildonne con le quali Bianca Cappello intratteneva una fitta corrispondenza che intendeva raccogliere in una galleria di “belle donne” per uno dei suoi studioli. Dalle descrizioni della Tribuna di fine Cinquecento si ricava che ritratti femminili in miniatura dipinti su metallo facevano parte di un complesso programma decorativo in cui le “belle” si alternavano nell’esposizione a vasetti, bronzetti, testine in pietre dure (Ringressi 2012-2013, pp. 21-30; Conticelli 2016).

FRANCESCA DEL TORRE SCHEUCH

Bibliografia
Berti 1967, p. 218, n. 9; Langedijk 1981-1987, vol. I, 1981, p. 237; Ringressi 2012-2013, pp. 30-32; Conticelli 2016, pp. 64-67; F. Del Torre Scheuch, in *Splendida Minima* 2016, p. 284, cat. 59





37.
Francesco Montemezzano
(Verona, 1555 - ?)

Ritratto di donna con cane

1575

olio su pergamena applicata a corame, 15,8 × 12,8 cm
sul fronte, in alto a destra, “1575 / AETATIS XVIII”; a tergo, su cartellino, “C. 58 N. 5”, “431” barrato, “32” barrato, “864” barrato, “37”, “365”
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 9134

Si deve a Silvia Meloni Trkulja (in *Omaggio a Leopoldo* 1976) il riconoscimento di quest’opera nel “ritratto di donna giovane di anni 19, con capillatura bionda, vestito di perle, veli al collo, e la destra posa sopra un canino”, appartenuto al cardinale Leopoldo de’ Medici (ASFi, GM 826, c. 103*v*; Conticelli, Sframeli 2017, p. 565, n. 396). La studiosa ipotizzava anche di identificarlo nel “ritrattino di Donna di mano de Zellotti compagno di Paolo Veronese” (ASFi, *Carteggio di Artisti*, VI, c. 351), venduto nel 1672 al Medici dal corrispondente veneziano Paolo Del Sera. Se il nome di Giovan Battista Zelotti è stato respinto (Brugnolo Meloncelli 1992), la notazione stilistica del generale ‘veronesismo’ rimane comunque valida e indirizza a guardare verso i modi di un altro allievo del Caliari, Francesco Montemezzano. Tangenze con la miniatura in esame si riscontrano infatti nelle effigi muliebri – tanto nelle scene ad affresco, come in quella del 1583, già in palazzo Ragazzoni-Flangini a Sacile e oggi, staccata, a Dresda (De Feo 1994), quanto nei ritratti su

tela, passati anche recentemente sul mercato (*Old Master* 2017, lotto 127; *Old Master* 2021, lotto 314; *Vendita* 2022, lotto 527) – che esibiscono il medesimo taglio del volto, il tono dei carnati, la descrizione dell’acconciatura mediante virgole di colore nonché delle trame ricamate, che nell’opera in esame si estende ai ghirigori del fondo. Il ritrattino viene a implementare quindi la fase iniziale dell’artista, subito dopo l’alunnato presso Paolo e la collaborazione con Benedetto Caliari, nel 1574, agli affreschi del Palazzo Vescovile di Treviso (Crosato Larcher 1972, pp. 73-74; Eadem 2000).

ALESSANDRO GRASSI

Bibliografia
S. Meloni Trkulja, in *Omaggio a Leopoldo* 1976, vol. II, p. 35, cat. 24; Brugnolo Meloncelli 1992, p. 133, n. O.A.4; Conticelli, Sframeli 2017, p. 565, n. 396



38.
Ambito lombardo-veneto

Ritratto di donna con velo

circa 1540-1545

acquerello su pergamena, diametro 6,6 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 9005

Sullo sfondo giallo della pergamena si staglia la figura di una donna dai capelli biondi, raccolti da una cuffia a fascia bianca, che lascia fuori radi riccioli sulla fronte. La tonalità chiara della capigliatura è ripresa dagli occhi mesti in un volto appena acceso dalle gote rosate, mentre un orecchino a *buccole* d’oro e piccole perle ravviva il lobo dell’orecchio destro che mostra allo spettatore. Il collo è impreziosito da un vezzo di grosse perle cui è attaccato un doppio pendaglio in oro, decorato da un rubino e da perle di ridotte dimensioni *en pendant* con gli orecchini. Una lunga collana d’oro scende sul velo di mussola bianca posato sulle spalle a coprire lo scollo del costoso abito nero. Nelle guide storiche di Palazzo Pitti (da Chiavacci, Pieraccini 1888 a Pieraccini 1913) l’opera è attribuita a Bernardino Campi. L’acconciatura, le fogge dell’abito e i gioielli rimandano alla moda vigente negli anni 1540-1545 circa, soprattutto nelle aree di influenza spagnola (cfr. G. Fusco, in *Leopoldo de’ Medici* 2017, p. 468, cat. 138). Il dipinto era parte della collezione di ritrattini che il cardinale Leopoldo de’ Medici aveva raccolto dal 1664 “fra gl’altri generi

di Curiosità” (in Meloni Trkulja 1975, p. 24) e che custodiva in uno stipo d’ebano nella sua camera in Palazzo Pitti (Conticelli, Sframeli 2017, p. 564, n. 380; Sframeli 2017, p. 56), mosso dall’interesse per le opere d’arte minute e raffinate già tipico degli studioli rinascimentali e che nello specifico dei ritrattini muliebri trovava in Casa Medici un precedente nei quadretti di celebri gentildonne della Tribuna di Francesco I e Bianca Cappello (Conticelli 2016, pp. 66-67), nonché un coevo esempio nei ritrattini “di bellezze” adunati da Cosimo III (Chiarini 1983, pp. 324-325).

GIUSI FUSCO

Bibliografia
Chiavacci, Pieraccini 1888, p. 169, n. 224; Idem 1894, p. 169, n. 224; Idem 1897, p. 171, n. 224; Idem 1902, p. 170, n. 224; Idem 1904, p. 161, n. 224; Pieraccini 1913, p. 155, n. 224; G. Fusco, in *Leopoldo de’ Medici* 2017, p. 468, cat. 138

39.
Alessandro Allori, bottega
(Firenze, 1535-1607)

Ritratto di Bianca Cappello

post 1578

olio su tavola, 95,5 × 70,5 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 2240

Il dipinto, probabile replica di un ritratto perduto, costituisce uno dei pochi esempi dell’effigie ufficiale della granduchessa veneziana (Langedijk 1981-1987, vol. I, 1981, p. 316, n. 9), che qui si mostra all’epoca del matrimonio con Francesco I de’ Medici avvenuto nell’ottobre del 1579. Lo sponsalizio ebbe luogo dopo la morte della prima moglie del granduca – Giovanna d’Austria – e pose fine al rapporto clandestino con Francesco. La relazione con l’erede Medici era cominciata qualche anno dopo l’arrivo di Bianca a Firenze insieme al primo marito, Piero Bonaventuri, con il quale era fuggita da Venezia nel 1563 (De Caro 1968). A sottolineare il ruolo ufficiale del ritratto è la sontuosità delle vesti, tramate di fili d’oro e intessute di perle, e la quantità e qualità dei gioielli: un giro di perle al collo e due più lunghi che le scendono verso la vita, dove si allaccia una ricchissima catena d’oro incastonata di diamanti. Un diamante in *pendant* con la catena risplende sul suo anulare sinistro e due grandi perle a pera ai lobi degli orecchi. Sono gioie che ricordano quelle descritte dai due cavalieri veneti inviati come ambasciatori dalla Serenissima per incoronare Bianca in occasione delle nozze (Giovanni Michiel, Antonio Tiepolo, in Segarizzi 1916, vol. I, p. 275): “essendovi parecchi bellissimi fili di perle di dieci in dodici e più caratti, gran copia d’altre gioie in monili, in giogelli, in orecchini, ma sopra tutto in tre grandissime cinte o colari, tutti di diamanti e rubini e specialmente quel colaro comprato dal ‘portughese’ per 140.000 scudi” (ivi, p. 240). Qualche mese prima, il 16 giugno 1579, il Senato veneto aveva eletto Bianca al rango di figlia della Repubblica (ivi, p. 251; Cicogna 1842, pp. 206- 207): una volta acquisito questo titolo principesco, concesso in precedenza solo alla regina di Cipro, lei e Francesco potevano equivalersi nel rango. L’aspetto della Cappello all’epoca delle nozze sembra corrispondere alle caratteristiche del dipinto: “Se bene per il crescimento dell’i anni, che passano li trenta, e per aver anco messo più carne ha fatto qualche mutazione da quello che soleva cinque o sei anni addietro (ché dalli ritratti di quel tempo si vede esse stata bellissima) va però tuttavia continuando nel conservarsi in una

venustà e grazia mirabile, essendo di bellissima carne” (Giovanni Michiel [1516-1596], Antonio Tiepolo [1527-1581], in Segarizzi 1916, vol. I, p. 277). I due ambasciatori forniscono al doge anche una descrizione lusinghiera del carattere della granduchessa sottolineandone il fascino, l’ironia e la socievolezza: “umanissima, burlevole, benefica, liberale, attissima insomma a farsi più tosto adorare, per così dire che amare; officiosissima e di tal efficacia e prontezza nell’esprimere il concetto suo, che e per la copia, essendo eloquentissima e per la proprietà delle parole, crediamo abbia poche o forse nessun’altra rivali [...]. Per queste ed altre sue qualità, non è punto meraviglia che abbia saputo condursi all’altezza del luogo nel quale è; quello che a pochissime e forse nessun’altra si trova per l’istorie che sia avvenuto. Perché per dirla in una parola è attissima a far tutto ciò che ella vuole”. Anche volendo sfrondare le lodi dei due cavalieri veneti dalle necessità encomiastiche imposte dal ruolo, pare indubbio che rimasero affascinati dalla bellezza e ammirati dall’intelligenza di Bianca. Tali facoltà permisero a lei, nata patrizia veneta, bandita dalla Serenissima e poi incoronata al rango di principessa, di tessere rapporti con principi e potenti e di affermarsi anche come collezionista, conquistando una legittimazione che non possedeva per nascita. Consapevole delle proprie capacità e della sua venustà, la granduchessa ricercava effigi di gentildonne realizzate in cera (si veda Conticelli in questo volume, pp. 78 e ss.), per confrontarsi con esempi di bellezza e comportamento femminili che potessero essere suoi pari.

VALENTINA CONTICELLI

Bibliografia
S. Meloni Trkuljia, in *Gli Uffizi* 1979, p. 745, Ic 931; Langedijk 1981-1987, vol. I, 1981, p. 316, n. 9; G. Utari, in *Mugello culla del Rinascimento* 2008, p. 268, cat. 16; M. Sframeli, in *Gemme e Gioielli dei Medici* 2016, pp. 165-166, cat. 34, 214, n. 34





40.
Incisore tedesco o milanese (?)

Leda e il cigno

prima metà del XVII secolo

agata, oro, 59 × 51 mm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme 1921, n. 179

Sul cammeo è raffigurata Leda di profilo verso destra, nuda a eccezione del mantello che dalla spalla sinistra discende lungo la schiena per poi coprire parzialmente la roccia su cui è seduta. La mitica regina di Sparta avvolge con le gambe il corpo del cigno, stante davanti a lei, e ne afferra con la mano destra il collo sinuoso, mentre il becco è accostato alla bocca della giovane. Circonda la pietra una semplice cornice in oro dotata di due piccoli occhielli in corrispondenza delle estremità verticali.

L'esemplare faceva parte di un gruppo di trentuno gemme entrate a far parte della ricca collezione del cardinale Leopoldo de' Medici nel marzo del 1673 grazie alla mediazione dell'argentiere Marco Ricci e dell'abate Pietro Andrea Andreini, celebre antiquario e agente di fiducia di Leopoldo. Una lunga lettera dell'Andreini al cardinale ricorda con dovizia di particolari la complessa trattativa condotta per strappare le pietre al loro proprietario, un certo Salvatore Camilli, mercante ebreo di passaggio a Firenze che raccontò di provenire dalla Germania e di essere diretto a Roma. La provenienza dichiarata da Camilli ha portato la critica ad attribuire, se pur dubitativamente, la maggior parte di questi esemplari a

una bottega tedesca attiva nella prima metà del XVII secolo. Una certa omogeneità di stile accomuna ben ventotto dei trentuno pezzi acquistati da Leopoldo, tutti cammei raffiguranti animali, soggetti allegorici e personaggi del mito. Tali lavori si distinguono anche per l'uso di agate marezzate e a bande variamente colorate di verde, marrone, ocra e rosso, definite negli inventari della raccolta glittica medicea "degli Svizzeri" dalla regione di estrazione sull'arco alpino. In alcuni casi, l'alternanza dei diversi strati è stata sfruttata per conferire particolari effetti pittorici alle composizioni, come nel cammeo qui considerato, in cui l'anonimo artefice ha saputo far coincidere il corpo formoso di Leda e quello del cigno con una falda bianco-rosata per rendere la carne e il piumaggio delle due figure.

RICCARDO GENNAIOLI

Bibliografia

Casarosa 1976, pp. 59-60; Gennaioli 2007, p. 202, n. 120; M. Casarosa, in *Pregio e bellezza* 2010, pp. 248-249, n. 122



41.
Alessandro Masnago
(Milano, notizie dal 1560 al 1620)

Venere con satiro ed eroti

fine del XVI secolo

agata, oro, 40 × 52 mm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme 1921, n. 14

Al centro del cammeo è raffigurata Venere nuda e semidistesa, con la testa e il busto quasi di prospetto. La dea è languidamente adagiata sopra un giaciglio coperto da un drappo, sostenuto alle sue spalle da due eroti che sembrano volerla proteggere dalle attenzioni di un vecchio satiro. Questo si affaccia da dietro il panno trattenendone un lembo con la mano sinistra, mentre con la destra sfiora il braccio in secondo piano di Venere. Circonda la pietra una semplice montatura d'oro con due piccoli anelli saldati alle estremità orizzontali.

Il pregiato lavoro è ricordato per la prima volta nella *Descrizione, o Inventario* della Galleria degli Uffizi risalente al 1676, un manoscritto proveniente dalla ricca biblioteca di Luigi Strozzi in cui è così descritto: "Figura nuda di Donna, dietro vi è un vecchio e un putto, in Calcidonio, ma la figura di Donna è di color carne" (BU, ms. 78, Cammei Moderni Grandi, n. 15). Nel corso del XVIII secolo l'opera fu considerata dagli antiquari granducali uno dei capolavori della collezione glittica medicea proprio per l'abilità dimostrata dall'artefice nello sfruttare lo strato supe-

riore rosato dell'agata per il solo corpo di Venere, infondendogli un senso di morbidezza più simile a quello di una cera che di una pietra dura.

Tale virtuosismo, unito alle caratteristiche stilistiche, ha permesso alla critica di assegnare l'esecuzione dell'esemplare ad Alessandro Masnago, rinomato incisore milanese di cammei attivo per la corte dell'imperatore Rodolfo II. Tra i pezzi a lui concordemente attribuiti si distinguono diversi lavori in agate connotate da macchie o strati dalle vivaci cromie, abilmente usate per la resa dei diversi elementi figurativi che animano le sue composizioni, spesso articolate su più piani.

RICCARDO GENNAIOLI

Bibliografia

Kris 1929, vol. I, p. 174, n. 363, vol. II, tav. 87, n. 363; Aschengreen Piacenti 1967, p. 178, n. 871; Gennaioli 2007, p. 188, n. 81

42.
Orafo italiano o francese

Busto di mora

seconda metà del XVI secolo

agata, oro, smalti policromi, perle scaramazze, diamante, 55 × 40 mm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme 1921, n. 838

Il gioiello, costituito da materiali preziosi, raffigura il busto panneggiato di una mora di profilo a sinistra, con ricco copricapo di foggia orientale, simile a un turbante. Esso è formato da una elaborata fascia d’oro smaltata con un diamante che cinge una grande perla scaramazza da cui pende un lungo drappo, anch’esso d’oro, ricoperto di smalto verde traslucido, in parte perduto. Il volto è finemente inciso a rilievo in un’agata bruna, mentre il petto è costituito da un’altra perla scaramazza parzialmente coperta da una veste in oro smaltato di blu su cui è appuntata una fibula. Circonda il busto una cornice aurea smaltata di rosso traslucido con quattro occhielli.

L’opera costituisce un raffinato esempio di ‘cammeo’ eseguito a commesso, ovvero composto da elementi in materiali diversi lavorati singolarmente e poi assemblati insieme per creare una figura. La presenza dei quattro anelli lungo il profilo esterno della montatura rivela che l’opera fu utilizzata come ornamento da cucire sulle vesti o come spilla da cappello. Nel corso del Cinquecento e nei primi decenni del Seicento, la moda europea per le medaglie da cappello, le cosiddette *enseignes*, recanti generalmente soggetti di natura emblematica legati al proprietario, si coniugò perfettamente con la produzione di cammei e intagli. Grande fortuna ebbero i busti di personaggi illustri dell’antichità, così come il tema dei busti di mori, maschili e femminili, in

cui gli artisti ebbero l’occasione di usare al meglio i colori dei diversi strati delle pietre per dare vita a raffigurazioni di gusto esotico e di grande fascino.

L’esemplare del Tesoro dei Granduchi si distingue per la tecnica esecutiva e la capacità del suo artefice di sfruttare la forma irregolare delle due perle barocche per rendere il torace e il turbante del soggetto. Questo è sempre stato identificato con una donna, probabilmente a causa del petto voluminoso. Tuttavia, non è da escludere che il busto, connotato dal copricapo di foggia orientale, raffiguri in realtà un personaggio maschile, come altri esemplari risalenti alla seconda metà del XVI secolo conservati nel Cabinet des Médailles di Parigi (Babelon 1897, vol. I, pp. 286-287, nn. 593-595 e vol. II, tav. LIX).

RICCARDO GENNAIOLI

Bibliografia
Aschengreen Piacenti 1967, p. 193, n. 1337; Gennaioli 2007, pp. 304-305, n. 352, tav. XXXI, con bibliografia precedente; D. Grossoni, in *Pregio e bellezza* 2010, p. 239, cat. 114; R. Gennaioli, in *Gems of the Medici* 2012, p. 84, cat. 32; R. Gennaioli, in *Gemme e Gioielli dei Medici* 2016, p. 192, cat. 39



43.

Antonio Abondio
(Riva del Garda, 1538 - Vienna, 1591)

Massimiliano II d’Asburgo

circa 1575

cera policroma e dorata su vetro, diametro 6,7 cm; scatola circolare in ottone dorato, diametro 9,6 cm, spessore 2,9 cm
Modena, Galleria Estense, Palazzo dei Musei, inv. R.C.G.E. 2526

L'imperatore Massimiliano II d’Asburgo (1527-1576) è immortalato in questo volto dallo sguardo severo, con un naso imponente, un’estesa stempiatura, barba folta e baffi voluminosi. A non lasciare dubbi sull’effigiato sono i numerosi suoi ritratti noti, tra cui in rilievi simili, che lo rappresentano sempre di profilo. Massimiliano II, primogenito dell’imperatore Ferdinando I e di Anna Jagellone, principessa di Boemia e d’Ungheria, salì al trono imperiale dopo la morte del padre, nel 1564. La sua carriera era iniziata servendo nell’esercito dello zio Carlo V, di cui nel 1548 sposò una delle figlie, Maria d’Asburgo. Nel 1562 fu eletto re di Germania e di Boemia, e poi re d’Ungheria nel 1563, l’anno prima di succedere al titolo d’imperatore, con cui ottenne il governo dell’Austria. Durante il suo regno, mantenne una politica conciliante verso i protestanti, che rappresentavano una parte consistente dell’impero. D’altro canto, sin da giovane Massimiliano aveva manifestato simpatie protestanti, aspetto che rese non poco travagliato il suo approdo al trono, in quanto si richiedeva la fedeltà al papa. Al contempo, cercò di preservare la situazione di pace già conquistata dal padre con la potenza turca, siglando la tregua di Adrianopoli nel 1568 e rifiutando di aderire alla Lega Santa nel 1571. Più ardito fu il suo ruolo di mecenate, che lo spinse a investire in ogni campo delle scienze e delle arti, trasformando la corte di Vienna in un centro culturale di importanza europea (sulla vita di Massimiliano II, cfr. Press 1990; Edelmayer, Kohler 1992). Nell’effigie in esame, l’imperatore indossa un’armatura con un alto collare, da cui spunta la gorgiera di lino, un ammantato sulla spalla destra ornato da perline e la collana dell’Ordine del Toson d’oro. Il busto, tagliato sotto l’omero, è montato su un disco in vetro, a sua volta inserito in una scatola circolare in ottone dorato ornata all’esterno da decorazioni a cesello.

Al momento si ignora l’occasione in cui l’opera entrò nelle collezioni estensi, nei cui inventari si individua solo nel 1925. La prima e unica citazione del pezzo risale alla fine degli anni novanta e si deve a Elena Corradini (1998, p. 477), che lo catalogava come creazione di un maestro della corte asburgica, attivo sotto Ferdinando II. Giulia Zaccariotto, nel suo lavoro di schedatura del medagliere della Galleria Estense pubblicato in rete nel 2018, lo ha giustamente ricondotto ad Antonio Abondio, maestro originario di Riva del Garda, che lavorò lungamente alle dipendenze di Massimiliano II quale autore di oggetti affini. L’artista, che si crede formatosi a Milano sotto Leone Leoni, nel 1565 è documentato nel Tirolo e nel 1566 è già a Vienna, dove fu chiamato dall’imperatore essere arruolato al suo servizio. A partire da allora, egli viaggiò anche tra

i vari centri del territorio asburgico, dai Paesi Bassi alla Germania, e poi fino alla Spagna, al seguito di personaggi della corte. Nel 1576, con la morte di Massimiliano II e l’ascesa al trono di Rodolfo II, Abondio continuò a lavorare per il regno come ritrattista ufficiale con un regolare stipendio. Al tempo, l’artista risiedette anche a Praga, dove il nuovo sovrano aveva trasferito la capitale dell’impero (su Abondio, cfr. Fiala 1909; Dworschak 1958). A testimoniare questa prolifica attività per gli Asburgo e la loro corte sono, in particolar modo, le numerose medaglie note, spesso siglate. Anche Massimiliano II si fece più volte effigiare da Abondio in piccoli rilievi, sia in cera sia in bronzo.

Di sua mano, come segnala a chi scrive Andrea Daninos, si conoscono altre due cere raffiguranti Massimiliano II, una al Kunsthistorisches Museum di Vienna (Habsburg 1997, p. 96, fig. 115), l’altra al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco, questa, a sua volta, ideata a *pendant* con un ritratto della consorte Maria (Jolly 2011, pp. 28-29, figg. 9-10). Tra i due pezzi, quello di Monaco mostra una composizione molto simile a quella qui discussa, ossia con l’effigie troncata sotto l’omero, mentre l’esemplare di Vienna raffigura l’imperatore tagliato poco sopra la vita, con le braccia in vista. Ambedue i ritratti, in ogni caso, esibiscono una minuzia descrittiva che si ritrova perfettamente nel pezzo in esame, sia nella fisionomia sia nelle vesti. Esso si confronta altrettanto bene con la medaglia di Abondio effigiante Massimiliano (Fiala 1909, p. 36, n. 38, fig. II,6; Dworschak 1958, p. 86) anche per le somiglianze nell’abbigliamento. Tali affinità suggeriscono di collocare la cera in esame in una cronologia prossima a quella della medaglia, datata 1575. Pure nel rilievo metallico l’imperatore indossa un’armatura con un mantello appoggiato sulla spalla in primo piano, configurato come un groviglio di pieghe morbide e fluide. Si può notare, infine, che altre cere di Abondio sono realizzate entro simili capsule in ottone, da credere confezionate da orefici della Germania meridionale, forse di Norimberga. Le sue effigi degli arciduchi d’Austria Carlo II d’Asburgo e Maria di Baviera, alla Fondazione Abegg a Riggisberg, sono inserite, per esempio, in analoghi contenitori finemente cesellati (cfr. Jolly 2011, pp. 50-61).

LUCA ANNIBALI

Bibliografia
Corradini 1998, p. 477



44.

Pastorino de’ Pastorini

(Castelnuovo Berardenga, circa 1508 - Firenze, 1592)

Ritratto di fanciullo (forse di casa Medici)

circa 1570-1590

cera policroma su vetro, cornice quadrangolare in legno, 4 × 3 cm

sul foglio di carta incollato nel retro, a inchiostro nero, “Ritratto di Don Garzia figlio di Cosimo primo di casa Medici ucciso dal padre a Pisa.

Inv. 22.288”

Écouen, Musée national de la Renaissance, inv. O.A. 2782/E.CL 22288

Il ritrattino ovale, raffigurante un fanciullo in abiti neri con un colletto bianco, e inserito in una cornice lignea quadrangolare probabilmente originale, è entrato nelle collezioni pubbliche francesi nel 1885 con la donazione del barone Charles Davillier. L’opera è inizialmente finita al Musée du Louvre di Parigi, per poi passare nel 1936 al Musée de Cluny, nella stessa città, e più tardi nel Musée de la Renaissance a Écouen, dove ancora si conserva. Un foglio incollato nel retro, di probabile fattura ottocentesca, identifica il giovane con Garzia de’ Medici (1547-1562). Questi, figlio di Cosimo e di Eleonora di Toledo, morì a soli quindici anni, già insignito di alcuni titoli importanti. Nel 1560, a soli tredici anni, Garzia fu infatti nominato comandante onorario delle galee pontificie e l’anno seguente governatore delle galee toscane. Nel 1562, durante un viaggio in mare condotto con parte della famiglia, egli contrasse una febbre malarica che si rivelò fatale. Cosimo era infatti partito via mare con la moglie e i figli Garzia, Giovanni e Ferdinando, per andare a trovare il primogenito Francesco in Spagna. Il viaggio, però, si era trasformato in una tragedia, perché Eleonora, Giovanni e Garzia si ammalarono gravemente, morendo poche settimane dopo. Questi lutti ravvicinati portarono i contemporanei a sospettare di fosche trame familiari. Secondo tali voci, Giovanni sarebbe stato ucciso da Garzia, e Cosimo, a sua volta, in preda all’ira, lo avrebbe assassinato; Eleonora, allora, sarebbe morta per l’incapacità di sopportare il dolore (cfr. Pieraccini [1924-1925] 1986, vol. II, pp. 119-124). A queste dicerie si allude nel foglietto dietro l’ovale, in cui si legge che l’effigie raffigura Garzia de’ Medici “ucciso dal padre a Pisa”.

Sin dai primi studi, l’identificazione è stata respinta perché mancano raffronti fisionomici coi ritratti noti di Garzia, pure in simili microrilievi (cfr. Langedijk 1981-1987, vol. II, 1983, pp. 937-945, cat. 46). Si conosce anche un’immagine in cera di Garzia, oggi conservata alla Wallace Collection di Londra e ancora di autore anonimo (cfr. Mann 1931, pp. 170-171, n. S 427; Langedijk 1981-1987, vol. II, 1983, p. 942, cat. 46.7). Già nell’esposizione tenuta al Louvre nel 1885, dedicata alla donazione Davillier, l’opera in esame era presentata solo come ritratto di un “enfant”. In letteratura, inoltre, l’opera è quasi sempre riconosciuta come creazione fiorentina del XVI secolo. Christophe Henry (1993, pp. 27-28, n. 6), nel suo lavoro sulle cere del museo di Écouen, riportava il diverso parere di Dorothy Limouze, che riteneva il pezzo un’opera di scuola spagnola, ipotesi di cui, però, non si comprendono le ragioni. Andrea Daninos, per primo, riferisce il pezzo a Pastorino de’ Pastorini, maestro originario del Senese, per le effettive somiglianze con la sua produzione microritrattistica. Sono le sue numerose medaglie fuse, spesso fir-

mate, a offrire i paragoni più incisivi per lo stesso modo di sviluppare l’aggetto, di troncare il busto e di rendere alcuni dettagli (cfr. Toderi, Vannel 2000, vol. II, pp. 581-634; Attwood 2003, I, pp. 242-279). Tra esse se ne segnala una raffigurante il granduca Francesco I de’ Medici in anni giovanili, del 1560 (cfr. Toderi, Vannel 2000, vol. II, p. 623, n. 1947; Attwood 2003, vol. I, pp. 270-271, cat. 601), paragonabile anche per il ciuffo scarmigliato e per le pieghe del colletto. Solo un’opera in cera, d’altra parte, si è per ora attribuita a Pastorini con maggiore certezza, ossia un ritratto del granduca Francesco al Museo del Bargello (cat. 18), che offre confronti non meno utili. Pastorino, dopo il periodo trascorso in terra natale, si spostò a Roma nel 1538, anno cui risale anche il suo primo approccio documentato al microritratto plastico (sull’artista, oltre al saggio di Daninos in questo volume, cfr. Fattorini 2014). Nel 1548 risiedeva di nuovo a Siena, e nel 1552 si trasferì in Emilia per lavorare nelle maggiori corti locali, a Parma presso i Farnese e a Reggio presso gli Este. Nel 1576 l’artista fu poi chiamato dal granduca Francesco I a Firenze, dove rimase fino alla morte, stipendiato come autore dei ritrattini per cui si rese celebre. Pure Giorgio Vasari, nell’edizione giuntina delle *Vite* (1550-1568, ed. Bettarini-Barocchi 1966-1997, vol. IV, 1976, p. 630), dedicava elogi alle piccole effigi del maestro, create con un particolare impasto e con colori naturalistici.

Occorre ora chiedersi se l’opera sia stata eseguita negli anni al servizio della corte dei Medici. Già Émile Molinier (1897, p. 228) sollevava il dubbio che il fanciullo, pur non essendo identificabile con Garzia, fosse comunque un rappresentante dello stesso casato. L’idea più ovvia è di cercarlo tra i due figli maschi di Francesco I, ossia Antonio, nato nel 1576 (Langedijk 1981-1987, vol. I, pp. 301-306, cat. 7), e Filippo, nato nel 1577 (ivi, vol. II, pp. 845-850, cat. 41). Filippo, l’unico erede legittimo, concepito dalla prima moglie Giovanna d’Austria, morì però molto giovane, a nemmeno cinque anni, per cui non può essere il candidato. Antonio, nato dalla relazione extraconiugale con Bianca Cappello, sposata poi dal granduca nel 1579 dopo la scomparsa di Giovanna, ha più possibilità di esserlo, ma non si conoscono suoi ritratti giovanili da porre a confronto. L’identità del giovane modellato nella cera, dunque, rimane per ora misteriosa.

LUCA ANNIBALI

Bibliografia

Courajod, Molinier 1885, p. 59, n. 71; Molinier 1897, p. 228; Scherf,

Jeune, Jausserand-Woringer 1987, p. 429; Henry 1993, pp. 27-28, n. 6



45.

Martino Pasqualigo, detto Martino dal Friso, attribuito
(Milano, 1524 - Venezia, 1580)

Ritratto d’uomo

circa 1560-1565

cera policroma su ardesia, 15 × 8,5 cm
Écouen, Musée national de la Renaissance, inv. O.A. 2783

Proveniente, come la *Leda* (cat. 30) dalla collezione di Charles Davillier, il ritrattino ne ha condiviso un’attribuzione al padovano Francesco Segala (Padova, circa 1533-1592), ribadita nello studio monografico a lui dedicato (Pietrogrande 1963, p. 55). Sebbene Segala si sia dedicato alla ceroplastica, come testimoniano varie voci del suo testamento e dell’inventario dei suoi beni redatti nel 1592 (ivi, pp. 71-82), una sola opera può essergli oggi attribuita, il ritratto siglato raffigurante *Ferdinando del Tirolo* (Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. KK 3085; si veda in questo volume fig. 2 a p. 49), del tutto differente nell’esecuzione rispetto alla cera di Écouen. Recentemente, come per la *Leda*, si è proposto di identificarne l’autore in Martino Pasqualigo (Daninos 2012a, p. 48). Significativo risulta il confronto con la cera raffigurante *Tiziano con il ritratto del figlio Orazio* (si veda fig. 4 a p. 53) di sua mano e, come la *Leda*, appartenuta a Paolo del Sera. Quasi sovrapponibili risultano le mani nei due rilievi, identiche sino nel dettaglio dell’anello, al punto da sospettare che sia stata utilizzata una matrice a stampo poi rilavorata, come talvolta era d’uso nelle botteghe dei ceroplasti. Rispetto al *Tiziano*, in questa cera Pasqualigo esce dal rigido schema del medaglione-ritratto, retaggio della pratica di medaglista, per realizzare un’opera impostata secondo schemi desunti dalla ritrattistica veneziana contemporanea, Tiziano e Tintoretto in particolare. Più difficile tentare di identificare l’effigiato, i cui abiti confermano una data intorno al 1560-1565 prossima a quella proposta per la

cera di Edimburgo. È probabile che il ritrattato vada ricercato nella cerchia degli amici e dei committenti di Martino, che a Venezia, dopo il fallito attentato ordito da Leone Leoni a suo danno nel 1545, fu accolto nella cerchia di Tiziano e del figlio Orazio. Godette inoltre dell’amicizia del pittore e poeta ‘rustico’ Giovanni Battista Maganza e per suo tramite frequentò Andrea Palladio e fu ben inserito negli ambienti intellettuali veneziani. Anton Francesco Doni nel 1551 ricordava come Martino avesse partecipato a un convito in casa dell’incisore Enea Vico in compagnia di Pietro Aretino, dell’editore Francesco Marco- lini, del compositore Girolamo Parabosco e dell’organista fiammingo Jakob Buus (ivi, p. 45). Tra i committenti di Pasqualigo i soli nomi noti sono quelli del nobile vicentino in odore di eresia Mario Repeta, per il quale aveva eseguito il suo ritratto in cera e quello della moglie Claudia Loschi, e di Girolamo Garzadori, anch’egli vicentino, per il quale realizza il ritrattino della moglie Cinzia Thiene (*ibidem*).

ANDREA DANINOS

Bibliografia

Courajod, Molinier 1885, pp. 59-60, cat. 72; Pietrogrande 1963, p. 55; Pyke 1973, p. 135; Henry 1993, vol. I, pp. 31-32, cat. 9, vol. II, fig. 44; Daninos 2012a, p. 48





46.
Domenico di Polo
(Firenze, 1480 - circa 1547)

Busto di Alessandro de' Medici

circa 1534-1537

oro, diaspro, 37 × 30 mm
sul taglio del busto a destra, “A.L.E.”
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme 1921, n. 172

Una lastrina ellittica di diaspro verde funge da fondo al busto di Alessandro de' Medici, eseguito in sottile lamina d'oro lavorata a rilievo. Il primo duca di Firenze vi è ritratto con la testa in pieno profilo verso destra e il busto di tre quarti coperto da una ricca armatura decorata da *gorgoneion*. Circonda l'ovale di diaspro una semplice montatura, sempre in oro, con anello di sospensione. L'opera faceva parte della ingente dote di oggetti preziosi lasciati da Caterina de' Medici alla nipote Cristina di Lorena, andata in sposa nel 1589 al granduca Ferdinando I de' Medici. Tra i gioielli portati a Firenze dalla principessa francese figurava infatti “una testa di foglia d'oro del Duca Alessandro sopra un sardonico rotto” (ASFi, GM 152, c. 28). La sostituzione dell'originario fondo danneggiato dovette avvenire prima del 1704, anno in cui il rilievo è ricordato dall'inventario della Galleria degli Uffizi con l'attuale supporto in diaspro verde (BU, ms. 82, n. 2513). La realizzazione del busto aureo di Alessandro è concordemente assegnata dalla critica al medaglista e incisore di gemme fiorentino Domenico di Polo. L'attribuzione a Domenico si basa prevalentemente sul raffronto iconografico e stilistico con l'effigie del duca Alessandro da lui riprodotta su una medaglia

risalente al 1534 (Langedijk 1981-1987, vol. I, 1981, p. 235, n. 34, fig. 1.34). Non molto dissimili dall'esemplare con Alessandro dovevano apparire alcuni lavori in foglia o lamina d'oro *repoussé*, ora dispersi, attestati nella Tribuna dall'inventario del 1589, tra i quali “Un quadretto d'ebano con tondo in mezzo fondo nero sopra il ritratto del Gran Duca Francesco di basso rilievo d'oro con filetto attorno d'oro e catena d'argento” di mano di Cesare Targone (BU, ms. 70, c. 13; cfr. Gaeta Bertelà 1997, p. 21, [210]), orafo di origine veneziana specializzato in questo genere di opere.

RICCARDO GENNAIOLI

Bibliografia
Kris 1929, vol. I, p. 158, *sub* n. 101; Aschengreen Piacenti 1967, p. 183, n. 1029; Langedijk 1981-1987, vol. I, 1981, p. 239, n. 40, fig. 1.40; Gennaioli 2007, p. 256, n. 241, tav. IX, con bibliografia precedente; P. Luciani, in *Pregio e bellezza* 2010, p. 208, cat. 89; R. Gennaioli, in *Gemme e Gioielli dei Medici* 2016, pp. 180-181, cat. 7



a.



b.

47.
Giampaolo Poggini (?)
(Firenze, 1518-1582)

a. Busto di Filippo II di Spagna (diritto) b. Busto di don Carlos (rovescio)

ante 1562

onice, oro, smalti policromi, 42 × 34,5 mm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme 1921, n. 127

Il pendente è formato da una elaborata montatura in oro, decorata lungo il profilo esterno da un motivo a grottesca in smalto *champlevé*. La cornice racchiude due cammei in onice separati da una lastrina d'argento. Il cammeo sul diritto raffigura il busto barbato di Filippo II di Spagna, rivolto a destra, con armatura da parata e mantello. Quello incastonato sul rovescio ritrae il giovane figlio del re di Spagna, don Carlos. Questi, imberbe e di profilo a sinistra, è abbigliato come il padre, con ricca armatura e *paludamentum*. Lo splendido gioiello fu acquistato il 7 ottobre 1562 da Eleonora di Toledo, moglie di Cosimo I de' Medici, dal milanese Gaspare Miseroni, esponente di una illustre dinastia di intagliatori di pietre dure (ASFi, SRP 4139, c. 249d; cfr. McCrory 1979, p. 513). La critica ha da sempre riferito la coppia di ritratti a due distinte personalità. L'autore del busto di Filippo II, di maggiore qualità, è stato riconosciuto nel medaglista e incisore di gemme Jacopo da Trezzo. Diversamente, il profilo dell'imberbe don Carlos, simile a quello di una medaglia di Pompeo Leoni del 1557 (Toderi, Vannel 2000, vol. I, p. 123, n. 69), ha fatto pensare all'intervento di un diverso artefice meno dotato del Trezzo, ora identificato con Gaspare Miseroni, ora con lo stesso Pompeo Leoni.

Di recente la questione attributiva del cammeo con Filippo II è stata riesaminata da Walter Cupperi (2015, pp. 415-419), che ne ha sottolineato la vicinanza con alcune medaglie risalenti agli anni 1556-1559 del fiorentino Giampaolo Poggini (Toderi, Vannel 2000, vol. II, p. 484, nn. 1425-1426), a lungo impiegato in qualità di scultore alla corte di Madrid. Le sue medaglie, infatti, presentano lo stesso tipo ritrattistico del cammeo, che non costituisce una mera copia, bensì una rielaborazione fondata su elementi desunti da esse, come la struttura del profilo, la troncatura del busto e il modo di rendere gli occhi, le sopracciglia e i drappaggi. Tali similitudini hanno portato Cupperi a proporre per il pezzo mediceo il nome di Poggini.

RICCARDO GENNAIOLI

Bibliografia
Kris 1929, vol. I, pp. 82, 171, n. 321, vol. II, tav. 79, n. 321; McCrory 1979, p. 513, figg. 53-54; Cupperi 2015, pp. 415-419, fig. 11; R. Gennaioli, in *Eleonora di Toledo* 2023, p. 260, cat. 42, con bibliografia precedente



48.
Giovanni Antonio de’ Rossi e bottega
 (Milano, 1513 - Roma, *post* 1575)

a. Busto di Carlo V (diritto)
b. Guerriero (rovescio)

metà del XVI secolo

agata, oro, 38,4 × 32,3 mm
 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme 1921, n. 124

Il cammeo, ricavato da un’agata dalle delicate sfumature bianco-rosate, si presenta lavorato su entrambi i lati. Sul diritto è raffigurato il busto di profilo verso destra di Carlo V con lunga barba resa a minute ciocche serpentine. L’imperatore ha il capo cinto da una corona di alloro e indossa una ricca armatura da parata su cui spicca il collare dell’Ordine cavalleresco del Toson d’Oro. Sul rovescio compare invece la figura di un guerriero rivolta verso destra, con corazza all’antica ed elmo crestato. Il personaggio siede sopra un basamento modanato e impugna con la mano destra una spada dalla corta lama, mentre con la sinistra sembra tenere una testa o uno scudo ornato da un mascherone. Una frattura passante attraversa orizzontalmente la pietra in alto. La montatura è costituita da un semplice filetto d’oro dotato di due occhielli saldati alle estremità verticali.

Il cammeo è da identificare con un esemplare inviato a Firenze il 22 febbraio 1585 dall’agente mediceo a Roma Alfonso Del Testa al granduca Francesco I (ASFi, MdP 771, c. 389; cfr. Barocchi, Gaeta Bertelà 1993, p. 266, doc. 296 note). L’opera, definita da Del Testa con “un poco di rottura” nel ritratto dell’imperatore, proveniva dalla prestigiosa collezione del cardinale Rodolfo Pio

da Carpi ed è ricordata anche nell’inventario dei beni del porporato redatto dopo la sua morte, avvenuta nel 1564: “Una medaglia di Carlo Quinto Imperatore in cameo con un ornamento intorno smaltato con il reverso di David et Golia” (Franzoni, Mancini, Previdi *et alii* 2002, p. 41, n. 732). Per la finezza dell’esecuzione, l’effigie di Carlo V è in genere riferita dalla maggior parte degli studiosi al medaglista e incisore di gemme Giovanni Antonio de’ Rossi. A un diverso artefice, meno esperto del de’ Rossi, viene invece ricondotto il guerriero sul rovescio, nel quale è forse da riconoscere David con la testa di Golia come suggerito dall’inventario di Rodolfo Pio.

RICCARDO GENNAIOLI

Bibliografia
 Kris 1929, vol. I, p. 171, n. 313, vol. II, tav. 78, n. 313; Aschengreen Piacenti 1967, p. 182, n. 981; Gennaioli 2007, p. 265, n. 254, con bibliografia precedente; E. Digiugno, in *Pregio e bellezza* 2010, p. 186, cat. 79



49.
Valentin Drausch (Strasburgo [?], 1546-1610)
Heinrich Wagner (notizie dal 1570 al 1607)

Busto di Alberto V di Baviera
 circa 1580-1587

cristallo di rocca, oro, smalti policromi, 66 × 50 mm
 “ALBERTVS : COM : PAL : RHE : VTRI : BAVA : DVX :”
 Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme 1921, n. 327

Sul rovescio di una lastra ellittica di purissimo cristallo di rocca leggermente convessa è inciso il busto di Alberto V di Wittelsbach duca di Baviera, di profilo a sinistra. Egli è ritratto con lunga barba e indossa una fastosa corazza sulla quale porta una catena con crocifisso. L’intaglio è dotato di una elaborata montatura in oro smaltato a foggia di collare costituito da elementi a “C” contrapposti che in alto si collegano a una corona chiusa di tipo reale sormontata da un anello per la sospensione. All’estremità inferiore è saldata una seconda maglia circolare. L’opera è menzionata per la prima volta nell’inventario della Galleria degli Uffizi del 1704-1714, che ricorda come la preziosa cornice fosse arricchita da un pendente in forma di vello di montone, emblema dell’Ordine cavalleresco del Toson d’Oro, andato perduto dopo il 1786.

Lo splendido cristallo di rocca fu eseguito tra il 1580 e il 1581 dall’incisore di gemme Valentin Drausch, al quale venne commissionato dal figlio di Alberto V, Guglielmo V di Baviera. Per il ritratto del duca, Drausch trasse ispirazione da una medaglia in argento di Hans Ässlinger risalente al 1558 e raffigurante lo

stesso busto, ma in controparte. L’elaborata montatura fu invece realizzata dall’orafo Heinrich Wagner, che in diverse occasioni collaborò con Drausch fornendogli preziosi finimenti in oro smaltato per le sue creazioni. L’esemplare molto probabilmente fu inviato come dono diplomatico a Francesco I de’ Medici. Infatti, egli aveva conosciuto personalmente Guglielmo in una sua breve visita a Monaco e dal 1570 gli scambi di doni tra i due divennero frequenti. Nel 1582, ad esempio, il duca di Baviera inviò a Firenze diversi manufatti di pregio, tra i quali un elaborato orologio, ora disperso, e l’eccezionale globo in avorio ed ebano torniti dal milanese Giovanni Ambrogio Maggior del Tesoro dei Granduchi.

RICCARDO GENNAIOLI

Bibliografia
 Kris 1929, vol. I, p. 181, n. 486, vol. II, tav. 124, n. 486; Aschengreen Piacenti 1967, p. 188, n. 1184; Leitzmann 1998, pp. 103-106; Gennaioli 2007, pp. 438-439, n. 696, tav. XLV, con bibliografia precedente

Madonna in trono con il Bambino tra i santi Gioacchino e Anna, Agata e Caterina d'Alessandria, Stefano, Cecilia e Agnese

fine del XVI secolo

cera policroma con applicazioni di perline, 27 × 21 cm
teca in legno ebanizzato, vetro e rame dorato (XVIII secolo), 60 × 36 × 16 cm
Piobbico, Collezione Alessandro Rigi Luperti

Il bassorilievo, oggi allestito entro una teca del XVIII secolo, presenta al centro la *Madonna con il Bambino* in trono posta in cima a un'alta quinta architettonica sormontata da un ricco baldacchino aperto da due putti reggicortina. Ai lati compaiono *San Gioacchino* e *Sant'Anna*; al di sotto, inginocchiate e rivolte in adorazione verso Maria, a sinistra *Sant'Agata*, a destra *Santa Caterina d'Alessandria*. Ancora più in basso sono raffigurate, in posizione preminente, a sinistra *Santa Cecilia* accompagnata da *Santo Stefano protomartire*, a destra *Sant'Agnese*. Il basamento architettonico su cui poggia l'intera edicola del trono è caratterizzato da due insegne, la prima, entro cornice rettangolare, è un monte a tre vette da cui si dipartono rami fogliati; più in basso campeggia l'arme della famiglia lombarda degli Sfondrati, qui sormontata dal galero cardinalizio.

La tavoletta, comparsa per la prima volta nel 1991 sul mercato presso l'antiquario romano Francesco Sensi con un'attribuzione a "Scuola romana" del XVI secolo (Sensi 1991, p. 22, n. 12), veniva collegata, per via dello stemma, all'elezione a cardinale di Niccolò Sfondrati nel 1583, divenuto papa nel 1590 col nome di Gregorio XIV. Tuttavia, la presenza dello stemma familiare si attaglierebbe bene anche alla committenza del più giovane nipote, Paolo Camillo (Emilio) Sfondrati (Giannini 2018, pp. 390-393). Paolo Camillo, creato cardinale di Santa Cecilia da papa Gregorio già nel 1590, ebbe molti importanti incarichi anche dopo il breve pontificato dello zio: fu membro della Congregazione del Santo Uffizio, vescovo di Cremona (1607) e in ultimo titolare della diocesi di Albano (1611). In favore di tale riconoscimento ci sarebbe la presenza, proprio ai lati dello stemma cardinalizio, delle due sante Cecilia e Agnese, di cui il prelato fu assai devoto, come provano, nel suo testamento del 1615, i frequenti riferimenti alla speciale devozione per le due martiri (Gallagher 1999, p. 316). Si aggiunga che in occasione del ritrovamento del corpo di santa Cecilia, avvenuto nel 1599 nella basilica trasteverina, fu il cardinale a commissionare per l'altare la celebre scultura della santa a Stefano Maderno (Economopoulos 2006, p. 158). Rileggendo gli inventari dei beni del cardinale presenti nella residenza romana, collegati alle ultime volontà testamentarie e alle alienazioni *post mortem*, risulta si-

gnificativa la frequente citazione di piccoli quadri devozionali – in linea con la religiosità borromaica – spesso raffiguranti le sante Cecilia o Agnese. Tra questi alcuni erano realizzati in cera, come nell'inventario testamentario del 1615 che menziona un "quadretto con più figure di cera", mentre nell'elenco di vendita del 1618, al n. 892, si cita una "Madonna con molti santi di cera" (Economopoulos 2002, p. 47, doc. 3 e p. 51, doc. 5). A fronte di tali evidenze, andrà meglio precisato il corretto riferimento alla scuola romana del XVI secolo, come suggerito da Andrea Daninos (che ringrazio), rivolgendo lo sguardo alla carriera di alcuni tra gli artisti che a Roma, fin dall'ultimo decennio del XVI secolo, hanno svolto la loro attività per l'alto clero romano, esercitando, seppur saltuariamente, anche l'arte ceroplastica. Tra questi l'anconetano Felice Antonio Casone e il maceratese Rosato Rosati, noti per lo più come architetti, a cui si può aggiungere il parmigiano Paolo Sanquirico. Proprio a tali artisti Giovanni Baglione riferisce opere in cera colorata (Baglione 1642, pp. 174, 323, 340). In particolare, Casone e Rosati avrebbero potuto trarre ispirazione dai lavori in cera del conterraneo medaglista e scultore Giovanni Battista Capocaccia, già operante dalla metà del XVI secolo anche con opere per l'esclusivo *entourage* papale, come mostra la bella tavoletta statunitense raffigurante *Pio V con il segretario Teodosio Fiorenzi* (Daninos 2023, pp. 22-23). Tenendo conto di un leggero scarto qualitativo rispetto alle opere del Capocaccia, è possibile che l'autore della tavoletta Sfondrati vada ricercato in una delle citate personalità, la cui attività ceroplastica non fu del resto estranea alla prassi architettonica e scultorea. Va poi detto che il rilievo Sfondrati mostra un'evidente impostazione compositiva da pala d'altare, tanto da non potersi escludere un'ulteriore ispirazione alla pittura monumentale coeva. Infine, ad avvalorare ancor più l'ipotesi di una committenza da riferire a Paolo Camillo Emilio Sfondrati sul finire del XVI secolo, vi sarebbe lo stemma rettangolare al centro del rilievo, raffigurante tre monti da cui dipartono rami fogliati, correlabile alla Congregazione di Monte Oliveto, di cui lo Sfondrati fu cardinal protettore fin dal 1591 (Faber 2005, pp. 394-396).

FEDERICO RICCOBONO



51.
Ceroplasta veneziano attivo nella seconda metà del XVI secolo

Giuseppe fugge dalla moglie di Putifarre

circa 1580-1590

cera policroma su vetro, perline, fondo in carta dipinto di epoca successiva, 17,5 × 23 cm
Firenze, Galleria dell’Accademia di Firenze e Musei del Bargello, Museo Nazionale del Bargello, inv. Cere, n. 415

Il rilievo, pervenuto al Museo del Bargello dal Museo Archeologico nell’agosto 1900, proviene dalle collezioni di Don Lorenzo de’ Medici (Firenze, 1599-1648) ed è elencato nell’inventario della villa della Petraia del 1649: “Un quadretto d’ebano scorniciato, entrovi di basso rilievo di cera Ioseff in atto di fuggire, alto b. largo b. ½ con foglia e fronte spizio con campanella d’argento e cristallo... 1” (ASFi, GM 628, c. 5r; trascrizione di A.M. Guiducci, in *La Quadreria di Don Lorenzo de’ Medici* 1977, p. 100). Dopo la morte di Don Lorenzo l’opera rimase alla Petraia come risulta dagli inventari del 1671 e del 1760-1782 (ASFi, GM 782, c. 5v; GM Appendice 50, c. 5) e vi si trovava ancora nel 1780, come testimonia l’inventario redatto all’epoca: “Un quadretto in cera a cassetta esprimente a mezzo rilievo la moglie di Putifar nuda in piedi afferrante per il mantello il casto Giuseppe, alto di luce detto quadretto soldi 6., largo soldi 8., con ornamento di ebano e cristallo sopra e per daccapo cartella di piastra d’argento rabescata e straforata, cesellatovi mezza testina, e campanellina sopra d’argento n. 77” (ASFi, IRC 4896, c. 45; trascrizione di Elisabetta Stumpo).

In una data imprecisata, probabilmente nel corso del XVIII secolo, il fondo originale è stato sostituito con un dipinto a tempera su carta di modesta fattura che non ha sinora consentito di valutare correttamente la qualità dell’opera. Stilisticamente la cera può essere tentativamente ricondotta alla produzione ceroplastica veneziana, senza peraltro poter essere

accostata alle opere attribuite al più noto tra gli artefici operanti nella città lagunare, Martino Pasqualigo (cat. 30, 75), del quale, vale la pena ricordare, si conservava nella Tribuna degli Uffizi “una vinitiana al naturale su un letto, ingnuda” (BU, ms. 70, c. 8; Gaeta Bertelà 1997, pp. 13-14). Il rilievo rientra in quella vasta produzione di opere in cera del Cinquecento dove il soggetto biblico o mitologico funge da pretesto per la rappresentazione realistica di nudi femminili, una consuetudine che si protrarrà, principalmente fuori d’Italia, nel corso del Seicento e oltre (cat. 52). Se gli inventari medicei, ma non solo, sono ricchi di figure in cera di donne “mezze nude”, più raro trovare, anche in pittura, una raffigurazione di un nudo totale della moglie di Putifarre, priva anche dell’usuale tessuto, più o meno esteso, atto a coprire le parti intime; una raffigurazione ben distante dal dipinto dall’omonimo soggetto posseduto da Don Lorenzo, opera di Ottavio Vannini (Firenze, 1585-1643; E. Borea, in *La Quadreria di Don Lorenzo de’ Medici* 1977, pp. 62-63, cat. 35).

ANDREA DANINOS

Bibliografia
La Quadreria di Don Lorenzo de’ Medici 1977, p. 100; *Ritrattini in cera* 1981, p. 163, cat. II



52.

Anna Maria Braun
(Lione, 1642 - Francoforte sul Meno, 1713)

Ninfa dormiente con due satiri (Giove e Antiope?)

fine del XVII - inizi del XVIII secolo

cera policroma su tavola, conchiglie, specchio, 21 × 28 cm
Milano, Collezione Alessandro Cesati

Figlia del medaglista e scultore Georg Pfründt (Flachslanden, 1603 - Durlach, 1663), Anna Maria sposa nel 1659 il medagli- sta Johann Bartholomäus Braun (Norimberga, 1628-1684); da questa data firmerà le sue opere con il cognome del marito. Specializzatasi principalmente nella realizzazione di ritrat- ti in cera policroma, spesso arricchiti da tessuti, Anna Maria Braun lavorerà per numerose corti tedesche. Un nucleo signi- ficativo dei suoi ritrattini, raffiguranti membri della casata Sa- chsen-Gotha Altenburg, si conserva nello Schlossmuseum di Gotha (Theuerkauff 2006, pp. 42-54). Il rilievo qui presentato testimonia il perdurare dell'utilizzo della cera, anche in pieno Seicento e soprattutto in area germanica, per raffigurazioni dal carattere erotico, come già avveniva nella cero- plastica della seconda metà del Cinquecento (si veda fig. 8 a p. 56; cat. 51). Una pratica che verrà portata avanti ancora nel Settecento dal prolifico ceroplasta Christian Benjamin Rauschner (Naum- burg, 1723 - Francoforte sul Meno, 1793), nella cui produzione Veneri, ninfe ma anche Maddalene costituiranno il pretesto per raffigurazioni di nudi, complice la proprietà mimetica della cera. È probabile che Rauschner, vissuto come la Braun a Franco- forte, abbia acquisito i modelli provenienti dallo studio del-

la ceroplasta, per essere riutilizzati in alcune composizioni. Come ha potuto dimostrare Christian Theuerkauff (2006, pp. 39-41), un nudo femminile firmato dalla Braun (Kassel, Staatliche Museen) è ripreso fedelmente da Rauschner in un rilievo arricchito da un paesaggio boschivo (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. Wac 39; Lessmann, König-Lein 2002, p. 121, cat. 75). Anche la nostra cera si trova replicata con qualche variante in una composizione di eguale soggetto, semplificata nell'assenza dell'architettura (Ambur- go, Museum für Kunst und Gewerbe, inv. 1927.8; fig. 1), e in un altro rilievo conservato nel museo di Braunschweig (inv. Wac 27; Lessmann, König-Lein 2002, p. 115, cat. 71). In tutti i casi elencati appare evidente l'utilizzo di un calco da una identica matrice, a conferma di una sorta di passaggio di con- segne, sebbene avvenuto dopo la morte della Braun, tra due generazioni di ceroplasti.

ANDREA DANINOS

Bibliografia
Un'importante raccolta 2015, pp. 38-39, cat. 15



1. Christian B. Rauschner, *Ninfa dormiente con due satiri*. Amburgo, Museum für Kunst und Gewerbe





III.

I *Novissimi* da Cosimo II a Ferdinando II

53.
Giulio de Grazia, attribuite
(documentato a Napoli dal 1598 al 1641)

a. Anima in Purgatorio
b. Anima dannata

circa 1600-1620

cera policroma, vetro, osso, mica, specchio, 17 × 12 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Argenti senza estimo 1911, nn. 180-181

Le due cere, racchiuse, come il rilievo raffigurante *San Francesco* (cat. 54), in cornici di bronzo dorato tardosettecentesche, sono state sinora ritenute parte di un gruppo di quattro *Novissimi* menzionati nell’inventario di Palazzo Pitti del 1761: “Quattro scatolette ricoperte di carta dorata e gialla, entrovi fatti di cera a basso rilievo fino a mezzo busto, in uno un dannato nel fuoco, e in due, due moribondi in letto e nell’altro una santa con ghirlan- da di rose con suoi cristalli sopra” (ASFi, IRC 4675, c. 676r, citato in Lightbown 1964a, p. 495, con segnatura errata). Lo stesso in- ventario elenca un’altra redazione dei *Novissimi* che in base alla descrizione non può essere associata alle nostre cere.

In realtà i due rilievi paiono essere gli unici pervenutici di un altro gruppo di tre *Novissimi* appartenuto a Vittoria della Rove- re e documentato nella villa di Poggio Imperiale nel 1691: “Tre quadretti a cassetine tinte di nero, e davanti impiallacciati d’e- bano scorniciati in parte, alti soldi 7; larghi soldi 6 scarsi, con loro cristalli alti ¼ larghi ½; entrovi di rilievo di cera tre figure fino a mezzo busto, che una rappresenta l’anima beata adornata di perloline e pietruzze di vari colori, in atto di mirare Nostro Si- gnore situato sopra nella grossezza della detta cassetina; una l’a- nima purgante tutta lacrimosa in atto di mirare il cielo; e l’altra l’anima dannata con bocca aperta, in mezzo a 2 teste di draghi... n. 3” (ASFi, GM 992, c. 76v).

I Novissimi non vennero alienati nella vendita del 1783 (si veda Appendice), ma si ritrovano nell’inventario di Poggio Imperiale del 1784, elencati in due voci diverse, il che forse spiega la perdi- ta dell’*Anima beata*, già separata all’epoca: “Due detti alti soldi 7., larghi soldi 6., fattovi fino a mezzo busto di tutto rilievo in cera in uno un’anima dannata con bocca aperta e fiamme, nell’altro un’anima purgante con ornamenti a cassetta d’ebano scorniciati lisci e cristalli sopra n. 3871 n. 2.

un quadretto alto soldi 7., larghi soldi 6 fattovi di tutto rilievo in cera fino a mezzo busto, figura di femmina esprimente il Pa- radiso, o sia l’anima beata, tutta ornata di piccole perle e pietre false, con ornamento a cassetta d’ebano, scorniciato liscio e cri- stallo sopra n. 3872” (ASFi, IRC 4865, cc. 811, 812; trascrizioni di Elisabetta Stumpo).

Resta da comprendere quando il *San Francesco* (cat. 54), identico per tecnica esecutiva, ma di dimensioni leggermente inferiore si è unito ai due *Novissimi*.

Ritenute tradizionalmente opera di Gaetano Zumbo, le due cere sono state attribuite da François Cagnetta alle botteghe medicce, ipotesi ribadita nel 1979 (Á. González-Palacios, in *Curiosità di*

una reggia 1979, p. 41, cat. 9), e accolta da Ronald Lightbown che modificava quella precedente a Zumbo (Lightbown 1981, p. 66). Si deve a Álvarez González-Palacios aver successivamen- te ricondotto le cere in ambito napoletano, proponendo il nome di Giovanni Bernardino Azzolino sulla base della menzione di Raffaele Soprani (1674, p. 313) dei *Novissimi* posseduti da Mar- cantonio Doria (González-Palacios 1984a, vol. II, pp. 289-290). Nel 1994 Gabriele Finaldi nel primo studio dedicato al medagli- sta e ceroplasta napoletano Giulio de Grazia (Finaldi 1994, p. 5) proponeva di riconoscervi l’autore delle due cere fiorentine, ipo- tesi non adeguatamente recepita dalla critica successiva. Ripresa recentemente (Daninos 2017-2018, pp. 92-101), l’attribuzione a De Grazia viene qui ribadita sulla base di alcuni elementi già evidenziati da Gabriele Finaldi.

Le due cere fiorentine mostrano una raffinatezza di esecuzione che non trova paragoni nelle altre redazioni conosciute. Se di Azzolino non sono noti contatti con la corte medicea, il suo ami- co e sodale Giulio de Grazia risulta in rapporto con Firenze già dal 1618 quando gli viene commissionato un rilievo in cera raf- figurante *Il Giudizio di Paride* e successivamente altre sue opere in cera non specificate raggiungeranno le raccolte fiorentine (si veda pp. 63-65).

La presenza della figura di *San Francesco* (cat. 54), estranea al tema dei *Novissimi*, ma che appare realizzata dalla stessa mano, porta un’ulteriore conferma all’attribuzione a De Grazia, che almeno in un altro caso associò i due soggetti; un documento del 1621 infatti elenca un pagamento a De Grazia per “sette quadri che l’have fatti delle Anime e ben morire e S. Francesco” (Nappi 2005-2006, p. 314).

ANDREA DANINOS

Bibliografia

Horner 1873, vol. II, p. 326; Lightbown 1964a, p. 495; Aschengreen Piacenti 1967, p. 176; Pyke 1973, p. 163; Cagnetta 1976, p. 218; Malke 1976, pp. 56-57; Cagnetta 1977, vol. II, pp. 497-498; A. González- Palacios, in *Curiosità di una reggia* 1979, p. 41, cat. 9; Lightbown 1981, p. 66; González-Palacios 1984a, vol. II, pp. 289-290; Lavin 1993, p. 131 (ed. it. 1994, p. 224); *Repertorio della scultura fiorentina* 1993, vol. I, p. 110; Finaldi 1994, pp. 3-9; Farina 1999, pp. 128-129; Göttler 2002, p. 92; Eadem 2003, pp. 132-135; Eadem 2010, pp. 220-221; Gerstl 2015, pp. 426, 471-472, cat. 3.49-3.50; Daninos 2016, p. 60; Idem 2017- 2018, pp. 93-101; Idem 2023, p. 241, cat. R/5-R/6



54.
Giulio de Grazia, attribuito
(documentato a Napoli dal 1598 al 1641)

San Francesco
circa 1600-1620

cera policroma su vetro, 14 × 10,5 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Argenti senza estimo 1911, n. 179

A suo tempo giudicato di mano diversa dai due *Novissimi* che da una data non precisata si accompagnano all’opera (cat. 53a-b), ma come questi già ritenuto di ambito fiorentino, il rilievo non ha condiviso le vicende attributive e bibliografiche delle due altre cere (Cagnetta 1976, p. 218; Idem 1977, vol. II, pp. 497-498; Á. González-Palacios, in *Curiosità di una reggia* 1979, p. 41, cat. 9). La prima menzione inventariale che unisca il *San Francesco* a uno dei *Novissimi*, risale al 1805 (ASFi, IRC 4525, n. 109, *San Francesco e Anima in Purgatorio*); di certo la realizzazione di una identica cornice in bronzo che accomuna le tre cere, databile alla fine del XVIII secolo o agli inizi del successivo, ha il valore di un giudizio critico, evidenziando che ci si trovi in presenza di un unico autore, ipotesi che trova conferma se si confrontano il trattamento delle sopracciglia e il modellato dei denti e dei bulbi oculari.

Le misure coincidono con l’opera elencata nel 1621 tra i beni di Antonio de’ Medici: “Un quadretto di un San Francesco in cera e vetro di ¼ in circa” (ASFi, GM 399, c. 152r). Successivamente la cera, passata nella Guardaroba Medicea nel 1625, entra nelle collezioni di Don Lorenzo de’ Medici. Sebbene non sia elencata nell’inventario della villa della Petraia redatto nel 1649 successivamente alla sua morte (ASFi, GM 628, trascritto da A.M. Guiducci, in *La Quadreria di Don Lorenzo de’ Medici* 1977), lo conferma la voce della Guardaroba dello stesso anno: “Un quadrettino entrovi San Francesco di cera, con cornici d’ebano alto braccia ¼, largo braccia ½ con cristallo sopra rotto, dall’eredità del Serenissimo Principe Don

Lorenzo de’ Medici” (ASFi, GM 585, c. 82v; trascrizione di Elisabetta Stumpo).

Il restauro condotto da Mattia Mercante presso l’Opificio delle Pietre Dure di Firenze ha rivelato la scritta “dell’Abate Zumbo”, incisa sul vetro di protezione e sinora occultata dalla cornice, indicazione da accogliere con riserva perché il nome del ceroplasta siciliano divenne molto presto un nome-contenitore per ogni opera in cera. In realtà il rilievo, così come i due *Novissimi* di Pitti, si può attribuire a Giulio de Grazia; andrà ricordato come il ceroplasta avesse già ricevuto nel 1621 un pagamento che univa i *Novissimi* a un *San Francesco*: “A Sancio Strada D. 20. E per esso a Giulio de Gracia a compimento di D. 40 della fattura de sette quadri che l’have fatti delle Anime e ben morire e S. Francesco” (Nappi 2005-2006, p. 314). Del *San Francesco* esiste una seconda redazione (Milano, Museo Poldi Pezzoli; si veda cat. 55), a testimonianza dell’uso di conservare nelle botteghe dei ceroplasti gli stampi delle opere, nel caso di De Grazia una pratica già evidenziata nelle *Sante martiri* di Berlino e Londra (figg. 26-27 a p. 65; Daninos 2017-2018, pp. 96-97).

ANDREA DANINOS

Bibliografia
Carobbi 1929 p. 335; Pyke 1973, p. 163; Cagnetta 1976, p. 218; Idem 1977, vol. II, pp. 497-498; Á. González-Palacios, in *Curiosità di una reggia* 1979, p. 41, cat. 9; *Repertorio della scultura fiorentina* 1993, vol. I, p. 110; Daninos 2017-2018, pp. 92-101; Idem 2023, p. 242, cat. R/7



55.
Giulio de Grazia, attribuito
(documentato a Napoli dal 1598 al 1641)

San Francesco
circa 1600-1630

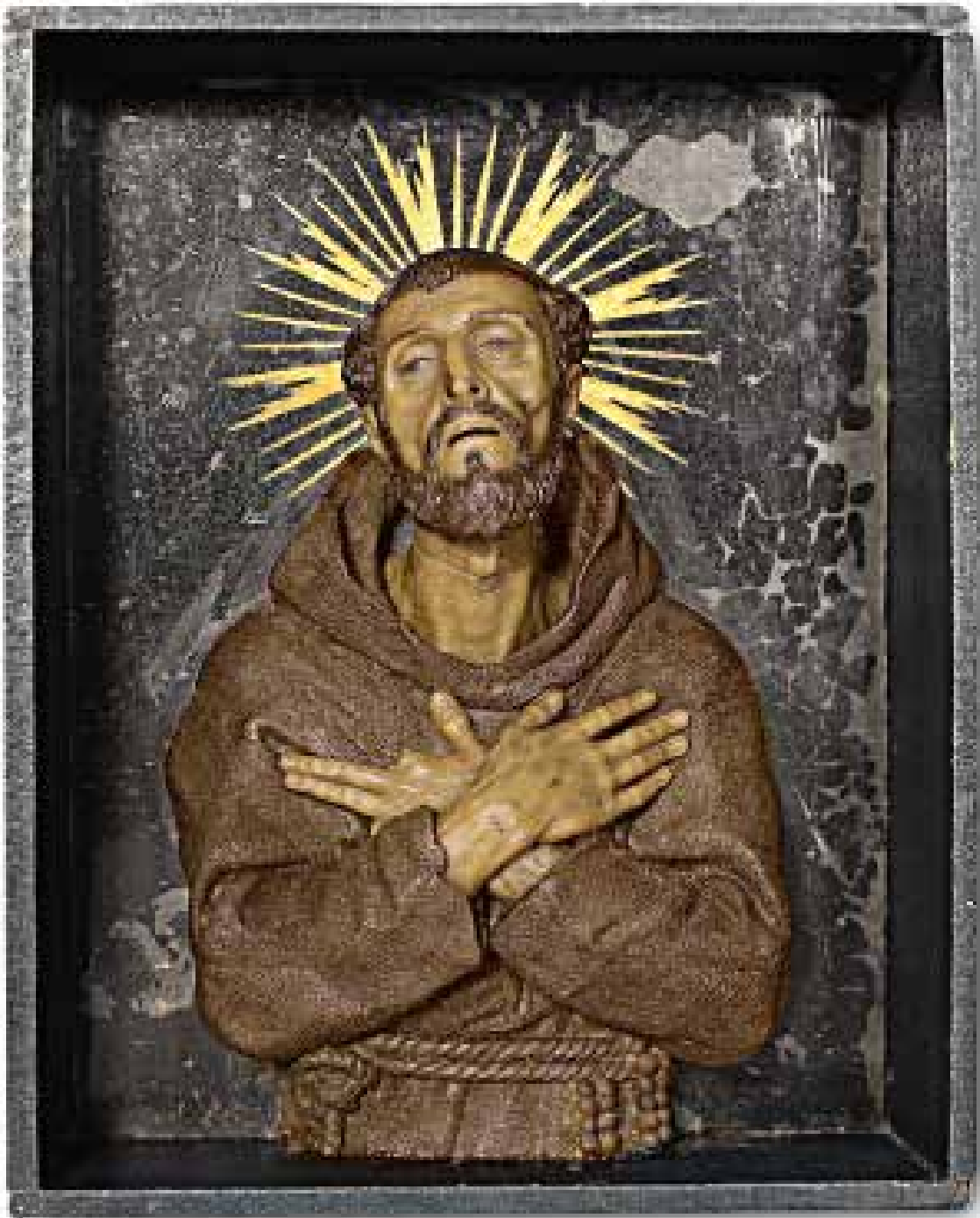
cera policroma su vetro, lamina dorata, pasta vitrea, 15 × 11,8 cm
Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1042

La prima menzione dell’opera si ha nell’inventario della collezione di Gian Giacomo Poldi Pezzoli redatto dal notaio Rinaldo Dell’Oro nel 1879: “4969/266 - Ignoto, Altorilievo in cera colorata rappresentante San Francesco - Valore Lire ottocento 800” (devo questa e le successive informazioni ad Andrea Di Lorenzo che ringrazio). Al momento della redazione dell’inventario l’opera non si trovava nell’appartamento di Poldi Pezzoli ma “nello Studio del Signor Professore Comendatore Giuseppe Bertini situato nel Palazzo di Brera via omonima numero 28 ove trovansi dei quadri di compendio dell’eredità statigli affidati dal defunto stesso per essere restaurati”. La cera, ascritta al XVII secolo nel primo catalogo curato da Giuseppe Bertini (*Fondazione artistica Poldi-Pezzoli* 1881, p. 121, cat. 4), all’apertura del museo nel 1881 risulta collocata nel Salone dorato; nel 1902, spostata nella saletta adiacente, ne venne proposta un’attribuzione alla scuola spagnola del XVII secolo (*Museo Artistico Poldi-Pezzoli* 1902, p. 51, cat. 437). Nel 1951, con la riapertura del museo dopo gli eventi bellici, l’opera venne collocata nei depositi dove tuttora si trova. Nel più recente catalogo del museo, l’opera è dubitativamente datata al XIX secolo (*Museo Poldi Pezzoli* 1987, p. 326, cat. 131). Come appare evidente, la cera dipende direttamente dal *San Francesco* di Palazzo Pitti (cat. 54), recentemente attribuito, con

le due figure di *Novissimi* che lo accompagnano, al ceroplasta e medaglista napoletano Giulio de Grazia (Daninos 2017-2018, pp. 95-96). La redazione milanese, pressoché identica, appare coeva e può essergli ascritta in ragione di alcuni dettagli quali il modellato delle mani e il trattamento del saio. L’uso di conservare modelli e stampi delle opere in cera per poterne eseguire repliche era una pratica consolidata nelle botteghe dei ceroplasti, al punto che talvolta un prototipo di successo veniva ripreso a distanza di anni da altre botteghe che ne avevano rilevato i modelli (Daninos 2017-2018, p. 92; si veda cat. 52) e lo stesso De Grazia riutilizzerà parti di uno stesso stampo nella realizzazione di alcune sante martiri (figg. 26-27 a p. 65). Un *San Francesco* in cera venne venduto da De Grazia, unitamente a una serie di *Novissimi*, a Sancio de Strada, marchese di Crispano nel 1621 (Nappi 2005-2006, p. 314).

ANDREA DANINOS

Bibliografia
Fondazione artistica Poldi-Pezzoli 1881, p. 121, cat. 4; *Museo Artistico Poldi-Pezzoli* 1902, p. 51, cat. 437; *Museo Artistico Poldi-Pezzoli* 1928, p. 61, cat. 437; *Museo Poldi Pezzoli* 1987, p. 326, cat. 131



56.
Giovanni Bernardino Azzolino, attribuite
(Cefalù, 1572 - Napoli, 1645)

a. Anima dannata

cera policroma, lamina d'oro, vetro,
specchio, 11 × 9,5 cm

b. Anima in Purgatorio

cera policroma, lamina d'oro, lamina
d'argento, vetro, specchio, 11 × 9,5 cm

c. Anima beata

cera policroma, perline, lamina d'oro, vetro
blu parzialmente dorato, 11 × 9,5 cm

circa 1600-1610
Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pinacoteca, inv. 272-274

La prima menzione delle tre cere si ha nel codicillo al testamento di Federico Borromeo del primo aprile 1611: “Tre teste che rappresentano, l’una d’un Condannato all’Inferno, l’altra di uno al Purgatorio, la Terza di chi gode il Paradiso” (Jones 1993, p. 345; ed. it. 1997, p. 340). Il documento costituisce la prima menzione certa di *Novissimi* in cera. Non elencate nell’atto ufficiale di donazione del 28 aprile 1618, le tre cere erano comunque pervenute alla Biblioteca come conferma lo stesso Borromeo nel *De Pictura Sacra* del 1624 che le menziona quale esempio di corretta rappresentazione: “E per ragione dell’affetto bene espresso, nella nostra Biblioteca evvi una tavoletta fatta in cera, che contiene tre teste le quali esprimono tre affetti diversissimi, cioè di chi è disperato nell’inferno, e lagrimante nel purgatorio, e gioioso nel paradiso” (Borromeo [1624] 1994, p. 61). Non è noto come le tre cere siano pervenute a Borromeo, ma è possibile che l’acquisto risalga agli anni del soggiorno romano, dal 1586 al 1595, anni in cui sappiamo che acquistò il ritrattino in cera raffigurante Filippo Neri, attribuito a Ludovico Leoni, tuttora conservato nella Pinacoteca Ambrosiana (Melasecchi 1998, pp. 5-7; Daninos 2016, pp. 63-64). Non può essere peraltro esclusa una provenienza genovese, città dove l’opera di Azzolino, in pittura e in cera, godette di una buona diffusione grazie al suo maggior committente Marcantonio Doria, che tra l’altro possedeva i *Novissimi* in cera citati dal Soprani (1674). In rapporto con Borromeo era già il padre, Agostino Doria, ma ancor più Giovan Carlo Doria fratello di Marcantonio, la cui moglie aveva una sorella sposata con Fabio Visconti Borromeo (Farina 2002, pp. 32-33). Va infine ricordato come *almas de cera* fossero assai diffuse in Spagna; è dunque possibile che ne circolassero anche nella Milano spagnola e a questo proposito si potrà ricordare come, a più riprese governatore di Milano tra il 1592 e il 1612, donasse tre cere dallo stesso soggetto

di quelle ambrosiane al convento di Santa Clara a Medina de Pomar presso Burgos (Barrón García 2008, p. n.n.). Nei cataloghi della Pinacoteca le cere sono indicate come opera di un artefice milanese o lombardo degli inizi del XVII secolo, attribuzione ribadita nelle schede del più recente catalogo (C. Spanio, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2009, pp. 212-214, cat. 720-722), dove non si fa menzione delle numerose versioni dei *Novissimi*, né dell’attribuzione a Giovanni Bernardino Azzolino avanzata da Viviana Farina anche per le cere milanesi (Farina 1999, pp. 131-134), L’attribuzione a un “unbekannter lombardischer Künstler” viene ripresa in più occasioni da Christine Göttler (2002, pp. 83-96; Eadem 2003, pp. 128-129; Eadem 2010, pp. 217-272). La serie dell’Ambrosiana condivide con i *Novissimi* fiorentini, tentativamente restituiti a Giulio de Grazia (cat. 53a-b), un livello di esecuzione superiore ad altre redazioni note; resta comunque problematico ascrivere questa, come le altre serie, a uno specifico autore, non essendo possibile allo stato attuale distinguere l’attività di Azzolino da quella di De Grazia, e non potendo peraltro escludere che altri artefici si siano dedicati negli stessi anni alla realizzazione di opere simili.

ANDREA DANINOS

Bibliografia

Borromeo [1624] 1994, p. 61; *Guida* 1860, p. 60; *Guida sommaria* 1907, p. 80; Galbiati 1951, p. 123; Tea 1959, p. 806; Falchetti 1969, p. 108; Eadem 1986, p. 189; Jones 1993, pp. 281-282 (ed. it. 1997, p. 284); Farina 1999, pp. 131-134; Göttler 2002, pp. 83-96; Eadem 2003, pp. 128-129; C. Spanio, in *Pinacoteca Ambrosiana* 2009, pp. 212-214, cat. 720-722; Göttler 2010, pp. 217-272; Daninos 2016, pp. 59-69; Idem 2017-2018, p. 98; Navoni, Rocca 2020, pp. 214-215; Daninos 2023, p. 26



a.



b.



c.

57.
Giovanni Bernardino Azzolino, attribuite
(Cefalù, 1572 - Napoli, 1645)

a. Anima dannata

cera policroma su vetro, pasta vitrea, mica,
lamina metallica, 11,5 × 9,4 cm

b. Anima in Purgatorio

cera policroma su vetro, pasta vitrea, mica,
lamina metallica, 11,5 × 9 cm

circa 1600-1630
Roma, Pantheon e Castel Sant’Angelo - Direzione dei Musei nazionali della città di Roma, Museo di Casa Praz, inv. 392-395

Acquistate da Mario Praz nel 1961 dagli antiquari romani Sestieri, le quattro cere provenivano dal mercato antiquario inglese. Tra il 1956 e il 1981 i fratelli Carlo e Marcello Sestieri contribuirono in maniera preponderante alla formazione della collezione, vendendo allo studioso 48 delle 110 opere in cera che compongono la raccolta. Menzionate da François Cagnetta (1976, p. 219; Idem 1977, vol. II, p. 498) e da Alvar González-Palacios nel 1979 (in *Curiosità di una reggia* 1979, p. 41, cat. 9), le cere vengono illustrate per la prima volta da Irving Lavin (1993, p. 132; ed. it. 1994, pp. 207-208) come opere di Giovanni Bernardino Azzolino, un’attribuzione che lo studioso fa risalire allo stesso Praz che le avrebbe collegate al gruppo di tre cere già nella collezione di Dimitri Schevitch venduta all’asta a Parigi nel 1906 (*Catalogue des objets d’art* 1906, pp. 213-214, cat. 313), per la prima volta associate al nome di Azzolino, secondo gli estensori del catalogo grazie a Demetrio Salazar, pittore e ispettore dei musei napoletani. L’attribuzione ad Azzolino è stata concordemente ribadita negli studi successivi con l’eccezione di Christine Göttler che le ha attribuite a un artista ignoto, ritenendo peraltro indistintamente tutte le redazioni note copie pressoché coeve da Azzolino (Göttler 2003, p. 107; Eadem 2010, pp. 233-234). Se la posizione

c. Anima al Limbo

cera policroma su vetro, pasta vitrea,
12,5 × 9,5 cm

d. Anima beata

cera policroma su vetro, pasta vitrea, pietre
colorate, 11,5 × 9,4 cm

della Göttler appare eccessiva, è peraltro evidente come le varie versioni differiscano tra loro in maniera anche molto significativa, valga tra tutti il caso delle redazioni dell’*Anima dannata* e dell’*Anima in Purgatorio* di Palazzo Pitti non a caso, a differenza delle altre, attribuite a Giulio de Grazia (Finaldi 1994, pp. 3-9; Daninos 2017-2018, pp. 93-97; si veda cat. 53a-b). Il nome di Azzolino, allo stato delle nostre attuali conoscenze, non può in nessun caso essere pronunciato con certezza; anche per le cere Praz se ne manterrà dubitativamente il nome come pura indicazione, volendogli attribuire – ma anche questo non può essere provato – l’invenzione, e la sua declinazione in cera, di un tema che dovette godere di una vasta diffusione, oggi solo in parte percepibile.

ANDREA DANINOS

Bibliografia

Cagnetta 1976, p. 219; Idem 1977, vol. II, p. 498; A. González-Palacios, in *Curiosità di una reggia* 1979, p. 41, cat. 9; Lavin 1993, p. 132 (ed. it. 1994, pp. 207-208); S. Schütze, in *Bernini scultore* 1998, pp. 162-163; Farina 1999, p. 126; Göttler 2003, p. 107; P. Rosazza-Ferraris, in *Museo Mario Praz* 2008, pp. 200-201, cat. 486-489; Göttler 2010, pp. 233-234; Sanguineti 2012, p. 12; Daninos 2016, p. 60



a.



b.



c.



d.

58.
Giovanni Bernardino Azzolino, attribuite
(Cefalù, 1572 - Napoli, 1645)

a. Un moribondo
cera policroma, 8 × 7,8 cm

b. Anima dannata
cera policroma, 8 × 7,2 cm

prima metà del XVII secolo
su pannello ligneo dipinto e dorato
Vercelli, Fondazione Museo Francesco Borgogna, inv. 1906, XII, 2

Il pannello con i cinque *Novissimi* in cera fu acquistato per 660 lire da Antonio Borgogna nel 1899 in occasione della vendita all’asta organizzata a Torino nel palazzo della Società Promotrice delle Belle Arti dalla romana Galleria Sangiorgi (*Catalogue d’une très grande vente* 1899, p. 45, cat. 350). Sebbene non menzionato nel catalogo, il “palais princier” dal quale provenivano i beni era quello di proprietà dal 1685 della famiglia Dal Pozzo della Cisterna, tra i pochi a fregiarsi del titolo di principi tra la nobiltà piemontese. Nel 1867 Maria Vittoria Dal Pozzo (Parigi, 1847 - Sanremo, 1876) aveva sposato Amedeo di Savoia, duca d’Aosta (Torino, 1845-1890), figlio di Vittorio Emanuele II. Nel 1873, dopo i due anni in cui Amedeo era stato re di Spagna, la coppia si stabilì nel palazzo di via San Filippo, oggi via Maria Vittoria.

Il pannello non risulta elencato nell’inventario dei beni di Maria Vittoria né in quello di Amedeo di Savoia (ASB, *Famiglia Dal Pozzo della Cisterna, Testamenti e successioni*, 30-2, 30-3); è peraltro possibile che in occasione dell’asta siano state inserite alcune opere provenienti da altre residenze.

Posta in vendita giovedì 8 giugno, quarto giorno dell’asta, l’opera era inclusa tra gli “objets divers” e illustrata alla tavola 25 (fig. 1): “Cinq figurines en cire coloriée, très finement modelées en tout relief sur bois, et entourées d’ornements en bas-relief peints et dorés. Cadre en ébène à moulures. XVI^e siècle. Pièce remarquable” (*Catalogue d’une très grande vente* 1899, p. 45, cat. 350).

Nell’inventario della collezione redatto da Borgogna l’opera è così descritta: “Custodia rettangolare in legno annerito con vetro contenente su tavola ovale in legno a fregi e cantonali dorati cinque figure in busto in cera colorata, rappresentante allegoricamente, la Nascita, Le gioie della gioventù, Le Afflizioni, I Tormenti, e la Morte di ignoto autore ma attribuito a Salvator Rosa. Due di questi busti si trovano in una grande vetrina nel museo regionale di Napoli. Uno in un museo di Roma” (Archivio Museo Borgogna, *Catalogo delli oggetti di belle arti, di collezione e parte del mobilio* 1/07/1903, sala XII, 19, pp. 66-67). È interessante notare come l’incongrua attribuzione a Salvator Rosa faccia sì che Borgogna collochi correttamente le cere in ambito napoletano.

Successivamente il pannello è stato pubblicato in una guida sommaria del museo come “Allegoria della vita. Maniera di Gaetano Guido [*sic*] Zumbo, composizione in cera, XVIII secolo” (L. Berardi, in *Il Civico Museo Borgogna* 1984, p. 130, fig. 5).

c. Anima in Purgatorio
cera policroma, 7,1 × 7,3 cm

d. Anima al Limbo
cera policroma, 8,4 × 5,5 cm

e. Anima beata
cera policroma, perline, 7,4 × 7,5 cm

Per la maggior parte, le serie dei *Novissimi* in cera pervenute ci sono costituite da tre o quattro rilievi, che includono *Purgatorio*, *Inferno* e *Paradiso*, ai quali si aggiunge sovente il *Limbo*. Raramente, come nel caso delle cere Borgogna, era inclusa la figura di un uomo sul letto di morte; gli unici altri esempi giunti fino a noi si conservano a Madrid, nell’Istituto Valencia de Don Juan, e nel convento de la Encarnación de las Madres Carmelitas Descalzas di Peñaranda de Bracamonte presso Salamanca. Al contrario, le dieci cere qui esposte del museo di Lisbona (cat. 59), che includono due figure di morenti, vanno intese come materiale superstito di una bottega di ceroplasta.

Un gruppo simile, opera di Azzolino, è menzionato nell’inventario redatto a Siviglia nel 1637 della collezione di Fernando Enríquez Afán de Ribera, duca di Alcalà, viceré di Napoli dal 1629 al 1631: “131 cinco imagines de cera g.das de evano de S. Ju^o bernardino las qu[atr]^o animas y un agoniçando” (Brown, Kagan 1987, p. 254).

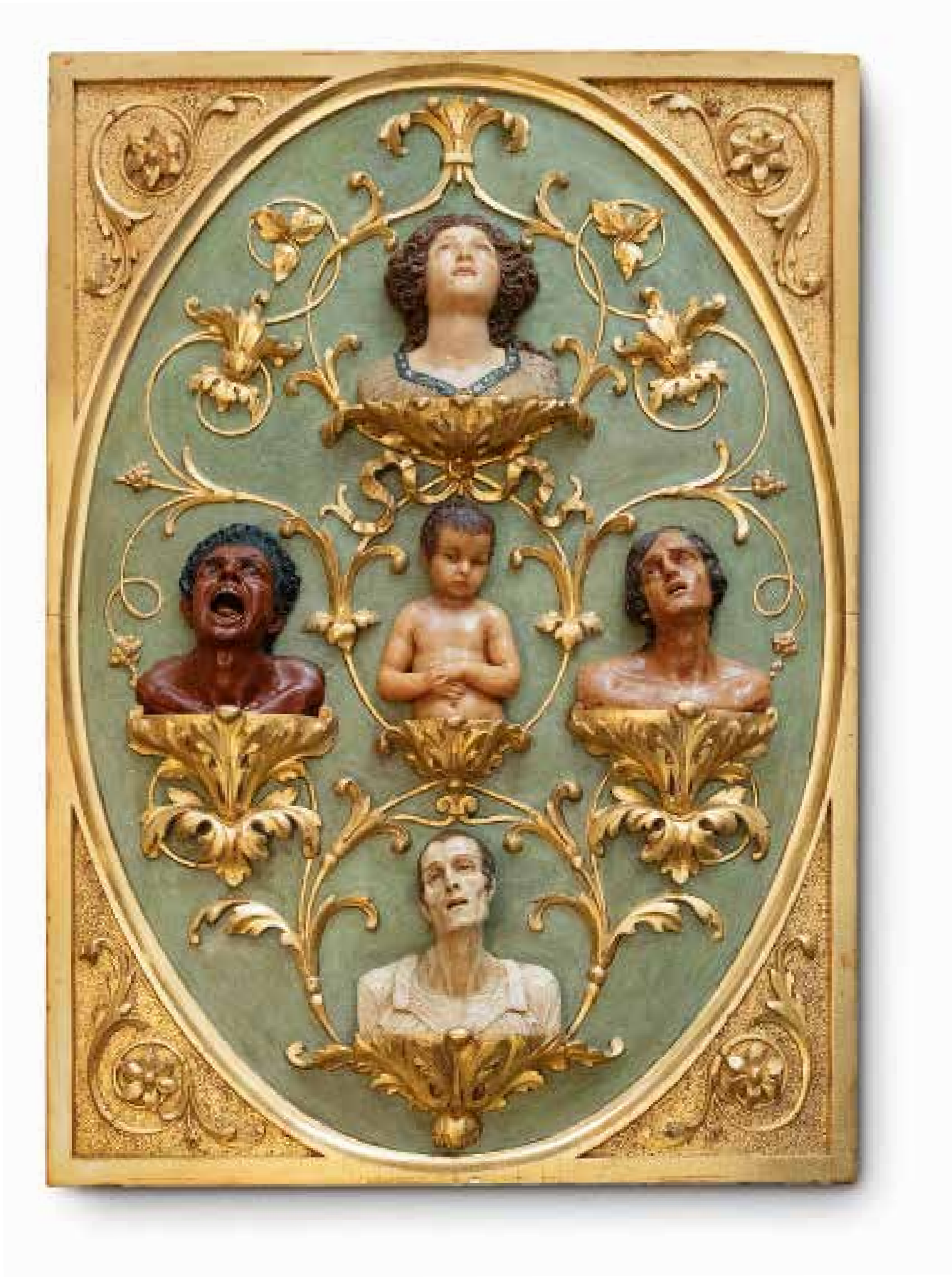
ANDREA DANINOS

Bibliografia

Catalogue d’une très grande vente 1899, p. 45, cat. 350; L. Berardi, in *Il Civico Museo Borgogna* 1984, p. 130; Daninos 2016, p. 62; Idem 2017-2018, p. 93



1. Da *Catalogue d’une très grande vente* 1899, tav. 25



59.
Giovanni Bernardino Azzolino, attribuite
(Cefalù, 1572 - Napoli, 1645)

a. **Ritratto d’uomo**
cera policroma, perline, 7,8 × 8,7 cm

b. **Un moribondo**
cera policroma, 8,8 × 8,9 cm

c. **Scheletro**
cera policroma, 9,5 × 8,8 cm

d. **Anima dannata**
cera policroma, 9 × 8,5 cm

circa 1600-1630
Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2431 Esc - 2440 Esc

La prima menzione delle dieci figure in cera risale al 1851 quando vennero presentate all’*Exposição Filantrópica* di Lisbona: “Dez modêlos de meios corpos, representando: a culpa original, a graça baptismal, a innocencia, a prosperidade, a doença, a morte, o juízo, o purgatorio, o inferno, o paraizo, - É o estylo de Miguel Angelo Buonaroti. Obra que com verdade se póde chamar o primor da arte de esculptura” (*Catalogo dos objectos* 1851, p. 24, cat. 264). Proprietario delle cere era l’abate António Dâmaso de Castro e Sousa (Lisbona, 1804-1876), promotore della stessa esposizione, nella quale le voci relative a opere di sua proprietà assommavano a diciannove tra dipinti, incisioni e oggetti vari. Nel 1860 le cere vennero offerte in vendita dall’abate all’Accademia di Belle Arti di Lisbona, con la più realistica attribuzione a Gaetano Zumbo, per la somma di 600.000 réis, vendita che si concluse nel maggio 1870 con una riduzione alla metà del prezzo iniziale (Mendonça 2014, p. 275; Idem 2016, p. 204). Il gruppo di dieci cere costituisce un’importante aggiunta al catalogo dei *Novissimi* sinora conosciuti. Come testimoniano le due redazioni della rappresentazione dell’uomo sul letto di morte, appare evidente che le cere di Lisbona non siano parte di un unico gruppo ma provengano da un fondo di bottega di un ceroplasta attivo nei primi anni del XVII secolo. Nessuna delle versioni sinora note include come in questo caso la figura di uno scheletro, documentato nei quattro *Novissimi* di Azzolino posseduti da Marcantonio Doria e descritti da Raffaele Soprani (1674, p. 313). Totalmente inedita risulta inoltre la figura maschile, indicata, credo a ragione, al momento del suo ingresso al museo come “A prosperidade”, figura che assume il significato del giudizio finale destinato anche ai ricchi. L’inserimento di questo soggetto mostra come a partire dai quattro soggetti originali dei *Novissimi*, Morte, Giudizio, Inferno e Paradiso, se ne siano aggiunti nel tempo altri. Ancor più interessante è la presenza dei due bambini, uno ridente, l’altro piangente, estranei ai *Novissimi* al contrario dell’altro bambino, raffigurazione del Limbo. Anche in questo

e. **Anima in Purgatorio**
cera policroma, 9 × 8,5 cm

f. **Anima al Limbo**
cera policroma, 8,2 × 5,5 cm

g. **Anima beata**
cera policroma, perline, pietre colorate, foglia d’argento, 8,5 × 8,2 cm

h. **Un moribondo**
cera policroma, 8 × 8,5 cm

i. **Bimbo che ride**
cera policroma, 8,3 × 5,9 cm

l. **Bimbo che piange**
cera policroma, 7,5 × 6 cm

caso le due cere corrispondono alla descrizione di due opere di Azzolino possedute da Doria: “Parti del suo fecondo ingegno sono anche due teste di putti, de’ quali ridente l’uno rallegra gli animi altrui, e l’altro piangente contrista chiunque fissa in esso lo sguardo. Nel che veramente si conosce la finezza dell’arte adoprata da Gio. Bernardino in rappresentare al vivo quei due contrarij effetti d’allegrezza, e di dolore” (Soprani 1674, p. 313). Una redazione dei due bambini in cera, racchiusi in un’unica teca, si trovava nel 1911 nella collezione Adalbert von Lanna a Praga (fig. 1) e successivamente in quella di James Simon a Berlino; venduta nel 1932, è oggi irreperibile (*Sammlung Lanna* 1911, p. 33, cat. 205, tav. 20; *Nachlass Dr. James Simon* 1932, p. 32, cat. 87, tav. 27). Un’ulteriore versione del solo bambino ridente si trova a Berlino (Staatliche Museen, inv. 8265) erroneamente indicata come opera bolognese del XVIII secolo (Schlegel 1978, pp. 129-130, cat. 369), anche in questo caso appartenuta a James Simon. Sebbene vi siano gruppi di *Novissimi* di maggiore qualità esecutiva rispetto agli esemplari di Lisbona, almeno in questo caso tutti gli elementi indicati portano a pronunciarsi con più certezza in favore di un’attribuzione a Giovanni Bernardino Azzolino, un artista solo occasionalmente dedito alla scultura, al quale spetta probabilmente un’invenzione declinata da altri con maggiore abilità, primo tra tutti l’amico Giulio de Grazia (cat. 53a-b, 54). In alternativa si dovrà ipotizzare che le cere provengano da una bottega napoletana a conoscenza non solo dei più diffusi *Novissimi*, ma anche dei meno replicati bambini piangenti e ridenti, e dunque a stretto contatto con lo stesso Azzolino.

ANDREA DANINOS

Bibliografia
Catalogo dos objectos 1851, p. 24, n. 264; Mendonça 2014, p. 275; Idem 2016, p. 204



a.



b.



c.



d.



e.



f.



g.



h.



i.



l.



1. Già Praga, Collezione Adalbert von Lanna

Jacopo Ligozzi
(Verona, 1547 - Firenze, 1627)

Vanitas

circa 1600

olio su rame argentato, 18,4 × 14,4 cm
Milano, Collezione G&R Etro

Il rame argentato dipinto da Jacopo Ligozzi, già a Filadelfia nella collezione di Gabriele e Robert Lee (L. Conigliello, in *Magnificenza alla corte dei Medici* 1997, p. 128), è un esempio perfetto della fortunata produzione di piccoli dipinti devozionali ma anche, e più tipicamente, *vanitas* o *memento mori* che il pittore realizza a partire dai primi anni del Seicento per il collezionismo privato fiorentino (E.P. Bowron, in *Copper as Canvas* 1999, p. 223). L'opera va di certo messa in rapporto con la coppia di ritratti, una giovane donna e un giovane uomo, della collezione di Lord Aberconway a Bodnant (Galles) per le nature morte macabre dipinte da Ligozzi *sul verso* di ciascuno dei due: rispettivamente una testa femminile e una maschile (dove compaiono la firma del pittore e la data 1604), entrambe in avanzato stato di decomposizione, appoggiate su cuscini di velluto e circondate da oggetti forieri di messaggi simbolici destinati a innescare intime meditazioni sulla morte e sull'effetto dei vizi (Conigliello 2014, pp. 187-188). In questa preziosa *Vanitas* su rame, la testa marcescente di un uomo poggia sopra un libro chiuso. La pelle lascia già trasparire macchie violacee e nerastre più dense e intense intorno agli occhi grigio chiaro – forse esito *post mortem* di iridi azzurre – che sembrano quasi di cera. Del naso non rimane che la parte cartilaginea, il resto è già perso, mangiato dagli insetti che escono dalle narici, dalla bocca spalancata, dall'orecchio. In primissimo

piano un cartiglio bianco conserva poche tracce della scritta che lo occupava, probabilmente la stessa leggibile nella fotografia (Fondazione Zeri, inv. 207247) di una versione di questa composizione segnalata nel 1971 sul mercato antiquario romano e oggi di ubicazione ignota: “EX INTERITU VITA ET MORS” (dalla distruzione [nascono] la vita e la morte). L'intensissimo e spietato realismo con cui Ligozzi riproduce gli effetti della corruzione della carne, legato alla produzione di disegni scientifici di piante e animali da lui realizzati per la corte medicea di Francesco I e per il botanista Ulisse Aldrovandi che a Firenze l'aveva fatto chiamare e all'interesse del pittore per gli artisti del nord Europa (Viatte 1996, p. 71), e il successo delle sue *Vanitas* innescano e diffondono in città un gusto per il naturalismo macabro destinato a influenzare per decenni il collezionismo cittadino (Daninos 2023, p. 107).

ELEONORA SCIANNA

Bibliografia
Viatte 1996, p. 72; L. Conigliello, in *Magnificenza alla corte dei Medici* 1997, p. 128, cat. 91; E.P. Bowron, in *Copper as Canvas* 1999, pp. 221-223, cat. 33; Conigliello 2014, p. 188, fig. 3; Daninos 2023, p. 107, fig. 111



61.
Vincenzo Mannozzi
(Firenze, 1600-1658)

Inferno
1637

pietra di paragone, 43,5 × 59 cm; cornice di ebano e pietre dure, 59 × 74 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 4973

Il dipinto, inserito nella sontuosa cornice che ancora lo circonda, è stato reso noto da Marco Chiarini (1970) con attribuzione dubitativa a Filippo Napoletano e poi riconosciuto da Evelina Borea (1975) in quello censito nell’inventario della villa della Petraia, redatto nel 1649 alla morte di Don Lorenzo de’ Medici, come di mano di Vincenzo Mannozzi, à *pendant* di una lastra analoga di Stefano della Bella (inv. 1890, n. 4974: cfr. ASFi, GM 628, c. 6v: “Dua quadri di paragone in aovato entrovi in uno l’Incendio di Troia di mano di Stefanino, e nell’altro il rapto di Proserpina di mano del Mannozzi, risquadrati, che negli angoli commessovi fiori di pietre dure, con ornamenti d’ebano scorniciati a onde, alti braccia 1 larghi braccia 1 ¼”). A differenza del compagno, dove il centro è dominato dalla massa dell’edificio infuocato, qui il fulcro è proprio il nero della pietra di paragone, uno spazio vuoto attorno al quale si svolgono diverse ‘azioni’ ambientate negli Inferi: l’arrivo del carro di Ade con Proserpina rapita, in aria, e della barca di Caronte, sullo Stige; il supplizio di Prometeo; la corsa delle anime inseguite da Cerbero e spinte tra le fiamme. L’espedito delle quinte laterali e dei personaggi artificiosamente calanti dall’alto hanno giustamente indotto Evelina Borea a ravvisare stringenti affinità con le scenografie dell’opera musicale *Le nozze degli dei*, allestita l’8 luglio 1637 nel cortile di Palazzo Pitti in occasione del matrimonio tra Ferdinando II de’ Medici e

Vittoria della Rovere. In origine l’*Inferno* di Mannozzi si accompagnava con ogni probabilità a un altro dipinto di eguale formato e tecnica, sempre di mano di Stefano della Bella, raffigurante un *Carosello notturno* (collezione privata), illustrante appunto il balletto a cavallo tenutosi nell’anfiteatro di Boboli la settimana successiva, il 15 luglio: le due lastre, quindi, registravano in presa diretta e tramandavano a posteri e forestieri il ricordo delle spettacolari celebrazioni delle nozze medicee, su un supporto e con una difficoltà tecnica tipicamente fiorentine (Romei 1997). Pur condividendo con Stefano il ricorso al campionario dei diavoli nervosi e dinoccolati, incisi da Jacques Callot, la lastra di Mannozzi si distingue per la predilezione di mezzi “squisitamente pittorici” (E. Borea, in *La Quadreria di Don Lorenzo de’ Medici* 1977), mediante l’apposizione di sintetiche pennellate di colore a suggerire efficacemente le fiamme e i riverberi sulle rocce.

ALESSANDRO GRASSI

Bibliografia
Chiarini 1970, p. 33; Borea 1975, p. 28; Eadem, in *La Quadreria di Don Lorenzo de’ Medici* 1977, p. 53, cat. 27; Romei 1997, pp. 31-36; Bellesi 1998, p. 9; F. Romei, in *L’arte e gli amori* 2001, p. 172, cat. 49; Casaburo 2017, pp. 95-97; Spinelli 2023, pp. 29-31; Grassi 2025, p. 111



62.
Ceroplasta attivo in Toscana nella prima metà del XVII secolo

Santa Maria Maddalena che legge

circa 1610-1620

cera policroma su vetro dipinto, legno, fibre vegetali, carta, avorio, 16,2 × 20 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Argenti senza estimo 1911, n. 182

La cera è racchiusa in una cornice in bronzo dorato della fine del XVIII secolo o degli inizi del successivo, non dissimile da quelle utilizzate per i *Novissimi* e per il *San Francesco* di Palazzo Pitti (qui cat. 53a-b, 54). Grazie alle ricerche di Elisabetta Stumpo possiamo identificare l’opera in quella elencata nell’inventario della villa di Poggio Imperiale del 1625 relativo a Maria Maddalena d’Austria: “Un quadretto in cassatura d’ebano con cristallo sopra drentovi una santa Maria Maddalena di rilievo a diacere con un libro in una grotta con testa di morte, croce e vaso - n. 1” (ASFi, GM 479, c. 10r). Ancora elencata nei successivi inventari del 1641 e del 1655 (ASFi, GM 374bis, c. 15v, n. 285; ivi, GM 657, c. 17r), l’ultima menzione della cera relativa a Poggio Imperiale si trova nel successivo inventario del 1692-1695 che elenca gli oggetti di proprietà del granduca Cosimo III in quella sede: “Un quadretto d’ebano à cassetta scorniciato in parte, alto 2/5, largo soldi 9.4, con cristallo d’avanti; entrovi di rilievo di cera Santa Maria Maddalena nel deserto à diacere sotto una grotta, con panno turchino, libro aperto in atto di leggerlo, con vasettino d’avorio ch’è la luce, alta soldi 6.8, larga 1/3 n. 1” (ASFi, GM 991, c. 56r). La cera non venne alienata nella vendita del 1783 (si veda Appendice) e nel 1784 si trovava ancora a Poggio Imperiale (ASFi, IRC 4856). Il rilievo si ispira al celebre dipinto perduto di Correggio, probabilmente attraverso una delle numerose copie diffuse a Firenze da Cristofano Allori ma non solo. Sebbene il rilievo in cera

non riprenda fedelmente dipinto di Allori qui esposto (cat. 63), così come nessuna delle redazioni note, pare evidente che la sua realizzazione sia stata favorita dalla fortuna del soggetto nella Firenze dei primi anni del Seicento, complice anche l’identità onomastica della santa con la granduchessa, proprietaria e forse committente dell’opera. Pressoché inesistenti risultano le notizie su ceroplasti toscani o attivi in Toscana agli inizi del Seicento; per questa ragione, nonostante la qualità dell’opera, risulta impossibile tentare di attribuire il rilievo a un autore specifico. Come segnalato da Marilena Mosco (in *Curiosità di una reggia* 1979, p. 42, cat. 10), l’autore della cera è indicato nell’inventario del 1911 in un inesistente “Fusino”; si potrebbe ipotizzare che l’estensore volesse intendere Clemente Susini, il più celebre ceroplasta anatomico attivo a Firenze alla fine del Settecento. Nonostante non riproduca esattamente il modello correggesco, l’opera è uno dei primi esempi di traduzione in cera di opere pittoriche, una pratica che troverà il suo massimo esponente in Giovanni Francesco Pieri (Prato, 1699 - Napoli, 1773), che realizzerà nella Napoli della seconda metà del Settecento numerose e fedeli riduzioni in cera dei dipinti delle collezioni farnesiane.

ANDREA DANINOS

Bibliografia
M. Mosco, in *Curiosità di una reggia* 1979, p. 42, cat. 10



Cristofano Allori
(Firenze, 1577-1621)

Santa Maria Maddalena che legge

inizi del XVII secolo

olio su rame, 29,6 × 43 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 1344

Il rame è una copia del dipinto perduto di Correggio il cui presunto originale si trovava sino all’ultima guerra nella Gemälde-galerie di Dresda, proveniente dalla collezione fiorentina di Niccolò Gaddi (1537-1591). L’opera di Correggio godette di notevole fortuna a Firenze tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento; copiata in particolare da Cristofano Allori, come ricordava Filippo Baldinucci, “Questa [la *Maddalena*] venne, non so come, sotto l’occhio di Cristofano, il quale molte e molte volte la copiò, onde avvenne, che assai se ne videro, e se ne veggiono tuttavia di sua mano in case di particolari cittadini, tenute in gran prezzo” (Baldinucci [1681-1728] 1845-1847, vol. III, 1846, p. 734). Allori non fu il solo a replicare l’opera; tra il 1602 e il 1621 la Guardaroba medicea elenca circa dodici redazioni di mano di Cristofano o di Valerio Marucelli, ma anche di allievi dell’Allori quali Zanobi Rosi e Fra Bruno (M. Chappell, in *Allori* 1984, p. 37, cat. 5). L’attribuzione

all’Allori del dipinto qui esposto è stata accolta unanimemente, con l’eccezione di Miles Chappell che proponeva di riconoscer-vi la mano di Valerio Marucelli, un giudizio peraltro espresso prima della pulitura che ha maggiormente evidenziato i caratteri alloriani dell’opera. È probabile che il moltiplicarsi di opere raffiguranti la *Maddalena* abbia coinciso con l’arrivo a Firenze, nel 1608, di Maria Maddalena d’Austria, moglie di Cosimo de’ Medici, che dell’opera desunta da Correggio possedeva la redazione in cera qui esposta (cat. 62).

ANDREA DANINOS

Bibliografia
Pizzorusso 1982, pp. 35, 130; M. Chappell, in *Cristofano Allori* 1984, p. 37, cat. 5; M. Chiarini, in *La Galleria Palatina* 2003, vol. II, p. 36, cat. 34



64.
Botteghe granducali

Busto di Cosimo II de’ Medici

primo quarto del XVII secolo

calcedonio, diaspro verde, diaspro giallo, oro, 42 × 37,4 mm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Gemme 1921, n. 837

Il piccolo rilievo riproduce il busto di profilo verso destra di Cosimo II de’ Medici, eseguito ricorrendo a diverse varietà di calcedonio. Il granduca vi è effigiato in armatura, sopra la quale porta un collare d’oro a cui è appesa la croce dell’Ordine di Santo Stefano, appena accennata. Una voluminosa gorgiera a cannelli sovrasta la goletta della corazza. La capigliatura è resa a piccole ciocche ondulate. Funge da sfondo al ritratto una lastrina ellittica di diaspro verde racchiusa da una cornice modanata in diaspro giallo. Quest’ultimo elemento è a sua volta circondato da un filetto d’oro con anello di sospensione.

La prima attestazione documentaria dell’opera è contenuta nella *Descrizione, o Inventario* della Galleria degli Uffizi del 1676, in cui è sinteticamente descritta come “Testa di Cosimo II di varie pietre” (BU, ms. 78, Cammei Moderni Grandi, n. 28). Essa si distingue per essere stata realizzata con la difficile tecnica del commesso a rilievo, che permetteva di ottenere variopinte figurezioni composte da pietre diverse, lavorate separatamente e poi assemblate assieme per creare un’unica immagine. Tale procedimento determinò l’introduzione nel campo della glittica di un più ampio repertorio cromatico, consentendo agli incisori di svincolarsi dalle sfumature naturali offerte da una singola pietra. Fu

nei primi decenni del Seicento che l’intaglio plastico fu abilmente sfruttato a Firenze per la creazione di capolavori come il pannello del Tesoro dei Granduchi destinato a ornare il grandioso paliotto aureo per la cappella di San Carlo Borromeo a Milano, dove il mosaico in piano si fonde con quello a rilievo, usato per modellare l’effigie ammantata negli abiti granducali di Cosimo II. Con quest’opera l’ovale qui considerato mostra significative affinità dal punto di vista della lavorazione, mentre per quanto attiene al ritratto il termine di confronto più stringente è offerto da una medaglia risalente al 1613 di Guillaume Dupré, dalla quale derivano anche i dettagli dell’armatura finemente ornata, dell’insegna dell’Ordine di Santo Stefano e della gorgiera.

RICCARDO GENNAIOLI

Bibliografia
Kris 1929, vol. I, p. 177, n. 415, vol. II, tav. 96, n. 415; Aschengreen Piacenti 1967, p. 193, n. 1336; Langedijk 1981-1987, vol. I, 1981, p. 581, n. 108, fig. 28.108; Gennaioli 2007, p. 273, n. 268, tav. XXXII, con bibliografia precedente; C. Calvelli, in *Pregio e bellezza* 2010, p. 256, cat. 126





IV.

Gaetano Giulio Zumbo alla corte granducale

65.

Gaetano Giulio Zumbo
(Siracusa, 1656 - Parigi, 1701)

La peste

1691-1694

cera policroma, pasta vitrea, sughero, 76,1 × 93,5 × 48,5 cm
Firenze, Museo di Storia Naturale dell’Università di Firenze, Sezione di Zoologia “La Specola”, collezione Cere Anatomiche, inv. 10000

In un antico edificio in rovina, realizzato in sughero e cera, si affastellano uno sopra l’altro i cadaveri di vecchi, giovani, donne, uomini, bambini e animali. Nella catasta della fossa comune i corpi sono disposti, con studiatissima varietà, sia di fronte, che da tergo, a testa in giù, distesi o rannicchiati, e mostrano sulla pelle i bubboni purulenti del morbo. Alcuni cadaveri in primo piano, come quello della madre morta con il piccolo che inutilmente cerca di attaccarsi al suo seno, paiono meno lividi: essi si fanno via via più scuri col degradare dei piani, assumendo tinte di un verde sempre più marcio o bluastro e mescolandosi a ossa con brandelli di carne. Sullo sfondo, dove la cera è sottilmente plasmata a rilievo, un monatto guida un carro carico di salme verso la pira dove saranno bruciate. Il paesaggio è immerso nella bruma di una nebbia grigio-azzurra in cui si diffonde il fumo della pira, tocchi di cera si mescolano a una pittura con poca materia, creando un forte e suggestivo contrasto con l’icastica nitidezza dei corpi del primo piano.

Nell’inventario redatto alla morte del Gran Principe Ferdinando de’ Medici si contano tre sculture del ceroplasta siciliano, le più celebri tra quelle conservate oggi a Firenze, il *Trionfo del Tempo*, la *Peste* e la *Testa anatomica* (ASF, GM 1222, cc. 49v, 86r). Dagli appartamenti di Palazzo Pitti esse giunsero in Galleria nel corso del Settecento e ne troviamo menzione sia tra i resoconti dei viaggiatori che la visitarono, che nei ricordi dei guardiani preposti alla sua custodia.

Le attestazioni della celebrità della *Peste* sono numerosissime (Daninos 2023, pp. 269-277), tra queste spicca il taccuino del viaggiatore inglese Sir Roger Newdigate (1719-1806), dove il nobiluomo annotò meticolosamente il resoconto delle sue visite effettuate in Galleria nel 1739 (Conticelli 2015). Sir Roger si soffermò a descrivere con minuzia la drammatica cera dedicata alla *Peste* intitolando l’opera dello Zumbo con le parole *Wax work of the plague of Conversano*. Ma chi poteva aver fornito allo zelante giovanotto inglese, appena diciannovenne, quest’informazione geografica così precisa sull’opera del siciliano?

La stessa informazione sul soggetto della cera si rintraccia in due manoscritti, conservati alla Biblioteca degli Uffizi, redatti da Giuseppe Bianchi (Conticelli 2014a), una figura assai controversa, erede della dinastia di custodi che aveva retto la Galleria fin dal Seicento. Egli afferma che la cera rappresenterebbe

“La peste di Conversano in cera (seguita nel 1736) di Gaetano Zummo, quale peste esso vide dal vero venendo di Sicilia sua patria per passare in Toscana. Arrivato a Conversano ed essendo il paese infesto di contagio bisognò restarvi” (BU, ms. 20, cc. 187-189). La descrizione prosegue con dettagli improbabili sulle scene viste dal vero dall’autore e scolpite nella sua opera: la vecchia piangente che, sepolta sotto una catasta di cadaveri, avrebbe urlato tutta una notte sotto le finestre dell’artista, la madre morta e il bambino che cerca inutilmente di attaccarsi al seno, il monatto sopravvissuto che si sarebbe arricchito e che più tardi Zumbo avrebbe visto passare in carrozza a Napoli. La notizia degna di nota in questo racconto è rappresentata dall’identificazione dell’epidemia con la peste di Conversano che ebbe luogo, effettivamente, tra il 1690 e il 1692. In precedenza si pensava che la *Peste* fosse ispirata alla calamità, occorsa a Napoli nel 1656, e alla produzione figurativa che ne derivò: l’occorrenza di un flagello pestilenziale, meno celebre, ma coevo, è interessante in relazione alle circostanze che determinarono l’esecuzione della cera (cfr. in questo volume Daninos, p. 70; Spinelli, p. 94) e alla sua percezione e narrazione nelle consuetudini degli Uffizi settecenteschi.

Dettagli dell’opera di Zumbo, quali la figura del monatto col naso tappato, rinviano a celebri dipinti sul tema della Peste che conobbero anche traduzioni a stampa (Daninos 2023, pp. 58-61). Oltre alle opere di Marcantonio Raimondi, Poussin e Mattia Preti, riconosciute dalla critica quali possibili fonti figurative del teatrino della Specola (Lightbown 1964a; Cagnetta 1976; Idem 1977), recentemente Daninos (2023, pp. 61-64) ha proposto di avvicinarla ai dipinti di Giacomo del Po (Roma, 1652 - Napoli, 1726) e di Francesco Di Maria (Napoli, 1623-1690) autori rispettivamente della *Peste del 1656 a Sorrento* e della *Comunione degli appestati ad opera del beato Bernardo Tolomei*, che condividevano con Zumbo gli interessi per gli studi anatomici e i soggetti bizzarri e stregoneschi.

VALENTINA CONTICELLI

Bibliografia

Lightbown 1964a; Cagnetta 1976; Idem 1977; Conticelli 2014a; Daninos 2023, pp. 57-54, con bibliografia



66.

Gaetano Giulio Zumbo
(Siracusa, 1656 - Parigi, 1701)

Morbo gallico o Trionfo del Tempo

circa 1690-1695

cera policroma, 42 × 80 × 32 cm (la teca)

Firenze, Museo di Storia Naturale dell’Università di Firenze, Sezione di Zoologia “La Specola”, collezione Cere Anatomiche, inv. 10001

Le nove figure in cera furono ritrovate, dopo l’alluvione del 1966, nel giardino del palazzo Corsini a Firenze. Vennero donate da Tommaso Corsini al museo della Specola nel settembre 1974, ma con l’alluvione pare sia andata perduta anche l’unica riproduzione fotografica della cera nel suo stato originale.

Stando ai *Mémoires* dei gesuiti di Trévoux, principale fonte per la ricostruzione della sua vita, Zumbo avrebbe realizzato due opere per Cosimo III e due per il Gran Principe Ferdinando (*Mémoires de Trévoux* 1707, p. 1832). Basandosi su questa notizia, François Cagnetta, nel pubblicare per primo i nove frammenti, aveva ipotizzato che fossero da identificare in uno dei due gruppi realizzati per Cosimo III (Cagnetta 1976, p. 214; Idem 1977, vol. II, p. 493).

Se i legami tra Cosimo e Filippo Corsini (Firenze, 1647-1706), “più amico e compagno che cortigiano” (Brunetti 2013, p. 24), rendono da un lato plausibile l’ipotesi, si dovrà però tenere conto che i già citati *Mémoires* specificavano che i due gruppi erano “de cinq ou six figures chacun”, mentre la cera Corsini, anche nello stato attuale, conta un numero maggiore di figure.

Tito Martini, nella biografia del ceroplasta Egisto Tortori (Firenze, 1829-1893) dal 1851 modellatore presso la Specola, ricordava come lo scultore avesse provveduto al restauro dell’opera che già all’epoca si trovava “in tale deperimento che si disperava salvarla” (Martini 1895, p. 7). Martini per la sgradevolezza del soggetto evitava di darne una descrizione completa: “Un altro [lavoro di Zumbo] non meno pregevole raffigurante gli effetti del morbo gallico, del quale ci dispensiamo volentieri dal fare la descrizione” (*ibidem*). Ritroviamo la stessa ritrosia nel dattiloscritto del 1929 sull’arte ceroplastica di Giuseppe Carobbi, il quale conferma come l’opera fosse di dimensioni maggiori delle altre: “forse il più importante di tutti [i “teatrini” di Zumbo] per la sua grandezza, raffigurante gli effetti del morbo gallico, del quale però mi dispenso di darne una descrizione” (Carobbi dattiloscritto 1929, pp. 332-333). Meno reticente risulta l’anonimo autore che sulle pagine del fiorentino “Giornale di Erudizione” del 1890 (3-4, dicembre 1890, pp. 49-50) rispondeva a un quesito pubblicato alcuni mesi prima (“Giornale di Erudizione”,

23-24, luglio 1890, p. 358) in cui si chiedeva dove si trovassero, oltre al Bargello, opere del ceroplasta: “Un lavoro assai bello, in cera, dello Zumbo esiste a Firenze presso il Principe Corsini. Rappresenta il Tempo circondato da cadaveri e da scheletri d’uomini e d’animali; ed in un inventario fatto poco dopo l’anno 1740 è descritto così: ‘Una custodia d’ebano nero con cristallo davanti entrovi varie figure di cera rappresentanti il Tempo che distrugge tutto; opera dell’Abate D. Gaetano Zumbo Siciliano’” (“Giornale di Erudizione”, 3-4, dicembre 1890, p. 49). L’anonimo estensore trascrive correttamente la pagina 117 dell’inventario Corsini redatto negli anni 1740-1749 quando l’opera si trovava nel gabinetto del cardinale Neri Corsini, secondogenito di Filippo (San Casciano Val di Pesa, Archivio Corsini, *Inventario dei quadri del Palazzo di via del Parione in Firenze*, circa 1740-1749; il documento è stato ritrovato da Davide Gambino). Il soggetto della cera, indicato nell’inventario Corsini come *Il Tempo che distrugge tutto*, porta a ritenere che le figure raffiguranti gli effetti della sifilide costituissero il centro di una più vasta composizione, dove la presenza di scheletri d’uomini e animali rimandava al tema più generale della corruzione dei corpi. La menzione degli scheletri conferma l’ipotesi già avanzata che i frammenti ritrovati nei depositi di palazzo Mozzi Bardini, qui esposti, fossero in origine parte del gruppo Corsini (cat. 67).

ANDREA DANINOS

Bibliografia

“Giornale di Erudizione”, 3-4, dicembre 1890, pp. 49-50; Martini 1895, pp. 7-8; Carobbi dattiloscritto 1929, p. 332; Cagnetta 1976, p. 214; Idem 1977, vol. II, p. 493; Lanza, Azzaroli Puccetti, Poggesi *et alii* 1979, pp. 79-81; Angeletti 1980, p. 169; Azzaroli Puccetti 1988, p. 32; Lemire 1990, p. 30; G. Capozzi, in *Scienza e miracoli* 1998, pp. 346-348, cat. D 45; *Repertorio della scultura fiorentina* 1993, vol. I, p. 110; Poggesi 1999, pp. 20-25; Wolkenhauer 2001, pp. 73-74; Poggesi 2002, p. 178; Cordua, Lanterna, Lombardi *et alii* 2009, pp. 71-97; Poggesi 2009, pp. 83-84; Ebenstein 2016, p. 96; *Natura Collecta* 2021, p. n.n.; Daninos 2023, pp. 76-78, 230, cat. A/4



67.
Gaetano Giulio Zumbo
(Siracusa, 1656 - Parigi, 1701)

Morbo gallico o Trionfo del Tempo

circa 1690-1695

cera policroma, legno, sughero, 65 × 36,5 × 40 cm (allestimento moderno)
Firenze, Museo autonomo delle Ville e Residenze monumentali fiorentine, Villa medicea di Cerreto Guidi, Museo storico della caccia e del territorio, inv. B. 7725

Le cinque figure in cera, oltre a frammenti di legno e sughero di una scenografia, furono ritrovati alla fine degli anni novanta da Mario Scalini, allora direttore di Palazzo Mozzi Bardini, “in uno scatolone di immondizia e stracci, con carte di giornale, vetri e cose da gettare” (M. Scalini, in Cordua, Lanterna, Lombardi *et alii* 2009, p. 71). Correttamente identificati dallo stesso Scalini come elementi superstiti di una più vasta composizione di Gaetano Zumbo, furono sottoposti a un accurato restauro a cura dell’Opificio delle Pietre Dure, e presentati nell’attiguo Museo dell’Opificio nel gennaio 2010. Le cinque figure, un bambino, una donna, un uomo e due scheletri, misurano tra i 7 e i 25 centimetri, nettamente superiori alle figure dei più noti “teatrini” del ceroplasta ma perfettamente compatibili con i frammenti del cosiddetto *Morbo gallico* già Corsini (si veda cat. 66). La presenza di scheletri, documentati nella cera Corsini prima che subisse i danni dell’alluvione (“Giornale di Erudizione”, 3-4, dicembre

1890, pp. 49-50), conferma come la rappresentazione delle vittime della sifilide costituisse solo parte di un *Trionfo del Tempo*, già così nominato nell’inventario Corsini degli anni quaranta del Settecento. Si può supporre che, intorno alla seconda metà dell’Ottocento, nel restaurare la cera di Zumbo per i Corsini, il ceroplasta Egisto Tortori (Firenze, 1829-1893), avendola trovata “in tale deperimento che si disperava salvarla” (Martini 1895, p. 7), abbia deciso di eliminare alcune figure dal gruppo, riadattando la composizione.

ANDREA DANINOS

Bibliografia
Cordua, Lanterna, Lombardi *et alii* 2009, pp. 71- 97; “*Mirabili Orrori*” 2010; Speranza 2019, pp. 399-400; Daninos 2023, pp. 76-78, 230, cat. A/5



68.
Gaetano Giulio Zumbo
(Siracusa, 1656 - Parigi, 1701)

Scena di stregoneria

circa 1690-1695

cera policroma, sughero, fibre vegetali, pasta vitrea, 28 × 34 × 9,5 cm
Sassari, Pinacoteca Nazionale, inv. 19128

La cera proviene dalla collezione dell’industriale sardo Giovanni Antonio Sanna, donata con la sua intera collezione alla città di Sassari nel 1875. L’inventario della collezione la definisce “Scena fantastica di Meggera e Mostri” e la attribuisce correttamente a Zumbo. Ciononostante l’opera, così come l’altro gruppo posseduto da Sanna, è stata sino a poco tempo fa ignorata da quanti si sono occupati dell’artista siciliano. Le misure assai minori rispetto al gruppo raffigurante *Cacciatori di tesori assaliti dai demoni* (si veda fig. 34 a p. 69) non consentono di ipotizzare un collegamento iconografico diretto tra le due opere; si può solo immaginare che siano state entrambe commissionate da un appassionato cultore di temi magici e demoniaci.

Sul lato sinistro una strega sacrifica un neonato tagliandogli la gola con un coltello, visibile nella foto successiva al primo restauro del 1966 e oggi non più presente. Ai suoi piedi, prima del più recente intervento di restauro portato a termine nel 2018, erano collocati il libro magico e la coppa destinata a raccogliere il sangue della vittima. Da una roccia sopra la strega compare un serpente mentre a destra si erge una figura mostruosa ibrida, con un bucranio come testa, il torso femminile alato e le zampe caprine. Una testa mozzata dal colore verdastro con gli occhi spalancati giace sotto la creatura. Al centro della composizione vi è un giovane uomo nudo, non sappiamo se complice o vittima delle forze diaboliche, ai cui piedi è collocato un drago.

Nell’antichità classica il sacrificio di neonati è messo in opera da varie figure femminili, Lamia e Empusa le più note, creature diaboliche in grado di assumere forme animali. Si può supporre che Zumbo, o un suo colto committente, abbiano voluto ispirarsi a una di queste narrazioni; in particolare Diodoro Siculo (Bibl. XX 41, 3-6) narra della regina libica Lamia che, divenuta un mostro bestiale dopo la morte dei figli, uccide per invidia quelli delle altre donne. Tra le varie narrazioni riguardanti Lamia, differisce quella presente nelle *Metamorfosi* di Antonino Liberale (2018, pp. 44-

45), dove Lamia ha l’aspetto di una bestia che abita una caverna sul monte Cirfi e si aggira nei campi divorando animali e uomini. L’oracolo di Delfi indica come unica salvezza il sacrificio di un giovane da condurre alla grotta del mostro. Viene estratto a sorte Alcioneo, ma mentre è condotto alla grotta, il giovane Euribato, innamoratosi di lui, ottiene di prenderne il posto, e giunto nell’antro getta Lamia giù dalle rupi. Nella cera di Sassari l’ambientazione in una grotta elevata e la figura del giovane paiono rimandare al testo di Antonino, mentre la presenza della vecchia in atto di sacrificare il neonato potrebbe alludere alla doppia natura di Lamia, umana e bestiale.

La sostanziale uniformità stilistica nell’opera di Zumbo non permette di collocare cronologicamente la cera di Sassari, né abbiamo notizia sulla provenienza dell’opera. Andrà però ricordato che Giovanni Antonio Sanna, eletto deputato nel 1865, aveva fatto di Firenze, nuova capitale d’Italia, la sua residenza privilegiata. Inoltre anche la figlia Amelia risiedeva in Toscana avendo sposato l’anno precedente il livornese Francesco Michele Guerrazzi, nipote del politico e scrittore Francesco Domenico. A favore di una datazione tra il 1690 e il 1695, gli anni della permanenza di Zumbo a Firenze, contribuisce la tangenza tra la nostra cera e le opere negromantiche di Salvator Rosa, realizzate principalmente negli anni fiorentini, e ancora presenti all’epoca di Zumbo (cat. 83-84).

In occasione della mostra un intervento di restauro dell’Opificio delle Pietre Dure ha ricollocato alcuni oggetti nella loro posizione originale.

ANDREA DANINOS

Bibliografia
Dore 1985, p. 23; Idem 2008, p. 383, cat. 362; Daninos 2023, pp. 90-96, 229, cat. A/8



69.
Gaetano Giulio Zumbo, attribuito
(Siracusa, 1656 - Parigi, 1701)

Compianto sul Cristo morto
circa 1690-1695

cera policroma, pasta vitrea, sughero, 33,5 × 42 (57,5 il retro) × 17,5 cm
Firenze, Galleria dell'Accademia di Firenze e Musei del Bargello, Museo Nazionale del Bargello, inv. Cere, n. 414

Documentata nel Museo Nazionale del Bargello dal 1878 come opera di Gaetano Zumbo, e successivamente come “Scuola di Gaetano Zumbo?” (*Ritrattini in cera* 1981, p. 162, cat. 1), la cera era ritenuta da François Cagnetta parzialmente autografa, attribuendo allo Zumbo la sola figura di Cristo, a suo avviso inserita in un gruppo più tardo e proveniente da una delle due grandi cere realizzate a Genova tra il 1695 e il 1700 e portate dallo scultore a Parigi, raffiguranti la *Natività* e la *Deposizione* (Cagnetta 1976, p. 216; Idem 1977, vol. II, p. 495). Delle due opere, una sola delle quali, la *Natività*, è giunta sino a noi (Londra, Victoria and Albert Museum, inv. A-3-1935) possediamo una dettagliatissima descrizione dovuta a Roger de Piles (1707, pp. 505-511; Idem 1708, pp. 473-488) quando già erano state acquistate da Jacques Le Hay e dalla moglie, la pittrice Elisabeth Sophie Chéron (Parigi, 1648-1711), che dalla *Deposizione* trasse un dipinto, oggi perduto, esposto al Salon del 1704 (*Liste des tableaux* 1704, p. 19) e nel 1710 un’incisione (cat. 70). L’accurata descrizione fornita da De Piles, che indica “S. Jean placé du côté gauche” (Piles 1708, p. 482), mostra come l’incisione non riproduca la cera in controparte, escludendo in tal modo che il *Cristo deposto* fiorentino possa aver fatto parte del gruppo realizzato a Genova. Contrariamente a quanto ritenuto da Cagnetta le tre figure sono state realizzate con tutta evidenza dalla stessa mano e in uno stesso momento. Non si può negare uno stretto rapporto tra la figura del Cristo e quella tramandataci dall’incisione, mentre la *Madonna* e il *San Giovanni* differiscono totalmente, ragione per la quale lo studioso le riteneva non pertinenti. In realtà l’elevata qualità del modellato porta a ricondurre, seppure con una certa prudenza, l’intera opera al suo scarno catalogo, e a valutare l’ipotesi che la cera costituisca una prima versione semplificata e in scala ridotta, realizzata a Firenze, del gruppo omonimo al quale

si dedicherà durante il soggiorno genovese. La recente scoperta da parte di Silvia Papini dell’esistenza di “un bellissimo Presepio di cera, che è mano di Don Gaetano” legato in un primo testamento del 1694, quando Zumbo risiedeva ancora a Firenze, dall’abate Filippo Pizzichi a Cosimo III de’ Medici (Papini 2024, pp. 144-147), conferma che lo scultore negli anni fiorentini si fosse già dedicato ad almeno uno dei soggetti realizzati a Genova. Come era sua abitudine, Zumbo non manca di ambientare la scena, come nella perduta versione, in una grotta, seguendo il Vangelo di Marco (“posuit eum in monumento, quod erat excisum de petra”, Mc. 15, 46). Se la figura del Cristo conferma l’interesse di Zumbo per l’anatomia, la *Madonna* e il *San Giovanni* mostrano qualche tangenza con la coeva pittura fiorentina, in particolare con l’opera di Pier Dandini, con il quale il siciliano fu in rapporto (Bellesi 1991, pp. 184-185). Va infine segnalato che nel suo dattiloscritto dedicato all’arte ceroplastica, Giuseppe Carobbi menzionava al numero 744 del catalogo dell’asta libraria e antiquaria Franchi & Caucich tenutasi a Firenze nel dicembre 1879 un’altra *Deposizione* in cera composta da cinque figure e attribuita allo Zumbo, già all’epoca del Carobbi irreperibile (Carobbi 1929, p. 338).

ANDREA DANINOS

Bibliografia
Rossi 1932, p. 31; Cagnetta 1976, p. 216; Idem 1977, vol. II, p. 495; Lanza, Azzaroli Puccetti, Poggese *et alii* 1979, p. 75; *Ritrattini in cera* 1981, p. 162, cat. 1; Azzaroli Puccetti 1988, p. 37; *Repertorio della scultura fiorentina* 1993, vol. I, p. 110; B. Paolozzi Strozzi, in *La storia del Bargello* 2004, p. 76; Sanguineti 2012, p. 15; Daninos 2020, p. 146; Idem 2023, pp. 84-86, 231, cat. AT/1; Papini 2024, p. 145 nota



70.
Élisabeth Sophie Chéron
(Parigi, 1648-1711)

Deposizione
1710

incisione su carta, 489 × 607 mm
in basso “Gaetan. Jul. Zumbo invenit et figuris cereis Ectypis et ad vivum coloratis expressit - Elizabeth Cheron Le Hay pinxit,
delineavit et sculpsit 1710”
Milano, collezione privata

L’incisione è l’unica testimonianza pervenutaci del perduto gruppo in cera raffigurante la *Deposizione* che Zumbo recò con sé a Parigi da Genova unitamente alla *Natività*, che tuttora si conserva, seppure pesantemente restaurata, nei depositi del Victoria and Albert Museum a Londra.
Élisabeth Chéron, ammessa a soli ventidue anni all’Académie Royale de Peinture et de Sculpture come ritrattista, aveva sposato tardivamente, nel 1692, Jacques Le Hay, *ingénieur du Roy*, che nel 1720 diverrà curatore del Cabinet des Estampes; insieme avevano formato nella loro abitazione della rue de Grenelle una ricca collezione di opere d’arte nella quale le due opere di Zumbo avevano un ruolo centrale.
Il medico Jean-Baptiste Fermel’huis nell’Éloge *funèbre* che le dedica nel 1712, scriveva che Élisabeth Chéron, resasi conto dell’indigenza in cui versava Zumbo, giunto a Parigi nel 1701, dapprima gli aveva commissionato una piccola testa in cera di sua scelta consegnandogli sei luigi d’oro. Successivamente la pittrice aveva convinto un gruppo di amatori a fornire al siciliano una rendita, ma necessitando in seguito di una grossa somma, Zumbo le offrì in pegno le due cere portate da Genova che entreranno in posses-

so di Élisabeth poco prima della morte dell’artista avvenuta il 22 dicembre 1701 (Fermel’huis 1712, pp. 23-25). Nel 1704 Élisabeth Chéron esporrà al Salon, con altre dieci opere, un dipinto raffigurante la *Descente de Croix* tratto dall’opera di Zumbo e nel 1710 ne trarrà l’incisione che godrà di un notevole successo (*Liste des tableaux* 1704, p. 19). La minuziosa descrizione delle due opere di Zumbo dovuta a Roger de Piles permette di confermare che l’incisione non riproduce in controparte la perduta cera (Piles 1707, pp. 505-511; Idem 1708, pp. 473-488), smentendo in tal modo alcune ipotesi avanzate da François Cagnetta a proposito del gruppo attribuito a Zumbo del Museo del Bargello (si veda cat. 69). L’incisione contribuirà inoltre, unitamente alla strategia promozionale messa in atto dalla coppia Chéron-Le Hay, alla fortuna dei due gruppi in Francia, dove godranno di una fama persino superiore alle opere fiorentine (Daninos 2023, pp. 150-156).

ANDREA DANINOS

Bibliografia
Daninos 2020, pp. 136-149; Idem 2023, pp. 150, 234-235



Gaetano Giulio Zumbo
(Siracusa, 1656 - Parigi, 1701)

Corruzione dei corpi

1698

cera policroma, 18 × 21,4 cm
sul retro “Gaetano Giulio Zummo F. 1698”
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Oggetti d’Arte Pitti, n. 2169

L’opera, proveniente da una collezione privata fiorentina e recentemente acquistata dalle Gallerie degli Uffizi, è apparsa fuggevolmente un’unica volta nel 1971 in occasione della Biennale dell’Antiquariato di Firenze. Prontamente segnalata nella recensione alla mostra da Álgvar González-Palacios (1971, p. 8, fig. 6), che la definì “piccolo capolavoro plastico”, la cera costituisce in effetti, per varie ragioni, un’aggiunta significativa allo scarno catalogo del ceroplasta.

Sul retro del pannello ligneo di fondo è apposta la scritta a penna “Gaetano Giulio Zummo F. 1698” (sinora ritenuta “1695”).

L’opera era certamente nota a François Cagnetta (1976, p. 214, fig. 2), che inespicabilmente pubblica la sola foto della firma, definita autografa nella didascalia, senza indicarne l’origine e senza menzionare la cera nel testo. Fu ritenuta autografa anche da Álgvar González-Palacios, che vi leggeva la data 1695 (González-Palacios 1971, p. 84), datazione recentemente confermata da chi scrive (Daninos 2023, pp. 88-89).

Nonostante i pareri discordanti in merito, ritengo che vada accolta la proposta di Elisabetta Stumpo di leggermi la data 1698, facendo dunque risalirne l’esecuzione agli anni del soggiorno genovese. In questo caso perde di valore l’ipotesi dell’autografia della firma, poiché dal periodo genovese lo scultore sostituisce la dizione Zummo, in uso a Firenze, con quella di Zumbo.

Sebbene sia documentato che, prima di trasferirsi a Firenze, Zumbo abbia realizzato a Napoli rilievi in cera di piccole dimensioni (si veda p. 69), questa allo stato attuale è l’unica opera certa di tale formato. Non lo era probabilmente il “bellissimo Presepio di cera”, appartenuto all’abate fiorentino Filizio Pizzichi (1637-1705), cappellano granducale, unitamente al suo ritratto in cera, quest’ultimo certamente di misure ridotte; la notizia, portata alla luce da Silvia Papini (2024, pp. 143-148), conferma inoltre che molto della produzione fiorentina del ceroplasta debba ancora venire alla luce.

Tra le opere perdute dell’artista, una delle poche che ha qualche possibilità di appartenergli effettivamente è una *Corruzione dei corpi* inserita in un orologio e quindi certamente di piccolo formato: l’“Orologgio antico con cassa impellicciata di lapisla-

zoli, diaspro et altro marmo venato con due leoni al di sotto et al di sopra cinque statuette di metallo dorato e veduta la di sotto di un sepolcro con cadaveri opera dell’Abbate Gaetani L. 350”. L’orologio, realizzato evidentemente dalla fiorentina Galleria dei lavori, apparteneva al genovese Stefano da Passano (Genova, 1683-1750), in rapporti d’affari con la corte medicea e committente di Massimiliano Soldani Benzi (Santamaria 2009-2011, pp. 709-710; Daninos 2023, p. 234, cat. P/9).

Nella cera qui esposta, la figura dell’uomo pare ispirarsi a quella di un Cristo deposto, simile a quello della perduta *Deposizione* realizzata a Genova, o alla redazione in scala ridotta del Museo del Bargello, tentativamente ascrittagli (cat. 69-70).

Anche in questo caso, come nei gruppi fiorentini di dimensioni maggiori, l’interesse di Zumbo per l’anatomia del corpo prevale sull’esattezza scientifica; la figura maschile risulta infatti modellata con la muscolatura intatta nonostante l’avanzato stadio della corruzione, un dato non recepito dai successivi imitatori del ceroplasta, che si limitarono nelle loro composizioni ad accentuare gli aspetti macabri della decomposizione.

Volendo accettare l’anno 1698 quale effettiva data di esecuzione dell’opera, si dovrà dunque supporre che da Genova il piccolo gruppo giunse a Firenze; lo confermano, oltre alla provenienza della cera, composizioni simili a opera di ceroplasti diversi ma tutti operanti in area toscana nella prima metà del secolo successivo e oltre, che sembrano ispirarsi al modello del ceroplasta siciliano (cat. 72-73). L’evidente superiorità esecutiva rispetto alle altre redazioni note conferma inoltre come le precedenti attribuzioni a Zumbo, comuni a tutte le opere con questo soggetto, non possano essere accolte.

ANDREA DANINOS

Bibliografia

González-Palacios 1971, p. 84, fig. 6; Cagnetta 1976, p. 214, fig. 2; González-Palacios 1984a, vol. II, p. 285; Idem 1984b, vol. I, p. 226; Azzaroli Puccetti 1988, p. 36; *Repertorio della scultura fiorentina* 1993, vol. I, p. 110; Daninos 2023, pp. 88-89, 231, cat. A/10



72.
Ceroplasta attivo in Toscana nella prima metà del XVIII secolo

Corruzione dei corpi

circa 1700-1730

cera policroma, legno, fibre vegetali, 19,3 × 23,2 cm
Mantova, Seminario Vescovile, Gabinetto Scientifico

La prima notizia relativa all’opera, sino a poco tempo fa ignorata, si può riconoscere in una voce dell’inventario della sua collezione redatto nel 1782 dall’erudito senese Giovan Girolamo Carli (Ancaiano, Siena, 1719 - Siena, 1786), conservato nella Biblioteca Comunale di Siena e reso noto da Elisa Bruttini (2017, pp. 134-141). Il *Catalogo delle mie antichità e altre galanterie diverse* di Carli elenca: “Il cadavere di una donna nell’atto della putrefazione nel sepolcro, lavoro eccellente di un siciliano (mi pare di cognome Zummo) Autore della Peste e di altri meravigliosi lavori in cera nella R. Galleria di Firenze” (ivi, p. 138). Nonostante la cera mantovana raffiguri un corpo maschile, i lunghi capelli o un lapsus di Carli possono giustificare l’errore. La collezione di Carli andò in parte dispersa e in parte trasferita a Mantova, dove dal 1774 era segretario perpetuo della Reale Accademia di Scienze, Belle Lettere ed Arti e vero artefice dei musei mantovani. È probabile che alla sua morte, alcune opere della sua collezione, come nel caso della nostra cera, siano confluite nel nascente Museo di Storia Naturale, in parte collocate successivamente nei locali del liceo Virgilio, da dove, nella metà dell’Ottocento, alcuni reperti vennero ceduti al Gabinetto Scientifico del Seminario Vescovile. Attribuita dubitativamente in più occasioni a Gaetano Giulio Zumbo (Signorini 1987, pp. 89-94; Scansani 2012-2013, pp. 33-

41; Idem 2015, pp. 28-39), attribuzione giustamente già respinta da Maria Luisa Azzaroli Puccetti (1988, pp. 39-40), la cera va con tutta probabilità ascritta a un ceroplasta toscano attivo nei primi decenni del Settecento. Sebbene non vi sia prova che Zumbo abbia avuto degli allievi, Niccolò Gabburri ricordava come lo scultore fiorentino Lorenzo Migliorini (Firenze, 1673-1737) avesse realizzato “un Cimiterio, a somiglianza di quelli del celebre Abate Zummo Siciliano” (si veda in questo volume a p. 71); inoltre Ignazio Hugford possedeva una “Corruzione del corpo umano” del genovese Achille de Grossi, attivo in Toscana negli anni sessanta del Settecento (si veda a p. 71). Come nel caso di un’altra opera qui esposta, anch’essa realizzata in area toscana (cat. 73), l’autore della cera pare essere a conoscenza dell’unica opera di Zumbo dall’identico soggetto e di formato ridotto (cat. 71).

ANDREA DANINOS

Bibliografia
Signorini 1987, pp. 89-94; Azzaroli Puccetti 1988, pp. 39-40; *Repertorio della scultura fiorentina* 1993, vol. I, p. 110; Scansani 2012-2013, pp. 33-41; Idem 2015, pp. 28-39; Daninos 2023, pp. 126, 246, cat. R/18



73.
Ceroplasta attivo in Toscana nella prima metà del XVIII secolo

Corruzione dei corpi

circa 1700-1730

cera policroma, legno, sughero, 18 × 32 × 18 cm
Milano, Collezione Koelliker, courtesy BKV Fine Art

Proveniente dal commercio antiquario fiorentino e passata in una collezione emiliana, dispersa in asta nel 2005 prima di giungere nella sede attuale, la cera è racchiusa in una teca databile alla fine del Settecento, apparentemente realizzata da una delle botteghe alle quali si devono le teche che racchiudono le cere del Museo della Specola a Firenze. All’interno del pannello posteriore in legno vi è l’iscrizione a penna “Cajetanus Zumbo”. Come nel caso dell’opera di eguale soggetto conservata nel Gabinetto Scientifico del Seminario Vescovile di Mantova (cat. 72), la cera è stata in passato attribuita a Gaetano Zumbo, un’attribuzione che non può essere accolta per ragioni stilistiche. Anche in questo caso l’opera risulta realizzata in ambito toscano negli anni successivi alla partenza di Zumbo da Firenze, probabilmente nei primi anni del Settecento. È possibile che anche in questo caso l’anonimo ceroplasta fosse a conoscenza dell’unica opera di Zumbo di eguale soggetto (cat. 71). Volendo ipotizzare una data più avanzata per l’opera, si potrebbe tentare di collegarla, senza alcun possibile supporto documentario, alla “Corru-

zione del corpo umano” del genovese Achille de Grossi, attivo in Toscana negli anni sessanta del Settecento, posseduta da Ignazio Hugford (si veda a p. 71). Vale infine la pena segnalare, a testimonianza della fortuna del soggetto, come il professore di letteratura francese a Pisa Hippolyte Topin segnalasse nel 1858 in una villa non specificata nei dintorni di Lucca un’opera di eguale soggetto, se non quella qui esposta: “Un tableau de ce genre [la *Corruzione dei corpi*] existe dans la villa d’un amateur aux environs de Lucques. Il est probablement de ce peintre [Zumbo]: travail admirable par sa magnifique transparence et surtout pour la vérité, l’intelligence, le savoir qu’il s’y fait remarquer” (Topin 1858, p. n.n.).

ANDREA DANINOS

Bibliografia
Una importante raccolta 2005, pp. 100-101, n. 55; Sanguineti 2012, p. 15; Daninos 2023, pp. 126-127, 247, cat. R/20



Fossa carnaia

fine del XVII - inizi del XVIII secolo

cera policroma, 27 × 34 × 12,5 cm
Siracusa, Galleria Regionale di Palazzo Bellomo, inv. 29268 M

Acquistata dal Museo di Palazzo Bellomo nel 1908 con l’attribuzione al ceroplasta siracusano Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701), la teca è stata espunta dal catalogo dell’artista dalla critica recente (Giansiracusa 1991, p. 35, nota 21; Grasso, Gulisano 2011, p. 25; Daninos 2023, pp. 122-123, 251, cat. R/28). Pur tuttavia, l’opera si iscrive in quella predilezione per i temi macabri correlati alla morte che percorre con una certa frequenza la produzione in cera siciliana tra la fine del XVII e il XVIII secolo, connessa forse in qualche modo alla prima attività di Zumbo nella terra natia, di cui purtroppo ignoriamo del tutto maestri, formazione e opere. Che l’artista sia stato l’iniziatore di un filone fortunato incentrato sulla raffigurazione della corruzione del corpo, fiorito nell’isola solo dopo la sua partenza, rimane dunque allo stato attuale delle conoscenze solo un’accattivante ipotesi, sostenuta comunque dall’alta levatura artistica e dall’originalità della produzione in cera isolana del periodo (Grasso, Gulisano 2011, pp. 25-26). Zumbo lasciò la Sicilia in data imprecisata e successivamente la sua prima tappa documentata è Napoli nel 1687, quando già ventisettenne doveva essere nella sua piena maturità (Daninos 2023, p. 47). Nonostante queste evidenti lacune conoscitive, si può comunque osservare come la Sicilia si caratterizzi come una delle aree di produzione più sensibili a questa macabra tematica (Daninos 2023, pp. 122-123). Sebbene l’opera presentata sia da attribuire a un suo imitatore attivo in Sicilia tra la fine del XVII e l’inizio del XVIII secolo, la dipendenza dall’espressività di Zumbo è infatti evidente, ad esempio nella superficie nera e rugosa dell’antro, che ricorda la teca firmata dall’artista e datata 1698, resa nota da González-Palacios (1971, p. 84) e presentata in questo catalogo da Andrea Daninos (cat. 71), anch’essa forse raffigurante una fossa car-

naia (Grasso, Gulisano 2011, p. 28). Riconduce a Zumbo anche la descrizione vividamente realistica dei passi progressivi verso il decadimento e il disfacimento della forma umana: dal corpo relativamente integro e ancora perfettamente riconoscibile, perfino nelle vesti, del momento presente, rappresentato dalla discesa nella tomba, si procede infatti verso stadi sempre più scomposti e disfatti che alludono al passato, fino ad arrivare al nudo scheletro e, infine, all’ultimo reperto della vita perduta, cumuli di ossa sparse in disordine senza più un corpo a cui appartenere. Lo spazio della fossa è perfettamente ermetico e non lascia filtrare tracce di vita, neppure quella dei becchini che calano giù il corpo, nascosti alla nostra vista oltre la botola, che presto verrà chiusa, sigillando ancora una volta la morte (Grasso, Gulisano 2011, p. 25). Uniche presenze vive dentro la tomba sono quelle di un gecko, animale notturno e misterioso, che si protende a scrutare con interesse il volto del cadavere, e di altri esseri abitualmente raffigurati nelle scene di sepoltura, come topi e scorpioni. Rispetto alle raffigurazioni analoghe, che in genere restituiscono un’istantanea dei corpi decomposti, la composizione riveste certamente uno spunto di originalità nella raffigurazione di una scena in movimento, che fissa vividamente l’istante del transito dal mondo delle certezze terrene al buio insondato della morte. Non vi è alcuna speranza, alcuna luce, il messaggio del *memento mori* e della *vanitas* delle vicende umane si impone con la cruda forza dell’ineluttabilità.

SANTINA GRASSO

Bibliografia

Giansiracusa 1991, p. 35, nota 21; Grasso, Gulisano 2011, p. 25; Daninos 2023, pp. 122-123, 251, cat. R/28



75.
Giuseppe Antonio Torricelli
(Fiesole, 1659 - Firenze, 1719)

Busto di Vittoria della Rovere

1696-1713

calcedonio di Volterra, agata sardonica, diaspro, legno pietrificato, diaspro bianco di Volterra, paragone di Fiandra, calcedonio, altezza 70 cm
Firenze, Sistema Museale di Ateneo, Università degli Studi di Firenze, Villa La Quiete

Capolavoro di commesso in pietre dure a tutto tondo, il busto ritratto di Vittoria della Rovere, sposa di Ferdinando II de’ Medici, spicca per naturalezza e virtuosismo (per il commesso a rilievo, si veda cat. 64). Fu eseguito da Giuseppe Antonio Torricelli (cat. 76), dopo la morte della granduchessa avvenuta nel 1694, per volere del figlio, Cosimo III, che le era affezionatissimo. La scultura fu realizzata dalla lavorazione di diverse pietre: calcedonio di Volterra per il volto, diaspro per le labbra, *cailloux* egiziano per le sopracciglia, agata sardonica per le pupille, calcedonio traslucido per la sclera bianca che le circonda e paragone di Fiandra per la splendida cappa nera che avvolge il capo della granduchessa come un involucro, coprendole i capelli in legno pietrificato e ricadendo sulle spalle in corrispondenza del corpetto (A. Giusti, in *Art of the Royal Court* 2008; Eadem, in *Inganni ad arte* 2009; R. Gennaioli, in *Carlo Dolci* 2015). L’abito che indossa è quello delle Ancille della Santissima Trinità, una congregazione di nobili religiose laiche fondata da Eleonora Ramirez De Montalvo (Genova, 1602 - Firenze, 1659), a metà Seicento, di cui la granduchessa era patrona (Modesti 2020). Proprio nella chiesa del convento delle Montalve a Villa la Quiete fu realizzato un monumento a Vittoria, dovuto a Giovanni Battista Foggini, che poteva forse costituire l’originaria destinazione del busto (Langedijk 1979). Un’altra opera marmorea di Giovanni Battista Foggini (1652-1725; si veda Spinelli in questo volume), oggi agli Uffizi (inv. Sculture 1914, n. 44), costituisce il modello principale dell’opera di Torricelli (Langedijk 1979; R. Gennaioli, in *Carlo Dolci* 2015).

Lo scultore andava molto fiero dell’altezza di questa sua prova, realizzata lavorando i blocchi di pietra tramite ruote ricoperte di polveri abrasive e lo dichiarava nel suo *Trattato*: “la maschera era una palla [di calcedonio] di quelle che pesano ottantaquattro

libbre [33 chili circa] e l’ho ridotta con le rote a sei libbre, et ho portato gli occhi per di dentro, et maneggiato tutto il busto sotto le ruote e credomi, che sia il primo ritratto grande quanto al naturale che sia stato fatto di duro” (*Trattato delle pietre* 1714, citato in R. Gennaioli, in *Carlo Dolci* 2015). Grazie alla sua maestria, Torricelli riusciva a conferire al durissimo mosaico litico di cui si compone il busto un aspetto ingannevole, così polito e levigato nella resa della pelle, e morbido nelle pieghe della cappa, che l’opera pare plasmata in cera (A. Giusti, in *Inganni ad arte* 2009; per il processo contrario, ovvero l’imitazione della pietra dura tramite la cera, si veda invece l’opera del ceroplasta barocco Daniel Neuberger, cfr. *Wachs in seinen Händen* 2025, pp. 91-92, 103-109). Come ricordato da Riccardo Spinelli (in questo volume, p. 105), Francesco Maria Niccolò Gabburri, storiografo colto ed erudito, ricorda nelle sue vite d’artista una filiazione tra Giuseppe Antonio Torricelli e Zumbo di cui non si riscontrano altre tracce documentarie: “e siccome nel modellare fu Scolare dell’Abate Don Gaetano Zummo, così riescì in tal professione eccellente” (BNCF, ms. Palatino, E.B.9.5, III, p. 1442, c. 219*v*; Lankheit 1962, p. 231, doc. 41).

VALENTINA CONTICELLI

Bibliografia
Lankheit 1962, pp. 209 nota 30, 317, 324 doc. 41, 548, 553, 555, 618; Langedijk 1979, p. 350, fig. 7; A. Giusti, in *La principessa saggia* 2006, p. 147, n. 14; Eadem, in *Art of the Royal Court* 2008, p. 190, n. 49; Eadem, in *Inganni ad arte* 2009, p. 244; R. Gennaioli, in *Carlo Dolci* 2015, p. 348, n. 80.



76.
Giuseppe Antonio Torricelli, attribuito
(Fiesole, 1659 - Firenze, 1719)

Busto di Cosimo III de’ Medici

fine del XVII - inizi del XVIII secolo

calcedonio di Volterra, 50 × 30 mm
Firenze, Museo dell’Opificio delle Pietre Dure, inv. 1905, n. 599

La lastrina ellittica in calcedonio di Volterra reca inciso a rilievo il busto di Cosimo III de’ Medici di profilo verso destra, con *paludamentum* e corazza all’antica decorata sul petto dalla croce dell’Ordine di Santo Stefano sormontata da una testa di cherubino. Menzionata per la prima volta nel 1789 tra i manufatti preziosi conservati nei laboratori della Galleria dei Lavori (AOPD, Filza 3, ins. 2, n. 98), l’opera è stata recentemente attribuita a Giuseppe Antonio Torricelli, virtuoso incisore di pietre dure specializzato nella difficile tecnica del commesso figurato a rilievo e a tutto tondo che, stando alle notizie fornite da Francesco Maria Niccolò Gabburri, nel “modellare fu Scolare dell’Abbate don Gaetano Zummo” (Gabburri ms. circa 1730-1742, vol. III, c. 219*v*). Tratto distintivo della produzione del Torricelli è la maestria con la quale riusciva a piegare la durezza dei calcedoni e dei diaspri per conferire alle figure una apparente morbidezza, imitante quella della carne o della cera, come nel Bambino Gesù del *Reliquiario della culla* del Tesoro dei Granduchi o nella testa realistica di Vittoria della Rovere nel busto di villa La Quiete (cfr. cat. 75). All’impeccabile perizia tecnica, Torricelli univa an-

che una meticolosa attenzione nella scelta dei materiali lapidei, privilegiando quelli con particolari tessiture cromatiche, da lui abilmente sfruttate per ottenere inusuali effetti naturalistici. È il caso del cosiddetto calcedonio di Volterra, proveniente dal territorio di Monterufoli, largamente utilizzato da Giuseppe Antonio per le sue delicate sfumature dal bianco-rosa al rosso-ocra. Dal punto di vista iconografico, il cammeo con il ritratto di Cosimo III trova puntuali confronti con altri due esemplari: uno, di minori dimensioni, sempre al Museo dell’Opificio (A. Pampaloni Martelli, in *Il Museo dell’Opificio* 1978, p. 306, n. 314, tav. 272) e l’altro, attribuito all’incisore Francesco Maria Gaetano Ghinghi, presso il Tesoro dei Granduchi (Gennaioli 2007, p. 275, n. 273).

RICCARDO GENNAIOLI

Bibliografia
A. Pampaloni Martelli, in *Il Museo dell’Opificio* 1978, p. 306, n. 313, tav. 276; Langedijk 1981-1987, vol. I, 1981, p. 642, n. 122; R. Gennaioli, in *Gems of the Medici* 2012, p. 97, cat. 38; Massinelli 2019, p. 28, fig. 22



Jean-Baptiste Basset
(Saint-Claude, Franca Contea, XVII secolo)

Ritratto di Cosimo III de’ Medici

1696

avorio, 11,5 × 9,5 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Oggetti d’Arte Pitti, n. 2166

Il piccolo busto del granduca Cosimo III, realizzato dallo scultore francese Jean-Baptiste Basset a Livorno nel 1696, rappresenta una testimonianza molto significativa per la ritrattistica del granduca e per la storia della scultura in avorio nel XVII secolo. Dell’artista francese non si conoscono altre opere e anche i suoi dati biografici sono noti esclusivamente grazie all’iscrizione incisa sul retro di questa scultura: “Jean Baptiste Basset de S. Claude en Franche Conté a fait ce portrait à Livorne ce 2de mais 1696”. L’opera è stata pubblicata da Eugen von Philippovich nel 1961 nel suo fondamentale studio sulla scultura in avorio: lo studioso e collezionista austriaco ne è stato anche l’ultimo proprietario. L’immagine a tutto tondo di Cosimo III presenta un forte carattere espressivo e naturalistico, piuttosto raro nei suoi ritratti in pittura e scultura, abitualmente più aulici e posati (si veda anche cat. 76). Il granduca indossa una corazza semplice sopra la quale è drappeggiato un ampio pannello chiuso da un nodo vistoso sulla spalla destra; al di sotto si intravede la croce dell’Ordine di Santo Stefano. Per qualità e accuratezza fisiognomica, il ritratto risulta affine alla produzione di un altro scultore francese, David Le Marchand (Dieppe, 1674 - Londra, 1725), noto per la raffinatezza dei suoi incisivi busti in avorio di media dimensione. La vivida resa somatica dell’opera è avvicinabile anche ai numerosi ritratti scultorei del granduca eseguiti da Giovanni Battista

Foggini (Firenze, 1652-1725), tra i quali si possono ricordare gli esempi del Victoria and Albert Museum e del Castello di Donaueschingen. L’opera di Basset è caratterizzata dalla singolare posizione rialzata della spalla sinistra e da una leggera inclinazione della testa: una posa forse imputabile alle caratteristiche dell’avorio utilizzato, che conferisce un piglio vivace all’atteggiamento del protagonista. La collezione di avori del Tesoro dei Granduchi di Palazzo Pitti è tra le più antiche e prestigiose insieme a quelle di Vienna e di Dresda e vi si conserva un’altra importante effigie di Cosimo III, virtuosisticamente incisa in avorio al tornio da Philipp Sengher (attivo a Firenze tra il 1675 e il 1704) che fu il tornitore più celebre alla corte del granduca. Al Sengher si deve anche un medaglione con il ritratto dell’erede di Cosimo III, il Gran Principe Ferdinando (di cui in mostra si presenta un ritratto in avorio di altra mano, cat. 78), cui lo scultore insegnò l’arte del tornio.

VALENTINA CONTICELLI

Bibliografia
Estella Marcos 1973, p. 25; von Philippovich ed. 1982, p. 87; Avery 1996, pp. 26, 30; Ferment 2000, p. 93



78.
Botteghe granducali (?)

Ritratto del Gran Principe Ferdinando de’ Medici

circa 1700

avorio, 7,1 × 6,1 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Tesoro dei Granduchi, inv. Avori Bargello 1878, n. 182

Il ritrattino finemente inciso in avorio raffigura il Gran Principe Ferdinando (1663-1713), figlio del granduca Cosimo III, premorto al padre nel 1713, lasciando la dinastia senza il suo erede designato. Grande figura di collezionista e mecenate (*Il Gran Principe Ferdinando* 2014; Spinelli in questo volume e cat. 79), fu il principale committente di Gaetano Zumbo alla corte medicea. Il rilievo è considerato da Cristina Aschengreen Piacenti (Aschengreen Piacenti 1967), come parte di una serie di tre ritrattini di stile francese delle stesse dimensioni che rappresentano Cosimo III, Ferdinando e la sua consorte (inv. Bargello Avori 1878, nn. 180-182), la principessa Violante Beatrice di Baviera (1673-1731).

Il Gran Principe porta un’armatura ornata da un drappeggio e da un collare di trine di pizzo sottilissimo, tipico del suo abbigliamento, che si chiude giusto sotto la gola (Langedijk 1981-1987, vol. II, 1983, pp. 817-844; qui cat. 79). Sul capo indossa una parrucca molto alta, i cui riccioli morbidi ricadono fluenti sulle spalle.

Ferdinando apprezzava molto la lavorazione dell’avorio e fu educato all’arte del tornire da Philipp Sengher, attivo a Firenze tra il 1675 e il 1704 (Aschengreen Piacenti 1963b, pp. 278-282) che progettò per lui un tornio speciale (R. Gennaioli, in *Diaphane passioni* 2013, p. 152, n. 36) ed eseguì un ritrattino in avorio

oggi nelle collezioni di Palazzo Pitti (*Testimonianze medicee* 1997, p. 60, n. 31). A educare in questo passatempo principesco il fratello Gian Gastone fu invece lo scienziato Jacopo Mariani (Aschengreen Piacenti 1963b, pp. 282-284).

Tra i grandi tornitori in avorio attivi a Firenze nel tardo Seicento, oltre al Sengher spicca Balthasar Permoser (1651-1732; Aschengreen Piacenti 1963a, pp. 29-30), autore di un celeberrimo ritratto di Violante (E.D. Schmidt, in *Diaphane passioni* 2013, pp. 323-324, n. 122).

Per certe assonanze della serie dei tre ritrattini con le medaglie contemporanee di Antonio Selvi e Massimiliano Soldani Benzi (Toderi, Vannel 2005, pp. 24-25, nn. 165-170; Iidem 2006, pp. 58, n. 367, 75, nn. 473-474), è possibile che l’avorio sia stato eseguito a Firenze, nell’ambito delle fertili attività delle botteghe granducali (si veda Spinelli in questo volume) da un artista, forse straniero, ma che spicca per la morbidezza dell’intaglio rispetto ai maestri tedeschi.

VALENTINA CONTICELLI

Bibliografia

Aschengreen Piacenti 1967, p. 153, n. 443



79.
Niccolò Cassana
(Venezia, 1659 - Londra, 1713)

Ritratto del Gran Principe Ferdinando de’ Medici
circa 1702-1704

olio su tela, 90 × 65 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 8328

La tela raffigura il Gran Principe Ferdinando ed è una replica parziale, ma autografa, dell’effigie del Medici realizzata da Niccolò Cassana alla metà dell’ultimo decennio del Seicento, conservata nella Galleria Palatina a Palazzo Pitti (inv. 1890, n. 5448), ricordata, assieme al *pendant* che ritrae la moglie, la principessa Violante Beatrice di Baviera (Firenze, Museo Stibbert, inv. 4131), nell’inventario della raccolta del delfino toscano, redatto alla morte, sopraggiunta nell’ottobre del 1713 (cfr. ASFi, GM 1222, c. 27r; Chiarini 1975, p. 85). Rispetto a questa tela ‘aulica’, che mostra il principe visto di tre quarti di figura e leggermente in scorcio, il dipinto in esame, di buona qualità pittorica, ne riproduce il solo busto, ugualmente armato, con parte del braccio sinistro in bella evidenza, resa tale anche dall’attento gioco della luce sul metallo, più accentuato che nel prototipo. Diversa anche la grande pezzuola in seta con ampia frangia stretta al collo, più importante ed evidente a fronte di quella presente nel ritratto ricordato nel 1713 (in questo la sciarpa è più corta e frangiata d’oro), tela sicuramente precedente all’effigie in esame che palesa, del principe, un’età più avanzata, tratti somatici più pieni, un deciso accentuarsi del doppio mento e un rilassamento delle palpebre tanto da pensarla databile ai primi anni del Settecento. Con questo dipinto Cassana consolidava l’importante rapporto creatosi con il delfino toscano: l’artista era entrato in contatto con i Medici già nel 1684, inviando a Firenze, per la collezione degli autoritratti, la propria effigie e stabilirà in seguito con l’erede al trono una relazione costante, fatta di mediazioni per l’acquisto di opere d’arte sulla piazza veneziana (certificate dal carteggio pubblicato nel 1937 dal Fogolari) e di ‘restauri’, ampliamenti, puliture di gran parte delle pale d’altare cinque-seicentesche che Ferdinando, spogliando cappelle e altari di mezza Toscana (e non solo....) acquisiva per la sua sceltissima collezione.

Il ritratto ha figurato in diverse mostre, presentato per la prima volta nel catalogo di quella pionieristica tenutasi a Pitti nel 1969 sugli *Artisti alla corte granducale*, curata da Marco Chiarini (ivi, p. 55, fig. 77). Lo si è esposto poi a Pechino (1997, come opera di Pier Dandini), a Oslo (1999, sempre assegnato a Dandini), a Firenze (2000, ricondotto a Cassana) e, recentemente, a Shanghai (2024). Ripresentandolo in occasione di questo catalogo se ne ribadisce la paternità al Cassana sia per motivi stilistici, sia per la vicinanza al ‘prototipo’ di riferimento (inv. 1890, n. 5448): l’attribuzione al Dandini, proposta in altre occasioni (si veda *supra*) e motivata dalla presenza di un’effigie del Gran Principe assegnata a quest’artista nell’inventario del 1713 (cfr. Chiarini 1975, p. 79, c. 22r), non è poi sostenibile anche per altri motivi. Dandini, nel ritrarre i personaggi, è solitamente più ‘caricato’ e non stenta a mettere in scena, talvolta, una sottile vena ironica, se non beffarda, che non si riscontra in questa effigie; inoltre, a sfavore di una sua esecuzione della tela in discussione giocano le diverse misure tra questa (90 × 65 cm) e quelle indicate per il ritratto del principe a lui attribuito nell’inventario del 1713, “alto b. 1 s. 2. Largo 5/6” – vale a dire 64,16 × 48,60 cm –, ben più piccole di quelle della tela in esame.

RICCARDO SPINELLI

Bibliografia
M. Chiarini, in *Artisti alla corte granducale* 1969, p. 54, cat. 77; M.C. Masdea, in *Opere d’arte della famiglia Medici* 1997, p. 90, cat. 20, con bibliografia precedente; M. Lange, in *Venetianske Mesterverker* 1999, p. 37, cat. 2; S. Casciu, in *Lo spettacolo “maraviglioso”* 2000, p. 147, cat 2.1.1, con bibliografia precedente



80.

Frans Floris il Vecchio, attribuito

(Anversa, 1519/1520-1570)

Testa di Medusa

settimo decennio del XVI secolo

olio su tavola, 49 × 74 cm

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 1479

Il capo rovesciato di Medusa giace tumefatto ai margini di un bosco e il pittore offre agli osservatori un improbabile punto di vista, bassissimo e ravvicinato, sulla viscida chioma di serpi e sul raccapricciante corteo di topi, pipistrelli, lucertole e rospi che le si accalca intorno attirato dal sangue e dalla putrefazione. In tal modo, l'iconografia classica del volto della Gorgone, centrata sul potere pietrificante del suo sguardo, viene sovvertita a favore di una visione orrorifica, sicuramente rivestita di significati allegorico-morali. Si tratta di un'invenzione sorprendente che, nell'ambito del riordino della Galleria degli Uffizi alla fine del Settecento, fu avventatamente attribuita a Leonardo sulla base della biografia vasariana (Lanzi 1782; Bencivenni Pelli [1779-1794] 2004, p. 208). Ciò diede corso a una lunga *querelle* attributiva (si veda S. Giordani, in *Medusa* 2008, p. 66, cat. 9) che si concluse solo all'inizio del Novecento, quando Corrado Ricci rintracciò una nota prodotta al momento della consegna del quadro alla Guardaroba di Ferdinando II, avvenuta nel 1668 (ASFi, GM 750, c. 117*v*), nella quale si affermava che la “testa di Medusa è di mano di uno dei più celebri pittori di Fiandra, ma no se ne sa il nome” (ASFi, GM 711, ins. 1, c. 2, segnalato in Ricci 1905, p. 2; S. Giordani, in *Medusa* 2008, p. 66, cat. 9). Chiarito l'ambito di provenienza, gli studi successivi hanno ritenuto che l'esecuzione del dipinto andasse collocata nella prima metà del Seicento. Tuttavia, riprendendo in esame la questione in occasione di questa mostra, credo assai probabile che l'autore del dipinto sia l'immaginario Frans Floris, capofila della scuola di Anversa alla metà del Cinquecento. Valgano a confronto la testa anguicrinata dell'Invidia nel *Giudizio Universale* datato 1565 (Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 3581) o i *marginalia* naturalistici di due versioni di *Adamo ed Eva con Caino e Abele bambini* (Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 5137; Sotheby's, *Tableaux et Dessins 1400-1600*, Parigi, 7-14/11/2023, lot. 14). D'altra parte, la *Testa di Medusa*, racchiusa in una cornice d'ebano e protetta da una cortina di taffetà che ne doveva acuire l'effetto drammatico, era un lascito in favore di Ferdinando II da parte di Ippolito de Vicq, figlio del barone Henri de Vicq (Gailliard 1857-1864, vol. II, 1858, pp. 272-273), diplomatico fiammingo, e di Hippolyte van Male, figlia di Charles che fu più volte sindaco di Anversa alla fine del Cinquecento (*Biographie National Belgique*, 1894-1895, p. 227). Giunto alla corte fiorentina come paggio nel 1627 (ASFi, Manoscritti 321, c. n.n. [941*r*]), Ippolito intraprese

un *cursus honorum* che lo condusse, infine, a ricoprire il ruolo di cameriere segreto col privilegio di alloggiare a Palazzo Pitti e il diritto di avere servitù personale (Chauvineau 2003, pp. 87-89). Ciò significa che durante i quarant'anni al servizio del granduca, oltre a ricevere l'educazione di prim'ordine della paggeria fiorentina, il gentiluomo fiammingo ebbe modo di assimilare il gusto e gli orientamenti culturali di una corte che, alla tradizionale devozione per la classicità, aveva accostato l'entusiasmo per le scienze. Dunque la *Testa di Medusa*, in cui il soggetto classico è capricciosamente associato alla curiosità per la natura, doveva essere stato un dono gradito a Ferdinando II, promotore in quegli anni degli studi zoologici di Francesco Redi. Peraltro Ippolito de Vicq ebbe rapporti affatto amichevoli col Redi (per alcune lettere del fiammingo al naturalista: BML, Redi, Redi 222/1, 1-61, cc. 239*r*-415*r*), il quale, più tardi, sarebbe stato precettore nelle scienze del Gran Principe Ferdinando (*Elogio* 1714, p. 2). E fu proprio l'erede mediceo a riscoprire la *Testa di Medusa* nella Guardaroba, poiché il quadro risulta “consegnatoli in camera” l'8 aprile del 1695 (ASFi, GM 1301bis, c. 153*dx*) e fu inventariato nelle sue stanze nel 1713 (ASFi, GM 1222, c. 39, pubblicato sul sito *Memofonte* nel 2010). Nell'appartamento di Palazzo Pitti il fascino tenebroso dell'opera, giocato sulla corruzione della carne e vagamente negromantico, non doveva stonare al paragone con le cere di Gaetano Zumbo collezionate dal principe. Difatti, quando la *Testa di Medusa*, la *Peste* e il *Trionfo del Tempo* vennero trasferiti in Galleria al principio del 1715 (ASFi, GM 1228, cc. 38*sin*, 45*sin*), furono tutti collocati nel Gabinetto delle Pitture Antiche. Come mi segnala Valentina Conticelli, il primo a ricordare questo allestimento fu Sir Roger Newdigate, che visitò la Galleria nel 1739 (Conticelli 2015, p. 111, fig. 21) e, successivamente, la parete dove le tre opere erano esposte fu schematicamente riprodotta da Giuseppe Bianchi nel 1768 (Daninos 2023, pp. 112-113, fig. 121). L'accostamento era destinato a durare fino al citato rinnovamento della Galleria condotto tra il 1780 e il 1782.

SIMONE GIORDANI

Bibliografia

S. Giordani, in *Medusa* 2008, p. 66, cat. 9, con bibliografia; Butti de Lima 2012, pp. 107-113; Daninos 2023, p. 112; Gruber 2023, p. 75; A. Merle du Bourg, in *Sous le regard de Méduse* 2023, pp. 187-189, cat. 17



81.
Carlo Coppola
(Napoli, circa 1618 - *post* 1665)

La peste del 1656
1656-1658

olio su tela, 133 × 180 cm
su una portantina a sinistra “CCA”, nel cartiglio “Peste soccessa nel Regno di Napoli nel anno 1656 nel mese di marzo”
Napoli, Musei Nazionali del Vomero, Certosa e Museo di San Martino, inv. 34061

Il dipinto è opera di Carlo Coppola, pittore partenopeo di seconda fila e dai dati biografici tuttora in fase di definizione (Porzio 2019), allievo di Aniello Falcone da cui mutuò la predilezione per i contrasti chiaroscurali (Spinosa 2023, pp. 138-140). Non necessariamente fu eseguito nell’anno del morbo, giacché pare ibridare la descrizione cronachistica della *Piazza Mercatello durante la peste del 1656* di Micco Spadaro – al cui vivace “macchiettismo” Coppola tentò di accostarsi, sortendo però un effetto più stentato e quasi trasandato (M.R. Nappi, in *Civiltà del Seicento* 1984) – con lo *status* di ex voto del *Rendimento di grazia dopo la peste del 1656* firmato dallo stesso Gargiulo nel 1657 (B. Daprà, in Sestieri, Daprà 1994, pp. 294-297, cat. 145-146). L’insero della Vergine e di san Gennaro che impetrano presso Cristo la cessazione del contagio e il dispiegarsi dell’eloquente cartiglio depongono a favore di una rielaborazione a distanza di qualche tempo. In questo senso si spiegano meglio anche le licenze prospettiche e dimensionali della tela, tanto nella fuga irrealmente lunga di Piazza Mercato, scandita dal ritmo delle ombre squadrate, quanto nella posizione del Vesuvio, messo

forzatamente in asse a fungere da fulcro visivo (Porzio 1984). In tali “scenarii esageratamente sconfinati” brulicano “figurine gargiuliane” (Ortolani 1970) di varia umanità messa in moto dalla catastrofe – i monatti passano con la carretta sopra ai cadaveri, i deputati della Sanità impartiscono ordini da cavallo, i cerusici incidono bubboni e i religiosi ascoltano le confessioni tenendosi a distanza – sino ai particolari più macabri dei morti gettati dai propri familiari dalle finestre delle case o dei condannati alla forca e alla ruota, rei di aver diffuso il morbo con polveri venefiche.

ALESSANDRO GRASSI

Bibliografia
Causa 1970, p. 228 nota 9; Ortolani 1970, p. 71; I. Creazzo, in *La pittura napoletana* 1982, p. 295; M.R. Nappi, in *Civiltà del Seicento* 1984, vol. I, pp. 123 e 231, cat. 2.44; Porzio 1984, pp. 56-57; Sestieri, Daprà 1994, p. 42; Creazzo, Muzzii 2000, p. 98



82.

Teodoro Filippo di Liagno, detto Filippo Napoletano
(Roma, 1589-1629)

La bottega dell’alchimista

1619

olio su tela, 95 × 137 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. Poggio Imperiale 1860, n. 1237

Nella tela il pittore restituisce con realismo l’atmosfera del laboratorio, grazie a una pittura accesa da colori brillanti quali azzurro e rosso, che anticipano le scene stregonesche di Salvator Rosa. Il luccichio sugli utensili riflette le fonti di luce artificiale e naturale. L’alchimista, forse il vecchio vestito di nero che avanza da destra, introduce un nano claudicante che tiene in mano un piccolo crogiolo incandescente, mentre altri assistenti sono intenti a lavorare alla fornace e allo strettoio, o a pestare in un mortaio. L’addetto alla compilazione dei ricettari è seduto vicino a un paio di sacchi che riportano le scritte “vetriolo” e “zolfo”, sostanze utilizzate in molte preparazioni (*“Il Ricettario Medici”* 2004, p. 116). Completano la scena gli strumenti tipici della bottega alchemica: alambicchi, bacili, brocche, forni, incudini e barili. Se il soggetto, a quelle date, rappresenta una novità all’interno del repertorio di Filippo Napoletano, non è inedito per Firenze, dove *Gli alchimisti*, realizzato nel 1570 dal pittore fiammingo Giovanni Stradano (Jan van der Straet) per lo Studiolo di Francesco I, può essere considerato un precedente iconografico. Nella serie *Nova Reperta*, realizzata su disegni di Stradano dopo il 1589, si trova inoltre una stampa – la settima –, dedicata alla *Distillatio* (Baroni Vannucci 1997, pp. 397-398; M. Guccini, in *L'alchimia e le arti* 2012, pp. 100-101, cat. II.11), verosimilmente un modello per Filippo Napoletano. Oltre al formato orizzontale, si nota una certa analogia nella disposizione e negli atteggiamenti delle figure, nonché nella presenza del “dipinto nel dipinto”, in alto a sinistra in entrambi gli esemplari. L’arrivo di Filippo Napoletano alla corte medicea, e la sua permanenza tra il 1617 e il 1721, si inserisce nel clima culturale creato da Cosimo II, che insieme al fratello Carlo erano appassionati di pittura di genere (Fumagalli 2001, pp. 243-245). Inoltre il sovrano, seguendo una tradizione medicea, era ardente cultore di alchimia e a lui si deve l’aver arricchito con testi alchemici ed ermetici la biblioteca dell’Orto Pisano (Galluzzi 1982, pp. 56-57). Filippo Napoletano è ricordato dalle fonti come collezionista di ogni tipo di bizzarria (Baglione [1642] 1935, p. 335; Angeloni [post 1629] citato in Lorizzo 2022, p. 173). Inoltre Giulio Mancini ([circa 1621] 1956-1957, vol. I, p. 255) riporta che il pittore si dilettò nel disegnare scheletri di animali, come la serie di incisioni eseguite negli anni fiorentini per lo scienziato svizzero Johannes Faber (1574-1629), archiatra pontificio conosciuto a Roma (Chiarini 2007, pp. 476-484). Filippo realizzò anche una *Magaria* e un *Inferno* su pietra di paragone (Daninos 2023, p. 103).

Il tema negromantico – e, più in generale, quello magico, prodigioso e demoniaco – rappresenta un ambito particolarmente sentito da Salvator Rosa, pittore napoletano giunto a Firenze nel 1640, seguendo la scia di Filippo Napoletano. In questo genere, così come nella soggiacente cultura scientifica, emergono interessi comuni ai due artisti, attivi in città in momenti diversi; interessi che nei primi anni novanta furono condivisi da Gaetano Zumbo, ceroplasta siciliano attratto dagli studi alchemici e dalla corte medicea. La pratica alchemica di Zumbo è documentata da fonti testuali, tra cui un volume miscelaneo conservato nella Biblioteca Nazionale di Firenze, che contiene testi di varia origine, databili al XVII secolo o ai primi anni del successivo, nel quale si trovano una serie di “ricette” e segreti d’alchimia trasmessi all’estensore del documento dal ceroplasta (ivi, p. 101). Il dipinto, dapprima attribuito e poi identificato da Marco Chiarini (1996, pp. 60-61; Idem 2007, p. 274) nei depositi e nell’inventario della Guardaroba generale al tempo di Cosimo II, fu consegnato da Filippo Napoletano il 14 agosto 1619, parimenti al suo *pendant* che raffigura una *Caduta di san Paolo*. Nel documento, in verità, si registra una lunghezza eccessiva, corretta poi negli inventari successivi (ASFi, GM 435, 1624-1658, c. 170*dx*; ASFi, GM 525, 1638, c. 43*v*; ASFi, GM 725, 1663-1664, c. 63*v*; ASFi, GM 932, 1688-1696, c. 85*r*; ASFi, GM 1304/ter, 1723, c. 41*v*; ASFi, GM Appendice 94, 1761, c. 276*v*; ASFi, IRC 4682, 1791-1792, c. 1*v*). Ricordato come “bottega del archimista del Casino”, è suggestiva l’ipotesi che per l’ambientazione della scena il pittore si sia ispirato alla fonderia situata nel Casino di San Marco, all’epoca abitazione del figlio di Francesco I e di Bianca Cappello, Don Antonio de’ Medici, che aveva ereditato dal padre la passione per gli esperimenti alchemici. Giunto a Pitti col suo *pendant* nel 1626, nel 1638 era esposto nella Galleria del Poccetti insieme ad altre opere di Filippo Napoletano e a quattro tavole provenienti dallo Studiolo di Francesco I (Conticelli 2007, pp. 65-70). Il dipinto nell’Ottocento si trovava nella villa medicea di Poggio Imperiale.

LUCIA AQUINO

Bibliografia

L. Aquino, in *L'alchimia e le arti* 2012, pp. 112-113, cat. II.17, con bibliografia precedente; Conticelli 2012, p. 19; Daninos 2023, pp. 102-103, 105



83.

Salvator Rosa
(Napoli, 1615 - Roma, 1673)

La strega

circa 1647-1650

olio su tela, 212 × 147 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 11218

Ai temi negromantici e alle stregonerie Salvator Rosa si dedicò più volte nell’arco della sua carriera, in modo particolare negli anni del soggiorno fiorentino, tra il 1640 e il 1649 circa, anni ai quali appartiene anche questa tela di recente acquisita dalle Gallerie degli Uffizi (in precedenza già Milano, Altomani e poi New York, Nicolas Hall). Si tratta di una tela di dimensioni considerevoli: la protagonista emerge potentemente dal buio dell’anfratto in cui è rifugiata, il corpo sgraziato sul quale tratti di una femminilità avvizzita si mescolano a particolari più spiccatamente androgini. Una tale sovrumana apparizione era studiata per sortire un effetto terribile e sconvolgente sullo spettatore, anche per le dimensioni della tela, di molto superiori a quelle di soggetti analoghi realizzate dall’artista. La vecchia brandisce un ramo infiammato, verosimilmente un alloro, pianta legata ai riti divinatori, e ostenta nella mano sinistra un’ampolla dalla quale spunta un piccolo diavolo, simbolo delle forze del male da lei invocate. Sparsi in terra si individuano una brocca di vetro, un vaso di coccio, qualche moneta, uno specchio e alcune ossa, tutti materiali dai quali, secondo la tradizione, le streghe ricavano la polvere necessaria alla preparazione degli intrugli magici. Il dettaglio più raccapricciante è tuttavia il piccolo fagottino che si intravede in secondo piano, avvolto nella penombra. Si tratta di un bimbo, forse ancora dormiente o forse già cadavere, ma che richiama provocatoriamente le leggende e i testi secondo i quali le streghe utilizzavano il sangue dei neonati per celebrare i loro riti (Segrave 2022a, p. 107). Sul cartiglio in primo piano compaiono segni misteriosi, o *charaktêres* (sui quali da ultimo: Gabriele 2025, pp. 286, 339, con bibliografia precedente), vergati in nero e rosso, quest’ultimo colore allusivo appunto al sangue umano impiegato per il rito. Il monogramma SR dovrebbe alludere al nome del pittore, mentre quello a forma di falce richiama vagamente la simbologia associata a Saturno (Gettings 1981, p. 257). L’insieme grafico potrebbe dunque costituire (come mi suggerisce Mino Gabriele) il testo della formula magica pronunciata dalla strega. Il soggetto si apparenta non solo al più ampio tema della *vanitas* e al filone iconografico di temi magici che affonda le radici nella pittura nordica del secolo precedente, ma è strettamente connesso al valore che Rosa attribuiva alla pittura e al mestiere dell’artista così come da lui ribadito anche nella produzione poetica: l’arte come dottrina sapienziale ed etica, rivelatrice delle conoscenze più ancestrali e arcane che riguardano la vita umana e la natura delle cose, e la conseguente rivendicazione della libertà dell’artista, affermata anche attraverso la scelta di

temi non convenzionali o apertamente trasgressivi nel contesto religioso e sociale dell’epoca. Rosa condivise tali principi coi circoli intellettuali e letterari della Firenze di metà secolo, interessati anch’essi allo studio dell’esoterismo e delle scienze occulte. La scenografia di questa *Strega*, nella quale il macabro intreccia il grottesco, trova infatti riscontro in alcuni poemi eroicomici di quegli anni o di poco posteriori tra i quali *Il Torracchione desolato* di Bartolomeo Corsini (1660) senza contare i riferimenti al mondo della magia che costellano *Il Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi, sodale di Rosa e membro dell’Accademia dei Percozzi che riuniva eruditi, scienziati, poeti e artisti (Macioce, De Nile 2010, pp. 148-150). Lo stesso Rosa, del resto, dedicò alcuni componimenti letterari al tema magico, e tra questi spicca in particolare *La Strega* (1646) dove si canta di una megera delusa dal mancato amore di un uomo al quale lancia una terribile maledizione: “agitando la face d’uno sdegno tenace, dell’Inferno d’amor furia novella” promettendo altresì “a poco, a poco vi struggerò l’imago sua di cera, farò che a ignoto foco sua viva imago pera, e quand’arde la finta arda la vera” (il testo dell’ode in De Liso 2018, p. 121).

Agli stessi anni e allo stesso contesto appartengono altre celebri stregonerie eseguite da Rosa, dalle *Streghe e gli incantesimi* (oggi Londra, National Gallery), alla *Strega* dei Musei Capitolini, curva su se stessa a ‘mormorare’ le formule magiche (sul tema: Gabriele 2021, pp. 249-250), dalla *Stregoneria* della Galleria Corsini fino alla mirabolante messinscena di demoni che caratterizza le *Tentazioni di sant’Antonio* (Firenze, Galleria Palatina), opere, tutte, con le quali la *Strega* condivide la pittura densa e macchiata di impianto ribresco e l’accento sulla deformazione anatomica (Volpi 2014, p. 477). Nella scelta iconografica Rosa si ispira alla ricca tradizione nordica tra Cinque e Seicento, in particolare modo influenzato dai modelli di Dürer (come la nota incisione con *La strega che cavalca una capra*, circa 1505), di Hans Baldung Grien (*Le streghe*, 1510), e di Jacob de Gheyn. La posizione della vecchia inginocchiata viene studiata nella parte superiore di un foglio conservato a Princeton (Princeton University Art Museum, inv. x1948-812, penna e inchiostro bruno, 239 × 194 mm; Moro 2006, pp. 197-198).

ANNA BISCEGLIA

Bibliografia

Moro 2006, pp. 197-198, fig. 10; Macioce, De Nile 2010, pp. 148-150; Volpi 2014, p. 477; Segrave 2022b, pp. 217-225, fig. 35



84.
Salvator Rosa
(Napoli, 1615 - Roma, 1673)

Tentazione di sant’Antonio abate
1650-1655

olio su tela, 125,5 × 93,3 cm
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 297

A causa di un passo che Filippo Baldinucci o suo figlio Francesco Saverio inserirono arbitrariamente in una seconda fase della lunga e travagliata redazione delle *Notizie dei professori del disegno* (come in altri casi: cfr. Grassi 2018), si è a lungo creduto che l’opera fosse appartenuta *ab antiquo* alle raccolte medicee, e, nello specifico, a quella del cardinale Giovan Carlo de’ Medici, che aveva protetto l’artista sin dal suo arrivo a Firenze nel 1640. Come notato da Elena Fumagalli (2007), essa non è tuttavia censita in alcun inventario del principe e le successive ricerche di Franco Paliaga (2010) hanno permesso di chiarire che tanto questo dipinto quanto quello che da sempre – financo nella descrizione di Baldinucci – gli è posto a *pendant* (il *Plauto e Terenzio*, altrimenti noto come *La Menzogna*: Galleria Palatina, inv. 1912, n. 2) provengono invece dalla collezione di Giovan Battista Ricciardi, amico fraterno di Rosa e, dal 1673, professore di filosofia morale all’Università di Pisa. Conosciuto a Firenze nell’ambito dell’Accademia dei Percoffi – un sodalizio intellettuale di varia estrazione intellettuale (ne facevano parte letterati, pittori, scienziati, musicisti, uniti da una forte componente ludico-amicale: cfr. Conte 2010) –, Ricciardi fu la spalla fedele di Rosa, come testimoniano le centinaia di lettere che si scambiarono; amante dell’arte, mise su una collezione di oltre centocinquanta quadri, alcuni dei quali di mano di Salvatore: alla sua morte, nel 1687, dodici pervennero al Gran Principe Ferdinando de’ Medici (Volpi, Paliaga 2012; Volpi 2014). Il discusso passo della biografia baldinucciana si data dunque intorno al 1690, quando lo scrittore poté vedere le due tele esposte nelle stanze di Palazzo Pitti assieme ad altri quadri effettivamente appartenuti a Giovan Carlo, cadendo così nell’errore circa la loro provenienza. Negli stessi tempi, la *Tentazione di sant’Antonio abate* fu vista anche da Gaetano Giulio Zumbo – a Firenze nel 1690 e poi dal 1691 al 1693 – il quale, come nota Andrea Daninos (2023), in qualità di stipendiato del Gran Principe

aveva comodo accesso alla sua collezione e poté trarre qualche suggestione dall’inquietante figura che incombe sull’eremita – a sua volta derivata dai disegni di scheletri animali incisi da Filippo Napoletano – per elaborare un’analoga immagine mostruosa nella sua cera con *Scena di stregoneria* oggi a Sassari (si veda cat. 68). Una volta sganciata dall’errata collocazione negli anni del soggiorno fiorentino di Rosa, la tela può esser meglio compresa e inserita nella sua produzione: l’episodio della lotta di sant’Antonio contro le fantasie suggerite dal demonio, caro all’iconografia cristiana del Quattro e Cinquecento, viene qui adottato non tanto per il significato morale della resistenza alle seduzioni sensuali o alle tentazioni di gloria e potere, quanto come mera occasione per sviluppare immagini di creature infernali, in linea con il filone negromantico a cui il napoletano diede un impulso decisivo, dedicandovisi soprattutto nel sesto decennio del secolo (Fumagalli 2007, p. 74; Grassi 2025, pp. 117-118). A una cronologia un po’ più avanzata, tra il *Democrito* di Copenaghen (1650-1651) e l’*Umana Fragilità* del Fitzwilliam Museum di Cambridge (1655-1656), si accorda del resto anche lo stile del quadro, caratterizzato dalla preponderanza del fondale scuro e dei bruni sordi, su cui si stagliano poche lumeggiature di materia densa e grumosa come le pieghe della camicia, i riccioli, la nuca e la spalla di Antonio.

ALESSANDRO GRASSI

Bibliografia
Baldinucci [1681-1728] 1845-1847, vol. V, p. 449; Salerno 1963, pp. 42, 142; Chiarini 1975, p. 76; Scott 1995, pp. 47-48; Fumagalli 2007, p. 53; Eadem, in *Filosofico umore* 2007, p. 170, cat. 15; Paliaga 2010, pp. 84, 89 nota 30; Volpi, Paliaga 2012, pp. 34-36; Volpi 2014, p. 486, cat. 167, p. 604, doc. 15, p. 618, doc. 65; Daninos 2023, p. 107



85.
Pittore italiano del XVII secolo

Scena di stregoneria

circa 1680

olio su tela, 93 × 133 cm
Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Galleria Nazionale, inv. GN 224

Pervenuta alla Galleria Nazionale di Parma nel 1834 dalla collezione Sanvitale, dove era stata censita nel 1710 da Antonio Orlandi come “uno stregozzo di Guido Cagnacci” (S. Marinelli, in Fornari Schianchi 1999), la tela non ha ricevuto particolare considerazione sino alle indagini di Stone (2012) e di Tchekhoff (2024), che ne hanno affrontato l’iconografia in rapporto alla diffusione europea di scene stregonesche in età moderna. Per Corrado Ricci (1896), la giovane donna sarebbe un’amante abbandonata che, per riconquistare il proprio uomo, vuole guadagnarsi i favori delle divinità infernali mediante il sacrificio del proprio figlioletto per mano della strega. Diversamente, le ultime proposte vedono nella giovane un’apprendista fattucchiera che sta imparando dalla più anziana l’antropomanzia, ovvero l’arte di predire il futuro tramite la lettura di viscere umane, sia di uomini adulti, come i condannati a morte che si intravedono sullo sfondo, sia di bambini primogeniti maschi, come il fanciullo steso sulla pietra a guisa di altare. Un’ulteriore chiave di lettura riguarda lo scorrere del tempo, che si vorrebbe arrestare o invertire, nel contrasto tra la nudità seducente della giovane e le carni avvizzite e ripugnanti della vecchia. Offrendo visibilità al dipinto, solitamente conservato nei depositi parmensi, l’esposizione odierna serve anche a stimolare una

riflessione sul suo autore. Come preconizzato da Marinelli, la “eccezionalità del tema” ha finito infatti per distogliere l’attenzione dalla questione stilistica, obliterando “i raffronti con la produzione insospettabile di un artista, che sembra, per qualità pittoriche, tutt’altro che secondario”. Per la sua individuazione si dovrà tener conto tanto dell’apparente deferenza verso la pittura napoletana che emerge – oltreché per le affinità iconografiche con la produzione di Salvator Rosa (cfr. cat. 83) – dal trattamento sfrangiato del carnato bruno della vecchia, quanto della fisionomia larga e dell’epidermide cremosa della giovane, che rimandano piuttosto a un cortonismo alla Luca Giordano. Di grande sapienza di tocco sono infine i brani del tizzone fumante, posto accanto al bimbo, e della creatura alata mostruosa che piomba sopra la strega anziana, quasi a rispondere alla sua invocazione.

ALESSANDRO GRASSI

Bibliografia
Ricci 1896, pp. 79-80; Quintavalle 1939, p. 295, cat. 224; S. Marinelli, in Fornari Schianchi 1999, p. 176, cat. 604; Stone 2012, pp. 88-101; Tchekhoff 2024, pp. 307-312



Pietro Dandini
(Firenze, 1646-1712)

Evocazione di demoni

1690-1695

olio su tela, 95 × 76 cm
Londra, FG Fine Art Flavio Gianassi

Descritto in uno spettrale spazio notturno gremito di mostri infernali dall’aspetto truce e agghiacciante, il dipinto illustra una scena con quattro personaggi intenti, per lo più, a svolgere arcani rituali magici. L’evocazione di demoni avviene da parte del mago, per il quale è stata avanzata una proposta di identificazione con il negromante Ismeno (Morel 2008), effigiato all’interno di un cerchio magico. Dentro il cerchio, spazio protettivo utilizzato nel corso dei cerimoniali occulti, il mago sostiene una bacchetta puntata verso l’alto per evocare il Maligno o gli spiriti demoniaci e poggia una mano sul cranio di uno scheletro umano dagli occhi vivi, espressivi e quasi parlanti. Strisciante su un masso, quest’ultimo sorregge una pergamena sulla quale compaiono alcuni simbolici magici. Ottenuta solitamente dalla pelle di un capretto ucciso poco prima del rituale, la pergamena veniva utilizzata per tracciare pentacoli o per la trascrizione di brani tratti da un grimorio, cioè formule che consentivano la protezione dallo spirito evocato fornendo, al contempo, i mezzi per poterlo controllare e comandare dopo la sua apparizione. In prossimità del mago e dello scheletro sono presenti due esseri mostruosi, uno simile a un cane, animale caro alla dea Ecate, e l’altro che ricorda i rettili, specie connessa per la prolificità alla libidine e alla lussuria. Di fronte allo stregone compare un enigmatico personaggio virile, con una mantellina da viandante sulla quale sono ricamati con filo dorato una croce e una conchiglia, in atto di sorreggere un bordone, ossia un bastone da pellegrinaggio. Mantellina da viandante e bordone, solitamente associati a simboli agiografici connessi a santi come Giacomo il Maggiore e Rocco, sono qui utilizzati per denigrare, in un rito sacrilego, attributi sacri legati al culto cristiano, così come si evince anche dalla presenza dei chiodi sostenuti in una mano dello stesso uomo, simboli tratti dalla Passione e Morte di Gesù. L’inserimento di un mostro maculato adagiato sulla schiena e sulle spalle dell’uomo suggeriscono, altresì, l’inganno e le insidie celate nell’oscurità legate strettamente al Male. Al centro della scena compare una giovane donna con gli occhi bendati, probabilmente una vittima sacrificale, imprigionata con una spessa catena di ferro a un basso altare in pietra sul quale sono visibili, distintamente, un cuore trafitto da un chiodo e un bottiglione di vetro, simile a un alam-

bicco, all’interno del quale fluttuano indefinite sostanze scure. Quest’ultimo, al quale è attorcigliato un piccolo essere mostruoso, è da associare, probabilmente, al *Vas Hermetis*, strumento leggendario legato ai misteri alchemici e alla pietra filosofale. Alla base dell’altare sono presenti – oltre a un mortaio con erbe da utilizzare per la preparazione di bevande rituali – vari oggetti, tra i quali un falchetto e un paio di forbici, oggetti associati alla morte e al taglio del filo della vita connesso alle mitiche Parche, e, ancora, un dado e un martello, derivati dalla simbologia della Passione e Morte del Redentore anche qui utilizzati per denigrare, ossia ridicolizzare, il culto cristiano. L’ultimo personaggio umano raffigurato nel dipinto è uno stregone, avvolto in parte dalle tenebre, effigiato con una torcia impugnata nella mano destra a cavallo di un mostro con gli occhi rossi, dal muso simile a un rettile preistorico. Sullo sfondo, dove aleggiano nell’oscurità esseri infernali dalle forme bizzarre frutto del fantasioso estro creativo del pittore, sono presenti soprattutto cipressi, alberi connessi per tradizione alla morte, e una piramide, edificio, ricco di mistero, allusivo simbolicamente, sulla base degli scritti di Cesare Ripa, alla “chiara & alta gloria de’ Prencipi, che con magnificenza fanno fabbriche sontuose, e grandi con le quali si mostra essa gloria” (Ripa 1618, pp. 189-190): il principe al quale viene fatto riferimento in questo testo è ovviamente identificabile, nell’opera in esame, con Satana, Principe del Male. Il dipinto, databile alla prima metà degli anni novanta del Seicento e non all’inizio del decennio successivo come è stato finora indicato, risulta, alla luce attuale degli studi e delle conoscenze, una delle composizioni più note e apprezzate dell’attività profana di Pietro Dandini, artista di primo piano attivo in Toscana in età tardobarocca.

SANDRO BELLESI

Bibliografia
Bellesi 1997a, pp. 65-69, n. 5; Idem 1997b, pp. 103-105, fig. 9; Idem 2008, pp. 42-43; Morel 2008, pp. 282-283, fig. 120; Bellesi 2009b, vol. I, p. 125, vol. II, p. 208, fig. 440; Daninos 2023, p. 109, fig. 116; *Giovanni Pratesi* 2024, p. 140, lotto 96

