medicea

rivista interdisciplinare di studi medicei

n. 7 ottobre 2010

ISSN 1974-7004

Rivista fondata e diretta da
Marco Ferri e *Clara Gambaro*

Redazione, grafica e impaginazione, abbonamenti
Centro Di
Lungarno Serristori 35
50125 Firenze
www.centrodi.it
edizioni@centrodi.it
tel. (+39) 055 2342668
fax (+39) 055 2342667

Redazione e revisione dei testi:
Patrizia Fabbri e *Alberto Bartolomeo* (alberto@centrodi.it)

Grafica e impaginazione:
Manola Miniati (manola@centrodi.it)

Abbonamenti:
Silvia Cangioli (silvia@centrodi.it)

Pubblicazione quadrimestrale
Un numero: 15 euro
Abbonamento annuale: 40 euro (Italia) e 65 euro (estero)

© Copyright 2010 Centro Di della Edifimi srl, Firenze; Marco Ferri e Clara Gambaro

Stampa: Alpi Lito, Firenze
ottobre 2010

Autorizzazione del Tribunale di Firenze
n. 5679 del 15 ottobre 2008

Iscrizione al Registro Operatori di Comunicazione n. 7257

3 **Editoriale**
Marco Ferri e *Clara Gambaro*

4 **News about Bernini at the Medici Court: an *Avviso* Account of the Four Rivers Fountain**
Sheila Barker

14 **Giovanni Camerini e Cosmopolis-Portoferraio. Addenda documentali**
Amelio Fara

20 **Jealous Antiquarians: Competition among the Archaeologists at the Court of Cosimo I de' Medici**
Andrea Gáldy

28 **La casa natale di Giorgio Vasari. Miti, leggende e curiosità**
Serena Nocentini

32 **Horace, Petrarch and Leonardo da Vinci. Literary Invention and Self-Presentation in the *Mona Lisa***
Ross S. Kilpatrick

52 **Ottavio Leoni e i Medici**
Piera Giovanna Tordella

Approfondimento

60 **Filippo Baldinucci, the Boschi brothers and the circle of Alessandro Valori**
Lisa Goldenberg Stoppato

Documenti

86 **Un "albero" mediceo in Colombaria**
Marco Ferri
Clara Gambaro

95 Appuntamenti

Direttore responsabile
Marco Ferri

Direttore scientifico
Clara Gambaro

Comitato scientifico

Giorgio Bonsanti
Università degli Studi di Firenze
(Storia del Restauro)

Roberto Cecchi
Segretario Generale del Ministero
per i Beni e le Attività Culturali, Roma

Cristina De Benedictis
Università degli Studi di Firenze
(Museologia)

Rosalia Manno Tolu
Archivio per la Memoria e la Scrittura delle
Donne "Alessandra Contini Bonacossi", Firenze

Maria Grazia Marzi
Università degli Studi di Firenze
(Storia dell'Archeologia)

Mara Miniati
Istituto e Museo di Storia della Scienza, Firenze

Roberta Orsi Landini
Centre International d'Étude
des Textiles Anciens, Lyon

Antonio Paolucci
Musei Vaticani, Roma

Manfredi Piccolomini
Lehman College, City University of New York
Medici Archive Project, Firenze

Maria Prunai Falciani
Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze

José Luis Rodríguez de Diego
Archivio Generale di Simancas, Spagna

Mario Scalini
Soprintendenza BSAE per le Province
di Siena e Grosseto

Franco Scaramuzzi
Accademia dei Georgofili, Firenze

Marcello Verga
Università degli Studi di Firenze
(Storia Moderna)

Gerhard Wolf
Kunsthistorisches Institut von Florenz

Dalle fontane agli “alberi”: inesauribili Medici

Marco Ferri e *Clara Gambaro*

Quasi si trattasse di una sorgente inesauribile, archivi e biblioteche continuano a rivelare storie, episodi e particolari inediti sulla dinastia Medici.
Non a caso il contributo che apre questo numero di *Medicea*, firmato da Sheila Barker e relativo alle novità circa la Fontana dei Quattro Fiumi di Gian Lorenzo Bernini, in piazza Navona a Roma, si basa su documenti rintracciati nel *mare magnum* dell’Archivio Mediceo del Principato, conservato presso l’Archivio di Stato di Firenze e “oggetto” di continue e affascinanti ricerche.
A seguire, con piacere accogliamo un nuovo articolo di Amelio Fara che – attraverso documenti inediti e la rilettura di quelli già noti su Cosmopoli-Portoferraio – mette in evidenza il ruolo di architetto ideatore svolto da Giovanni Camerini.
Anche il testo di Andrea Gàldy, incentrato sul collezionismo archeologico, fa riferimento al periodo ducale e granducale di Cosimo I e analizza l’accesa competizione tra archeologi alla corte medicea.
Anticipando il “florilegio” di iniziative che nel 2011 caratterizzerà il 500° anniversario della nascita di Giorgio Vasari, ospitiamo le novità avanzate da Serena Nocentini che chiariscono la storia del palazzo aretino dove nacque il progettista degli Uffizi e la vicenda storica dell’arme che campeggia sulla facciata.
La complessa analisi di Ross Kilpatrick, dal titolo “Horace, Petrarch and Leonardo da Vinci. Literary Invention and Self-Presentation in the *Mona Lisa*”, affronta i legami tra letteratura e arte partendo da Orazio e chiamando in causa Leonardo da Vinci e la sua “icona”, *Monna Lisa*.
Quindi Piera Giovanna Tordella mette in evidenza il rapporto tra Ottavio Leoni e i Medici giungendo ad attribuire proprio all’artista vissuto a cavallo tra il XVI e il XVII secolo una miniatura di Maria di Francesco I (tempera su cartoncino), che si trova custodita nella Galleria degli Uffizi ed è stata esposta nel 2005 al Museo degli Argenti di Palazzo Pitti nell’ambito della mostra dedicata alla principessa fiorentina.
Nella sezione “Approfondimento” trova spazio l’attento studio di Lisa Goldenberg Stoppato che tratta di Filippo Baldinucci, i fratelli Boschi e la cerchia di Alessandro Valori, committente di prestigio.
A seguire, nelle pagine dedicate alla pubblicazione dei “Documenti”, proponiamo un albero genealogico di Casa Medici.
Il manoscritto è stato rintracciato durante una fase della ricognizione effettuata negli archivi fiorentini che ha come obiettivo la raccolta sistematica di tale tipologia di documenti. Il primo albero genealogico che qui presentiamo è conservato all’Accademia di Scienze e Lettere “La Colombaria” di Firenze. A questo proposito vogliamo ricordare il presidente dell’accademia, Francesco Adorno, scomparso nel settembre di quest’anno, il quale ha sempre agevolato il nostro lavoro di ricerca.
Infine, sottolineiamo con soddisfazione che sono trascorsi esattamente due anni dalla nascita di *Medicea*, che vide la luce il 22 ottobre 2008 in un affollato Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio.
Allora ci sembrava un traguardo difficile da raggiungere. Col sostegno degli sponsor e i contributi degli studiosi, siamo fiduciosi di poter proseguire questa impresa.

News about Bernini at the Medici Court: an *Avviso* Account of the Four Rivers Fountain

Sheila Barker

Dopo una breve introduzione sull'importanza degli avvisi nella corte medicea, questo articolo prende in considerazione uno fra gli oltre cinquanta riferimenti a Gian Lorenzo Bernini inclusi negli avvisi provenienti da Roma nel fondo Mediceo del Principato. In questa inedita testimonianza apparsa in un avviso del giugno 1651, l'anonimo autore del documento si sofferma in maniera dettagliata su diversi aspetti della Fontana dei Quattro Fiumi in Piazza Navona, inclusi la progettazione, l'impiego dei materiali, il sistema idraulico, lo scarico delle acque, il significato iconografico dell'opera, e le critiche mosse a questa dai suoi detrattori.

Sheila Barker si occupa principalmente dei legami tra arte e medicina nei secoli XVI e XVII. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia dell'Arte alla Columbia University (New York) con una tesi sull'arte a Roma durante la peste del 1630. Vanta numerose pubblicazioni sulla peste del 1656, sull'iconografia di San Sebastiano, sulla politica di Urbano VIII e su Nicolas Poussin. È di prossima pubblicazione un suo studio sull'interesse medico e farmacologico delle donne alla corte medicea nei secoli XVI e XVII.
sheilabarker1970@yahoo.it

Among the historical records of daily life in seventeenth-century Italy, few can match the omnivorous curiosity and plain-spoken trenchancy of *avvisi*, handwritten newsletters that were the forerunners of newspapers.
At the court of the Medici Granduchy, *avvisi* were an inexpensive and convenient substitute for espionage, as well as a source of entertainment. Conserved in the Medici Granducal Archive, more sixty archival volumes consisting entirely of *avvisi* testify to the influence that these news sources exercised upon the *Weltanschauung* of the Florentine court throughout the seventeenth century.
The largest portion of the *avvisi* received at the Medici Granducal court – constituting fifteen overstuffed archival volumes – originated from Rome. They chronicle, in weekly installments, the intrigues of the papal court, publicizing sensitive information about popes, cardinals, the Curia, the pope's family, visiting ambassadors, and the local aristocracy. Only in rare cases did individuals outside the ruling class attract the interest of Rome's *avvisi* writers; one such individual was Gian Lorenzo Bernini (Naples 1598-Rome 1680).
To be published in my forthcoming book, some fifty references to Bernini can be found among the Roman avvisi in the Medici Granducal Archive.[1] As an index of his fame among contemporaries, this number can be compared to the number of times that Bernini's professional peers were mentioned in the same collection of *avvisi*. For example, Pietro da Cortona was mentioned nine times, making him Bernini's closest rival in a contest of fame.[2] Alessandro Algardi and Carlo Rainaldi were each mentioned three times.[3] Raffaele Vanni was mentioned twice.[4] Nicholas Poussin, Pier Francesco Mola, Mario de' Fiori (Mario Nuzzi), Francesco Borromini, Francesco Mochi, Giovan Francesco Grimaldi,

Santi Ghetti, Paolo Maruscelli, and Martino Longhi the Younger attracted the interest of the *avviso* writers only one time each, as revealed by an examination of the collection of *avvisi* under discussion here.[5]
A wide range of Bernini's creative production figures among the fifty newly discovered references to Bernini in these Roman *avvisi* delivered to the Medici court. There are mentions of his processional cars, his ephemeral and pyrotechnical displays, his theatrical productions and stage sets, a portable bed for Urban VIII, and a carriage and litter for Christina of Sweden.[6] There are reports on Bernini's work at the Four Rivers Fountain in Piazza Navona, the Portico of St. Peter's, the bell towers of St. Peter's, Palazzo Chigi-Odescalchi, Palazzo Ludovisi, and Palazzo del Quirinale.[7] We hear of his designs for the Trevi Fountain, a plan for modifying the Arch of Portugal, and a plan for the Palais du Louvre.[8] There are references to his sculptural creations, too, including the Cathedra of St. Peter's, the funerary monument of Urban VIII in St. Peters, the marble statue of Urban VIII in the Palazzo dei Conservatori, the statues for the Prophets Daniel and Habakkuk for the Chigi Chapel in S. Maria del Popolo, and the statues for the Chigi Chapel in the Cathedral of Siena.[9]
Of all these works, the one described in greatest detail by the *avviso* writers was the Four Rivers Fountain in Piazza Navona (fig. 1), commissioned by Innocent X Pamphili.

Giving evidence of how the work was seen, judged, and interpreted by Bernini's contemporaries, two different accounts of the fountain appear in newsletters sent to Florence just days after its public unveiling on 12 June 1651.[10] The first of the two descriptions, circulated in a Roman *avviso* of 15 June 1651, is also the more extensive, and will be closely analyzed here to demonstrate the historiographic value of the recently discovered *avvisi* references to Bernini. Several different kinds of information will be culled from this description of Bernini's Four Rivers Fountain: the aspects of the fountain design that most impressed contemporary viewers, the various reactions of different audiences, and the associations its allegorical imagery once evoked. The relevant citation from the *avviso* follows:

"[…] *Insieme con l'acqua hebbe lunedì sua perfezione la Fontana di Nostro Signore la Fabbricata con maraviglioso artifizio del Cavalier Bernino, nella base della guglia di Piazza Navona, la quale in forma di un scoglio quadrangolare, che alzando s'assottiglia, oltre all'esser fuori del comun'uso dentro aperta con quattro ingressi ha in ogni angolo una statua, anzi un colosso, quasi giacente di bianchissimo marmo. Questi sono li fiumi Danubio, Nilo, Eufrate, e Gange, i quali col cavallo, col lione, con la Palma, e con altri varij simboli rappresentano le quattro parti del mondo,*



1. Gian Lorenzo Bernini, *Four Rivers Fountain*, 1648-1651, detail with Danube rivergod. Rome, Piazza Navona.



2. Giovanni Battista Piranesi, *Veduta di Piazza Navona sopra le rovine del Circo Agonale*, 1747-1748, etching on laid paper.

contenendo però solo l'Europa, e l'America, come Cattoliche, ne' i lor lati opposti l'Armi Pontificie, et apposto a ciascuna delle statue scaturiscono l'acque del proprio fiume, scendendo per l'istesso scoglio, con sì scherzoso mormorio in un gran pilo, che non men gode la vista, che l'udito. Né manca di curiosità, e di vaghezza l'uscita dell'acqua, la qual vien'assorbita da due nuotanti assetati delfini. In cima dello scoglio è posto gran dado di porfido, attorno al quale a lettere d'oro, sono in parte scolpiti gl'encomij della generosità di Sua Beatitudine e sopra di esso risiede maestosamente la guglia, ornata in cima d'una colomba di bronzo dorato, ed ramo d'uliva, insegnia di Sua Santità. E perché l'angustia del tempo non permette l'estendersi più oltre a raccontar l'eccellenza, e rarità di così fatto lavoro, basterà dire, che la gente non si satia di goderne la vista, e di lodarlo, non havendo i satirici (de' quali è pieno il mondo) che più desiderarvi, se non maggiore copia d'acque, in riguardo solo dell'altre fonti, che pur'in foggia di fiumi si veggono per Roma. Solo a' Matriciani non piace il posto di sì superba macchina, come cagione della perdita de' loro botteghini, e proveni [proventi], *che però uno di essi havendo ardito di parlare con poco rispetto fù condotto in prigione, e salterà forse in galera. Per rispetto de' medesimi rustichi malcontenti hanno i ministri di giustizia ordine d'invigilare anco la notte, acciò non si vendicarsero contro di quelle statue, che se ben paion vive non si possono rivoltare.* […]"[11]

With regard to the design, this *avviso* writer was particularly struck by the artificial rock that serves as the fountain's base, supporting the ancient obelisk above. He described the rock's shape and its many hollows, aspects that concerned him presumably because the fountain base manages to support the weight of the obelisk despite its frail appearance. Written years later, Domenico Bernini's

biography of his father acknowledges that when the fountain was first unveiled, the Roman public had doubted the soundness of the obelisk's support: "*Tanto stupore recò a Roma l'accennata positura della Guglia sopra lo Scoglio forato, che i più Idioti, ò i men prattici, come più pronti ancora a risolvere, fecero quindi argomento, che non havendo adequato sostegno dovesse ben tosto minacciar ruina, e cadere.*"[12] According to Domenico's biography, even Innocent X had been startled by the seeming insufficiency of the base, reacting with incredulity at his first glimpse of it: "*Sopra tutto recò stupore, come quella vasta Mole della Guglia col suo gran Piedestallo potesse reggersi sopra un Masso da tutte le parti forato, che non solo par, che posi in falso, mà sol tanto hà sotto di sé di vivo per base, quanto appena bastar potrebbe a sostenere un moderato peso, non che una Machina così grande.*"[13] That Bernini was deliberately seeking to create the illusion of the miraculous elevation of heavy stone in the Four Rivers Fountain is confirmed by a comparison with the contemporary Cornaro Chapel in S. Maria della Vittoria (completed between 1651 and 1652), in which Bernini's life-size white marble sculptures of St. Theresa and an angel seem to hover in mid-air.

Three other design aspects struck the author of this *avviso*. One of these was the employment of various costly materials in the fountain, namely, the high-quality marble ("marmo bianchissimo") for the colossal rivergods, the porphyry pedestal immediately underneath the obelisk, the gilt bronze dove surmounting the obelisk, and the gilt bronze letters (now missing) which once spelled out the praises of Innocent X.[14] The second was the witty invention by which the intake valves were disguised as thirsty dolphins ("due nuotanti assetati delfini"). The third was Bernini's manipulation of the water's movement to create both visual pleasure through formal displays of "interest and beauty" (such as smooth sheets of curving transparency or shimmering lacelike cascades), as well as sonorous pleasure through the "playful murmur" that accompanies the impact of free-falling aerated sprays upon the denser pool of water below. This same audible characteristic was praised by Bernini's biographer Filippo Baldinucci in 1682, who thus described Bernini's aquatic artistry at the Four Rivers Fountain: "*Cadono l'acque in abbondanza, le quali col dolce mormorio, e per l'attributo di lor bontà servono molto alla comune dilettazione, e utilità.*"[15]



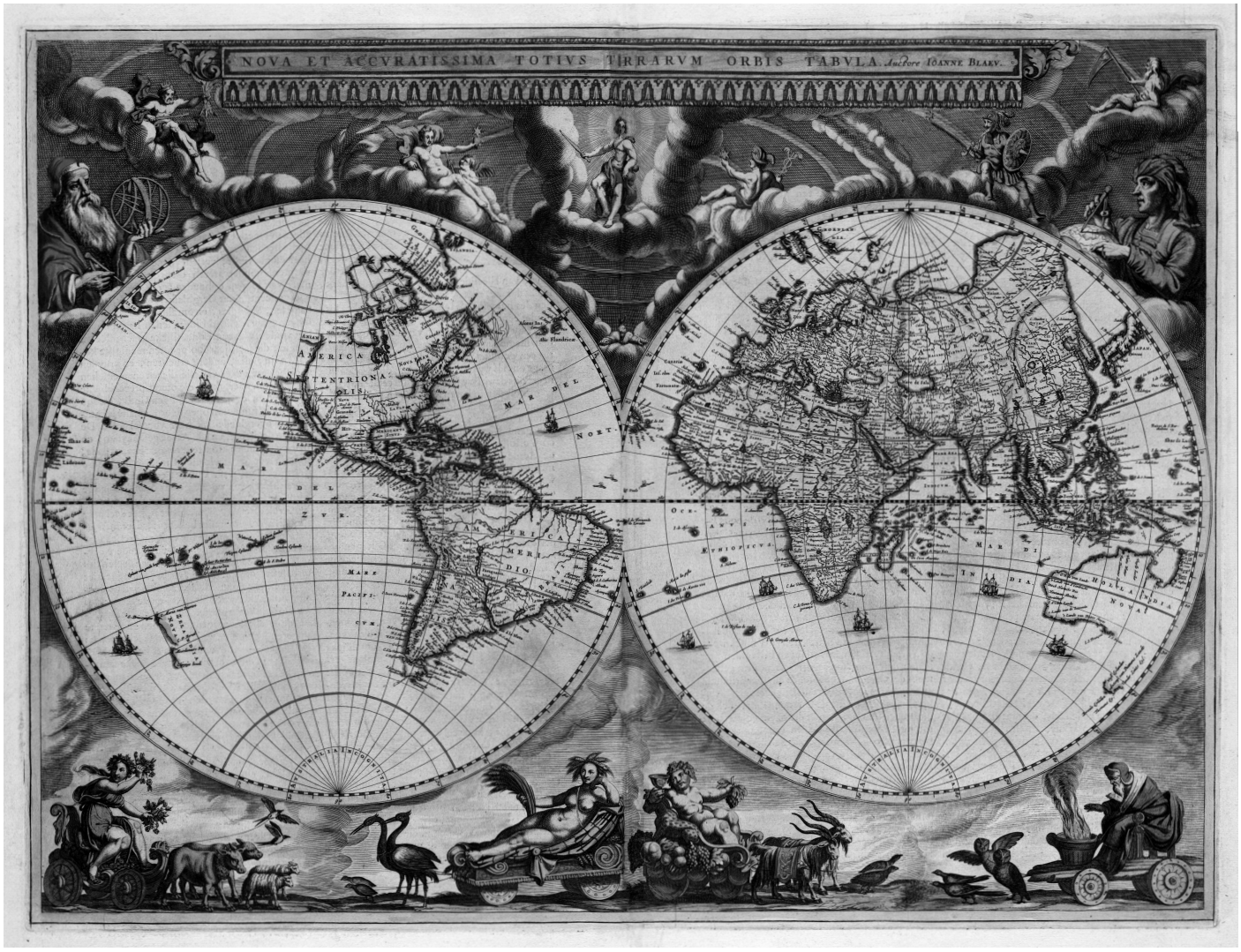
3. Gian Lorenzo Bernini, *Four Rivers Fountain*, 1648-1651, detail with Río de la Plata rivergod. Rome, Piazza Navona.



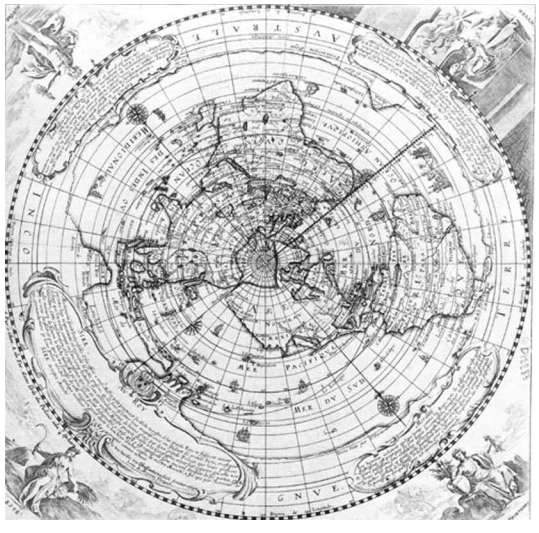
4. School of Francisco Oliva II, *The Mediterranean Sea and Atlantic*, mid-17th century, manuscript on parchment (atlas K10). New York, The Hispanic Society of America, inv. HC:326/50.

Bernini succeeded in generating such varied and delightful effects despite the fountain's relatively low water pressure – an issue of which the Roman audiences were keenly aware. The *avviso* writer reported that the meager water supply was indeed seen as a defect. He noted, however, that it was the only defect found with this fountain by Rome's implacably captious pasquinade writers, whom he calls *satirici*, and whose public forum was in the nearby Piazza del Pasquino. The *avviso* writer does not indicate whether the *satirici* laid the blame for the low water pressure with Bernini or his patron, Innocent X. Equally revealing is the indication given by the *avviso* writer of another source of criticism, one never before noted in the study of this sculptor. The *avviso* reports that the fountain's only virulent enemies at this time were the vendors called *Matriciani* (probably a synecdoche meaning all peasants from Lazio, rather than just the citizens of Amatrice). These vendors' stands in the piazza had been displaced by the new monument beginning in 1647 (fig. 2), and apparently they intended to take revenge by vandalizing the fountain's rivergod statues, necessitating a round-the-clock guard at the monument.

The allegorical meaning of the fountain and its interpretive framework, two issues that are of supreme interest to audiences today, were among the aspects touched on by this *avviso* writer. His assertion that the four rivergods together with the animals and the plants symbolize the four parts of the world is an interpretation that is ubiquitous and unquestioned in today's literature on the fountain. Here, however, the *avviso* writer made one striking error, naming the rivers of Europe, Africa and Asia correctly, but mistaking the American river, the Río de la Plata (fig. 3), for the Euphrates. This error is fascinating because it has a sound basis in one of European cartography's most common subjects: the portolan maps of the Mediterranean Sea (fig. 4). Europe, Africa, Barbaria, and Asia, the four ethno-political

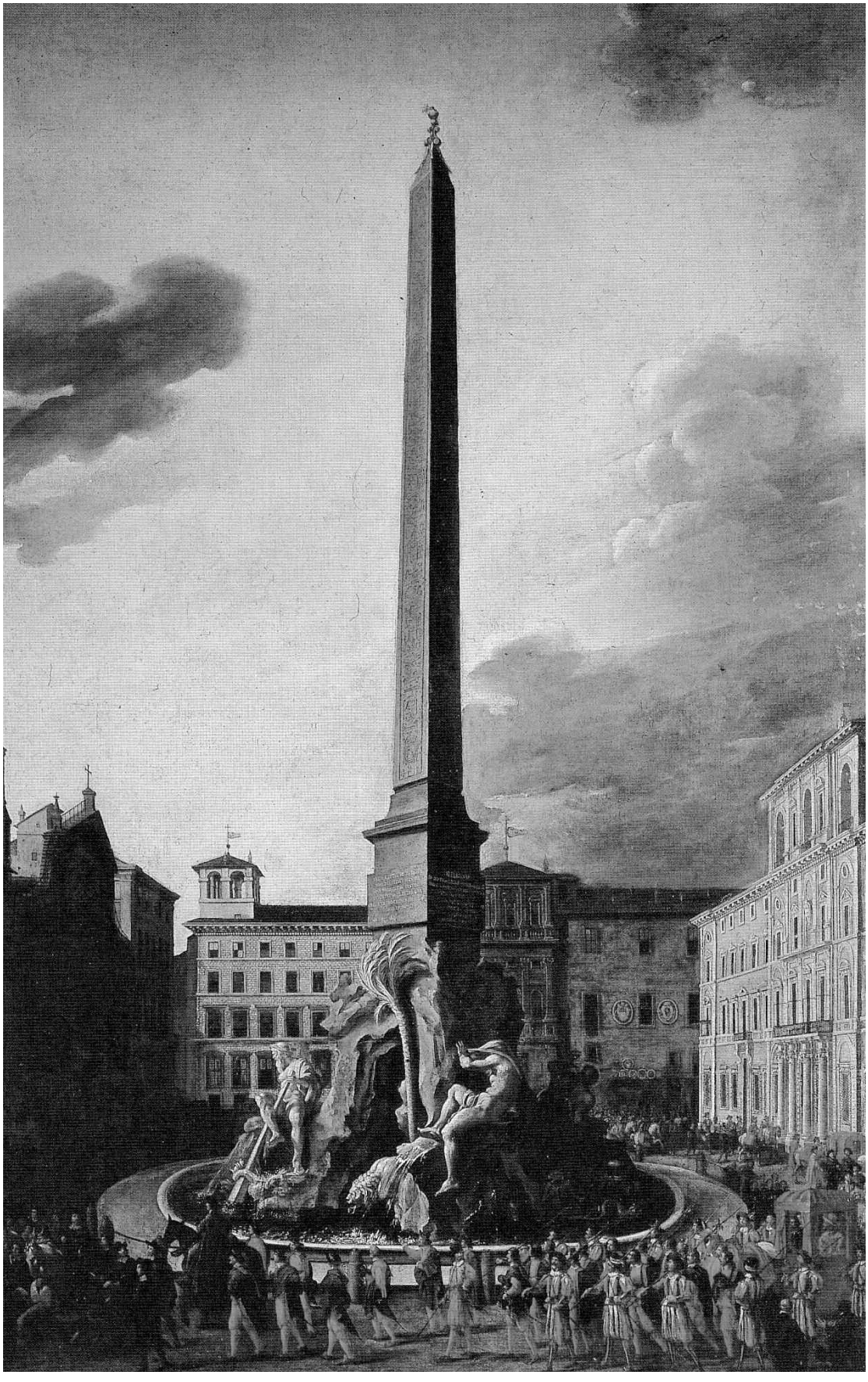


5. Twin-hemisphere world map. Joan Blaeu, *Nova et Accuratissima Totius Terrarum Orbis Tabula*, 1664, from the *Atlas Maior*, Amsterdam 1665.



6. Azimuthal equidistant projection, Polar aspect. Louis de Mayerne Turquet, *La nouvelle maniere de representer le globe terrestre*, from *Discours sur la Carte Universelle*, Paris 1648.

entities into which the land masses surrounding the Mediterranean Sea were divided, could be associated respectively with the Danube, Nile, Euphrates, and Ganges. This *avviso* author was not alone in his mistake: another Roman *avviso* dated two days later, and written in a different hand, likewise gives an erroneous identification of the Río de la Plata figure as the Euphrates – despite the fact that the latter author recognized an indigenous American animal called the tatou near the disputed rivergod.[16] The identical mistakes of two different eye-witnesses at first suggest that Italocentric or Eurocentric conceptions of the world still had considerable grip on the imagination of seventeenth-century Romans. However, the confusion may have been caused by another cultural influence that could have impeded Bernini's most bookish audience from comprehending his world image: the twin-hemisphere world maps that show two



7. Filippo Gagliardi (attr.), *Visit of Innocent X and Bernini to the Four Rivers Fountain*, c. 1651, oil on canvas. Rome, Museo di Roma, inv. 35459.

contiguous circular views of the world, with the New World in the left circle and Europe, Africa, and Asia in the right circle (fig. 5). Such twin-hemisphere maps were the Baroque age's most commercially popular planispheric images. Literate audiences would have been conditioned by twin-hemisphere maps to associate the world with a binary or bifaceted image, and for this reason they were prone to mistake Bernini's enclosure of the entire Earth within one watery oval for a representation of just a single hemisphere, that of the Old World.

His audience's inability to read correctly a totalizing image of the Earth compressed into a single circle would seem to indicate that Bernini had left the realm of cultural commonality with this conceit. Indeed, Bernini may have taken his cue for this novel world image from visually fascinating but highly esoteric experiments in theoretical cartography, particularly those which used azimuthal projections to translate both the unity and roundness of the globe to a planispheric image. One of the earliest of these was Ottavio Pisani's *Globus Terrestris Planisphericus* (1612) which projects the entire globe from the South Pole. Dedicating his work to the French king, Louis de Mayerne Turquet conducted a similar experiment in his *Discours sur la Carte Universelle*, which was published in 1648, the same year Bernini began designing the fountain (fig. 6).

After stating that the fountain's imagery represented the four parts of the Earth, the author of the *avviso* of 15 June 1651 then added a point which is at odds with the currently prevalent scholarly opinion that the fountain represents the Church's triumph over the entire world.[17] By indicating that only two of the world's four parts – Europe and America – are Catholic, the *avviso* writer invites an interpretation of the fountain's imagery as an exhortation to propagate the Catholic faith to the other two parts of the world. This interpretation is supported by two aspects of the design. First, in a sequence that contradicts their geographic positions, the Danube of Catholic Europe and the Río de la Plata of Catholic America are contiguous on the side of the fountain closest to the church of S. Agnese in Agone, while Africa and Asia are relegated to the farthest side. Second, the varied poses of the four river gods suggest that each demonstrates a different state of awareness of, and reverence for, the true religion symbolized by the towering obelisk. Whereas the Danube gazes upon the obelisk while holding up the papal arms and the Río de la Plata rises and turns to the obelisk with a gesture of reverence towards S. Agnese, the Nile, by contrast, averts his head from the obelisk while attempting to escape his blinded, benighted state (fig. 7), and the earthbound Ganges looks blankly into the distance, unaware of the astounding scenario behind his back.

If Bernini's contemporaries tended to see the fountain as an allegory of the missionary zeal of the Militant Church rather than as a declaration of the complete triumph of Christianity in the world, they may have been guided in this direction by the Jubilee announcement that Innocent X made in the spring of 1648. With this announcement, delivered from Innocent X's palace in Piazza Navona overlooking the site where Bernini's workmen were rushing to complete the fountain's underground conduits, the pope explained that the purpose of Jubilee was *"per implorare il divino aiuto ne' gravi, e pericolosi travagli della Christianità."*[18] These references to worldly struggles and threats would have indicated to contemporaries that Innocent X was at the helm of the Militant Church.

The previous paragraphs have demonstrated how just one of the fifty newly discovered *avviso* references can be interrogated in order to shed new light on a well-known work such as the Four Rivers Fountain. The emergence of this new mass of documentation raises questions about its historiographic value, especially in relation to the other documentary sources for the artist. Certainly it can be affirmed that until a biography of Bernini was published for the first time in 1682, the Roman *avvisi* furnished European audiences with the most extensive verbal account available of Bernini's artistic activity. Moreover, no other documentary source encapsulates so well the reception of Bernini's oeuvre, one which was shared by the *avviso* writers and their readerships in Medicean Florence.

1) These fifty *avvisi* references from the Archivio di Stato di Firenze will be published in their entirety with complete annotations in the author's forthcoming book, *Bernini in the News: Documentation on Gian Lorenzo Bernini from Roman Avvisi in the Medici Granducal Archive*. Previously, *avvisi* with information about Bernini have been found largely in the archives and libraries of Rome. A number of these were published by Ermete Rossi throughout the 1930s and 1940s in his regular feature article in the journal 'Roma'. A trickle of additional ones has come to light in recent years with publications such as *L'ultimo Bernini, 1665-1680. Nuovi argomenti, documenti e immagini*, ed. Valentino Martinelli, Rome 1996.
2) On Cortona: notice of his finished frescoes in the cupola of the Chiesa Nuova is in the *avviso* of 27 May 1651, ASFi, *Mediceo del Principato (MdP)*, f. 4017b; Alexander VII's visit to his studio is noted in the *avviso* of 22 April 1656, ASFi, *MdP*, f. 4027a; the completion of his frescoes in the Gallery of Alexander VII at the Palazzo del Quirinale and the commission of frescoes for the Sala del Balcone is in the *avviso* of 7 July 1657, ASFi, *MdP*, f. 4017c; his implied presence at a conference presided over by Alexander VII is in the *avviso* of 14 July 1657, ASFi, *MdP*, f. 4017c; the prohibition of torches at a funeral in order to protect the his new frescoes in the Chiesa Nuova is in the *avviso* of 16 July 1661, ASFi, *MdP*, f. 4027a; his initiation of the nave frescoes in the same church is in the *avviso* of 8 July 1662, ASFi, *MdP*, f. 4027a; the inauguration of those frescoes is in the *avvisi* of 9 May 1665, ASFi, *MdP*, f. 4017d, and 23 May 1665, ASFi, *MdP*, f. 4027a; and his invitation to the pope to see his works at SS. Martina e Luca is in the *avviso* of 20 February 1666, ASFi, *MdP*, f. 4017d.
3) On Algardi: notice of a reliquary designed for Innocent X is in the *avviso* of 15 May 1649, ASFi, *MdP*, f. 4017a, ins. 2; his death is noted in an *avviso* of 13 June 1654, ASFi, *MdP*, f. 4017c; Cardinal Francesco Barberini's gift of his bas-relief and crucifix to the Spanish court is in an *avviso* of 15 April 1662, ASFi, *MdP*, f. 4017d. On Rainaldi: notice of his design for S. Maria in Campitelli is in an *avviso* of 2 February 1658, ASFi, *MdP*, f. 4017c; his survey of the floodplain in the Val di Chiana Pontificia is in an *avviso* of 27 January 1663, ASFi, *MdP*, f. 4027a; his opinion on an ancient Christian relic is in an *avviso* of 22 January 1662, ASFi, *MdP*, f. 4027a.
4) Notice of the pope's visit to Vanni's frescoes at S. Maria del Popolo is in the *avvisi* of 28 July 1657, ASFi, *MdP*, f. 4017c, and 28 July 1657 *bis*, ASFi, *MdP*, f. 4017c.
5) Poussin's arrival in France is in the *avviso* of 19 January 1641, ASFi, *MdP*, f. 4027a. Mola's accidental injury is in the *avviso* of 19 September 1665, ASFi, *MdP*, f. 4017d. The use of Mario's drawing as a prize in a gambling party is in an undated *avviso* of c.1663, ASFi, *MdP*, f. 4027a. The money owed to Borromini for work at S. Agnese in Agone is in the *avviso* of 24 March 1657, ASFi, *MdP*, f. 4017c. The visit of the pope to Mochi's St. Veronica statue is in an *avviso* of 9 July 1640, ASFi, *MdP*, f. 4028a. Grimaldi's decorations for Mazarin's exequies in Rome are in the *avviso* of 30 April 1660, ASFi, *MdP*, f. 4017d. Ghetti's insolent response to the pope and consequential imprisonment are in an *avviso* of 12 September 1653, ASFi, *MdP*, f. 4017b. Maruscelli's bribe to obtain work in the drainage of swamplands is in an *avviso* of 24 October 1648, ASFi, *MdP*, f. 4017a. Longhi's punishment for having seduced two young girls is in an *avviso* from 31 August 1647, ASFi, *MdP*, f. 4017a.
6) For processional cars see the *avvisi* of 18 February 1651, ASFi, *MdP*, f. 4017b; 16 February 1658, ASFi, *MdP*, f. 4027a; and 9 March 1658, ASFi, *MdP*, f. 4017c. For ephemeral and pyrotechnical displays see the *avvisi* of 16 September 1651, ASFi, *MdP*, f. 4017b; 4 February 1662, ASFi, *MdP*, f. 4017d; and 15 February 1662, ASFi, *MdP*, f. 4027a. For theater and stage sets see the *avviso* of 10 March 1633, ASFi, *MdP*, f. 4033; 7 January 1646, ASFi, *MdP*, f. 4032, ins. 3, c. 298v; 5 February 1656, ASFi, *MdP*, f. 4017c; 7 February 1656, ASFi, *MdP*, f. 4027a; 26 January 1658, ASFi, *MdP*, f. 4017c; 18 February 1658, ASFi, *MdP*, f. 4017c; 18 February *bis*, ASFi, *MdP*, f. 4017c; 2 March 1658, ASFi, *MdP*, f. 4017c. For the portable bed see the *avviso* of 16 May 1654, ASFi, *MdP*, f. 4017b. For Christina of Sweden's carriage see the *avviso* of 9 October 1655, ASFi, *MdP*, f. 4017c.
7) For the Four Rivers Fountain see the *avvisi* of 8 August 1648, ASFi, *MdP*, f. 4017a; 10 October 1648, ASFi, *MdP*, f. 4017a; 7 November 1648, ASFi, *MdP*, f. 4017a; 15 June 1651, ASFi, *MdP*, f. 4017b (also cited below); and 17 June 1651, ASFi, *MdP*, f. 4017b. For the Portico of St. Peter's see the *avvisi* of 14 July 1657, ASFi, *MdP*, f. 4017c; 10 November 1657, ASFi, *MdP*, f. 4017c; 16 March 1658, ASFi, *MdP*, f. 4017c; 14 September 1658, ASFi, *MdP*, f. 4017c; 23 March 1658, ASFi, *MdP*, f. 4017c; 11 September 1660, ASFi, *MdP*, f. 4017d; 4 December 1660, ASFi, *MdP*, f. 4027a; and 11 June 1661, ASFi, *MdP*, f. 4027a. For the bell towers of St. Peter's see the *avviso* of 10 March 1657, ASFi, *MdP*, f. 4017c. For Palazzo Chigi-Odescalchi see the *avvisi* of 19 July 1664, ASFi, *MdP*, f. 4027a; and 14 February 1665, ASFi, *MdP*, f. 4017d. For Palazzo Ludovisi see the *avviso* of 8 August 1665, ASFi, *MdP*, f. 4027a. For Palazzo del Quirinale see the *avviso* of 23 March 1658, ASFi, *MdP*, f. 4017c.
8) For the Trevi Fountain see the *avviso* of 21 August 1655, ASFi, *MdP*, f. 4027a. For the Arch of Portugal see the *avviso* of 18 March 1662, ASFi, *MdP*, f. 4017d. For the Palais du Louvre see the *avviso* of 8 August 1665, ASFi, *MdP*, f. 4027a.
9) For the Cathedra see the *avvisi* of 10 March 1657, ASFi, *MdP*, f. 4017c; 11 September 1660, ASFi, *MdP*, f. 4017d; 11 June 1661, ASFi, *MdP*, f. 4027a; 21 January 1662, ASFi, *MdP*, f. 4027a; and 22 September 1663, ASFi, *MdP*, f. 4027a. For the tomb of Urban VIII see the *avviso* of 2 March 1647, ASFi, *MdP*, f. 4017a. For the marble statue of Urban VIII see the *avviso* of 9 July 1640, ASFi, *MdP*, f. 4028a. For the Daniel and Habakkuk statues see the *avvisi* of 28 July 1657, ASFi, *MdP*, f. 4017c; 28 July 1657 *bis*, ASFi, *MdP*, f. 4017c; and 20 August 1661, ASFi, *MdP*, f. 4027a. For the St. Mary Magdalen and St. Jerome statues see the *avvisi* of 9 June 1663, ASFi, *MdP*, f. 4027a; and 30 June 1663, ASFi, *MdP*, f. 4027a.
10) For the date of the public unveiling see Giacinto Gigli, *Diario di Roma*, vol. II, ed. Manlio Barberito, Rome 1994, p. 632. An *avviso* of 17 June 1651 (BAV, Ottoboni Lat. 3355) published by Pietro Romano and Peppino Partini, *Piazza di Spagna nella storia e nell'arte*, Rome 1952, pp. 122-123, refers to the inauguration of the Four Rivers Fountain, but offers no particular details: "Lunedì scoprì al pubblico la fontana fabbricata in piazza Navona sotto la guglia, opera del signor Cavalier Bernino, ottimo architetto".
11) *Avviso* of 15 June 1651, ASFi, *MdP*, f. 4017b.
12) Domenico Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Rome 1713, pp. 107-108.
13) Ivi, p. 106.
14) The missing gold lettering read, "Innocentius X / cum anno instaurandae iustitiae sacro / ex uno virginis

aquae fonte / quattuor effudit fluvios / antiqui paradisi / hoc est / iustitiae specimen exhibit / et saeculum renovat"; see Alberto Cassio, *Corso dell'acque antiche portate da lontane contrade fuori e dentro Roma*, Rome 1756, p. 299. Still visible are the inscriptions carved into the four sides of the base which Athanasius Kircher presumably composed, on which see Michelangelo Lualdi, *Istoria ecclesiastica, II, La propagatione del Vangelo nel occidente*, Rome 1651, p. 431; and Norbert Huse, *La fontaine des fleuves du Bernini*, 'Revue de l'art', 7 (1970), pp. 9-13.

15) Filippo Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, e pittore*, Florence 1682, p. 33. In his late career, Bernini demonstrate himself to be a true master of the sound of water by inventing a machine in which falling paper simulated the sound of a fountain, so that Clement X could fall asleep by the noise it produced. See D. Bernini, *Vita* cit., p. 157.

16) "*Lunedì mattina poi fù scoperto l'ornamento fatto dal famoso architetto e scultore signore Cavaliere Bernino, attorno la guglia di Piazza Navona, che rappresenta un scoglio alto 40 palmi, aperto da 4 parti, sopra del quale stà detta guglia et alle cantonate vi sono 4 gran statue di marmo à sedere in varij modi, significanti li 4 fiumi principali del mondo, cioè il Gange, il Nilo, il Danubio, e l'Eufrate, uscendone acque, cadendo in un gran vaso rotondo, nel quale si vedono diversi delfini, un leone in atto di voler bevere, un cavallo, un rinoceronte, un drago, un'altro animale chiamato il tapù, un grosso e lungo serpente, un albore di dattolo et diversi frutti e fiori, che producono in quelle parti, con li armi del pontefice, cosa veramente degna di stupore*" (*avviso* of 17 June 1651, ASFi, *MdP*, f. 4017b). The giant armadillo species of the tatou, or "tapù", would later be illustrated in Athanasius Kircher's *Arca Noe*, Rome 1675, p. 69.

17) See for example, Rudolf Wittkower, *Bernini the Sculptor of the Roman Baroque*, London 2000 (first ed. 1955), p. 176: "The work thus glorifies the all-embracing power of the Church… it is at the same time a monument of the triumph of the Church over paganism." Cf. Howard Hibbard, *Bernini*, London 1990 (first ed. 1965), pp. 120-121; N. Huse, *La fontaine des fleuves* cit., p. 16; and Marcello Fagiolo, *La scena delle acque*, in *Gian Lorenzo Bernini: regista del Barocco*, ed. Maria Grazia Bernardini and Maurizio Fagiolo dell'Arco, Milan 1999, p. 138. While Rudolf Preimesberger, *Obeliscus Pamphilius: Beiträge zu Vorgeschichte und Ikonographie des Vierströmebrunnens auf Piazza Navona*, 'Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst', 25 (1974), pp. 77-162, largely follows this interpretation, he implies that the monument refers to a process of conversion: "Das ganze Monument wird hier als das Denkmal einer durch Pamphilj zum Besseren gewendeten Welt gesehen" (p. 143).

18) *Avviso* of 7 March 1648, ASFi, *MdP*, f. 4017a.

Giovanni Camerini e Cosmopolis-Portoferraio. Addenda documentali

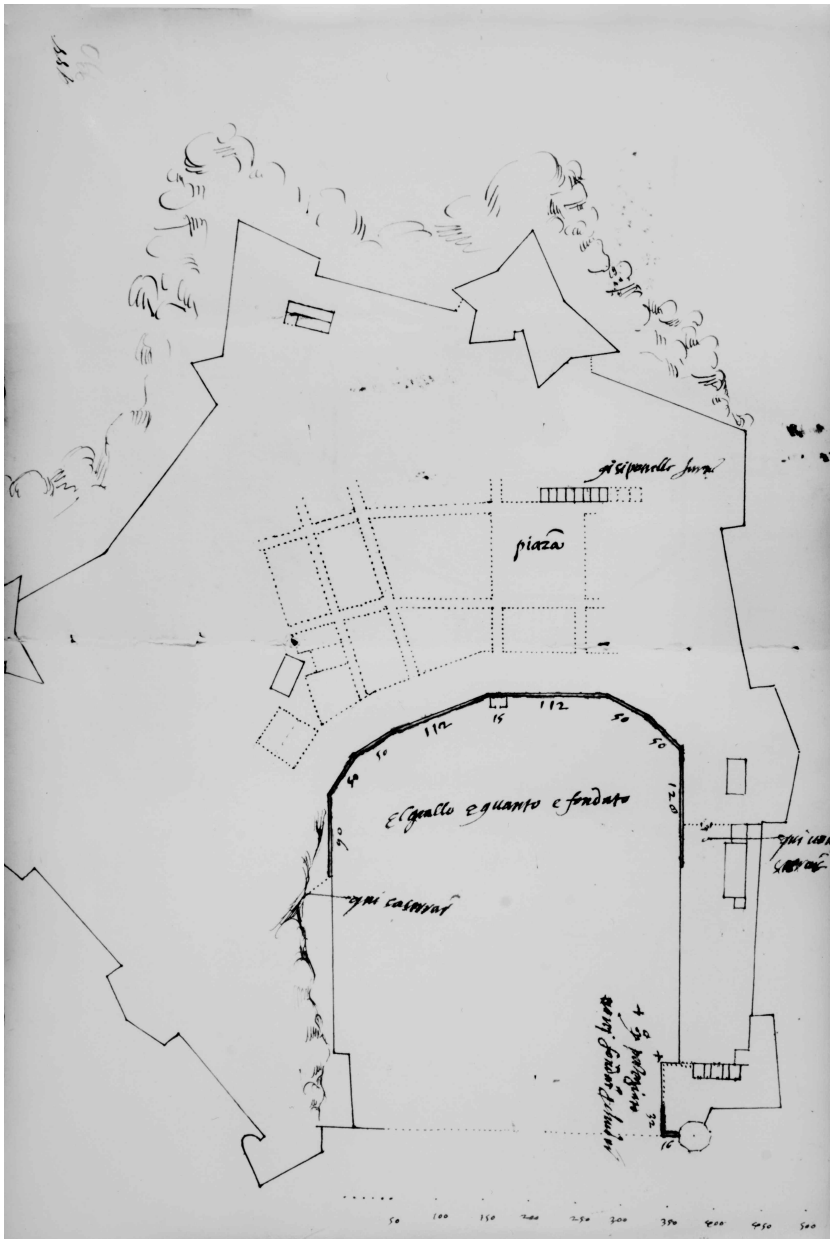
Amelio Fara

Aggiunte documentali agli iniziali disegni progettuali e celebrativi di Cosmopolis-Portoferraio suffragano in modo inequivocabile il ruolo di architetto ideatore svolto da Giovanni Camerini. Le principali rappresentazioni della nuova città, orientate sulla linea magistrale delle mura e sulla rete viaria interna, vengono rilette attraverso la puntuale relazione con documenti di archivio in parte inediti, che tra l'altro attestano la piena autografia camerinesca della torre della Linguella. In particolare per il fronte di terra la conformazione scoscesa del terreno impose al progettista un innovativo profilo degli elementi esterni. Il muro del "contrafosso" con il relativo "pendio" esterno rinvia infatti al disegno del cono dei cerchi eseguito dallo stesso Camerini per la descrizione dell'*Inferno* dantesco di Pierfrancesco Giambullari.

Amelio Fara è uno dei più eminenti studiosi europei di architettura militare dell'età moderna, e autore di numerosi studi su Bernardo Buontalenti. Tra i suoi contributi: *La città da guerra* (1993), il catalogo della mostra dei disegni di Buontalenti agli Uffizi (1998), *Leonardo a Piombino* (1999), *Napoleone architetto* (2006). A lui si deve il ritrovamento nel *corpus* grafico di Casa Buonarroti di un importante disegno di Michelangelo per San Giovanni dei Fiorentini. Di recente pubblicazione *L'arte vinse la natura. Buontalenti e il disegno di architettura da Michelangelo a Guarini* (2010).
amelio.fara@tiscali.it

Il 9 giugno 1548 il duca Cosimo sostituisce Giovanni Camerini a Giovanni Battista Bellucci nella fortificazione del Ferraio (Archivio di Stato di Firenze, d'ora in poi ASFi, *Minutari di Cosimo*, 11, c. 237A). Il programma dei lavori prevedeva la realizzazione del triangolo costituito dalle fortezze 'da basso' e 'da alto' (poi denominate da Cosimo, in dicembre, della Stella e del Falcone) e da un bastione sul molo della Linguella. Nella fortezza da basso si stava procedendo allo scavo delle fondazioni ed erano appena iniziati i muri in elevazione dalla parte rivolta verso la fortezza alta, nella quale si cavava il fondamento dalla parte della cosiddetta forbice. L'opera della Linguella era in quel momento unicamente tracciata sul terreno nella conformazione a rivellino.[1]

Il 28 giugno Camerini invia a Cosimo il disegno relativo alla distribuzione di alloggiamenti per trenta soldati nella fortezza da basso. Sino ad allora erano state delimitate stanze con tramezzi lignei sopra "mura vecchie di lungheza br. 40 e largheza di br. 14" per gli alloggiamenti di Otto di Montauto (luogotenente di Pirro Colonna, capo delle truppe di occupazione) e del provveditore Bastiano Campana. Camerini domanda inoltre al Duca se il portale e il bastone (o cordolo) debbano eseguirsi "di pietra o di mattoni, che essendo la muraglia fuora di mattoni starebbe bene di pietra". Al margine della lettera di Camerini si legge una chiosa del Duca, il quale delibera l'esecuzione in pietra del bastone e della porta con le feritoie, rimanendo in attesa del disegno di Camerini. Il quale, a sua volta, avverte Cosimo che alla "Linguella del molo s'è ordinato restaurare cierte stanze vechie per i soldati che faranno la guardia", e che "si è pensato coprire quanto piacci a V. Ecc.ª una conserva antica che è lunga br. 45 e larga 21" (ASFi, *Mediceo del Principato*, 387, cc. 729r-730r).

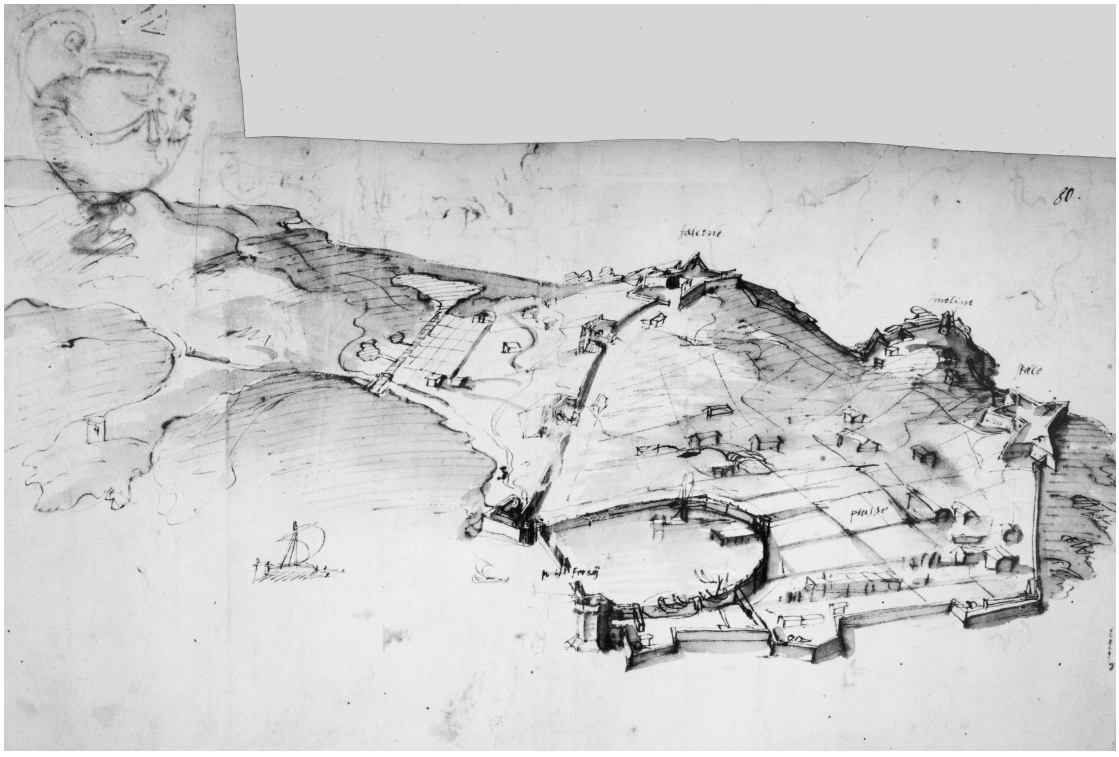


1. Giovanni Camerini, *Icnografia di Cosmopolis-Portoferraio*, 1553. ASFi, *Mediceo del Principato*, 417A, cc. 989v-990r.

Il 30 giugno, in una lettera-rapporto di un certo Mario Bandini, viene riferito di aver "visto el modello di Ferraio, cosa più da vedere per se stesso che da udire da altri". Al Ferraio lavorano "800 fanti soto al Signor Otto insieme con 1400 marraiuoli", e il "padiglione del Signor Otto è sopra il sito d'uno antico palazo". Si stanno costruendo tre fortezze, due "a cavaliere al porto", la più grande delle quali incorpora "un bellissimo pavimento di pietre bianche e nere a mandorle". Della più piccola "si è fatto solo uno sperone di verso terra, el resto delli fondamenti son voti". La terza fortezza, quella della Linguella, "fa molo dove per antico erano molti maghazini e uno bellissimo palazo dove si sonno trovati bellissimi condotti di acqua con canne e di terra e di piombo con bellissime conserve. Questa forteza è tonda secondo il modello […]" (Archivio di Stato di Siena, *Dieci Conservatori*, 45, lettera 7). Se il Bellucci aveva comunicato a Cosimo di aver tracciato sul molo un "riparo in forma di revelino",[2] è assai probabile che il nuovo modello di fortezza ottagonale alla Linguella sia da ascriversi al Camerini. Tale opera è raffigurata in una icnografia autografa datata 1553 (ASFi, *Mediceo del Principato*, 417A, cc. 989v-990r) (fig. 1) che tramanda gli elementi fondamentali del piano camerinesco del giugno 1549, e in una prospettiva alla cavaliera (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, S.II.7, c. 80r-v) (fig. 2) plausibilmente in relazione col piano camerinesco iniziale. Infine, nella rappresentazione celebrativa ad affresco di Giorgio Vasari nella Sala di Cosimo in Palazzo Vecchio (figg. 3-4). Nel dicembre 1548 duecento guastatori preparano il terreno destinato all'elevazione della torre e nel marzo 1549 Camerini esegue il tracciamento sul terreno; saranno quasi al termine le fondazioni il 19 giugno, e in agosto si lavora ai muri di elevazione dopo la posa della prima pietra celebrata nel mese di luglio. Nel gennaio 1550 sono in esecuzione i beccatelli. La prosecuzione dei lavori è ancora documentata nei mesi di giugno e agosto.[3]

Le lettere di Camerini e del provveditore Bastiano Campana al Duca ci informano che nel luglio 1548, alle fortezze alta e bassa, i lavori di fondazione delle cisterne procedono secondo il disegno di Camerini. Nella fortezza da basso si lavora all'allargamento delle fondazioni e agli alloggiamenti (ASFi, *Mediceo del Principato*, 389, cc. 65r-66r, 95r-v, 100r-v, 162r-163r, 222r-v). Circa l'opera della Linguella, il 26 luglio Otto di Montauto così scrive a Cosimo: "Havemo facto uno buono bastione al porto et habiamo coperto una stantia per la guardia et l'altra si coprirà, et torna molto bene et meglio tornerà quando sarà facta la torre nel mezo" (ASFi, *Mediceo del Principato*, 389, cc. 190r-191r). Le cisterne delle fortezze alta e bassa giungeranno a compimento entro il mese di agosto (ASFi, *Mediceo del Principato*, 388, c. 611r).

Il 29 luglio Camerini trasmette a Cosimo, allegato ad una lettera (ASFi, *Mediceo del*



2. Giovanni Camerini (?), *Veduta alla cavaliera del sito di Cosmopolis-Portoferraio*. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, S.II.7, c. 80r-v.

Principato, 389, cc. 217r-218r), il disegno (ASFi, *Miscellanea Medicea*, 93, inserto 3, n. 31, c. 93)[4] della porta della fortezza da basso con i due muri scarpati "che la mettono in mezo" (fig. 5). Disegno che egli stesso propone anche per la porta della fortezza alta. "Piace e sta bene" scrive il Duca in margine alla lettera. Nella stessa lettera Camerini suggerisce che la porta sia eseguita con pietre lavorate a subbia, due cannoniere la mettano "come sono accennate nel disegno sotto il bastone, e da basso le dua feritoie segnate". Giudica superfluo il ponte levatoio poiché "il pendio che fa il poggio bate appunto braccia 8½ sopra a dove verrà la soglia"; ma il Duca in quel primo momento: "acconcisi da potervi fare il ponte levatoio".

Il 16 dicembre Cosimo sbarca all'Elba proveniente da Livorno in compagnia della duchessa Eleonora, e, tra altri, del principe Francesco e di don Giovanni. Visita le nuove fortezze pressoché terminate, e assegna i nomi della Stella e del Falcone a quelle in difesa dei colli basso e alto. Autorizza la costruzione di case lungo il porto, prevedendo di sbarrare la darsena con una catena di ferro. Preconizza infine la fondazione di una nuova, bella città. Secondo il segretario Lorenzo Pagni, "il sito è bello quanto si possi desiderare et è in modo d'una luna, et le case saranno parte in piano et parte in collina, guardate dalle tre fortezze predette che stanno a punto in triangulo. Sonvi molti fragmenti d'anticaglie et fra li altri un teatro, che alcuni voglion dire fusse un bagno, et si vede che lungo il porto erano bellissimi portichi in volte, et nel principio della costa del monte è un edificio con mura grossissime […] che molti giudicano fusse una conserva d'acqua" (ASFi, *Mediceo del Principato*, 4311, c. 2r-v).

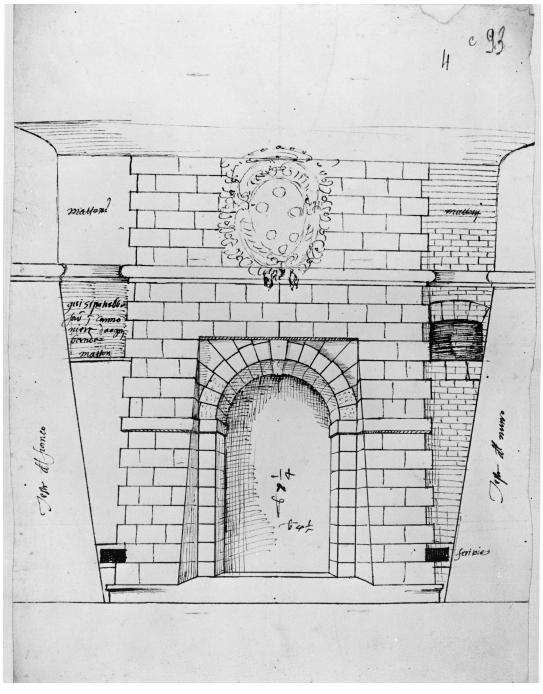
Il 19 giugno 1549 Camerini inoltra al Duca il piano definitivo della nuova città.



3. Giorgio Vasari, *Fondazione di Cosmopolis-Portoferraio*. Firenze, Palazzo Vecchio, Sala di Cosimo.



4. Giorgio Vasari, *Fondazione di Cosmopolis-Portoferraio*. Firenze, Palazzo Vecchio, Sala di Cosimo (particolare).

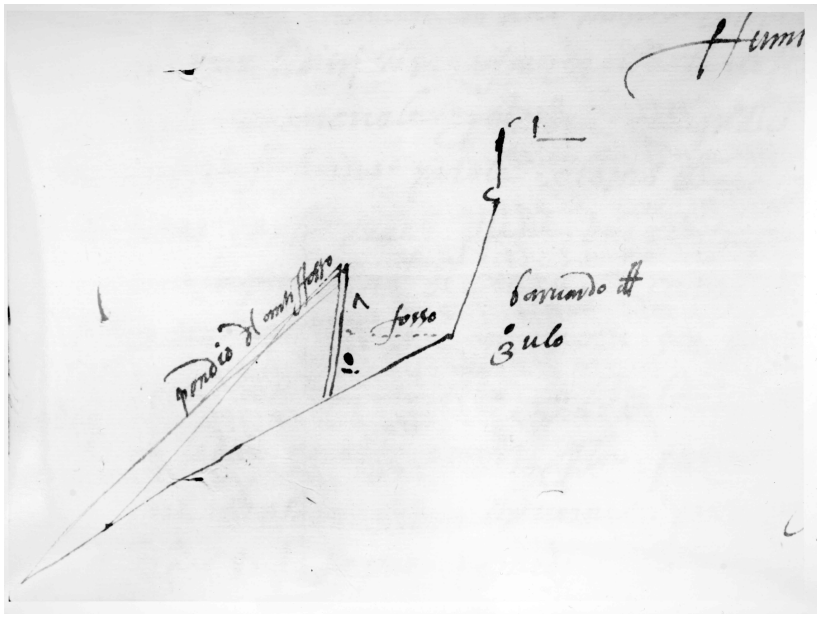


5. Giovanni Camerini, *Ortografia del portale della Stella*, 1548. ASFi, *Miscellanea Medicea*, 93, inserto 3, n. 31, c. 93.

"Illustrissimo et Eccellentissimo Signor,
se le manda il disegnio della pianta di questo luogho sicondo che mi parse intendere che fussi la volontà di Quella nella parte della piazza palazo e chiesa, e sicondo il mio parere quello del foglio intero mi pare sia il meglio; ancora che la strada che si parte dalla marina e va lungho il teatro e lontano al mulino verso levante si cavi um poco della sua natura del sito; a rispetto a quella del foglio $^{0}/_{2}$ [metà] mi pare che causi tanto migliori anghuli rispetto a' siti, che giudico sia meglio avere a durare qualche più fatica, che ne risulteranno tanti altri comodi, che sarà buona spesa il farla sicondo il modo del foglio intero, che quanto più ci possiamo accostare agli anguli retti tanto più ci acostiamo alla perfettione della cosa. E così perché nella spiaggia del Falcone le strade tornono meglio al seghuitare l'ordine della piaggia, mi sono ito accomando di farle al contrario della porta della piazza, e così mi pare saranno cavalchereccie, e così andare appiede, e li scoli del aque arano gli siti loro, e solo le traverse saranno repente.
E la strada che va dal Falcone alla Stella mi pare saranno comoda, e così la così la conserva del aqua antica sopra il teatro ci fa umpoco d'impedimento, come Quella vede nel disegno, che non mi pare importi; pure Quella potrà considerare e darci quello hordine che più Le piacerà, e noi vedremo esserne più capaci che sarà possibile.
La muraglia nuova va inanzi il più che possiamo; el primo puntone, salvo la parte delle contramine, che sono braccia 8 per banda de' fianchi e alto braccia 7 per tutto, è arricciato le dua sua facie, e così abiamo scemati e maestri e ridotti al sicondo puntone, il quale sulla punta è braccia 7 incirca,

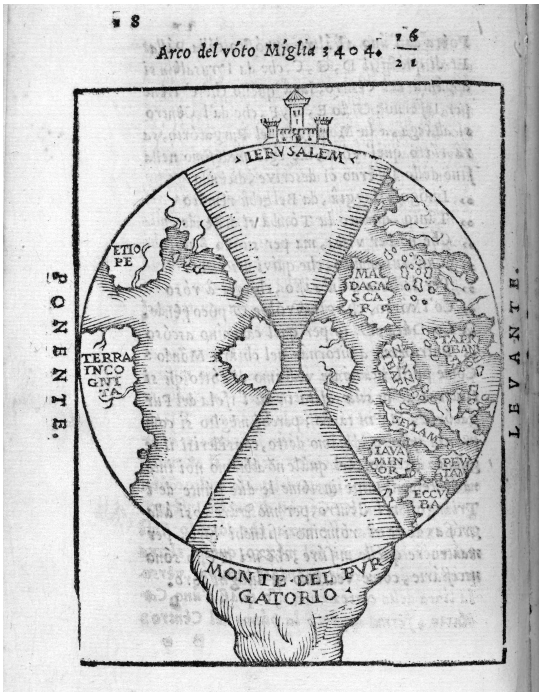
ma non è così altrove perché n'è fondato poca lungheza, e sino al presente s'è patito e patiscesi di chi serva i maestri sì di manovali e sì di bestie a causa di galere e di molti amalati che ci sono stati; e questo anno sono più quelli che muoiono che quelli che campono, che va al contrario danno, ma questo bisognia vedere col comandare che i maestri sieno serviti.
E ssi [è] fatto i fornacci da mattoni dopo la partita di Vostra Eccellenza, e così si fa quella delli enbrici, e perché ancora per conto delle galere s'è auto a [i]mpalcar quasi la seconda delle conserve e mattonare e intonicare drento, e al forno far loro stanze per tenere loro farine e altro, abiamo auto a tenere e maestri molto spartiti; pure al presente gli andiamo riducendo il più che si può, e da otto giorni in qua s'è tenuto alla Stella 6 o 7 maestri e al Falcone altrettanti e 'l resto dove è accaduto alla giornata.
Giovangualberto muratore capo qui de' muratori s'è morto in 6 giorni, e uno altro che io avevo messo inanzi è malato grave [ed] è voluto andarsene a Firenze, e non mi è rimasto qui se non il figl[i]uolo del Monteauto, il quale è persona valente e di buona qualità, al quale si dà soldi 35 il giorno, e duolsi che tanti ne guadagna in Firenze ed è cierto di modo che quando Quella le paia che se li facessi una provisione di scudi sette o il mese, credo si contenterebbe, e quando qui non fusse nessuno capo maestro, standoci io non ho paura che le cose non vadino bene; pure a me parebbe non fusse male che ne davamo a Giovangualberto e a Nardino scudi 10 per uno; pur Quella Le piaccia darne uno motto, che tanto si farà e vedremo che la cosa vadia a buono camino colla grazia di Dio.
E perché stando che Antonio del Mucione è venuto qui per darci quello che a questo lavoro acadrà, sono di buono animo che avendo quello che annoi bisogna, andrà compiù sollecitudine, che come è detto abiamo carestia di chi serve.
La citerna del Falcone è 'ntonicata, e quella [della] Stella si può mettere l'aqua ogni volta che avessimo comodità di potere empierla, che co' tetti non è possibile se non in tempo lungo, e così ancora arei caro sapere dove Quella vuole si metta mano, fatto che sarà questo sicondo puntone [il secondo baluardo del fronte di terra a partire dalla darsena], se Quella vuole si metta mano al °/3 [terzo baluardo] o pure si seguiti di fare la cortina dall'uno all'altro, a causa si possa far cavare il fondamento e fare provisione di sassi a canto a dove sarà ammurare, che penso a °/2 [metà di] quest'altro mese averlo alto braccia 7 per tutto, e intanto si darà fine alle contramine e case matte del primo [baluardo], e alla torre [della Linguella] penso in fra 15 giorni riempire il fondamento, e aremo caro delle medaglie; altro non mi occorre per questa, salvo che pregare Iddio che felicissima La conservi e me nelle sue buone grazie. Dall'Elba alli 19 di giugno 1549.

Di Vostra Eccellenza Illustrissima
humilissimo servitore
Giovanni Camerini"
(ASFi, *Mediceo del Principato*, 393, cc. 621r-622r).[5]

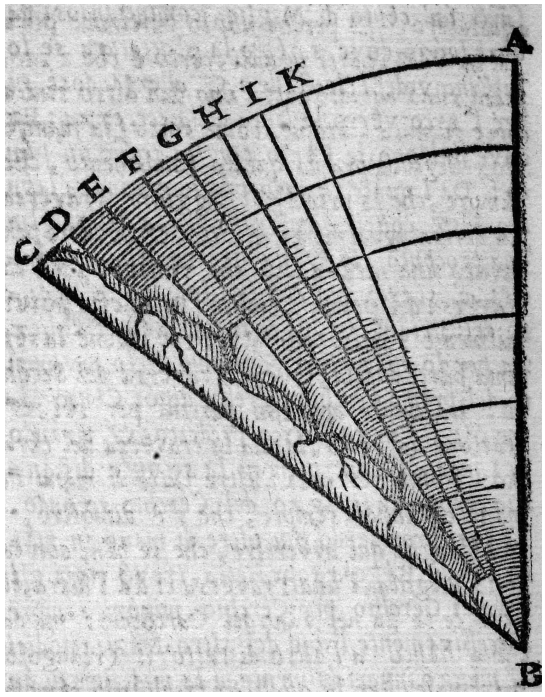


6. Giovanni Camerini, *Profilo del terzo baluardo del fronte di terra con gli elementi esterni del fosso, contrafosso e pendio del contrafosso*, 1553. ASFi, *Mediceo del Principato*, 417, c. 108r.

Due sono quindi le icnografie progettuali – l'una disegnata su un foglio intero, l'altra sulla metà di un altro foglio – allegate alla lettera. Gli originali, sinora non identificati, risultano tramandati nei loro contenuti nell'icnografia sopracitata compilata dallo stesso Camerini nel 1553 in occasione dei lavori al muro della darsena, nella veduta alla cavaliera, anch'essa già ricordata, riferibile a Camerini stesso o alla sua cerchia, e nell'affresco celebrativo di Giorgio Vasari in Palazzo Vecchio.
La lettera di trasmissione delle due soluzioni, documento di straordinaria importanza per Cosmopolis, attesta la preferenza di Camerini per la soluzione elaborata nel foglio intero. Soluzione che avrebbe prodotto migliori angoli nella rete viaria e una più agevole comunicazione stradale tra la Stella e il Falcone, anche se con maggiori sbancamenti di terreno e con uno scarto rispetto alla direzione viaria che dalla darsena conduce al teatro antico e da quest'ultimo al mulino camerinesco. Dalla documentazione grafica successiva sembra tuttavia che Cosimo abbia optato per la soluzione prospettata nel foglio ridotto, nella quale la rete viaria dovrebbe armonizzarsi, con minori sbancamenti, alla conformazione del sito. Nell'icnografia del 1553 Camerini rappresenta parzialmente la rete viaria e la piazza d'armi in relazione alla soluzione prefigurata nel "foglio °/2", nella quale risulta inglobata un'antica conserva. Al contorno, la linea magistrale (le mura) delimita il corpo di piazza dal baluardo della



7. Giovanni Camerini, *Rappresentazione del mondo e del cono infernale*. Da Pierfrancesco Giambullari, *De 'l Sito, Forma, et Misure, dello Inferno di Dante*, Firenze, Neri Dortelata, 1544.



8. Giovanni Camerini, *Schema geometrico per trovare le larghezze dei pavimenti dei cerchi del cono infernale*. Da Pierfrancesco Giambullari, *De 'l Sito, Forma, et Misure, dello Inferno di Dante*, Firenze, Neri Dortelata, 1544.

porta di terra alla Linguella, con i tratti di muro della darsena e la catena di sbarramento. La rappresentazione vasariana alla cavaliera si riferisce forse alla soluzione del foglio intero, con il baluardo della porta di terra ancora a due facce (con gli orecchioni), tuttavia non correttamente tracciate; e con lo scarto direzionale che determina uno spazio triangolare verso il mulino. Nell'affresco Cosimo sembra inoltre reggere nella mano sinistra il foglio ridotto. La prospettiva alla cavaliera dell'Archivio di Stato di Siena, in rapporto con la soluzione definitiva, rappresenta la più compiuta prefigurazione della piazzaforte che si doveva denominare Cosmopolis. La costruzione della linea magistrale e degli edifici camerineschi del corpo di piazza, tra i quali il duomo a navata unica prospettante sulla piazza d'armi, inizia nella seconda metà del 1549 e si protrae negli anni sessanta.[6] Dalla parte del fronte di terra, che verrà poi occultato da Bernardo Buontalenti, la conformazione del terreno obbliga Camerini a rinunziare alle canoniche opere esteriori. Per i baluardi intermedi del fronte di terra o di attacco inventa quindi il "contrafosso" con il "pendio del contrafosso" (fig. 6), il cui profilo ricorda quello dei pavimenti dei cerchi nel cono infernale dantesco (figg. 7-8). Cono che Camerini aveva interpretato in termini geometrici collaborando con Pierfrancesco Giambullari alla descrizione dell'*Inferno* di Dante.[7]

Giovanni Battista Bellucci ha disegnato da parte sua in maniera assai incerta il sito di Portoferraio, ponendo tra l'altro sullo stesso allineamento orizzontale le fortezze della Stella e del Falcone, con buona probabilità durante il suo unico documentato ritorno a Portoferraio nel 1552.[8]

1) A. Fara, *Portoferraio. Architettura e urbanistica 1548-1877*, Torino, Fondazione Agnelli, 1997, pp. 6-9.
2) Ivi, p. 7.
3) Ivi, p. 10.
4) Ivi, fig. 6.
5) Ivi, pp. 11-13 e doc. 1. Prima trascrizione di questo documento fondamentale per Cosmopolis.
6) A. Fara, *Portoferraio* cit., pp. 11-19.
7) P. Giambullari, *De 'l Sito, Forma, et Misure, dello Inferno di Dante*, Firenze, Neri Dortelata, 1544.
8) A. Fara, *Portoferraio* cit., pp. 8-9. Invece D. Lamberini, *Il Sanmarino. Giovan Battista Belluzzi architetto militare e trattatista del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2007, I, p. 75 e tav. 15, ritiene corretto l'orientamento del disegno di Bellucci e ne sostiene la datazione, non documentata, alla primavera del 1551. Non documentata anche l'interpretazione in base alla quale la torre ottagonale della Linguella non sarebbe opera del Camerini ma il riadattamento di una aleatoria preesistenza (ivi, pp. 77-78). Per lo meno singolare la conclusione secondo la quale Giovanni Camerini sarebbe stato un "esecutore diligente del disegno originario ma anche solerte progettista dell'impianto urbanistico della nuova città e delle strutture portuali" (ivi, p. 74).

Jealous Antiquarians: Competition among the Archaeologists at the Court of Cosimo I de' Medici

Andrea Gáldy

Essendo nuova, la corte di Cosimo I de' Medici non solo doveva adattarsi ad un nuovo palazzo dopo il trasloco del 1540, ma doveva anche sviluppare un'appropriata cultura di corte per potersi paragonare agli altri principi d'Europa. Questa sorta di "competizione" principesca si svolgeva su livelli diversi, tra cui il collezionismo di antichità, particolarmente costoso. Una collezione come quella medicea, inoltre, doveva essere valorizzata attraverso un'esposizione adeguata e con pubblicazioni che ne illustravano i particolari meriti. Il personale di corte e vari esperti aiutavano in questa impresa, ma per essi l'importanza del loro impiego andava ben oltre, considerato che perfino la loro sopravvivenza dipendeva dal compito assegnato loro. Per questo esisteva una competizione molto accesa anche tra i cortigiani, che cercavano di attirare l'attenzione del principe per ottenere l'impiego e lo stipendio. Spesso questa "contesa" si svolgeva su più di un campo di ricerca o di produzione e spesso era causata da gelosia personale più che da differenti opinioni professionali.

Andrea M. Gáldy ha conseguito il dottorato di ricerca presso la School for Art History and Archaeology dell'Università di Manchester con una tesi sulla collezione di antichità di Cosimo I de' Medici. Nel 2004 ha fondato il gruppo di lavoro "Collecting & Display", che organizza seminari e conferenze (www.collectinganddisplay.com). Ha pubblicato numerosi articoli sulle collezioni medicee e sugli appartamenti ducali in Palazzo Vecchio. Il suo libro *Cosimo I de' Medici as Collector: Antiquities and Archaeology in Sixteenth-century Florence* è stato pubblicato nel 2009 dalla Cambridge Scholars Publishing.
collecting_display@hotmail.com

The artistic and antiquarian community at the ducal court of Cosimo I de' Medici was divided into cliques fighting one another for preferment by their potential employer.* According to Giorgio Vasari the Florentines spent most of their time and energy with malicious gossip about one another.[1] Vasari knew what he was talking about; as a "foreigner" from Arezzo, a city conquered by Florence several times and now subjugated by the large fortress erected from 1538 onwards,[2] he was probably disliked by many for his origins alone; professional jealousy and an aversion to his work will only have fanned malicious gossip.[3] He was friends with Vincenzo Borghini and Giambattista Adriani, while Benvenuto Cellini was a friend of the historian and former exile Benedetto Varchi and, therefore, also of Agnolo Bronzino, Jacopo Pontormo, Giambattista Adriani, Gian Battista Gelli, and Il Lasca. Some of them were enemies of Giambattista Strozzi, Carlo Lenzoni, and Pierfrancesco Giambullari. The latter was not only a close friend of Vasari and Gelli but also contributed to the first edition of the *Lives*, thus making it fairly obvious that relationships were complicated.[4] Supposedly, these jealousies, ambitions, and hatreds spurred on a competition that was ultimately to the advantage of the Duke in whose service they all worked at some time. Nonetheless the fights between the single groups caused quite a few victims such as when Varchi's enemies sent him to the Bargello in 1545 or when Il Lasca's (Anton Francesco Grazzini) *Anthology* of carnival songs could not be published because he was forced to leave the Accademia Fiorentina originally founded by him.[5] The survivors were eventually portrayed in the Sala di Cosimo I in Palazzo Vecchio, in a painting that shows the Duke surrounded by his court artist, mostly those who were on Vasari's side.[6]

In a way the history of the formation of the Accademia is symptomatic for the workings of rivalry and jealousy among courtiers in the 1540s. Founded in 1540 as a private debating society under the leadership of Il Lasca, the Accademia degli Umidi soon seems to have come to the attention of Cosimo and his court.[7] Engaged mainly in discussions about Dante and the Tuscan language, this society nevertheless seems to have caused some unease; perhaps the Duke and his advisors also saw the potential such a group could offer to this new Medici court then under construction.[8] Rather than founding a new Academy, people close to the court, among them Pierfrancesco Giambullari and Cosimo Bartoli–both friends of Vasari–joined the Umidi and soon rose to important positions within it.[9] As a result the key positions were filled with court employees and their friends who finally changed the private club into a state-run institution that still continued with the public cultural debates but needed to adhere to some rules; religion, for example, was excluded as a topic for discussion. Eventually Gelli and Giambullari who had joined as part of the infiltrators rose to some prominence: in the 1540s Gelli was commissioned to write an ancient history of Florence, while Giambullari was going to write a dialogue in which he discussed the Biblical origins of the Tuscan language; a book he called *Il Gello* after the most important interlocutor.[10] *Il Gello* was published twice, in 1549 the second edition came out with the ducal press of Torrentino, founded to broadcast Cosimo's cultural politics.[11]

Gelli and Giambullari, in the wake of the theses of Annio da Viterbo, proposed that the Tuscan language had Aramaic origins. The founders of Florence and Fiesole were no others than Noah, also called Janus, and Hercules. The Etruscans, one of the oldest people in the history of humanity, had been renowned for their great piety; if they worshipped ancient Gods rather than being Christians, such shortcomings could be excused by chronology and the fact that ancient deities were none other than the descendents of Janus or Noah whose great personal and intellectual gifts surpassed those of lesser mortals.[12] Even though the "aramei" were more concerned with the supposedly ancient sources published by Annio than with ancient material culture, both the aforementioned authors were keen observers of chance discoveries that happened in Florence.[13] Even more interested in the actual ancient remains was a Dominican monk, Santi Marmochini, who seems to have travelled a fair amount in Tuscany in order to see with his own eyes Etruscan tombs and other archaeological material that came to light with great frequency. He described these objects in his *Dialogue*, in which an Academician defends the Tuscan language from the accusation of being of Latin origins and in which the author lists all the excavations he had seen or heard of in great detail–to the extent of including the drawing of an Etruscan tomb in Castellina in Chianti.[14] Marmochini was, of course, aware of the writings of Annio da Viterbo the contents of which he mentions even though it is not clear how much of it he actually believed.[15] According to archival documents Marmochini was sought by the ducal majordomo Pierfrancesco Ricci in 1547 because he was renowned for his linguistic skills and expected to be competent even in Etruscan. As it happened, Giambullari was going to claim that he was just as good an Etruscologist and had already "translated" the Etruscan inscription before Marmochini could be tracked down.[16]

The research conducted by the members of the Accademia Fiorentina has long been investigated by scholars such as Michel Plaisance and Giovanni Cipriani.[17] While the academicians' ideas seem often ridiculous, their cheek and determination when trying to prove the descent of the Florentine language from that of Adam may well fill one with admiration. Not universally accepted, their theses were of interest for a very limited time. By the end of the 1540s the "mito etrusco" was already losing much of its force and by the early 1560s the Duke and his main cultural advisors had turned their attention to Rome and Roman antiquities.[18] Who now wanted to be part of the antiquarian intellectual scene needed to provide persuasive arguments that Florence had been founded in the days of Augustus and that Cosimo was a second Augustus able to lead the Florentines back to their ancient glory.[19] The origins of Florence, or Florentia as she

had been called in Antiquity, were the object of much debate among Florentine intellectuals. Several possibilities had been discussed, featuring potential founding fathers that ranged from Janus over Hercules to Julius Caesar.[20] While in the fifteenth century Agnolo Poliziano had been strongly (and correctly) in favour of a foundation date in the days of Julius Caesar,[21] this theory was about to be discarded in the sixteenth. By the end of 1565 the decoration of the Salone dei Cinquecento had been completed in time for the marriage between Francesco I and Giovanna d'Austria.[22] Part of the scheme discussed the foundation of the city of Florence during the late Roman Republic and was based on the most up-to-date archaeological data available at the time. Vasari's Foundation panel (fig. 1), proposing for the first time an archaeological reconstruction of ancient Florentia, used many features that have been confirmed by modern excavations as surprisingly accurate.[23] The inclusion of ideas dear to many a Florentine, such as the conversion of the legendary Temple of Mars into the Baptistery will most likely have been seen as confirmation of the historical veracity of the painting. What was new and strange was the proposed foundation date in the days of the second Triumvirate with Augustus, Marc Antony, and Lepidus as the founding fathers sitting on the left. One of the main critiques was Girolamo Mei (1519-1594), a member of the Florentine Academy, even though some time after the glory days of the "aramei".[24] In his fragmentary text *De origine urbis Florentiae* Mei objected that ancient Florence had originally occupied a different site, had then been destroyed by the Goths, and thereafter been rebuilt by the Lombard king Desiderius. Basing his observations on Ptolemaic calculations of the distance between Florence and Fiesole and the supposedly mediaeval *Decree of Desiderius*, another one of Annio's many finds that had also been included in Marmochini's *Dialogue*,[25] he suggested that Vasari's painting must be wrong in its detailing of ancient monuments such as the amphitheatre and the temple of Mars.[26] Borghini, the author of the decorative scheme, with some help from the cartographer Iganzio Danti and the antiquarian Onofrio Panvinio,[27] himself not averse to the occasional bit of creative archaeology, managed to reveal Mei's ideas as erroneous and derived from a set of fake documents.[28] We know, of course, that there was no Temple of Mars in the area of Piazza S. Giovanni and that mistakes had been made by Borghini and Mei. Mei was nevertheless an interesting scholar who had been educated by Pier Vettori, another notable antiquarian in the service of the Medici court, and who was mainly preoccupied with research into ancient Greek drama. His discoveries regarding the role of the chorus in Greek drama led to the establishment of opera as a new musical genre in Florence by the late sixteenth century.[29] By the mid-1560s Mei had chosen to live outside Florence, for his opposition to Medici religious politics had become noted. Despite this, possibly self-imposed, "exile" from the late 1540s, Mei stayed in contact not only with anti-medicean rebels in Lyon but also with close friends of the family in high places such as pope Marcellus II Cervini and cardinal Ricci da Montepulciano, two noted proto-archaeologists and collectors of antiquities.[30]

However important his discoveries regarding ancient drama may have been for the development of music in general and for Medici court culture in particular, the ceiling decoration was a Medici prestige project. Had Mei's objections been shown to be correct, then this would have been rather embarrassing for the Duke and his artistic and antiquarian advisors. The Salone dei Cinquecento was the ducal palace's main hall and most public place that could be visited by many people and was the first internal stateroom that important guests would have seen before being granted an audience in one of the more private apartments of the *palazzo*.[31] Particularly privileged guests would have been allowed to view the antiquities amassed by duke Cosimo I de' Medici who owned a remarkable collection.

Duke Cosimo had started to collect antiquities more or less from the moment he was chosen to rule over Florence in January 1537.[32] At first his efforts were curbed by a lack of funds and connections but certainly by the 1560s he owned a large number of beautiful and precious ancient artworks that he displayed in the different residences in Florence. His collection has attracted much scholarly



1. A bone of contention among Cosimo I's antiquarians: Giorgio Vasari, Giovanni Stradano, and workshop, *Foundation of Florence* (1563-65). Florence, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento. Photo: Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, number 31121, Fototeca Berenson.

attention over the past 30 years; it also was the focus of considerable interest, scholarly, artistic, and political, during Cosimo's lifetime.

By now we have fairly good idea of what the Duke owned and how he displayed it. The careful study of inventories of the *Guardaroba Medicea* has shown how he had by necessity to concentrate on small bronzes from Tuscany during the early years of his reign; these more or less coincided with the period in which Gelli and Giambullari were developing their linguistic and antiquarian theories. Chance discoveries and gifts further added to the ducal holdings and so did ancient pieces that had once been in the possession of the Medici of the Quattrocento. In 1553 the famous *Chimaera* was discovered together with a large quantity of small bronzes.[33] From the 1560s a steady flow of artworks arrived from Rome after Cosimo had come to a better understanding with pope Pius IV and Pius V. These antiquities were displayed in beautifully appointed rooms such as the Scrittoio della Calliope in the Palazzo Vecchio and the Sala delle Nicchie in the Palazzo Pitti, according to the respective size of the exhibits and the intended meaning of the exhibition.[34]

Cosimo seems to have been keenly interested in his antiquities; possibly less from a scientific point of view rather than driven by a thirst to acquire particularly impressive pieces that he could use to his political advantage. It has come to light that, at least later in life, he was not beyond lying when necessary in order to lay his hands on a statue that he particularly wanted.[35] A host of people helped and advised him with the purchases while others would have been able to explain the treasures of the ducal collection to visitors or readers of art historical and archaeological treatises. These "antiquarians", not least as a result of a lively competition for ducal attention and approval, ensured that the sum total of such knowledge was always kept up-to-date and available to Cosimo.

People with antiquarian interests, such as Giambullari, Borghini, or Mei were not so much a professional group with specialised training and a precise job title but men either in the employ of the ducal court or in some way connected to it. They all shared an interest in what we would today call archaeology and related disciplines. They were amateurs who brought to their studies of ancient history, ancient art, and ancient material culture their power of observation and the training that some of them had acquired in their own professions, either as a goldsmith, a lawyer, or a historian. The artist Benvenuto Cellini and the lawyer and legal historian Antonio Agustín are two interesting examples for this kind of fusion of interests and cross-fertilisation between disciplines.[36] They needed ducal commissions in the fields of the figurative arts, historiography, linguistics, or court entertainment that would allow them to make a living. Their "day-job" was often influenced by their antiquarian interests, while they approached their antiquarian research with the typical outlook of their main profession. In the 1540s the main access route to jobs would have been via Cosimo's majordomo and member of the Accademia Fiorentina, Pierfrancesco Ricci, while from 1555 onwards, Vasari became the ducal impresario for works architectural, artistic, and ephemeral.[37]

Vincenzo Borghini (1515-1580), like Mei a student of Pier Vettori but never a member of the Accademia Fiorentina, was a keen hobby archaeologist. He was an important historian and philologist whom duke Cosimo appointed as *Spedalingo* of the Foundling Hospital in 1552. He was also a very close friend and historical and antiquarian advisor of Giorgio Vasari; they collaborated on many decorative projects and festive pageants. In 1563 he was made deputy director of the newly founded Accademia del Disegno. Borghini was the author of a set of extremely interesting *Discorsi*, in which he dealt with different aspects of Florence's ancient past, discussing not only what had been written about this matter by Mediaeval and Renaissance writers but also comparing these testimonies to the material remains of Roman Florentia. At his death in 1580 these learned *Discorsi* remained incomplete and unpublished.[38] Whenever new discoveries, such as the substructures of the Roman Amphitheatre, came to light, Borghini went to see them in person, always on the lookout for more antiquities in the vicinity.[39] One could say that there was little about ancient Florence that Borghini did not know, not only in

comparison to other antiquarians of his time but also compared to our own knowledge. An impressive manifestation of this interest and knowledge is the already mentioned ceiling painting of the foundation of Florence in the Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio (fig. 1) that crystallises and preserves the sum total of proto-archaeological information available in Florence in the 1560s.

Contrary to that of many others, Borghini's interest in antiquities was very much object-based. He observed the rapid decline and destruction of the aqueduct that had once brought water into Florence from the direction of Faenza and that lost several of its arches during his lifespan.[40] Together with another of Vasari's friends, Giambattista Adriani, he also worked on a rudimentary history of ancient art that was going to be published with the second edition of Vasari's *Lives* in 1568.[41] This open letter constitutes an early attempt to establish rules of connoisseurship and stylistic development 200 years before the work of Winckelmann. Borghini, Adriani, and Vasari, the latter all too often criticised for being slipshod as an art historian and unattractive as a painter, need to be applauded for the pioneering work they were able to execute and publish with the help and input of friends.[42]

When Borghini worked on his *Discorsi*, he tried to find copies of the works of the Florentine Academicians–"baie Aramee" that he had found rather amusing in the past.[43] He may, however, also have understood that not everything in these texts was without merit. Close reading reveals the hidden gems of precise observation in these texts, such as the measurements of the depth in which ancient ruins had been discovered during the construction of a new building or the reasoning according to which the Florentine Baptistery had to have been an ancient temple for it clearly rested on a lower ground level than the rest of sixteenth-century Florence.[44] No one would have been in a better position to appreciate this kind of information than Borghini who was also using the fourteenth-century chronicle of Villani as a quarry for antiquarian knowledge.[45] Interestingly enough, he was not so much looking for stories about ancient Florentines but kept his eyes peeled for Villani's tales of discoveries of Roman material culture two centuries before Borghini's own time.[46] Borghini showed great interest in remains of Roman pavement found underneath mediaeval street cover and discussed the respective chronology based on stratigraphy just as a modern archaeologist would do. He also compared the shape of the Baptistery and of its former incarnation as Temple of Mars to ancient coins from the period of the emperor Augustus, using an antiquity in order to confirm the great age of another. Borghini, although convinced by the identification of the Baptistery with the Temple of Mars, did not hesitate to criticise his colleagues and called the idea of an equestrian statue of Mars "un ridiculo errore", which could easily have been avoided by the study of coins and the Roman authors.[47] Modern excavations have shown that Borghini was very nearly right in most of his antiquarian theses. He must have been proud of the fact that he was a better antiquarian than Gelli and Giambullari, and that–unlike Mei–he had not been duped by fake documents published in Annio's *Antiquitates*.

Nonetheless, he seems to have felt threatened by the competition and thus needed to ridicule his rivals when he could. This was most likely the case because he, Gelli, and Giambullari were direct competitors as Dante scholars and linguists.[48] He may have been jealous of Giambullari's old friendship with Vasari that had resulted in their collaboration on the *Lives* in the early 1550s. Giambullari had also been involved in the organisation of the wedding celebrations between Cosimo and Eleonora in 1539, while in 1565 Borghini was the main advisor for the decorations during the festive *entrata* for Giovanna d'Austria into Florence.[49] What better way to take revenge for an intellectual immersed into antiquarian research than by making some subtle fun of the state-run cultural think tank and its exponents after his main link to the Accademia and the Medici court, and hence to possible commissions, had passed away in 1574?

ABBREVIATIONS:
ASFi = Archivio di Stato di Firenze
BNCF = Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
DBI = Dizionario Biografico degli Italiani
GVO = Giorgio Vasari, *Le Opere con nuove annotazioni e commenti*, edited by Gaetano Milanesi, Florence, Sansoni Editore, 1878-1885.
'MKIF' = 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz'
MdP = Mediceo del Principato

(*) This article is based on my paper presented at the 2010 RSA meeting in Venice as part of the session "Rivalry and Competition at Court" organised by Bruce Edelstein and Molly Bourne. "Antiquarians" is a problematic term that I use here for convenience. The people mentioned in this article held a range of different professions; the study of ancient history and of ancient material culture, in conjunction with strong personal ambition, was an interest that united them all.

1) E. Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries (1527-1800). A History of Florence and the Florentines in the Age of the Grand Dukes*, Chicago 1974, p. 73.

2) P. L. Rupi, *La Fortezza Medicea di Arezzo*, Prato 1998, see in particular pp. 24-43.

3) He also gave back as good as he got by selecting who was included in the *Lives* and by including himself into the painting of Cosimo I surrounded by his artists and architects, ca. 1548 in the Sala di Cosimo I, i.e. at a date when he was definitely not working in Florence; E. Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori–A Genealogy of Florentine Art*, New Haven/London, Yale University Press, 2001, pp. 24-30 and 206-210.

4) E. Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries* cit., p. 73; P. Rubin, *Giorgio Vasari–Art and History*, New Haven/London 1995, p. 110; E. Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori* cit., see chapter 6 on friends and brothers organised in confraternities and the Accademia Fiorentina, in particular p. 88.

5) E. Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries* cit., p. 73.

6) E. Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori* cit., pp. 30-31.

7) For the history of the Accademia and the transformation of a private club into a state-run institution see among others E. Cochrane, *Tradition and Enlightenment in the Tuscan Academies*, Chicago 1961, pp. 3-17; M. Plaisance, "Affirmation de la politique de Côme I^{er}", in *Les Écrivains et le pouvoir en Italie à l'epoque de la Renaissance*, edited by A. Ronchon, Paris 1973, II, pp. 361-538; id., "Culture et politique à Florence de 1542 à 1551: Lasca et les Humidi aux prises avec l'Académie Florentine", in *Les Écrivains et le pouvoir* cit., III, pp. 149-242. It is no surprise that the original founder of the Umidi called Lo Stradino (Giovanni Mazzuoli) was a former soldier and supporter of Giovanni dalle Bande Nere, Cosimo's father; E. Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori* cit., p. 84; ivi, on the Accademia Fiorentina, pp. 83-85; on the Medici court, pp. 11-17.

8) A. Ricci, "Lorenzo Torrentino and the Cultural Programme of Cosimo I de' Medici", in *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, edited by K. Eisenbichler, Aldershot 2001, pp. 103-119.

9) On the interesting contributions of Cosimo Bartoli on Accademia life and the decorative schemes of Palazzo Vecchio see J. Bryce, *Cosimo Bartoli* (1503-1572). *The Career of a Florentine Polymath*, Geneva 1983, and ead., *The Oral World of the Early Accademia Fiorentina*, 'Renaissance Studies', 9, 1, 1995, pp. 77-103.

10) G. Cipriani is the author of several interesting publications on the Etruscan Myth: *Il mito etrusco nella Firenze repubblicana e medicea nei secoli XV e XVI*, 'Ricerche storiche', 5, 1975, pp. 257-309; *Il* Tractatus de origine, nobilitate et de eccellentia Tuscie *di Mariano da Firenze*, 'Studi Etruschi', 48, 1980, pp. 149-158; and *Il mito etrusco nel Rinascimento fiorentino*, Florence 1980. P. Simoncelli has explored the academicians' desire to connect the Florentine language with Armaic in *La lingua di Adamo-Guillaume Postel tra Accademici e fuorusciti fiorentini*, Florence 1984. A. D'Alessandro published Gelli's history of the origins of Florence in G. B. Gelli, *Dell'origine di Firenze, edited by Alessandro D'Alessandro*, 'Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere, La Colombaria', 44, 1979, pp. 61-122.

11) M. A. Watt, "The Reception of Dante in the Time of Cosimo I", in *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici* cit., pp. 121-134.

12) G. Cipriani, *Il mito etrusco* cit., pp. 33-36; I. Rowland. *The Culture of the High Renaissance*. Cambridge/New York/Melbourne 1998, pp. 53-59; Giambullari, *Il Gello*, 1549, pp. 50-51, on ancient gods being the particularly gifted descendants of Noah/Janus.

13) A. Gáldy, *Cosimo I de' Medici as Collector: Antiquities and Archaeology in Sixteenth-Century Florence*, Newcastle 2009, pp. 140-141.

14) Ivi, p. 129.

15) S. Marmochini, *Dialogo in defensione della lingua toschana*, Ms. BNCF xxviii, 20, in A. Gáldy, *Cosimo I de' Medici as Collector* cit., pp. 203-207.

16) ASFi, *MdP*, 1173, ins. 8, cc. 359 and 385; A. Ricci, then a fellow at the Medici Archive Project, first drew my attention to this document; for a citation of the relevant passage see A. Gáldy, *Cosimo I de' Medici as Collector* cit., pp. 209-210.

17) See note 8.

18) This is also borne out by a change in collecting preferences from 1560 onwards; A. Gáldy, *Cosimo I de' Medici as Collector* cit., pp. 48-49 for a synthetic overview of the provenance and development of Cosimo's collection of antiquities and pp. 133-134 for the revised foundation date of Roman Florentia.

19) E. Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries* cit., p. 86; A. Gáldy, *Cosimo I de' Medici as Collector* cit., pp. 17-18; ead., *Spectacular Antiquities: Power and Display of* anticaglie *at the Court of Cosimo I de' Medici*, 'Renaissance and Reformation', 29, 1, 2005, pp. 45-57; N. Rubinstein, "Il Poliziano e la questione delle origini di Firenze", in *Il Poliziano e il suo tempo*, Florence 1957, pp. 101-110, and id., "Vasari's Painting of 'The Foundation of Florence' in the Palazzo Vecchio", in *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, edited by D. Fraser, H. Hibbard and M. J. Lewine, London 1967, pp. 64-73.

20) A. Pilcher, *Founders, Floods & Fathers. Narratives of Origins and Renewal in Florentine Art and Culture, 1300-1600*, unpublished Ph.D. thesis, Manchester 1998.

21) N. Rubinstein, "Il Poliziano e la questione delle origini di Firenze" cit.; G. Capecchi, *Alle origini di Firenze–Dalla preistoria alla città romana*, Florence 1996, p. 38.

22) U. Muccini, *Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio*, Florence 1990; E. Allegri and A. Cecchi, *Il Palazzo Vecchio e i Medici–Guida storica*, Florence 1980, pp. 238-247.

23) G. Capecchi, *Alle origini di Firenze* cit.

24) R. Scorza, "Borghini and Florentine Academies", in *Italian Academies of the Sixteenth Century*, edited by D. S. Chambers and F. Quiviger, London 1995, pp. 141-

143; by 1565 Gelli and Giambullari were both dead.
25) See Marmochini's "Dialogue" in A. Gáldy, *Cosimo I de' Medici as Collector* cit., pp. 203-207.
26) R. Scorza, "Borghini and the Florentine Academies" cit., p. 142.
27) On Panvinio see A. Gáldy, *Cosimo I de' Medici as Collector* cit., pp. 37-38 and 166-168, with bibliography.
28) R. Scorza, "Borghini and Florentine Academies" cit., pp. 142-143.
29) On Girolamo Mei see D. Restani's entry in *DBI*, 73, Rome 2009, pp. 207-211; for his role in the history of Opera see J. Peter Burckholder *et al.* (eds.), *A History of Western Music*, New York/London 2006, pp. 310-311.
30) See D. Restani, "Girolamo Mei" cit., p. 208; for pope Marcellus Cervini and cardinal Ricci da Montepulciano as collectors of antiquities see A. Gáldy, *Cosimo I de' Medici as Collector* cit., pp. 38-39, 49, 89, 155, 167.
31) A. Gáldy, *Cosimo I de' Medici as Collector* cit., pp. 16-17; R. Williams citing G. B. Armenini's *Dei veri precetti della pittura*, p. 95, in *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*, Cambridge 1997, pp. 95-96.
32) For the history, composition, and uses of Cosimo I's collection see A. Gáldy, *Cosimo I de' Medici as Collector* cit.
33) A. Gáldy, "The *Chimera* from Arezzo and Renaissance Etruscology", in *Common Ground: Archaeology, Art, Science, and Humanities*, edited by C. C. Mattusch, A. A. Donohue, and A Brauer, Oxford 2006, pp. 111-113.
34) A. Gáldy, *The Scrittoio della Calliope, a Tuscan Museum*, 'Renaissance Studies', 19, 5, 2005, pp. 699-709; ead., *Moving House-Moving Courts: How Palazzo Pitti Became the Main Medici Residence in Florence*, 'Medicea', 4, 2009, pp. 24-43, see in particular pp. 33-34; ead., *Cosimo I de' Medici as Collector* cit., pp. 61-69 and 78-93.
35) L. Beschi, "Sculture antiche da Boboli agli Uffizi? Alcune precisazioni", in *Boboli 90*, edited by C. Acidini and E. Garbero Zorzi, Florence 1991, p. 647.
36) On the antiquarian interests of Antonio Agustín see M. H. Crawford (ed.), *Antonio Agustín between Renaissance and Counter-Reform*, London, The Warburg Institute, 1993; A. Gáldy, *Archaeology of the Law: Antonio Agustín's Antiquarian Interests*, forthcoming.
37) On the highly interesting former tutor of Cosimo I de' Medici and his later roles in life see A. Cecchi, *Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte medicea*, 'MKIF', 42, 1998, pp. 115-143; on Riccio acting as a barrier, filtering out the best man for each job and the best way to do the job, see also L. Meoni, *La nascita dell'arazzeria medicea. Dalle botteghe dei maestri fiamminghi alla manifattura ducale dei* "creati fiorentini", Livorno 2008, pp. 16-18; E. Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori* cit., pp. 31-32; for Vasari (and possibly Borghini taking on many of the duties we normally associate with Vasari) see A. Gáldy, *Moving House* cit., pp. 28-29, and E. Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori* cit., pp. 199-205.
38) V. Borghini's *Discorsi* were finally published in Florence in 1755; on Borghini see G. Folena, "Borghini, Vincenzo Maria", *DBI*, 12, 1970, pp. 680-689.
39) V. Borghini, *Discorsi*, I, pp. 173-174; N. Rubinstein, "Vasari's Painting of 'The Foundation of Florence' in the Palazzo Vecchio" cit.; A. Gáldy, *Cosimo I de' Medici as Collector* cit., p. 146. Part of my research on Borghini and ancient Florence has also been presented at the at the 106th Annual Meeting of the Archaeological Institute of America, Boston, Massachusetts on 6-9 January 2005, in my paper "Vincenzo Borghini and the Development of Archaeological Method in Sixteenth-century Florence"; the conference attendance was kindly sponsored by a British Academy Overseas Conference Grant.
40) V. Borghini, *Discorsi* cit., I. p. 126; A. Gáldy, *Cosimo I de' Medici as Collector* cit., p. 147.
41) G. B. Adriani, "Lettera di G.-B. Adriani a Giorgio Vasari, nella quale brevemente si racconta i nomi e l'opere de' più eccellenti artefici antichi in pittura, in bronzo, ed in marmo", in *GVO*, I, pp. 15-90. On G. B. Adriani see also G. Miccoli's "Adriani, Giovambattista", *DBI*, 1, 1960, pp. 308-309, and A. Gáldy, *Cosimo I de' Medici as Collector* cit., pp. 29, 114, and 121-122.
42) P. Rubin, *Giorgio Vasari* cit., pp. 110-114; C. Hope, "Can You Trust Vasari?", in *The New York Review of Books*, October 5, 1995, pp. 10-13.
43) R. Scorza, "Borghini and Florentine Academies" cit., pp. 141-142; A. D'Alessandro, *Vincenzio Borghini tra filologia e invenzione*, 'Archivio Storico Italiano', 161, 2003, pp. 143-144. Both mention the fact that Borghini was always ready to analyse ancient and mediaeval myths and legends in order to find the hidden piece of history.
44) A. Gáldy, *Cosimo I de' Medici as Collector* cit., pp. 140-141.
45) See G. Folena, "Vincenzo Borghini" cit., p. 686: Borghini was also engaged in editing and republishing G. Villani's *Cronica*. Even though this project remained incomplete, there survive copious annotations, the *Annotazioni sopra Giovanni Villani*, in the Florentine Biblioteca Magliabechiana II.X.66.
46) V. Borghini, *Discorsi* cit., I, pp. 215-216; G. Villani, *Cronica*, edited by F. Gherardi Dragomanni, Florence 1845, I, p. 60; A. Gáldy, *Cosimo I de' Medici as Collector* cit., pp. 148-149.
47) V. Borghini, *Discorsi* cit., I, pp. 210 and 304; A. Gáldy, *Cosimo I de' Medici as Collector* cit., pp. 142-143.
48) R. Scorza, "Borghini and Florentine Academies" cit., pp. 140-141.
49) A. C. Minor and B. Mitchell (eds.), *A Renaissance Entertainment, Festivities for the Marriage of Cosimo I Duke of Florence, in 1539*, Columbia 1968; R. Starn and L. Partridge, *Arts of Power, Three Halls of State in Italy, 1300-1600*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1992, pp. 151-212.

La casa natale di Giorgio Vasari. Miti, leggende e curiosità

Serena Nocentini

Al civico 60 dell'odierna via Mazzini di Arezzo campeggia, sopra la piccola finestra al primo piano, uno stemma in pietra forte con raffigurato un piccolo vaso. La casa fu abitata dal 1467 da Lazzaro di Nicolò de' Taldi da Cortona, sellaio. Lazzaro ebbe quattro figli, tra cui Giorgio, che faceva il vasaio ed esercitava questa attività nella bottega sottostante l'abitazione. È probabile che proprio con tale Giorgio la famiglia si sia nominata non più de' Taldi ma dei Vasari. Giorgio "vasaio" fu padre di ben dodici figli che intrapresero distinte professioni, fra cui Antonio, che di mestiere faceva il "treccolo" ed era sposato con Maddalena Tacci. Il 30 luglio del 1511, proprio nella dimora ubicata nella contrada "da Perini al Canto di Baccio", Maddalena partorì un maschio al quale fu dato lo stesso nome del nonno "vasaio", Giorgio Vasari. Dalla fine degli anni sessanta del secolo scorso, ingannati forse dalla presenza del piccolo vaso, gli storici hanno erroneamente riferito lo stemma sulla facciata alla famiglia Vasari. Il breve saggio chiarisce dunque la storia del palazzo e la presenza di quell'arme, indagando nel contempo l'enigmatica figura di Lazzaro Vasari e dell'affresco che realizzò in San Domenico ad Arezzo, dove figura il blasone effettivo della famiglia.

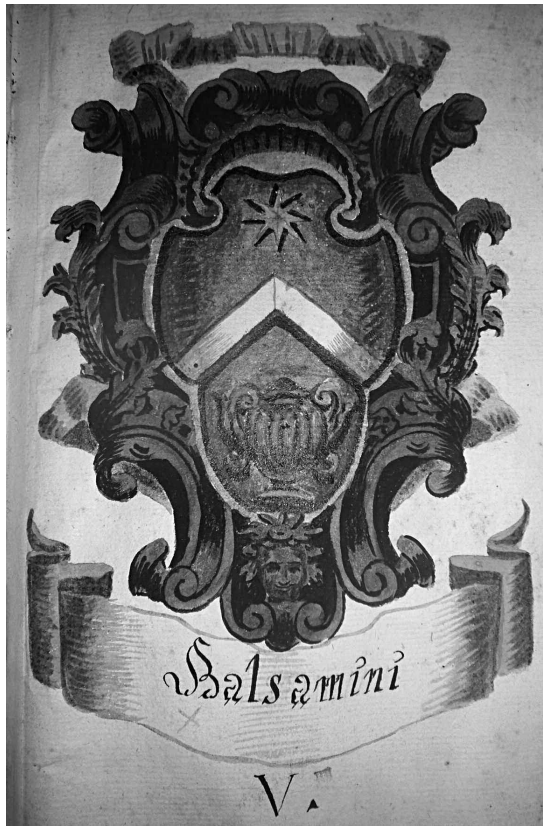
Serena Nocentini, laureata in Conservazione dei Beni Culturali a Siena, con una tesi in Museografia e Museologia, si è perfezionata in Storia dell'Arte Medievale e Moderna presso l'Università degli Studi di Firenze. Collabora con prestigiosi musei italiani. Svolge incarichi di insegnamento in materie storico-artistiche presso Corsi di Alta Formazione in Beni Culturali. È membro della Commissione Diocesana per l'Arte Sacra e per i Beni Culturali della Diocesi di Arezzo-Cortona-Sansepolcro. Dal 2009 è direttrice del Museo Benozzo Gozzoli di Castelfiorentino.
serena.nocentini@inwind.it

Nel 1467,[1] nella città di Arezzo, sulla strada all'epoca nominata "da Perini al Canto di Baccio"[2] (o talvolta citata "da Berardi a Perini") – per una toponomastica che assegnava i nomi delle vie in base agli abitanti degli edifici –, aveva preso casa,[3] assieme a tutta la famiglia, Lazzaro di Nicolò de' Taldi da Cortona sellaio, in affitto dalla Fraternita di Santa Maria.
Densi ragguagli su questo poco noto personaggio ce li fornisce il prestigioso aretino Giorgio Vasari, pittore, architetto e scrittore delle celebri *Vite*, che, con impareggiabile acutezza, dedica un intero compendio proprio al nostro Lazzaro. Leggiamo perciò alcuni passi della biografia che Vasari gli dedica nel 1568:[4] Lazzaro era "stato pittore famoso ne' tempi suoi, non solamente nella sua patria, ma in tutta Toscana"; era "pittor aretino, amicissimo di Piero della Francesca dal Borgo a San Sepolcro, e sempre praticò con esso lui mentre egli lavorò, come si è detto, in Arezzo". Il Biografo ci informa inoltre che "la prima opera in fresco fu in San Domenico d'Arezzo, nella seconda cappella a man manca entrando in chiesa, un San Vincenzio". Questo dipinto, anche se la critica non lo attribuisce concordemente a Lazzaro, è l'unica tra le opere indicate da Giorgio Vasari che ad oggi si conserva di questo pittore ad Arezzo e sulla quale torneremo successivamente. Delle altre numerose opere citate già nel Settecento[5] non troviamo più alcuna traccia in città. Delle opere assegnate da Vasari a Lazzaro eseguite fuori dalla città si hanno, a mio parere, testimonianze non sicure.[6] Perché dunque Giorgio aveva dato così tanto risalto a questo poco noto personaggio? La risposta anche in questo caso possiamo forse trarla dalle *Vite*: "e quegl'uomini che nell'istorie trovano esser fatta onorata menzione d'alcuno de' suoi passati, hanno pure, se non altro, uno stimolo alla virtù et un freno che gli ratiene dal non

1. Stemma Balsamini. Arezzo, via Mazzini n. 60.

2. Stemma Balsamini. Archivio di Stato di Arezzo, *Nobiltà e Comunità*, 2, Armi di Famiglie, 1730, c. 7.





fare cosa indegna di quella famiglia che ha avuto uomini illustri e chiarissimi".[7] Lazzaro era il bisavolo del nostro Giorgio, il quale poteva averlo idealizzato a tal punto da concepirne un mito per giustificare e confermare la propria vocazione artistica. In questa sede non entreremo in merito alla professionalità di Lazzaro,[8] anche se un'attenta disamina dei documenti ci porta a pensare che egli potesse essere stato semplicemente un buon pittore di barde e, in margine, di cassoni nuziali.

Lazzaro ebbe quattro figli, tra cui Giorgio, che di mestiere faceva il vasaio ed esercitava questa attività nella bottega sottostante l'abitazione "presso el cantone de' Perini".[9] È probabile che proprio con tale Giorgio la famiglia si nominò non più de' Taldi ma dei Vasari. Giorgio 'vasaio' fu padre di ben dodici figli che intrapresero distinte professioni: alcuni seguitarono il mestiere del padre, altri esercitarono l'oreficeria e taluni seguirono la vocazione religiosa. Ma di questa numerosa famiglia vogliamo qui ricordare un figlio in particolare: Antonio, che di mestiere faceva il "treccolo" ed era sposato con Maddalena Tacci; il 30 luglio del 1511, proprio nella dimora ubicata nella contrada "da Perini al Canto di Baccio", Maddalena partorì un maschio al quale fu dato lo stesso nome del nonno 'vasaio', Giorgio Romolo.[10] Il nostro illustre concittadino fu portato al fonte battesimale della Pieve, alla cui parrocchia apparteneva – e appartiene ancora oggi – questa strada; chiesa nella quale egli, nel secondo decennio del Cinquecento, avrebbe costruito l'altare di famiglia.

Nel 1548[11] nella casa posta sulla contrada "da Perini al Canto di Baccio" abitavano ancora, Bartolomeo di Lazzaro Vasari, Nicola di Cosimo, Cosimo di Cosimo.[12] Giorgio viveva in quell'anno con il fratello e lo zio Antonio in "una casa principiata in Arezzo, con un sito da fare orti bellissimi nel borgo di S. Vito nella migliore aria di quella città".[13] La casa, che Giorgio Vasari aveva acquistato nel 1540, era stata da lui decorata a fresco e tempera, tra il 1542 e il 1548,[14] con grande passione. Forse con minor fretta e maggior cura rispetto a molti altri lavori da Giorgio eseguiti su commissione.

Osservando oggi con attenzione questa abitazione, non può sfuggire, al numero 60, lo stemma murato sopra la finestra (fig. 1), solitamente ritenuto dell'antica famiglia Vasari: un errore nel quale facilmente si può incorrere, quando non si approfondisca la storia di quel palazzo. L'insegna appartiene

infatti alla famiglia Balsamini[15] e si tratta di uno stemma 'parlante' (fig. 2), ossia di uno stemma la cui figura principale evoca il nome della stessa casata: in questo caso è il piccolo vaso al centro dell'emblema che suggerisce un porta-balsamo. Difatti Lucrezia Vasari, sorella ed erede di Lazzaro, Nicola e Cosimo, aveva sposato Giovani Balsamini e il 10 gennaio 1616[16] era entrata in possesso di tutti i terreni e dell'abitazione appartenuta ai Vasari collocata in contrada "da Berardi a Perini". Lucrezia non ebbe discendenza ed i beni furono ereditati da altri della famiglia Balsamini.[17]

Per conoscere il blasone della famiglia Vasari, il suggerimento è quello di visitare la casa di Giorgio ad Arezzo, in Via XX Settembre, già Borgo San Vito (fig. 3), o la chiesa di San Domenico, nella medesima città, dove, nell'affresco sopra citato, campeggia lo scudo gentilizio di quella famiglia (fig. 4). Presenza in questo dipinto, peraltro, che suscita a mio avviso non pochi interrogativi. Ma questa è già un'altra storia.[18]





3. Giorgio Vasari, Stemma Vasari. Arezzo, Casa Vasari (Camera delle Arti).

4. Ambito di Lorentino d'Andrea, *San Vincenzo Ferrer*, chiesa di San Domenico, Arezzo.

1) Archivio di Stato di Arezzo (d'ora in avanti ASA), *Pecora*, 12, c. 42r.
2) La strada oggi corrisponde al tratto di via Mazzini che va dal Canto de' Bacci allo sbocco di Borgunto. L'edificio è attualmente contrassegnato con il numero civico 60.
3) Il *Libro della Lira* del 1458 (ASA, *Pecora*, 11, c. 39r) ci informa che "Lazaro di Nicolò da Cortona sellaio" era venuto da Cortona ad abitare ad Arezzo con la sua famiglia in una casa posta nella contrada "da Calderai a Porta nova", cioè al principio dell'attuale via Madonna del Prato, nei pressi della chiesa di San Francesco.
4) G. Vasari, *Le Vite*, Edizione Giuntina. Versione digitale a cura di P. Barocchi con la collaborazione di M. Fileti Mazza, 2006, consultabile all'indirizzo http://www.memofonte.it/index.php?option=com_content&task=view&id=18&Itemid=336, t. I, p. 272.
5) M. Melani, *Giovan Francesco de' Giudici. Estratto delle Vite de' pittori di Giorgio Vasari, per ciò che concerne Arezzo*, Prato 2005, pp. 100-101. L'erudito Giovan Francesco de' Giudici, che nel 1764 compilò una ricerca sul patrimonio artistico aretino partendo dalle ampie notizie fornite da Giorgio Vasari nelle *Vite*, ci informa che già all'epoca non esisteva più nessuna delle opere aretine assegnate dal biografo al bisavolo Lazzaro Vasari. Anche l'affresco, oggi visibile in San Domenico, era al tempo scialbato.
6) Francesco Santi attribuisce a Lazzaro il frammentario ciclo di affreschi rinvenuto nel 1961 durante i lavori di restauro della zona absidale della chiesa di Santa Maria Nuova a Perugia. Le pitture sono indubbiamente riferibili ad un artista la cui componente culturale figurativa è vicina all'arte toscana e più specificatamente ai modi di Piero della Francesca. Non è sufficiente, a mio avviso, la testimonianza lasciata dal Vasari (*Le Vite* cit., t. I, p. 271), che nella vita dedicata al bisavolo racconta: "Lavorò anco Lazaro a Perugia nella chiesa de' Servi, in una capella a canto alla sagrestia, alcune storie della Nostra Donna et un Crocifisso". Gli affreschi, che si trovano sulla cappella absidale e non su quella vicino alla sacrestia, narrano le storie di Santa Caterina; e a giustificare queste incongruenze non è sufficiente evidenziare, come tenta di fare il Santi, che tali inesattezze sono frequenti nell'opera vasariana. Come del resto non regge il confronto stilistico, che lo studioso propone, con il *San Vincenzo Ferrer* di Arezzo.
7) G. Vasari, *Le Vite* cit., t. I, p. 271.
8) Per questa questione si confrontino G. Vasari, *Le Vite*, commentate da G. Milanesi, Firenze, Edizione Sansoni, 1878, V, II, p. 553 in nota; G. Vasari, *Vite cinque annotate da Girolamo Mancini*, Firenze 1917, pp. 66-68 in nota; U. Pasqui, *La famiglia Vasari e la casa dove nacque lo scrittore delle Vite*, Arezzo 1911, pp. 6 sgg.; G. F. Gamurrini, *Le Opere di Giorgio Vasari in Arezzo*, Arezzo 1911, pp. 26 sgg.; A. Del Vita, *L'origine e l'albero genealogico della famiglia Vasari*, 'Il Vasari', 3.1930, 1,

Arezzo 1930, pp. 51 sgg.; G. Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, revisione del testo a cura di A. Rossi, 9 voll., Milano 1962-1966.

9) Il contratto di affitto con la Fraternita di Santa Maria, a cui il fabbricato era pervenuto con l'eredità di Iacopo Vivarini, fu rinnovato da Giorgio 'vasaio' nel 1491 (Archivio della Fraternita dei Laici, *Allogagioni*, 1491, c. 9r). Le *Pecore* del 1490, del 1493 e del 1501 confermano che Giorgio "vasaio di Lazzaro da Cortona" continuò a dimorare nella medesima casa (ASA, *Pecora*, cc. 24v, 10r, 30r). Secondo il Pasqui (*La famiglia Vasari* cit., p. 23), la casa potrebbe essere stata acquistata dalla famiglia Vasari intorno al 1541.

10) Vasari nella 'vita' dedicata a Luca Signorelli ricorda: "[…]. E perché alloggiò in casa de' Vasari, dove io ero piccolo fanciullo d'otto anni, mi ricorda che quel buon vecchio, il quale era tutto grazioso e pulito […]." G. Vasari, *Le Vite* cit., t. I, p. 366.

11) L. Carbone, C. Saviotti, *Con il computer alla scoperta del passato. Proprietari, mercanti, artigiani ed indigenti ad Arezzo alla metà del '500*, Arezzo 1995, pp. 95, 149. L'elenco stilato degli abitanti nella città di Arezzo del 1548 è il frutto della puntuale ricerca condotta dagli studiosi, come si evince dal catasto e dalla "descrizione delle bocche". In Contrada di Borgo San Vito (Quartiere Foro II) troviamo che nel 1548 è capofamiglia Don Antonio di Giorgio Vasari con "3 bocche", quelle di Mastro Giorgio di Antonio Vasari (nipote) e Pietro di Antonio Vasari (nipote). La terza "bocca" è quella di una donna, della quale – secondo la prassi dell'epoca – non è citata l'identità. Il medesimo anno, nella Contrada "da Perini al Canto di Baccio" (Quartiere di Sant'Andrea II), abitavano nella primitiva casa "cinque bocche": Bartolomeo di Lazzaro Vasari (capofamiglia) con i nipoti Nicola di Cosimo Vasari e Cosimo di Cosimo Vasari. Le altre due bocche sono riferite a due donne, delle quali, anche in questo caso, non è indicata l'identità.

12) Per un albero genealogico dettagliato della famiglia Vasari cfr. A. Del Vita, *L'origine e l'albero genealogico della famiglia Vasari* cit., pp. 63 sgg.

13) G. Vasari, *Le Vite* cit., t. II, p. 636.

14) Sull'argomento si veda A. Paolucci, A. M. Maetzke, *La Casa del Vasari in Arezzo*, Firenze 1988 (con bibliografia precedente), e A. Cecchi, *Le case del Vasari ad Arezzo e Firenze*, in *Case di Artisti in Toscana*, a cura di P. Ciardi, Firenze 1998.

15) ASA, *Nobiltà e Comunità*, 2, Armi di Famiglie, 1730, c. 7v.

16) U. Pasqui, *La famiglia Vasari* cit., p. 24.

17) Ivi, p. 25. Il Pasqui fa una puntuale ricerca di coloro che furono possessori della casa dal tempo in cui passò ai Balsamini fino ai suoi giorni.

18) "Fu in San Domenico d'Arezzo nella seconda Cappella a man manca entrando in Chiesa, un San Vincenzo, a piè del quale dipinse inginocchioni sé, e Giorgio su figliolo giovanetto, in abiti onorati di que' tempi, che si raccomandano a quel Santo, essendosi il giovane con un coltello inavertentemente percosso il viso; nella quale opera, se bene non è alcuna inscrizione, alcuni ricordi nondimeno de' vecchi di casa nostra, e l'arme che vi è de' Vasari, fanno che così si crede fermamente. Di ciò sarebbe senza dubbio stato in quel convento memoria; ma perché molte volte per i soldati sono andate male le scritture et ogni altra cosa, non me ne maraviglio." (G. Vasari, *Le Vite* cit., t. I, p. 272). Lazzaro di Nicolò de' Taldi da Cortona (1396 ca.-1468) si era trasferito prima del 1458 (cfr. nota 3) ad Arezzo. Lo stesso Lazzaro nel *Libro dell'Estimo* di Cortona del 1427 si dichiarava sellaio di cavalli, come del resto continuava a definirsi nel *Libro della Lira* del 1458. È quindi improbabile che la sua produzione artistica fosse al pari di quella del più noto Piero della Francesca, come vorrebbe il Vasari. La supposizione già argomentata sulla possibile attività di decoratore di opere minori è dunque plausibile. Il Previtali (G. Vasari, *Le Vite* cit., vol. II, p. 426, n. 2), che trova d'accordo chi scrive, riferisce l'affresco in San Domenico prossimo a Lorentino d'Andrea. Giovanna Damiani ("Intorno a Piero", in *Nel raggio di Piero. La pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca*, catalogo della mostra [Sansepolcro], a cura di L. Berti, Venezia 1992, pp. 67-97) ipotizza, per la presenza del medesimo stemma visibile nella dimora vasariana di Borgo San Vito, che Lazzaro sia il committente e non l'autore dell'affresco. Questa tesi non mi sembra abbastanza convincente poiché è noto che la chiesa di San Domenico, fin dalla sua fondazione, era il "tempio dei potenti cittadini, degli Ubertini e dei Tarlati, voluto e creato dallo Stato oligarchico" (E. Droandi, *Guido Tarlati di Pietramala ultimo principe di Arezzo*, Cortona 1993, p. 92). Di certo Lazzaro –indipendentemente dal suo ruolo di pittore o di sellaio – non avrebbe avuto le facoltà di ottenere il patronato in quella chiesa. È mia ipotesi, che mi riservo di approfondire in altra sede, che lo stemma sia stato aggiunto sull'affresco dallo stesso Vasari, in linea con la sua ambizione a giustificare e confermare la propria vocazione artistica. Questa tesi è in parte suffragata, a mio parere, dalle stesse parole del biografo, il quale tende a legittimare l'affresco del bisavolo attraverso una serie di giustificazioni molto accurate e soprattutto mirate, che non riscontriamo in altri racconti delle *Vite*: "non è alcuna inscrizione, alcuni ricordi nondimeno de' vecchi di casa nostra", ma soprattutto "di ciò sarebbe senza dubbio stato in quel convento memoria; ma perché molte volte per i soldati sono andate male le scritture et ogni altra cosa, non me ne maraviglio". Excusatio non petita, accusatio manifesta.

Horace, Petrarch and Leonardo da Vinci. Literary Invention and Self-Presentation in the *Mona Lisa*

Ross S. Kilpatrick

Nella *Gioconda*, il celebre contrasto fra la donna dal placido sorriso e il vasto e arido paesaggio alle sue spalle riflette il tipo di *invenzione poetica* che Leon Battista Alberti suggerisce ai pittori nel 1535-1536. Questa *concordia discors* (armonia discordante) delle immagini dovrebbe essere rivista. Le fonti di Leonardo per l'*invenzione* della sua Monna Lisa sono sostanzialmente tre: l'*Ode* 1.22 ("*Integer vitae*") di Orazio, e due sonetti di Petrarca (*Canzoniere* CXLV, CLIX) ispirati all'ode di Orazio. Tutti e due i poeti celebrano la loro devozione a donne dal dolce sorriso e dal dolce eloquio (Lalage e Laura), promettendo di amarle e lodarle ovunque nel mondo, dall'umido e tetro Nord agli aridi e infuocati deserti. Anche i sorrisi della Matilda e della Beatrice di Dante si possono fondere al delicato sorriso della Gioconda, come parte della leonardesca *finzione* di spirito fiorentino, natura, invenzione, letteratura, intelletto, mimesi e fantasia. Le allusioni petrarchesche costituiscono anche un legame alla tradizione dei ritratti di Laura: da quelli (perduti) di Simone Martini ad altri di Andrea del Sarto, Giorgione e del tardo Bronzino, come base per un allegorico *envoi* alla vita e all'opera di Leonardo.

Ross Stuart Kilpatrick (n. 1934) si è laureato a Toronto e a Yale e ha studiato all'American Academy di Roma. Professore emerito di lettere classiche alla Queens University in Canada, ha tenuto conferenze e pubblicato diffusamente sulla letteratura greca, latina, inglese e canadese (libri sulle *Epistole* di Orazio e numerosi articoli, contributi e atti di convegni). Ha anche codiretto viaggi di studio a Roma e in Campania per la Vergilian Society of America.
kilpatri@queensu.ca

> I advise all painters to be familiar with poets, rhetoricians and other learned writers, for they will provide fresh inventions, or else even help compose their narrative (*istoria*) in a beautiful way. Through them will they win great praise and reputation for their painting. Phidias, the most famous of all painters, confessed to having learned from the poet Homer how to depict Jupiter in all his divine majesty. In the same way shall we, more eager for learning than gain, learn from our poets more and more things useful for painting.
>
> Leon Battista Alberti, *On Painting*[1]

For the *Mona Lisa* (*La Gioconda*, *La Joconde*) Kenneth Clark felt that attempting "to answer the riddle of the Sphinx has been a traditional form of self-destruction," and thus he cautioned critics who might "laugh it off or. . . think one can explain it by the usual processes of formal or philological analysis."[2] Carlo Pedretti finds the work to be a "victim of too much erudition, too much philology, too much philosophy, too much psychology, too much arrogance and, on the whole, too much misunderstanding."[3] Yet Ludwig Heydenreich regarded it as "the most mysterious painting in European art," and psychologist Jan Hendrick van den Berg regarded its famous landscape as "the strangest… ever beheld by human beings."[4] Whatever else it may be, the origins of the *Mona Lisa* include Florence and the Medici. Leonardo (1452-1519) was born at nearby Vinci during the reign of Cosimo de' Medici (1389-1464). He learned his craft apprenticed to Andrea del Verrocchio in the Florence of Piero il Gottoso (1416-1469) and Lorenzo il Magnifico (1449-1492), and within a circle of young artists that included Michelangelo Buonarroti. One memorable link between Leonardo and the stormy political life of Florence is his sketch of the hanged corpse of Pazzi conspirator Bernardo di Bandino Baroncelli from December 29, 1479.[5] In 1882 he left for Milan as Lorenzo's peace emissary to Ludovico il Moro, bearing the gift



1. Leonardo da Vinci. *Mona Lisa*, 76,8 x 53 cm, oil on poplar panel. Paris, Musée du Louvre. Image: Réunion des Musées Nationaux / Art Resource, NY.

of a silver horse-head lyre of his own creation, and remained in Ludovico's service in Milan until it fell to the French in 1499. After a very brief stay in Venice he returned to Florence in 1500, where Piero il Fatuo de' Medici (1472-1503) and the Medici were in exile, but it appears from the journals of Don Antonio de' Beatis, a secretary to the cardinal of Aragon (both met Leonardo at Cloux in 1517), that a sitting for the portrait of *La Gioconda* had been arranged (perhaps from Venice) by Giuliano de' Medici (1479-1516), Piero's brother and successor, who returned to Florence in 1512. In 1506, but strangely Leonardo took it with him back to Milan. After 1512 Leonardo would not see Milan or Florence again. After three years in the Rome of Medici Pope Leo X (1475-1521) he accepted a long-standing offer of patronage from Francis I and moved to Amboise on the Loire, taking the portrait with him once again. There he died, on the second day of May, 1519, two days before the passing of the second Lorenzo (II) in the line of Medici rulers of Florence. *Lisa* was by then a much-travelled lady, and though destined for a permanent home in Paris, in 1911 she made an unexpected trip back to Florence, all too briefly some say. In 1913, following a celebrated tour of Italy, she would return to the Louvre.

The smiling subject of the *Mona Lisa* was later identified by Giorgio Vasari as Lisa di Antonmaria di Noldo Gherardini, third wife of Florentine businessman Francesco del Giocondo, a fact that has been recently confirmed.[6] Frank Zöllner sees in those slightly puffy hands (right folded over left,

left resting on chair-arm) and that dark gauzy veil a new mother or mother-to-be, with recent analyses at the Louvre confirming her maternal status from her gauzy wrap (*guarnello*), chignon, and bonnet, long obscured by varnish.[7] Zöllner also read visual references to feminine virtue, idealized beauty, and patronage of the arts,[8]and John Pope-Hennessy a "new sense of the mystery and the uniqueness of the human personality."[9] Giancarlo Maiorino sees a reminiscence of Castiglione's lady of the court in "a soft and delicate tenderness, with an air of womanly sweetness."[10] And so, a Florentine businessman with ties to the Medici, a sincere affection for hiswife, and a "thoughtful interest in art" commissions a portrait of his wife from Leonardo, but the painter leaves Florence in 1506, taking the unfinished work away unfinished to Milan, then Rome, and finally Amboise on the Loire.[11]

First then, the mysterious landscape. Could it be Tuscan? When, why, and how was it conceived? Martin Kemp has highlighted some visual links between it and the portrait.

> The delicate cascades of her hair beautifully correspond to the movement of water, as Leonardo himself was delighted to observe… The little rivulets of drapery falling from her gathered neckline underscore the analogy, as do the spiral folds of the veil across her left breast. And the delicately streaked touches of paint in the highlights of both the drapery and the landscape underline the sense of identity between foreground and background.[12]

Thus reinvented and idealized–is it still a real portrait?[13] By Ernst Gombrich's observation,

> [E]ven when Leonardo painted a portrait, he approximated the features of his sitter to his ideal type. What alchemy he used in this transformation remains his secret. His pupils never could do it.[14]

Even at Cloux Leonardo appears to have continued refining the work, especially the landscape.[15] And sometime after Leonardo died there in 1519, the *Mona Lisa* came into the collection of his patron King Francis I, and eventually the Louvre.

Although Clark and Pedretti were skeptical about the value of philological analysis of the *Mona Lisa*, we know that Florentine Leon Battista Alberti had advised painters to draw their *invenzioni* (i.e., contents, topics, combinations of images) for *istorie* (narrative paintings) from the poets.[16]

> *Sarà la storia, qual tu possa lodare e maravigliare, tale che con sue piacevolezze si porgierà sì ornata e grata che ella terrà con diletto e movimento d'animo qualunque dotto o indotto la miri.*[17]

Alberti's concept of "*istorie*" did not exclude portraits; for example he regarded the statue of Zeus at Olympia as an instance (by Phidias' own admission) of *invenzione* drawn from Homer.[18] A portrait, in any case, can tell a story, and painters could determine the number of figures in a work (*solitudine* being one option). Using themes from literature, *istorie* depicted discernible emotions with variety and richness, and self-restraint,[19] demonstrating mastery of perspective for visual, temporal and spatial unity, along with proper lighting, modelling, colour, and gesture,

> directed towards the expression of a new humanist art which will be capable of incorporating the finds of the literary and theological humanists while at the same time satisfying the demands of the artistic humanists.[20]

As long as painting was seen as "craft," not "art," an *invenzione* would be specified to the painter by a patron looking for something new, difficult, and classical in a commissioned work.[21] As their status rose, painters of real *ingegno* such as Giovanni Bellini and Leonardo began relying on their own inventions, subject to their own *fantasie*:

> Leonardo united content and form according to the faculty of imagination and rational potential, since invention involved the *mimesis* of nature; [painting being the primary vehicle for the demonstration of natural truth][22] "poesis… est fervor quidam exquisite inveniendi atque dicendi, seu scribendi quod inveneris" (Bocc.14-15; Osgood 39). And able to remake natural effects in the work of art through a deep understanding of natural causes. (Kemp)[23]

Kemp sees Leonardo's view of *invenzione* as complex; he had earlier regarded it as going hand in hand with imagination, speculation, judgment and divine creativity, but it became more disciplined, reflecting his own scientific method:[24]

> The dominant tone of the fifteenth century was that the visual arts were governed by rational procedures of discovery and making, which could be given almost infinite extension by imaginative invention, rather than by capricious creativity of an anarchically modern kind. (Kemp)[25]

> The literary poetic form of *invenzione* is concerned with "topics" for painting–original iconographical schemes, new allegories, fresh variations upon mythologies and histories and fresh ornaments for the main theme. (Kemp)[26]

Before beginning his portrait of Lisa del Giocondo in 1503, Leonardo seems to have been reading Alberti,[27] whose *istorie* were based on classical themes, revealing the workings of the soul with *dignità* and *verecundia* (decorum) as advocated by Cicero and Horace.[28] While little is known about Leonardo's early schooling, by the 1490s he was actually teaching himself Latin.[29] In France, Benvenuto Cellini would hear that Leonardo had a reputation there as a literary scholar ("*qualche cognizione di lettere latine e greche*").[30] And his notebooks reveal a familiarity with Vitruvius in Latin, and Archimedes and Xenophon in Latin translations.[31] (Landino's Italian translation of Pliny's *Naturalis Historia* had appeared in print in 1476.)[32] He cites Horace a number of times; e.g., paraphrasing the *Ars Poetica*, "*ut pictura poesis*" (*Ars P.* 361: a poem is like a picture) as "*la pittura è una poesia muta*" (painting is silent poetry).[33] And he concurs with Horace that art without rational knowledge is vain (*Ars P.* 379): "*il errore di quelli chi usano la pratica sanza scientia (vedi primo la poetica d'Oratio),*"[34] and he joined the debate on artistic licence with Horace,[35] who urged both poets and painters to take risks (*Ars P.* 9-10: "*pictoribus atque poetis / quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*")[36] while conceding that a painting had greater immediacy (*Ars P.* 181-182).[37] Leonardo cites *Satires* 1. 9. 59-60: "*nil sine magno / vita labore dedit mortalibus*": "*Tu o Iddio ci vendi tutti li beni per prezzo di fatica*" ('Thou, o God dost sell us all our blessings at the cost of toil'), and at least three *Odes* (3.1.25,[38] 4.7.13, 1.34.78).[39] He cites passages from Vergil (*Aen.* 4.181-3, 9. 548) and Lucan (*Phars.* 4.130, 4.593), and in Ovid he found a parallel for the fossilized fish he saw in a mountain cave. His description of Helen of Troy in old age (*Met.* 15. 232-234) caused him to reflect on the earth's natural processes, on flux, time, and necessity.[40] He appreciated Lucretius as a poet of reason and science.[41] From his classical references, John Gwyn Griffith concludes that he Leonardo "calls those happy 'who lend ear to the works of the dead–who read good works and obey them'… [but with] most pleasure in Horace and Ovid."[42] Kenneth Clark regarded "The turning point in the process of self-education–we may almost say in Leonardo's life–[as that] period about 1494 when he taught himself Latin."[43] Leonardo's breadth of interests, therefore, invites us to look for some literary invention underlying the remarkable disconnect between the smiling *Gioconda*; his weird, "dreamlike" landscape has suggested "fearful resonance" (Webster Smith),[44] "analogy between woman and nature"(Garrard),[45] "personification of the landscape with a cosmological significance" (Tolnay)[46] or "microcosm of man against the macrocosm of the world" (Keele).[47]
McMullen has perceived in the *Mona Lisa*

> a two-storied structure… below there is a relatively–or formerly–human landscape, with a bridge that spans a partly dry river bed and a road that winds to a hidden end through hot, reddish brown rocks; above there is a frosty region with two glaucous lakes, or sea inlets, and a mountain range whose jagged spires vary from olive green to light blue and finally become transparent in the flooding light of the distant horizon.[48]

Two more impressions of the world of this landscape are these:

> The background may be a representation of the universe, with mountains, plains and rivers. Or possibly it is both reality and the world of dream. One could suppose that the landscape doesn't exist, that it is the young woman's own dream world. (Jean-Pierre Cuzin)[49]

> What matters is the ever so slight failure of the two parts to cohere, thus drawing attention to the formal process itself: the action of a symbolic system to organize reality. There are no words in Leonardo's picture, but the background involves a reference to language. (Darian Leader)[50]

Van den Berg went so far as to identify Leonardo's distant "ragged and snow-capped" mountains with the Alps so famously described by the Florentine Petrarch from the summit of Mont Ventoux on the Rhone in 1336.[51] Since Leonardo had some degree of familiarity with Horace's poetry in Latin, let us begin there in the search for *invenzione* in his *Mona Lisa.*[52] The well-known *Ode to Fuscus* (1. 22, "*Integer vitae*") contains a striking antithesis of images: its sweetly-smiling, sweetly-speaking Lalage (Gk. 'Prattler'), and its complex antithetical landscape.

Horace, *Ode 1. 22*

Integer uitae scelerisque purus
non eget Mauris iaculis neque arcu
nec uenenatis grauida sagittis,
Fusce, pharetra,

siue per Syrtis iter aestuosas
siue facturus per inhospitalem
Caucasum uel quae loca fabulosus
lambit Hydaspes.

Namque me silua lupus in Sabina,
dum meam canto Lalagen et ultra
terminum curis uagor expeditis,
fugit inermem,

quale portentum neque militaris
Daunias latis alit aesculetis
nec Iubae tellus generat, leonum
arida nutrix.

Pone me pigris ubi nulla campis
arbor aestiua recreatur aura,
quod latus mundi nebulae malusque
Iuppiter urget;

pone sub curru nimium propinqui
solis in terra domibus negata:
dulce ridentem Lalagen amabo,
dulce loquentem.

He of upright life, and with crime untainted,
needs no Moorish darts, nor a bow that's bended,
nor a burdened quiver with arrows venomed,
Fuscus, with poison.

Let his path lie far past the sultry Syrtes,
let him plan to venture the hostile peaks of
Caucasus, or banks that are washed by streams of
fabled Hydaspes.

A wolf, you see, while out in my Sabine forest,
singing songs of Lalage,–her I love so!–
strolling carefree well past my boundary marker,
Fled from *me–unarmed*!

Such a monster never did warlike Daunias
ever breed in all of its boundless oak woods,
or the land of Juba produce, that arid
nurse of the lions.

Place me on some desolate barren tundra,
where no tree's restored by a breeze of summer,
on a side of earth where the clouds and threatening
Jupiter lower.

Place me where the car of the sun flies all too
close to earth, in land that's devoid of dwellings:
I will love my Lalage, sweetly smiling,
So sweetly speaking!

The ode begins with maxim and poetic program: the man pure-in-heart, especially the *poet*, enjoys divine protection wherever he goes.[53] In *Odes* 3. 4 he tells of playing as a child on the slopes of Mons Vultur near his home at Venusia (Venosa) in Apulia, and being miraculously saved from snakes and bears, the mark of a divinely gifted child (*non sine dis animosus infans*: 3. 4. 20). In that *Fuscus Ode* (1. 22) he sets an encounter with a monstrous wolf in his Sabine woods against a catalogue of hostile deserts where a poet could also be safe: in Africa (2-5, 15-16), Central Asia (6-7a), India (7b-8), Apulia (9-16), the damp, dreary north (17-20), and the arid, sun-scorched south (21-22).[54] At the axis (10) sounds the magical name "Lalage" (*dum meam canto Lalagen*), and again at the end (*dulce ridentem Lalagen amabo, / dulce loquentem*: 23-24).[55]

The layered landscapes in both the *Ode to Fuscus* and the *Mona Lisa* offer interesting parallels between Leonardo's "hot reddish broken rocks" (McMullen) and Horace's African desert (1. 22. 2, 5, 15-16, 21-22); the upper level of the painting ("frosty region with two glaucous lakes or sea-inlets") and Horace's far north (17-20); the "mountain range with jagged spires" and Horace's Caucasus (6-7); the river in the desert and Horace's Indian Hydaspes (17-18).[56] Thirteen centuries later, the same ode provided the *invenzioni* for two of Petrarch's *Canzoniere*:[57]

CXLV

Ponmi ove 'l sole occide i fiori e l'erba
o dove vince lui il ghiaccio e la neve;
pommi ov'è il carro suo temprato e leve
et ov'è chi ce 'l rende o chi ce 'l serba:

ponmi in umil fortuna od in superba,
al dolce aere sereno al fosco e greve;
ponmi a la notte, al dí lungo ed al breve,
a la matura etate od a l'acerba:

ponmi in cielo od in terra od in abisso,
in alto poggio, in valle ima e palustre,
libero spirto od a' suoi membri affisso;

pommi con fama oscura o con illustre: sarò qual
fui, vivrò com'io son visso,
continuando il mio sospir trilustre.

CLIX

In qual parte del ciel, in quale idea
era l'essempio onde natura tolse
quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse
mostrar qua giú quanto là su potea?

Qual ninfa in fonti, in selve mai qual dea
chiome d'oro sí fino a l'aura sciolse?
quando un cor tante in sé vertuti accolse?
benché la somma è di mia morte rea.

Per divina bellezza indarno mira,
chi gli occhi di costei già mai non vide,
come soavemente ella gli gira;

non sa come Amor sana e come ancide
chi non sa come dolce ella sospira.
e come dolce parla e dolce ride.

Petrarch's fourfold anaphora in *Canz.* CXIII (*Ponmi ove*, "Place me where") is an expansion of Horace's once-repeated challenge (*Pone me*). His desert landscapes underscore his undying devotion to Laura (13-14). As Petrarch's "Lalage" sonnet, *Canz.* CXLV a Platonic *concetto* out of a simpler idea of Horace:

> Who does not know how sweetly she doth sigh
> And *sweetly speak*, and ah, so *sweetly smile*.[58]

Canz. CCCX borrows an antithesis from Horace's spring lyric to Vergil (*Odes* 4. 12: smiles and flowers against hostile desert): 'The Zephyr returns with flowers, grass, and the nightingale (1-4); the meadows smile, and sky, air, water and earth seem full of love (5-8).' But for Petrarch it is only heavier sighs that return (8-11). 'Bird songs, flowering shores, the charming motions of chaste ladies all become a wilderness of savage beasts and forest' (12-14):

> *E cantar augelletti e fiorir piagge,*
> *E 'n donne oneste atti soavi*
> *sono un deserto, e fere aspre e selvagge.*[59]

La Gioconda's gauzy veil and "dark décolleté gown, pleated and embroidered across the neckline with Leonardo's familiar knots" (Pedretti) are reminiscent of Petrarch's Laura in her green dress and veil (her hair blond and braided, unlike Gioconda's dark locks falling in loose waves, pulled back at the temple and held in a bun by her bonnet).[60] Laura's "sweet gentle smile quenches the heat of my desires" (*'l dulce mansueto riso / pur acqueta gli ardenti miei desiri*).[61] *La Gioconda*'s feminine warmth and elegance are also heightened by their contrast with the bleak landscape below the loggia.[62] According to Vasari, Leonardo engaged jesters and musicians to keep all melancholy from her face; and Lomazzo states he once studied laughing rustics by telling them silly stories over dinner, then drawing their faces from memory.[63] Daniel Ménager's study of smiles and laughter in Renaissance art and literature confirms that a smile was thought to be more discrete than laughter, though *riso* ('laugh') might also signify *sorriso* ('smile').[64] For her poet, Laura's sweet, luminous smile was marvel of discretion, as *aérien* as the breeze in her hair (CXXIII 1-2):[65]

> *Quel vago impallidir, che 'l dolce riso*
> *D'un'amorosa nebbia ricoperse.* [2]

Laura was angelic, paradisal, peaceful, and never the coquette.[66] Ménager also finds a close relationship between laughter and silence:

> *Il penser, e 'l tacere, il riso e 'l gioco.*[67]

Smiling ladies won praise from Dante, "[qui] a illuminé son Paradis de rires et sourires."[68] In *Purgatorio* (vi. 46-48) Vergil assures Dante he will see Beatrice smiling in Paradise:[69]

> *Non so se intendi; io dico di Beatrice:*
> *tu la vedrai di sopra, in sulla vetta*
> *di questo monte, ridere e felice.*

Seeing Matilda gathering flowers in Eden (*Purgatorio* xxviii), he likens her to Proserpina (37-42). She raises her eyes to him from across the stream, in a radiant smile (64-79):

> *Non credochesplendesse tanto lume*
> *sotto le ciglia a Venere, trafitta*
> *dal figlio, fuor di tutto suo costume.*
>
> *Ella ridea dall'altra riva dritta*
> *traendo più color con le sue mani,*
> *che l'alta terra senza seme gitta.*

Pedretti concurs with Kenneth Clark that a black-chalk drawing at Windsor, "Woman standing in a landscape," (fig. 2) may represent Matilda:

> The most compelling reference is to the character, if not the spirit, of a drawing at Windsor–a very late one–of a woman standing in a landscape that is barely visible in the mist. She has the body, the clothing and even the smile of the *Mona Lisa*; her pointing hand indicates a symbolic distance in space and time.[70]

The image of Matilda gives way to Dante's new guide, the smiling Beatrice: "*dolce guida*, / che *sorridendo* ardea negli occhi santi." At the sphere of Saturn, the star of poets, which imparts melancholy, true genius, and contemplation, Beatrice too must restrain her smiles (*Purg.* xxi. 4-12):[71]

e quellanonridea,ma: "S'io ridessi,"
mi cominciò, "tu ti faresti quale
fu Semelè, quando di cener fessi.

Ché la bellezza mia, che per le scale
dell'eterno palazzo più s'accende,
com'hai veduto, quanto più si sale,

se non si temperasse, tanto splende,
che il tuo mortal potere, al suo fulgore,
sarebbe fronda che tuono scoscende."[72]

At *Convito* III. ii, Dante rejoices in the sweet words and Elysian smiles of his beloved:

Lo suo parlar sì dolcemente suona
. . . .
Cose appariscon nello suo aspetto
Che mostran de' piacer del paradiso;
Dico negl'occhi e nel suo riso,
Che le vi reca Amor com'a suo loco.

In *Vita Nuova* (XXV) the personified *Amore* also smiles as he speaks.[73]

Dico anche di lui che rideva, ed anche che parlava.

It was *Petrarchismo* that brought the unique quality to the literary conventions of the fifteenth and sixteenth centuries. Elizabeth Cropper sees Pietro Bembo (editor of the Aldine Petrarch of 1501)[74] as conciliator of the vernacular and humanist traditions of love and beauty, achieved largely through an elevation of Petrarch… the model for a classical vernacular style.[75]

The *Mona Lisa* was not Leonardo's first portrait of a lady of Florence to incorporate a poetic invention. In 1475, the year of Giuliano de' Medici's celebrated *giostra* and the bust by his teacher Verrocchio, the then twenty-five-year-old Leonardo painted the rather melancholy Ginevra de' Benci.[76] (fig. 3) Along with Ginevra's talent for poetry[77] her beauty, virtue, and *smile* were celebrated in Latin elegiacs by Cristoforo Landino and Alessandro Braccesi and in sonnets by Lorenzo himself.[78] Landino also praised Bernardo Bembo's Platonic affection for Ginevra,[79] likening her to the virtuous Alcestis



2. *A Woman Standing in a Landscape*, ca. 1515, black chalk, 21 x 13,5 cm. Windsor, Royal Collection. Image: The Royal Collection, Windsor.

and Penelope, and beautiful women painted in antiquity by Parrhasius, Apelles, and Praxiteles.[80] And a verbal allusion (*Elegy* VIII. 67-68) compares her with Lalage and Laura:[81]

Dulce loqui dulci risu ingenuoque pudore
Mercurius facili sidere, Bembe, dedit.
Nam pudor et risus coëunt sic viribus aequis
Ut rubeat fulgor, fulgeat ore rubor. 70

Sweetness in speaking, and that sweet smile,
[and a modesty inborn,
Bembo, Mercury granted her, god of a
[kindlier star.[82]
Modesty blends with her smile so, and with
[similar power,
That she radiates blush–radiance incarnadined.

David Brown observes how Ginevra's "pale luminous skin and golden hair combine with the juniper leaves and distant scene... [to] form a sequence of tonal and textural effects that is unprecedented in Florentine art":

> Leonardo's approach, using tonal color and light to unify the composition suggests he was seeking further guidance from Alberti's treatise, which prescribes not only perspective, but "rilievo" or the allusion of relief obtained through modeling with black and white. In attempting to put these theories into practice, Leonardo must have hoped that Alberti's definition of painting as a "liberal" or intellectual pursuit would apply to his own efforts.[83]



3. Leonardo da Vinci, *Ginevra de' Benci*, c. 1475, oil on panel, 42 x 37 cm. Washington, D.C., National Gallery of Art.
Image: National Gallery of Art, Washington, D.C.

Alberti's intellectual requirements for painters were developed by Leonardo Bruni (humanist, historian, and chancellor of Florence):

> Alberti foresees, nay requires, that a new breed of humanist-painter will come into existence, and he describes the activities of creating and enjoying a painting so as to make them mutually intelligible to humanist and painter alike... Bruni makes an implicit demand that the painter, like the poet, exhibit a decorum and harmony (*gratia et concinnitas*) that will regulate the copiousness of his *inventio*.[84]

Leonardo himself praised the virtues of painting over poetry, which relied on *mortal* words:[85] "Painting presents its subject to you in one instant through the sense of sight."[86]

In his *Paragone* there is a debate between Painting and Poetry, in the course of which a poet's jealousy over his royal patron's preference by for a *painting* of his beloved receives just rebuke:

> [T]he proportions of the beautiful forms that compare the divine beauties of the face here before me... being all joined together and reacting simultaneously give me so much pleasure with their divine proportions that I think there is no other work of man on earth that can give greater pleasure.[87]

Female portraits in the Renaissance, John Pope-Hennessy notes, often made a "statement on the sitter's personality... reinforced by literary means"[88] (visual emblems, code letters or words,[89] flowers or plants).[90] The sitter could hold a *Petrarchino* open to a favourite poem (e.g., Andrea Del Sarto's *Portrait of a Girl Holding a Volume of Petrarch*, and Agnolo Bronzino's *Laura Battiferri*).[91] Del Sarto's sitter is portrayed reading *Canz.* CLIII (*Ite, caldi sospiri, al freddo core*) and CLIV (*Le stelle, il cielo e gli elementi a prova / tutte lor arti*); Bronzino's reads XXIX (*Giovene donna sotto un verde lauro / vidi più bianca e più fredda che neve / non percossa dal sol molti e molti anni*). Portraits were expected to be intellectual, literary, and allusive, rich in poetic invention and Platonism, and strive for perfection and originality in technique and execution.

Petrarch had marvelled at the sublime perfections of a portrait of Laura by Simone Martini that returned the gaze of a beholder, and lacked only speech.[92] And for the *Mona Lisa*, Kemp sees poetic influences from Dante and Petrarch:

> The tone of Leonardo's portrait is, I believe, deeply imbued with Dantesque qualities and fully in keeping with the poetic tradition which Dante largely instigated. This was the first painted portrait to be composed in the equivalent of the '*dolce stil nuovo*,' some two centuries after the debut of the 'sweet new style' in poetry. She is Dante's Beatrice and Petrarch's Laura–at least in a generic sense.[93]

Paul Barolsky, discussing the presence of Petrarchan conceits in Vasari's *Lives* in the context of anti-*Petrarchismo* later in the Cinquecento, comments: "Martini's portrait of Laura–not inconceivably a fiction–was a metaphor for Petrarch's own creation of Laura."[94] Leonardo was working in that same "tradition of idealized women celebrated by the Tuscan poets":

She takes her place, as has often been suggested, alongside Dante's Beatrice and Petrarch's Laura. When Vasari further describes the Mona Lisa by cataloguing the beauty of her face, detail by detail–her forehead, eyes, nose, and mouth–he appropriately uses the language of the Tuscan poets to bring out her divine grace and loveliness.[95]

L'Envoi

La Gioconda is, in the truest sense, Leonardo's [masterpiece, the revealing instance of his mode of thought [and work.
Walter Pater

Horace's *Ut pictura poesis* ('poetry is like painting') analogy in the *Ars Poetica* had impressed Leonardo. In his *Satires* Horace had earlier compared his predecessor Lucilius' verse to a votive picture of the writer's life and thoughts.[96] The *Mona Lisa* he seems to fuse his portrait and landscape into a self-presentation of the artist *alla posterità*. Martin Kemp notes theses three constant elements in Renaissance art: (1) rational knowledge (*intelletto*), (2) rational mimesis of nature as method (*natura*), (3) a guiding influence of antiquity (*invenzione*).[97] Alberti and Leonardo add imagination (*fantasia*) as the "vital image-forming capacity of a painter."[98] *Qua* painter, though, Leonardo has been criticized for a lack of *diligenza* in that "too often [he] remained satisfied with the invention and shrank from the labour of carrying it out."[99] In any case, his *Gioconda*, seated *simplex munditiis* in her armchair[100] on the loggia of a villa, against a vast landscape, and with a sweet, gentle smile for the painter and the viewer, left Milan unfinished,[101] but was gradually transformed by that collaborative *invenzione* from Horace and Petrarch.[102]

In choice of subject matter, in the depiction of a smile and expressive eyes, in the inclusion of landscape and of pictorial equivalents of figurative language, the picture is like a poem. (Webster Smith)[103]

The *Mona Lisa* reflects other Horatian principles too: *i.e.*, *ars* (learned skills, rational knowledge), *ingenium* (talent, imagination), *callida iunctura* (clever collocation), and *concordia discors* (harmony in discord).[104] As the late Daniel Arasse observed,

La structure du tableau et la densité des associations d'idées qui s'y sont progressivement nouées constituent en effet la creuset des attentes multiples et souvent contradictoires que l'image ne cesse indéfinement de combler.[105]

Renaissance portraits of women incorporated visual clues to the name and virtues of the sitter (*e.g.*, Leonardo's *Ginevra de' Benci*–juniper; Lorenzo Lotto's *Lucina Brembat*–moon, *lu-CI-na*; Bronzino's *Laura Battiferri*–laurel),[106] or her family (Ghirlandaio's *Giovanna Tornabuoni*),[107] or the painter or *committente*. In Leonardo's earlier portrait of Ludovico Sforza's mistress Cecilia Gallerani, the ermine represents both her fidelity and purity, and his *Neapolitan Order of the Ermine* (*L'Ermillio*), as well as punning on her name (Gk. γαλῆ, *galê*, ermine).[108] Unlike *La Gioconda*, his Cecilia gazes at a third participant, the unseen lover, the *committente*.[109] His unfinished *St. Jerome* (1480) includes the saint's cardinal's hat, crucifix, skull, cave, and lion, while through an opening in the cave we see the facade of Santa Maria Novella in Florence, a monument of the Rucellai family. (Bernardo Rucellai, the presumed *committente*, was a Platonist and scholar of antiquities and the son of Leon Battista Alberti's patron, Giovanni.) A flaming lion (*leone*) suggests a visual pun on the painter's name.[110] In his unfinished *Adoration of the Magi*, the *commentatore* standing on the right (as recommended by Alberti for *istorie*) could be a self-portrait.[111]
"The wife of Francesco del Giocondo was ripe to be identified as 'she who smiles'," writes Kemp. But there are additional references in the work to players in the *commedia* of Leonardo's life.[112] The *vinci* (osier-knots, interlacings) sewn along her neckline could be a signature.[113] Leonardo had created a number of 'knot-designs' (*disegni di gruppi*), and this may encode an allusion to Beatrice d'Este in Milan, for whom he designed a fresco of intertwining knots (*vinci*) in mulberry trees (*mora*) for the Sala dell'Asse in the Castello Sforzesco on the occasion of her wedding to Ludovico *il Moro* in1491.[114] In 1500 Leonardo had produced a drawing of Isabella d'Este (later pricked for transfer to a painting), suggested as a possible prototype for *La Gioconda*'s hands.[115] He had noble patrons in Florence (Lorenzo de' Medici, Giuliano de' Medici, Cesare Borgia), in Rome (Giuliano de' Medici, Pope Leo X de' Medici), and later in France (Louis XII, and Charles

d'Amboise, later Francis I). At Amboise in 1516 he showed a painting to Cardinal Luigi of Aragon and his secretary Antonio de' Beatis, for which Giuliano de' Medici had arranged "a certain Florentine lady" to sit.[116] Use of the poetic *envois* (self-presentation, *sphragis*, 'seal', memoir to posterity) is notably associated with Horace, the most familiar being *Ode* 3. 30 (*Exegi monumentum aere perennius*, 'I have raised a monument more lasting than of bronze'), which concludes:

> *… ex humili potens*
> *princeps Aeolium carmen ad Italos*
> *deduxisse modos, sume superbiam*
> *quaesitam meritis et mihi Delphica*
> *lauro cinge volens, Melpomene, comam.*
>
> … though lowly once, and then influential,
> I was first to bring Aeolian song to our
> measures Italian. Accept the pride of place
> those merits earned for you, and circle
> joyfullywith Delphi's laurel leaf, Melpomene, my
> locks.
>
> (*Odes* 3. 30. 12-14)

Vergil too had ended his *Georgics* with an *envoi* dedicating the work to his patron Maecenas, recalling his youthful *Eclogue*s and lauding young Caesar (*Georg.* 4. 559-566). The *envoi* to Horace's *Epistles* tells his perverse, ungrateful book to see the world if it must, but to tell his readers how he "was admired by the leaders of Rome in war and peace" (*me primis urbis belli placuisse domique*: *Epist.*1.20.23) and to mention his humble origins, education, status, friends, and reputation.[117]

Petrarch's prose memoir, *Posteritati* (*Alla posterità*), mentions his appearance, character, circumstances, and birth at Arezzo, and thanks God for freeing him from his sordid (though devoted and honorable) servitude, and his good fortune in having noble friends. He praises Vaucluse near Avignon with its famous spring *Sorgue* (echoing Horace's praise of his Sabine farm and Bandusian spring, a gift from Maecenas and his frequent inspiration). It was at Vaucluse that his literary works were completed, begun, or conceived, and where he received invitations to receive poetic laurels at Rome and Paris.[118]

If the *Mona Lisa* incorporates the painter's visual *envoi*, allusions to Petrarch would have special significance.[119] When Van den Berg identified the distant mountains of that landscape with the Alps Petrarch had seen from Mont Ventoux,[120] he was recalling a passage from the epistles *Ad familiares*:

> I turned my eyes towards Italy, whither my heart was most inclined. The Alps, ragged and snow-capped, seemed to rise close by, although they were really at a great distance.[121]

He likely identified the nearer peaks appearing on the left with the *Dentelles de Montmirail* west of Ventoux, and the river beneath the deserted bridge as the Rhône. Nicholas Mann sees in Petrarch's topographies of crossroads, mountains scaled and descended, wrong roads taken and retraced, an allegory of Augustinian self-examination.[122] One false turn (his passion for the beautiful and virtuous Laura) brought misery, but also fame.[123] Endless travel was also a false choice, but between the laurels of Rome and the vices of Paris he chose prudence with the former.[124] Leonardo was rather amused by Petrarch's fussing over laurels:

> *Se 'l Petrarca amò si forte il lauro, fu perch'egli è buon fralla salsiccia e tor(do); io non posso di lor ciancie far tesauro.*[125]

"The balcony," Kemp observes, "just a sliver of columns, does just enough to suggest a majestic loggia in a hilltop palace or villa," and may represent the villa of the Gherardini family outside Florence.[126] The bridge and winding road below seem to suggest last traces of human presence and travel in an imaginary world. But identified as the Ponte Buriano near Arezzo (13th-century) over the Arno, it is also the first bridge crossed on the road to Florence[127] (which Leonardo may have seen in 1502 as an army engineer of Cesare Borgia.)[128] And near Arezzo the Tiber begins its course to Rome, Leonardo's final residence in Italy. Arezzo was also the birthplace of Petrarch. Bridges (*ponti*) can serve as metaphors for decisions, uncertainties, doubts, crucial junctures on the journey of life, death and finality;[129] and in the remarkable vertical break between the horizons on each side of the landscape there could be cosmological significance:

> A vast transformation is in prospect, in which the quietly meandering course in the lower lands below her balcony, with their neatly fabricated bridge, are to be overtaken and reconfigured by a force majeure before which any human engineer will be impotent. (Kemp)[130]

At the left, a long, deserted road is seen winding towards distant mountains. Leonardo had travelled in northern Italy and Tuscany, and south to Rome and Tivoli, and (again like Petrarch) possibly as far as Naples.[131] He knew the Alps, having explored Lombardy and the Val di Chiavenna (*monti sterili e altissimi*, as Eduardo Solmi called them), Val Sassina, Valtellina (*circondata di alti e terribili monti*), Monte Rosa, "Momboso" (*e superò arditamente qualche picco superiore ai tre mila metri*), Montagne bergamasche, and Valcava.[132] Had he seen Avignon, then, and the celebrated view from Mont Ventoux Petrarch describes?[133] The surviving notebooks do not say, although Charles Ravaisson-Mollien (*Gazette des Beaux Arts*,1881) used Leonardo's note "*nemonti brigantia*" as evidence that Leonardo was in France in August of 1515 as a military engineer of King Francis I. He did pass Briançon en route from Lyon to Italy following a victory over the Sforza at Marignan.[134] (Such a journey could have been made via Marseilles and Genoa, with perhaps a side visit to Petrarch's beloved Mont Ventoux.) Two years later, in 1517, he returned to France for good, via Turin and across the Alps, or Genoa to Marseilles, then north to the Loire.[135]

The *ultima manus* to the *Mona Lisa* would likely have been added there at Amboise, including perhaps the dramatic Alpine landscape,[136] as he strove, it has been suggested, towards the Albertian vision of "the absolute, perfected art of painting."[137] He does not encode allusions to Petrarch and Laura, and Horace in an open *Petrarchino*, but in the powerful dramatic antithesis between portrait and landscape.[138] While Ernst Gombrich's concept of the "beholder's share" seems characteristic of Leonardo's portraits, it is only in the *Mona Lisa* that the subject looks directly at the painter, and thus the viewer.[139] That perfection of Simone Martini's portrait of Laura (who seems to have died of plague in 1348) moved Petrarch deeply, and may be imagined as producing the same effect on the viewer (*Canz.* LXXVII): 'No artist in history including Polyclitus ever saw her like (1- 4); Simone must have visited Paradise, and then brought back her portrait as proof (5-8).' In the following sonnet (LXXVIII) Petrarch continues his melancholy revery:

però ch'n vista ella si mostra umile
promettendomi pace ne l'aspetto. 11
Ma poi ch'i' vengo a ragionar con lei,
benignamente assai par che m'ascolte!
– se risponder savesse a detti miei!

Simone's portrait was possessed of a divine, Platonic beauty (CLIX 1-4):

In qual parte del ciel, in quale idea
era l'essempio onde natura tolse
quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse
mostrar qua giù quanto là su potea?

This sonnet might have provided Leonardo's early contact with Platonic thought, which he would use for the Ginevra de' Benci portrait, which was commissioned by her Platonic admirer, Bernardo Bembo.[140] The Cecilia Gallerani portrait (*Lady with an Ermine*, ca. 1483-1486) was celebrated in a sonnet by Bernardo Bellincioni (1452-1492), which is cast as a dialogue between Nature and Art.[141]

Di che te adiri, a chi invidia hai, Natura?
Al Vinci, che ha ritrato una tua stella,
Cecilia sì bellissima hoggi è quella
che a' suoi begli ochi el sol par umbra oscura.

L'honor è tuo, se ben con sua pictura
la fa che par che ascolti e non favella.
Pensa quanto sarà più viva et bella, più a te fia
gloria in ogni età futura.

Ringratiar dunque Ludovico or poi
et l'ingegno et la man di Leonardo
che a' posteri di lei voglian far parte. Chi lei
vedrà così ben che sia tardo,
vederla viva, dirà; basti ad noi
comprender or quel che è natura et arte.

Sonnet and portrait give Ludovico pride of place as lover and *committente*.[142] So through Bellincioni's verse Leonardo had entered the Petrarchan tradition of praise for painters. In 1493 Baldassare Taccone eulogized Leonardo in verse for his model for the Sforza horse (which was never cast), and praised him as sculptor, painter, and geometer of divine genius like Phidias, Myron, Scopas and Praxiteles.[143]

Vedi che in corte fa far di metallo
Per memoria del padre un gran colosso;
I' credo fermamente e senza fallo
Che Gretia e Roma mai vide el piu grosso.

Guarde pur come è bello quel cavallo:
Leonardo Vinci a farlo sol s'è mosso.

In a curious travelogue of Roman antiquities, the *Antiquarie prospetiche Romane* (published ca. 1497) an anonymous Milanese

painter praises Leonardo's eloquence as the equal of Cato's, as well as his remarkable, antique style as sculptor.[144]
Kenneth Keele (gynaecologist and medical historian), and Sherwin Nuland (surgeon and medical historian) have wondered why Leonardo, if so resistant to private commissions, would choose a young yet matronly Lisa del Giocondo as a sitter, and not some more famous, aristocratic lady.[145] Painter and savant, he had imitated one (or a composite) of her smiles, with decorum and a knowledge of anatomy and literature,[146] agreeing apparently with Alberti that emotions, grief, or the happiness of a smile, were difficult to imitate, since the mouth, chin, eyes, cheeks, forehead, and brows must be studied and mastered from nature.[147] Horace and Petrarch had provided the *invenzione* for his portrait and landscape, fused into metaphor for the painter's literary and scientific preoccupations, so that the "image [might] develop into a vehicle for the deepest ideas that he thought painting should embody."[148] Although idealized through allusions to Petrarch's great love (Laura's her smile, green dress, and veil), the realism of his *Gioconda* intrigues even medical historians of art. Kenneth Keele saw the contented smile of an expectant mother with the normal symptoms of hypothyroidism and edema, as a microcosm of human life and generation within a macrocosm of earth and sky, mountains, caves, and waters in a geological motion. Sherwin Nuland recognizes this as

> Leonardo's tribute to idealized motherhood… the ultimate expression of the inner life of a man who lived by the proposition that the greatest art is that "which by its actions, best expresses the passions of the soul… The artist is himself the subject of his art."[149]

Digital imaging of the *Mona Lisa* in 2004 revealed that the sitter also wears a *guarnello*, the gauzy wrap of a new or expectant mother.[150] Jaclyn Duffin, a haematologist and medical historian at Queen's University, also sees medical and Petrarchan implications in her face and neck: the thinning of the eyebrows (*Gioconda* has none at all) and thickened sallow skin accompanying hypothyroidism. Laure de Noves succumbed to the plague in 1348, while the stricken poet awaited the end.[151]

> *Così lo spirto d'or in or vèn meno*
> *a quelle belle care membra honeste*
> *che specchio eran di vera leggiadria.*

The *Mona Lisa* encodes a lifetime of thought and art on the part of Leonardo da Vinci, as a Florentine, a painter, theorist, philosopher, scholar, engineer, traveller, and restless prober of the mysteries of physics, biology, anatomy, geology, cosmology, and life itself. "If any landscape can be said to embody a geological narrative," Kemp writes, "this one can."[152] Leonardo had exulted in the power of the master painter to imitate Nature–whether beautiful women, monsters, or vast landscapes:

> *Sel pittore vol vedere belezze, che lo innamorino, egli n'è signore di generarle, et se vol vedere cose monstruose, che spaventino, o che sieno bufonesche, e risibili o veramente compassionevoli, ei n'è signore e dio (creatore). E se vol generare siti e deserti, lochi ombrosi o foschi (freschi) ne' tempi caldi, esso li figura, e così lochi caldi ne' tempi freddi. Se vol valli (al simile), si vole delle alte cime de' monti scoprire gran compagne, et se vole dopo quelle vedere l'orizzonte del mare, egli n'è signore, e se delle basse valli vol vedere gli alti monti, o delli alti monti le basse valli e spiaggie, et in effetto, ciò, ch'è nel universo per essentia, presentia o immaginatione, esso l'ha prima nella mente, e poi nelle mani; e quelle sono di tanta eccellentia, che in pari tempo generano una proportionata armonia in un solo sguardo, qual' fanno le cose.*[153]

In terms of what is sometimes referred to as the "beholder's share," readers of Robertson Davies' novel *The Cunning Man* might be expected to project Kingston and its Queen's University onto his fictional town of "Salterton" and its "Waverley University." Thus the *Mona Lisa* also presents a complex of possibilities for pleasurable "projection." Horatian and Petrarchan inventions provide a key to its complexity of composition, as do Leonardo's own scientific and critical writings (in his time unpublished). Of those two lakes in its landscape, Daniel Arasse wrote:

> Ces deux lacs sont particulièrement révélateurs de l'esprit dans lequel Léonard a "inventé" Mona Lisa.[154]

The gently smiling *Gioconda* in green dress and veil is linked to the vast landscape that stretches behind her, as physical, literary, and autobiographical elements merge into a cosmic vision of Leonardo's life and art.

Acknowledgments

This reading of the *Mona Lisa* was presented as public lectures in Kingston, Brockville, Ottawa (Canadian Institute of Mediterranean Studies), Québec (Société des Études Classiques du Canada / Classical Association of Canada), St. Louis (Classical Association of the Middle West and South http://www.camws.org/meeting/2004/abstracts2004/kilpatrick.html), Toronto (Arts and Letters Club), and Washington D.C. (Washington Arts Club). Sincere thanks to academic colleagues and friends at Queen's and sister institutions, who read various drafts and offered advice on its argument and presentation: to Diego Bastianutti, Boris Castel, Frank Cervenko, Paul Claval (Paris) Anthony Dacar, Jaclyn Duffin, Cathleen Hoeniger, the Rev. M. Owen Lee (Toronto), the late Alexander G. McKay (Hamilton), David McTavish, the late Anthony W. Riley, Maria Riley, François Rouget, Sebastian Schütze, Jon Solomon (Tucson), J. Douglas Stewart, Elisa Tordella (Rome), and Ruth Brittain. *Quibus gratias maximas omnibus ago.*

Works Cited and Consulted

Alighieri, Dante. *Tutte le opere.* Nuovamente rivedute nel testo dal Dr. E. Moore. Oxford: Oxford UP, 1892.

Anderson, Jaynie. *Giorgione: The Painter of Poetic Brevity*. Paris, New York: Flammarion, 1997 [French edition 1996].

Anon. *Antiquarie prospetiche Romane* (ca. 1497: rprt 2004 a cura di Giovanni Agosti e Dante Isella. Parma: Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda).

Arasse, Daniel. *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*. Paris: Hazan. 2nd ed., 2002.

Barocchi, Paola. *Scritti d'arte del Cinquecento*. 3 tomi. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1971.

Battaglia, Salvatore. *Grande dizionario della lingua italiana*. Union Typografica-Editrice Torinese, 1986.

Barolsky, Paul. "Mona Lisa Explained." *Sources: Notes in the History of Art* 13. 2 (1994).

– –. *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales*. University Park. Pennsylvania State UP, 1991.

Bayer, Raymond. *Léonard de Vinci: La Grâce*. Paris: Felix Alcan, 1933.

Berg, Jan Hendrick van den. *The Changing Nature of Man. An Introduction to Historical Psychology*. New York: W. W. Norton & Co., 1961 [original Dutch ed. *Metabletica of Leer der Veranderingen: beginselen van een historische psychologie.* Nijkerk: G. F. Callenbach, 1956].

Blunt, Anthony. *Artistic Theory in Italy 1450-1660.* 4th ed. Oxford: Oxford UP, 1978.

Brizio, Anna Maria. "The Painter." In Anna Maria Brizio, Maria Vittoria Bruguoli, André Chastel. *Leonardo the Artist*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1980: 32-95.

Broude, Norma and Mary D. Garrard, eds. *The Expanding Universe: Feminism and Art History*. New York: Icon Editions, 1992.

Brown, David Alan. *Leonardo da Vinci: Origins of a Genius.* New Haven: Yale UP, 1998.

– –. *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women.* Washington: National Gallery of Art and Princeton UP, 2001.

Calder, Ritchie. *Leonardo and the Age of the Eye*. London: Heinemann, 1970.

Chambers, D. S. *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*. London: Macmillan, 1970.

Charvet, P. E., trans. *Selected Writings on Art and Artists of Baudelaire.* Harmondsworth: Penguin Classics, 1972.

Chastel, André. *Marsile Ficin et l'art*. Travaux d'humanisme et renaissance. XIV. Génève: Droz, 1954.

Ciardi, Roberto Paolo, ed. *Gian Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti*. 2 tomi. Firenze: Centro Di, 1974.

Clark, Kenneth. *Leonardo da Vinci. An Account of his Development as an Artist*. Harmondsworth: Penguin Books, 1959 [first edition: Cambridge UP, 1939].

– –. "Mona Lisa." *Burlington Magazine* 115 (March 1973): 144-150.

Creighton, Gilbert. "On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures." *Art Bulletin* 34 (1952): 202-216.

Cropper, Elizabeth. "On Beautiful Women: Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular style." *Art Bulletin* 58 (1976): 374-394.

Cuzin, Jean-Pierre (oral communication). In "Treasures of the World." Public Broadcasting System. http://www.pbs.org/treasuresoftheworld/a_nav/mona_nav/mnav_level_1/3technique_monafrm.html.

Dante's Paradiso, trans. P. H. Wicksteed, eds. H. Oelsner and P. H. Wicksteed. The Temple Classics. London: J. M. Dent & Sons [no date].

Della Chiesa, F. A. *Theatro delle donne letterate.* Mondovì, 1620.

Fabjan, Barbara and Pietro Marani, eds. *Leonardo: La dama con l'ermellino*. Roma: Silvana Editoriale, 1998.

Fraenkel, Eduard. *Horace*. Oxford: Clarendon Press, 1957.

Franklin, David. *Painting in Renaissance Florence 1500-1550*. New Haven: Yale UP, 2001.

Freud, Sigmund. *Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood*. trans. Alan Tyson, intro. Brian Farrell. Harmondsworth: Penguin Books, 1963.

Garin, Eugenio, ed. *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum*. In *Prosatori Latini del Quattrocento*. La Letteratura Italiana: Storia e Testi 13. Milano: Riccardo Ricciardi Editore, 1952.

Galilei, Galileo. *Le opere*. Ed. Antonio Favaro. 20 vols. Firenze: Giunti Barbera, 1965.

Garrard, Mary D. "Leonardo da Vinci: Female Portraits, Female Nature. " In Norma Broude and Mary D. Garrard, eds. *The Expanding Universe: Feminism and Art History*. New York: Icon Editions, 1992: 58-85.

Gaye, G. *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI / pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti dal dott. Giovanni Gaye; con facsimile*. Firenze, 1839-1840. rprt Torino: Bottega d'Erasmo, 1968.

Gombrich, E. H. *Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Expression*. Ithaca. Cornell UP, 1982.

– –. *New Light on Old Masters*. Studies in the Art of the Renaissance IV. Oxford: Phaidon, 1986.

– –. *Norm and Form.* Studies in the Art of the Renaissance. London: Phaidon Press, 1966.

Griffiths, John Gwyn. "Leonardo and the Latin poets." *Classica and Mediaevalia* 16 (1955): 268-276.

Hare, Christopher. *Life and Letters in the Italian Renaissance*. New York: Charles Scribner's Sons, 1915.

Heydenreich, Ludwig H. *Leonardo da Vinci*. London: George Allen and Unwin Ltd., 1954.

Hohenstatt, Peter. *Leonardo da Vinci 1452-1519.* Köln: Könemann, 1998.

Hulse, Clark. *The Rule of Art: Literature and Painting in the Renaissance*. Chicago: U. Chicago P., 1990.

Keats, Jonathon. "Who was Mona Seducing?". *Archive Salon* Nov. 26, 2001. http://archive.salon.com/sex/feature/2001/11/26/mona/index.html.

Keele, Kenneth D. "The genesis of the *Mona Lisa*." *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences* 14 (1959): 135-159.

Kemp, Martin. "From 'Mimesis' to 'Fantasia': The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts." *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 8 (1977): 347-398.

– –. *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*. London: Dent, 1981.

– –. *Leonardo*. Oxford UP, 2004.

Knecht, R. J. *Renaissance Warrior and patron: The Reign of Francis I*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.

Kristeller, Paul Oskar. "The Modern system of the Arts." *Journal of the History of Ideas* 12 (1951): 496-527 and 13 (1952): 17-46 [rprt *Renaissance Thought II. Papers on Humanism and the Arts*. Harper and Row: New York, 1965: 163-227].

Lasnier, Jean-François. "La Joconde pourra-t-elle enfin retrouver ses vraies couleurs?". *Le Journal des Arts* 65 (1998): 16-17.

Leader, Darian. *Stealing the Mona lisa. What art Keeps Us From Seeing*. New York: Counterpoint, 2002.

Lee, Rensselaer W. "*Ut Pictura Poesis*: The Humanistic Theory of Painting." *The Art Bulletin* 22 (1940): 197-269.

Lewis, C. D. *The Discarded Image*. Cambridge: Cambridge UP, 1964.

Lomazzo, Giovanni Paolo. *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi. Raccolta pisana di saggi e studi. Firenze. Marchi & Bertolli, 1973-1974

Long, George and A. J. Macleane, eds. *Quinto Horatii Flacci Opera Omnia*. London: George Bell & Sons, 1881.

Lucas, H. "Lalage dans Horace." *Revue de Philologie* 12 (1938): 333-335.

Lucco, Mario. "A New Portrait by Raphael and Its Historical Context." *Artibus Et Historiae*. 41 (XXI) (2000): 49-72.

Mabilleau, Leopold. "Leonardo in France". In *Mostra di Leonardo da Vinci*, ed. Claudio Sangiorgio. Milan, 1939: 143-156 (Also New York: Reynal and Company, 1956 and 1970).

Mann, Nicholas. "Petrarch at the Crossroads." Paper given at the University of Warwick in 1992 in honour of Donald Charlton. www.petrarch.petersadlon.com/submissions/Mann.pdf.

Maiorino, Giancarlo. *Leonardo da Vinci: The Daedalian Mythmaker*. University Park: Pennsylvania UP, 1992.

Marinoni, Augusto. "Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci." *L'educazione letteraria di Leonardo da Vinci*. Istituto Nazionale di Studi del Rinascimento.Vol. 1. Milano: Castello Sforzesco, 1944.

Mazzeo, Joseph A. "Allegorical Interpretation and History." *Comparative Literature* 30 (1978): 1-21.

McCurdy, Edward. *The Mind of Leonardo da Vinci*. London: Jonathan Cape, 1928.

McMullen, Roy. *Mona Lisa. The Picture and the Myth*. Boston: Houghton Mifflin, 1975 [Paperback Edition New York: Da Capo Press, 1977].

Ménager, Daniel. *La Renaissance et le rire*. Perspectives littéraires. Paris: Presses universitaires de France, 1995.

Mohen, Jean-Pierre, Bruno Mottin, and Michel Menu. *Mona Lisa: Inside the Painting*. New York: Harry N. Abrams, 2006.

Nicholl, Charles. *Leonardo da Vinci: Flights of the Mind: A Biography*. New York: Viking Books (Penguin Group), 2004.

Nisbet, R. G. M., and Margaret Hubbard. *A Commentary on Horace Odes Book 1*. Oxford: The Clarendon Press, 1970.

Nuland, Sherwin B. *Leonardo da Vinci*. A LipperTM / Penguin Book, rprt 2005 (2000).

Osborne, Harold, ed. *The Oxford Companion to Art*. Oxford: The Clarendon Press, 1970.

Osgood, C. *Boccaccio on Poetry*. Princeton: Princeton UP, 1930.

Panofsky, Erwin. *Renaissance and Renascences in Western Art*. Copenhagen: Russak, 1960. *Figura* 10. Rprts 2nd ed. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1965; New York: Icon, 1972.

Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford: Oxford UP, 1939. Rprts Harper Torch, 1962; Icon, 1972.

Pardo, Mary. *Paolo Pino's "Dialogo di pittura."* A Translation With Commentary. Diss. Pittsburgh, 1984.

Pater, Walter. *The Renaissance* (1873). Intro. Arthur Symons. New York: The Modern Library, 1919.

Pedretti, Carlo. *Leonardo: A Study in Chronology and Style*. London: Thames and Hudson, 1973.

– –. *Leonardo: Art and Science*. Cobham: SAJ Books, 2004

– –. *Leonardo da Vinci inedito. Tre saggi*. Firenze: G. Barbera, 1968.

Petrarca, Francesco. *Opere, a cura di Giovanni Ponte*. Milano: U. Mursia & C., 1968.

Pino, Paolo. *Dialogo di pittura*. Venezia: Paolo Gherardo, 1548. Ed. Susanna Falabella. Roma: Lithos editrice snc, 2000.

Pollitt, J. J. "ΠΕΡΙ ΧΡΩΜΑΤΩΝ: What Ancient Greek Painters Thought about Colors." In M. A. Tiverios and D. S. Tsiafakis, eds. *Colour in Ancient Greece. The Role of Color in Ancient Greek Art and Architecture 700-32 B.C.* Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki and Lambrakis Research Foundation, 2002.

Pope-Hennessy, John. *The Portrait in the Renaissance.* Bollingen Series XXXV.12. New York: Pantheon Books, 1966.

Ravaisson-Mollien, Charles. "Écrits de Leonard de Vinci." *Gazettes des Beaux Arts* 23 (1881): 514-535.

Reeves, Eileen. *Painting the Heavens: Art and Science in the Age of Galileo*. Princeton: Princeton UP, 1999.

Regillo, Michele. "Donne di Orazio." *Rassegna Italiana* 16, no. 242 (1938) [rprt Appia 2 Editrice, 1991].

Reti, Ladislao. *The Unknown Leonardo.* New York: McGraw-Hill Book Company, 1974.

Richter, Jean Paul. *The Literary Works of Leonardo da Vinci.* Third Edition. Two Volumes. London: Phaidon, 1970.

Rigolot, François. "Louise Labé et la redécouverte de Sappho." *Nouvelle Revue du Seizième Siècle* 1 (1983): 19-31.

Rilke, Rainer Maria. "Landschaftsmalerei." In *Worpswede.* Ausgewählte Werke. Zweiter Band. Leipzig: Insel Verlag, 1938: 221.

– -. "Le Paysage Ecrit." *Architecture d'Aujourd'hui* 218 (1981): 38.

– –. *Sur le Paysage*. Traduction de Maurice Betz. Paris: Éditions Emile-Paul Frères, 1942 [passage cited in *Architecture d'Aujourd'hui* 218 (1981): 38 [*Œuvres en Prose*. Paris: Seuil, 1966].

Roskill, Mark W. *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*. New York: New York UP (College Art Association of America), 1968.

Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry. Ed. Denys Page. Oxford: The Clarendon Press, 1955.

Sassoon, Donald. *Becoming Mona Lisa. The Making of a Global Icon*. New York: Harcourt, Inc., 2001.

Schneider, L. and J. D. Flam. "Visual Convention, Smile and Metaphor in the *Mona Lisa*." *Storia dell'arte* 29 (1977): 15-24.

Seidlitz, Woldemar von (1850-1922). *Leonardo da Vinci.* Der Wendepunkt der Renaissance. 2. Auflage. Wien: Paidon Verlag, 1935.

Shell, Janice and Grazioso Sironi. "Salaì and Leonardo's Legacy." *Burlington Magazine* 133 (1991): 195-208.

Simons, Patricia. "Women In Frames." In Norma Broude and Mary D. Garrard, eds. *The Expanding Universe: Feminism and Art History.* New York: Icon Editions, 1992: 39-57.

Smith, Webster. "Observations on the *Mona Lisa* Landscape." *The Art Bulletin* 67 (1985): 183-199.

Solmi, Edmondo. *Leonardo (1452-1519)*. Firenze: G. Barbera Editore, 1919 (1900).

Spencer, John R., ed. *Leon Battista Alberti On Painting.* New Haven: Yale UP, 1956.

– –. "*Ut rhetorica pictura*. A Study in '400 Theory of Painting." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20 (1957): 26-44.

Springarn, Joel E. *A History of Literary Criticism in the Renaissance.* Intro. Bernard Weinberg. New York: Harcourt, Brace & World, 1963 [1st Ed. 1899, 2nd Ed. 1908].

Starnazzi, Carlo. *"La Madonna dei Fusi" di Leonardo da Vinci e il paesaggio del Valdarno Superiore.* Catologo: "Leonardo ad Arezzo A.D. 2000." Arezzo: Città di Arezzo, 2000.

Taccone, Baldassare. *Coronazione e sposalitio de la serenissima regina Maria Bianca*. Milan. Leonhard Pachel, 1493.

Tinagri, Paola. *Women in Renaissance Art*. Manchester: Manchester UP, 1997.

Tolnay, C. "Remarques sur la Joconde." *Revue des arts*. 2 (1952): 18-26.

Trapp, J. B. "Petrarch's Laura: The Portraiture of an Imaginary Beloved." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 64 (2001): 55-192.

Trumble, Angus. *A Brief History of the Smile*. New York: Basic Books, 2004.

Vasari, Giorgio. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di Rosanna Bettarini. Commento scolare a cura di Paola Barocchi. Firenze: Studio per Edizioni Scelte, 1987.

Vezzosi, Alessandro. *Leonardo da Vinci. The Mind of the Renaissance*. New York: Harry N. Abrams, 1997 [Italian edition 1996].

Walker, John. "Ginevra de' Benci by Leonardo da Vinci." *National Gallery of Art Annual Report.* Washington, 1967: 1-38.

Wallace, Robert. *The World of Leonardo 1452-1519.* New York: Time Incorporated, 1966.

Wöfflin, Heinrich. "The Nature of His Classic Art." In Morris Philipson, ed. Aspects of the Renaissance. New York: George Braziller, 1966: 44-56.

Zöllner, Frank. "Leonardo's Portrait of Mona Lisa del Giocondo." *Gazette des Beaux Arts.* ser. 6. 121 (1993): 115-138.

– –. *Leonardo da Vinci, 1452-1519: The Complete Paintings and Drawings*. Additional essays by Johannes Nathan. Köln, London: Taschen, 2003.

1) Latin text 1435; Italian 1436. *Pertanto consiglio ciascuno pittore molto si faccia familiare ad i poeti, rethorici e ad li altri simili dotti di lettera, sia che costoro doneranno nuove inventioni o certo aiuteranno abello componere sua storia, per quali certo adquisteranno in sua pittura molte lode e nome. Fidias, più che gli altri pittori famoso, confessava avere inparato da Homero poëta dipigniere Iove con molta divina maestà; così noi, studiosi d'inparare più che di guadagno, da i nostri poëti inpareremo più e più cose utili alla pittura.* Leon Battista Alberti [1404-1472]. *Della Pittura*. Edizione critica a cura di Luigi Malle. Firenze: Sansoni Editore, 1950.105 (3. 54). On the painting of *(i)storia* see also Alberti 111 (3. 60-63); Hulse 47-76; Richter I. 50; Spencer (1956) 22-36.
2) Clark (1973) 144.
3) Pedretti (2004) 71-72. Rilke (1938) 221 gave different requirements for historians of landscape painting: "er müsste nicht allein Historiker sein, sondern auch Psycholog, der am Leben gelernt hat, ein Weiser, der das Lächeln der Monna Lisa… mit Worten wiederholen kann…"
4) Heydenreich 48; van den Berg 231. For details of the landscape, see also Webster Smith 190-197.
5) 26,8 x 6,8 cm. Bayonne, Musée Bonnat.

6) In 2005 Dr. Armin Schlechter discovered in a printed edition of Cicero's *Epistolae ad familiares* (Bologna 1477, Bl. 11a) in the library of University of Heidelberg, a marginal note dated 1503 by a Florentine official named Agostino Vespucci. After comparing Leonardo to Apelles, Vespucci adds that he was then painting the portrait of Lisa del Giocondo. See http://www.ub.uni-heidelberg.de/news/monalisa.html.
7) Arasse 389 identifies the veil (with reference to the volume *Decor Puellarum*. Venice, 1461) as the type worn by married women. (I suggest below that the veil may also be an allusion to Petrarch's Laura.) For a full description, see Pope-Hennessy 106-109, 315 note 6. Maiorino 255 comments, "her arms and hands fold into a restful posture free of specific concerns." Pedretti (1973) 134 likens her armchair to "the cornice of a round building… made of a row of balusters as in Bramante's Tempietto." For such *guarnelli* see Jean-Pierre Mohen, Bruno Mottin, Michel Menu. *Mona Lisa: Inside the Painting*. New York. Harry N. Abrams, 2006. 70.
8) For such idealization see Arasse 395, 406. Zöllner reads the smile, the loggia with two columns (Mohen et al. 66) and the landscape as references to earlier portraiture, perhaps Flemish: the *Mona Lisa* is larger, however, to reflect social aspirations, and lacks "meaning-laden attributes" such as crystal, rosary, unicorn, prayer book, or wedding-rings. As the occasion for the portrait, Zöllner (125) proposes the purchase of a new del Giocondo family house in April of 1503. L. would have worked three years therefore (1503 to 1506), not Vasari's "four" (Zöllner 120). Pedretti (1973) 133 argues for a later date.
9) Pope-Hennessy 105; Brown (2001). For "restrained self-reliance" in her expression (258) and "self-congratulatory happiness" see Maiorino 259.
10) Maiorino 263 (emphasis mine).
11) Zöllner 124. Brown (2001) 80 suggests the patron was unwilling to accept the portrait because it "embodied the artist's rather than the patron's interests," and signals such as loose hair (loose morals?) might seem mixed. Spencer 26-27: "Such an art, of necessity, is not to be reserved for the bedroom of a merchant prince or petty tyrant but is to be made public where all can see it. It will make the painter's contemporaries judge him another god and will give him perpetual fame; it will give the dead life, aid religion, and by its example raise the humane level of all men."
12) Kemp (1981) 264 (citing ms. W. 12379r for the exact words of L.).
13) Clark (1973) 146; Franklin 20, 29: "The *Mona Lisa* is the best example of an overwrought Leonardo painting, about which it seems permissible to speculate on the loss of likeness given the rather unfeminine appearance of the sitter, who should be recognizable as a woman in her mid-twenties… The portrait was not necessarily far advanced before Leonardo left Florence for Milan in 1506, as elements of its pictorial style and technique correspond more to his French period… "; Arasse 395.
14) Gombrich (1986) 112. Maiorino 254-255 cites Baudelaire's comment on making a picture out of a portrait (Charvet 83-84). "A host of writers on the *Mona Lisa* from Walter Pater to Kenneth Clark have recognized that it is not only, and perhaps not at all, a portrait, but rather an image that conflates portraiture with broader philosophical ideas" (Garrard 67). Barolsky (1992) 63 and Hohenstatt (116) assume Leonardo called it *La Gioconda*, "The Merry Lady," not "*La Madonna Lisa.*" Zöllner (1980) 161: "It became the definitive example of the Renaissance portrait, and perhaps for this reason is seen not just as the likeness of a real person, but also the embodiment of an ideal."
15) Some of the landscape is painted over with the gauze of the veil (*Mohen et al.* 66). Pedretti (2000) 70; Mabilleau 150. With the *ML* were also his *St. Anne*, *Leda*, *St. John*, and *La Belle Ferronnière*. The Queen Mother, Louise of Savoy had offered Leonardo her small castle at Cloux (Clos-Lucé).
16) *Istorie* = picture-narratives, pictures with figures. Filarete and Jacopo Barbari agreed, but Alberti's views regarding *invenzione* in architecture were more complex (Kemp [1977] 357). Cicero defined *inventio* as: *excogitatio rerum verarum et verisimilium* (*Inv*. 1.7). In Pino's *Dialogo*, *poesia* is also specifically mentioned with *storia*. Topics for paintings would be amplified by the artist with "original iconographic schemes, new allegories, fresh variations upon mythologies and histories and fresh ornaments for the main theme" (Kemp [1977] 356).
17) *Della pittura* 91 (2.40); Panofsky (1939) 6; Hohenstatt 41.
18) Alberti 105 (3.54): A. 76 (2.25) had earlier referred to such a statue at Aulis (Hom., *Iliad* 1. 528-530; Strabo 8. 354).
19) Spencer 22.
20) Spencer 23.
21) Kemp (1977) 358. Invention may also be defined as a "visualization of the poem's total shape" (Falabella 213).
22) L. was not bound by humanistic concepts and terminology, but shared Alberti's "high regard for *istorie*"(Kemp [1977] 376); Kemp 359 cites a letter of 1501 from Pietro Bembo to Isabella d'Este describing Bellini's independent attitude regarding *invenzioni* (Gaye II. 71-73). *Dottrina* further enhanced the intellectual respectability of painting and painters (Kemp 349, 376). Like the ancients, Boccaccio also defined poetry in terms of imagination or inspiration.
23) Kemp (1977) 376, 381. Renaissance *mimesis* typically incorporated nature or antiquity (Kemp 347).
24) Kemp (1977) 383-384.
25) Kemp (1977) 397; Hulse 65-66: "The intellectual requirements for painters had been laid down by Leonardo Bruni and Alberti: Bruni makes an implicit demand that the painter, like the poet, exhibit a decorum and harmony (*gratia et concinnitas*) that will regulate the copiousness of his *inventio…* Alberti foresees, nay requires, that a new breed of humanist-painter will come into existence, and he describes the activities of creating and enjoying a painting so as to make them mutually intelligible to humanist and painter alike. *Invenzione* would be defined in1548 by Pino as "the ingenious ability (*virtù*) to formulate *poesie* and *istorie* by oneself" (Pardo 234). Falabella 108: "questa (invenzione) s'intende nel trovar poesie, e istorie da sé, virtù usata da pochi delli moderni." Pino continues (Falabella 108-109): "E anco invenzione il be distinguere, ordinare, e compartire le cose dette dagli alteri, accommodando bene i soggetti agli atti delle figure, e che l'attitudine delle figure siano varie e graziose." *Invenzione* would also contribute *convenevolezza*, 'decorum' (Ludovico Dolce *Aretino*): Roskill 156-157; Hulse 112-113, 120-121; Falabella 108-109).
26) Kemp (1977) 356.
27) Ca. 1500. Kemp (1977) 383-384; Falabella 55.
28) Spencer 25-27.
29) For L.'s method of self-instruction see Griffiths 267. Marinoni 215 classified various opinions of L.'s facility in Latin: "self-instructive" (Solmi), "philosophical" (Geymüller), "didactic" (Govi, Bettrami, Morani,

Olschki). Marinoni 226 believed L.'s actual motive was to enrich his Italian style by drawing on Latin; Clark (1959) 62; Nicholl 53-59. Nuland 21-22 is unaccountably doubtful: "The fact that he never did master the classical languages may in part be due to inadequate early teaching, but he seems not to have made any sustained efforts to learn them as he became older, even though he dabbled in Latin from time to time… His knowledge… came from a combination of reading them in Italian translation and discussing them with various of his learned colleagues." For Leonardo's books, language and style see Arasse 37-45.
30) Richter I 41.
31) Richter II 366; Griffiths 268. Richter (like Nuland) had doubts about L.'s Latin (I 41-43) and thought he would have relied on translations, but did accept that "he was acquainted at any rate with parts of the works of Vergil, Horace, Ovid, Livy and Pliny translated into the vulgar tongue; and… owned a number of literary works" (I 42). L. also mentions Celsus, Seneca, and the Bible (Wallace 179). Griffiths (266-267, 273-274) follows "without supine admiration" Marinoni's more positive attitude towards L.'s Latin.
32) *Historia naturale di C. Plinio Secondo. tradocta di lingua latina in fiorentina per Christophoro Landino fiorentino al serenissimo Fernando re di Napoli. Venetiis: Opvs Nicolai Iansonis Gallici, impressvm anno salvtis. M.CCCCLXXVI.*
33) *Trattato della pittura*. Richter I. 59; Griffiths 269. The thought goes back to Simonides (Plut. *de Gloria Athenensium* 3. 346 f) and is noted in Renaissance commentaries on Horace. Parrhasius comments (*Q. Horatii Flacci Ars Poetica cum trium doctissimorum commentariis, A. Iani Parrhasii, Acronis, Porphyrionis, adiectae sunt ad calcem doctissimae Glareani adnotationes. a Philippo Rhomano. Lugduni veneo MDXXVI.* p. 187): "Saepe a nobis dictum, pictorem esse mutum poetam, poetam vero loquentem pictorem," but P. also insists Homer was a better epic narrator than Apelles; Reti 216-239; Kristeller 182-183 [515]; Lee 199-202; Hulse 60-63.
34) L. later added "*Oratio*" as clarification (Richter II 237, 273; Griffiths 272, 274).
35) Kemp (1977) 375, notes 146-147.
36) Richter I 57; Griffiths 270.
37) Richter I 60; Griffiths 270.
38) Or perhaps *Epode* 4.13, Griffiths 274.
39) *Sat*. 1. 9. 59-60, Griffiths 275.
40) E.g. Ovid, *Met.* 15. 176-390; Richter II 243, 257; Griffiths 270-271. For the effect of old age on a woman's beauty cf. Giorgione (*Col tempo*.Venice, Accademia). L. was also familiar with *Met.* 13. 12-15 and Ovid's *Heroides* (Richter II 368; Marinoni I 137; McMullen 96-97).
41) Griffiths 275.
42) Griffiths 476.
43) Clark (1959) 62.
44) Webster Smith 198: "[L.] thought that a portrait might by itself demonstrate the superiority of painting over poetry."
45) Garrard 68: "Missing from these analyses is a framework that would situate in historical perspective the analogy between woman and nature, an analogy that was already ancient in the Renaissance."
46) Tolnay 26.
47) Keele 144.
48) On L.'s landscapes, McMullen 89-104, esp. 90-91, 126; Clark (1959) 112-114; Pope-Hennessy 108: "[T]he landscape may have been inserted, in the absence of the sitter, after 1506 when Leonardo returned to Milan." McMullen's "flooding light" might even represent the Aurora Borealis (named by Galileo in 1609: *Le opere* II 281; Reeves 64-68), which is seen from time to time in Italy. L. advocated working on a portrait under a cloudy sky, or an awning, or at sundown (Richter I 316). "The colour of the sky was originally a pure and brilliant blue fading into a vaporous atmosphere behind the mountains" (Pedretti [1973] 133). McMullen sees the bridge and road representing a "post-historical" world (103-104), "soberly real and crazily inimical" (95); Arasse 394. The landscape of the *Mona Lisa* finds echoes in Leonardo's later *Virgin and Child with St. Anne* (1510: oil, 168,5 x 130 cm. Paris, Louvre), but that group is all part of the rocky landscape, being seated on an outcrop of native rock. The landscape for his 1498 cartoon of *Virgin and Child with St. Anne and St. John* (139 x 101cm. London, National Gallery) is indistinct. Raphael's 1504 drawing of *The Mona Lisa* (22,3 x 15,9 cm. Paris, Louvre) shows sketchy architecture on the horizon (Arasse 389-390). "The background may be a representation of the universe, with mountains, plains and rivers. Or possibly it is both reality and the world of dream. One could suppose that the landscape doesn't exist, that it is the young woman's own dream world" (Jean-Pierre Cuzin: note 49 below). The landscape of L.'s *La Madonna dei Fusi* (New York, Private Collection) shows trees in the warmer section. There too (as in the *Mona Lisa*) Leonardo's bridge is thought to represent the Ponte Buriano near Arezzo (Starnazzi 46). Alessandro Vezzosi 92 sees L.'s maps and landscapes as "a primal and timeless vision of the earth's surface that raised topography to the level of poetry"; Sassoon: "In traditional Renaissance portraiture, the main function of a landscape was to contribute additional elements for the identification of the sitter–for instance, the Tuscan countryside, or an urban setting. The landscape background of the Mona Lisa is not easily identifiable. Behind the balcony on which the woman is sitting are rocks, lakes, streams, but apparently no trees or plants. The sole human structure is a bridge on the right-hand side"; Arasse 393: "The landscape is constructed vertically, the depth being obtained by 'reading' it from top to bottom, like a Chinese painting where the base is foregrounded. Th[e] affinity between Mona Lisa and the background works like a call and response in music. The vagueness of the intention and the uncertainty of the sitter echoes the ambiguous and mysterious location of the background. The pyramidal composition echoes the mountains. The landscape is barren echoing the lack of adornment (no jewelry) on Lisa. The landscape and Mona Lisa both with smoky sfumato ambiguities are a kind of Tabula Rasa, left open to interpretation, adding an aura of mystery to the whole of the painting" (http://www.monalisamania.com/background.htm).
49) Jean-Pierre Cuzin: private communication from producers of "Treasures of the World" (Public Broadcasting System).
50) Leader 110 cites Levi Strauss 245-268 on "split-representation."
51) Van den Berg 231-232: "In April, 1335, Petrarch climbs Mont Ventoux near Avignon [the last Alpine mountain ridge before the Rhône plain], and was surprised and delighted at the view; he was seeing the landscape behind Mona Lisa, the 'first landscape'."
52) See Alberti epigraph above. *Invenzione* was for Raphael *una "certa idea."* See Hulse 80-114 for R.'s view and Dolce's.
53) Nisbet and Hubbard 261-273: "nulla… arbor recreatur" (17-18) suggests either there are no trees, or any existing trees are parched. (If there were some trees

[*pace* Sassoon and others] below the bridge, they [with bridge] would make a point of demarcation between the civilized world of the smiling woman and the desert.) The theme is also handled in *Satires* 1. 9, and *Odes* 1. 17, 2. 17, 3. 4.

54) H.'s toponyms (1-16) include Syrtes (*Sirda*), Caucasus, Hydaspes (the River Jhelum in the Punjab), Sabine Hills (his farm), Mt. Vultur in Apulia (boyhood home).

55) H.'s phrase *dulce ridentem* (23) echoes Catullus 51. 5 and Sappho (*gelaisas himmeroen*); Sappho gave H. his matching epithet, *dulce loquentem* (Gk. *hadu phoneisas*). The Greek text is known only from Longinus, *On the Sublime* 10 (Bergk fr. 2. 5-8 = Lobel-Page fr. 31. 5-8); *Editio princeps* Robortello, 1555; Ménager 147. Lalage has been identified by Lucas with a freedwoman of Livia Augusta from a inscription in the Capitoline Museum in Rome (CIL VI. 2. no. 3940). Connections between Longinus' citiation of Sappho's text and Catullus were probably first made by Henri Estienne in 1555 (Rigolot 28-30).

56) Again, it is not clear whether there are trees in either the ode or the painting (see note 47 above). I would like to thank Professor François Rouget and also M. Pascal Torres of the Musée du Louvre for inspecting the *ML* for me.

57) Ponte's text. Michele Regillo in 1938 noticed a Horace-Petrarch connection, as did Long and Macleane (1881).

58) "The famous and much-discussed smile is the key to the 'mystery' of the The Mona Lisa" (Heydenreich 52); Cropper 390 sees "effulgence of the spirit."

59) These sonnets appear as CXIIII and CXXVII. L. did own a Petrarch (Richter I 42, II 368; Nicholl 215).

60) E.g., *Canzoniere* XI 1, 9, 12; XII 6; XXIX 20; CXCVI 6-14; CXCVII 9-11. She may also recall Horace's Pyrrha, who charmed lovers with her simple elegance (*simplex munditiis*: *Ode* 1. 5. 5): "plain in her neatness" (trans. Milton). For a modern analysis of Lisa's hair and austere clothing see Mohen *et al.* 66-70, 85-86. The original dress-colour is still uncertain; Cassiano del Pozzo saw a dark tawny, and Mohen *et al.* 63 suggest a greenish-brown.

61) *Canzoniere* XVII 5-6.

62) Kemp (2004) 191; Pedretti (1973) 134: "The mountainous landscape curving around the foreground suggest the principle of a structure conceived as the nucleus of an architectural setting." See Clark (1959) 110-111 for Vasari's account. Arasse 386 concludes V. had seen only a copy of the *ML*. Some early comments survive: e.g., "art can do no more" (Raffaello Borghini, 1584), "made from nature" (Antonio de' Beatis, who saw it at Cloux in 1517), and "lacks only speech" (Cassiano del Pozzo, 1625). For a wider survey, Ménager 203-208. Hohenstatt 116 suggests Leonardo gave it the title *La Gioconda* (*La Joconde*), the "merry" lady. Pliny's *Natural History* (which Leonardo read) connects the Latin adjective *iucundus* 'pleasing' (opposite *durus*: *Nat.* 135. 34, 35. 98) with bright colours and *elegantia* (*Nat.* 34. 66); Pollitt 6-7; Clark (1973) 146; McMullen 28; Pedretti (1973) 134: "Originally, then, the overwhelming presence of the lady was kept in check by the architectural structure of her setting."

63) Vasari V 31; Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* 2. 1 (II 96-97 Ciardi).

64) Ménager 188; Trumble 22-31 also favours a verbal link between the smile and the title *La Gioconda* (*La Joconde*). For a survey of Leonardo's smiles see Ménager 202-216.

65) Ménager 187 omits *Ode* 1. 22 and Petrarch LXXVII-VIII.

66) Ménager 192-193, and 200: "Si le sourire de Laure est parfois énigmatique, ceux des personnages de Léonard le sont encore plus. L'amie de Pétrarch donne parfois les sens de son sourire, alors que la peinture est mouette."

67) Petrarch *Canzoniere* CCLXX 76 (also CCVII 5 *et pass.*); Ménager 196.

68) Ménager 144.

69) Ménager 144.

70) Pedretti (2004) 70; (1973) 26: "poetic image as a religious symbol, a majestic figure which has the smile of the *Mona Lisa*." Ca. 1515. Black chalk, 2,10 x 1,35 cm. Windsor, Royal Collection 12581r; Zöllner (2003) 486, fig. 189; Arasse 485-486.

71) Chastel 157-171. I am grateful to Dr François Rouget for this reference.

72) For a catalogue of smiles in the *Commedia* see Ménager 144-145.

73) *Vita Nuova* XXV (*Opere* 222); Ménager 14; Kemp (1981) 267.

74)*Le cose volgari di Messer Francesco Petrarcha. Impresso in Vinegia nelle case d'Aldo Romano, nel anno. MDI, del mese di Luglio, et tolto con sommissima diligenza dallo scritto di mano medesima del Poeta hauuto da M. Piero Bembo. Con la concessione della Illustrissima signoria nostra, che per. X. anni nessuno possa stampare il Petrarcha sotto le pene, che in lei si contengono.* Cropper 390-391.

75) Cropper 390 regards Flora in Botticelli's *Primavera* (ca. 1582) as an "important step towards the suggestive effulgence that marks the beautiful face of the *Mona Lisa*, the work of an artist who was also deeply indebted to the legacy of Petrarch, Luigi Pulci, and the Ficinian revival of the theories of Platonic love."

76) Ca. 1475. Washington, D.C., National Gallery of Art. 42 x 37 cm. Oil on panel. Leonardo's first secular painting, in which he broke from profile. Zöllner (2003) 37 sees Ginevra as "listless"; Brown (2001) 101-121, 142. Ginevra de' Benci (b. 1457-d. 1537) was small, delicate and appealing, and from a family background of wealth, culture, patronage, and political influence. Her husband became a *gonfaloniere* in Florence, but when he died in 1505 his brothers were hard-pressed to repay her dowry (Walker 2). Leonardo and her brother Giovanni seem to have been friends (Brown 102).

77) Anderson 215.

78) Walker 28-38; Brown 104.

79) Walker 28-35; Arasse 409. The emblem painted on the reverse of the Ginevra portrait (*Virtutem forma decorat*) is a "Platonic-Petrarchan commonplace" (Nicholl 110).

80) Landino III 39-41; V 21 (Walker 28).

81) Landino VI 47-48 (= Walker 30). Landino's notes on Horace were published in 1496: *Qu. Horatii flacci opera: Venetiis Impressa. Anno salutis. M.CCCCXCV. die. xvi. februarii* (with the commentaries of Antonio Mancinelli, Pseudo-Acro, Porphyrius, and Landino).

82) For the mediaeval view of the influence of Mercury on the human personality, see C. S. Lewis 107-108 ("skilled eagerness" or "bright alacrity").

83) Brown (2001) 121; "is at one with nature" (114).

84) Hulse 65-66.

85) "Poetry invents speeches for people speaking to one another" (Richter I 49, 53). Ludovico Dolce judged that Raphael had "surpassed the descriptions that inspired him," ranking his frescoed *Triumph of Galatea* (Rome, Villa Farnesina) more highly than Poliziano's poetic image her (Richter I 50; Hulse 86-88). *Dialogo della*

pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino, nel quale si ragiona della dignità di essa pittura e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono. In Vinegia: appresso G. Giolito de' Ferrari, 1557.
86) Richter I 59.
87) Richter I 65; Kristeller 182 [514] discusses Leonardo's definition of painting as a science.
88) Pope-Hennessy 205 ("Image and emblem" 205-256).
89) Pope-Hennessy fig. 225 (*Lucina Brembat*: Lorenzo Lotto: Bergamo), fig. 245 (*Ginevra Rangone*: Correggio, Leningrad).
90) Pope-Hennessy, fig. 242: "Laura" (Giorgione: Kunsthistorisches Museum of Vienna); "Ginevra d'Este" (Pisanello: Paris), "Betrothal Portrait" (Lorenzo Lotto: Madrid).
91) Pope-Hennessy, fig. 258 (*Drawing of a Lady*: A. del Sarto, Uffizi), 259 (*Girl holding a volume of Petrarch*: A. del Sarto, Uffizi): the latter is possibly a portrait of the artist's step-daughter), fig. 260. (*Laura Battiferri*: Bronzino, Uffizi); Francesco Laurana's painted marble bust of *Petrarch's Laura* (h 44 cm. Historisches Kunstmuseum, Vienna. KK Inv. No. 3405). Laura Battiferri's favorites are XLIX and CLXXXII. Giorgione's "Laura" (Vienna) remains a riddle, for she might represent a courtesan, wife, or "ideal" (laurels for her name, poetry, or conjugal virtue). Anderson 208 suggests this is an "idealized image of Petrarch's Laura."
92) *Canzoniere* LXXVII and LXXVIII; Tinagli 73. On the traditions of Simone Martini's likeness of Laura (lost or imaginary) see J. B. Trapp.
93) Kemp (1981) 268; Cropper 390: "Leonardo was deeply indebted to the legacy of Petrarch, Luigi Pulci, and the Ficinian revival of the theory of Platonic love. The smile of Mona Lisa makes her divine, as Vasari says in his famous description of her, which otherwise is an awed acknowledgment of nature and art jointly perfected." Rensselaer Lee 197 quotes a comment of Poussin's as a reminder that Horace saw poetic invention as making something new from something old: "La novità nella Pittura non consiste principalmente nel soggetto non più veduto, ma nella buona e nuova dispositione e espressione, e così il soggetto [dall'essere] commune, e vecchio diviene singolare e nuovo."
94) Barolsky (1991) 35-37.
95) Barolsky (1991) 65.
96) Hor., *Ars P.* 281; *Sat.* 2. 1. 32-34: *quo fit ut omnis / votiva pateat veluti descripta tabella / vita senis.*
97) Kemp (1977) 396.
98) "The dominant tone of fifteenth-century writings was that the visual arts were governed by rational procedures of discovery and making, which could be given almost infinite extension by imaginative invention" (Kemp [1977] 396-397).
99) Osborne 585; Kemp (2004) 6; Nuland 9-11 defends him: "What was mistaken for instability was only Leonardo's itch to get back to scientific work, from which he too often felt distracted by the more practical matters of artistic productivity."
100) Mohen *et al.* 66.
101) "Lo lasciò inperfetto" (Vasari V 30). "To put it bluntly, he did not make a living by delivering completed paintings" (Kemp [2004] 6); Kemp also observes that the landscape does not suggest the view seen from the Gherardini villa (219).
102) Keats 4 vehemently rejects L.'s innovation: "Along the way he likely added that misfit backdrop, an absolutely inexplicable alteration."
103) Webster Smith 198; and 195: "The landscape takes its cue from the figure, was painted with reference to it." Arasse 389-390 assumes that L. conceived the landscape later; that it was "un travail lentement mûri"; and (391) was the first time L. placed a portrait before a landscape (with the possible exception of the *Ginevra de' Benci*. Brown (2001) 77: "Thirty years after Ginevra de' Benci's gaze of indifference, Leonardo introduces the illusion of emotional warmth to the female portrait"; Pedretti (1968) 31: "Anche la figura umana fa parte del paesaggio (vien da pensare alla Gioconda, alla Santa Anna, alla Lida), ed è perciò partecipe dei fenomeni di riflessione, di riverbero, e di ombre colorate, come ogni altro elemento posto sotto la luce del cielo."
104) Hor., *Ars P.* 47; *concordia discors* (*Epist.* 1. 12. 19) is a cosmological concept.
105) Arasse 409.
106) Note 93 above.
107) 1488. Tempera on wood. Thyssen-Bornemisza Collection, Lugano-Castagnola, Switzerland; Simons 38, 44-45.
108) Nicholl 229-230.
109) Kemp (2004) 209.
110) Nicholl 163: L.'s rebus from the 1480s similarly shows "a lion engulfed in flames next to a table… *leone + ardere + desco*" (*Leonardesco*). In his *Fables* Alberti had referred to himself as a *lion* "burning with desire for glory"; and Grafton 214.
111) Alberti 94 (2. 42): *et piacemi sia nella storia che admonisca et insegni ad noi quello si debbono muovere ad che sia ordinata la storia*. Fra Filippo Lippi, Mantegna, G. Bellini, Perugino, and Ghirlandaio all used self-portraits (Nicholl 173-174).
112) Kemp (2004) 212.
113) There is a contemporary engraving of a medallion reading "*Academia Leonardi Vinci*", possibly by a student of L. (McMullen 60-63; Hohenstatt 128-129; Nicholl 40-42). For the "rush" pattern as an emblem of the town of Vinci, see Vezzosi 18, 80 (McMullen 135 calls L.'s use "completely baffling." For the ceiling of the Sala dell'Asse in the Castello Sforzesco in Milan see Maiorino 240; McMullen 61. See Arasse 134-143 for a thorough account of the design; Mohen *et al.* 70.
114) Niccolò da Correggio created one for her sister Isabella, Marchioness of Mantua that Beatrice d'Este admired, referring to this pattern as "*fantasia del passo cum li vinci*" (Kemp [1977] 374, note 136). *Fantasia* was a topic of discussion in Isabella's circle, owing perhaps to her own interest in Philostratus; only Filarete seems to have used the term as an "indispensable part of his vocabulary of art" (Kemp 375).
115) Black chalk, red chalk and yellow pastel chalk on paper, 63 x 46 cm. Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. M.I. 753, Paris. Hohenstatt 68, fig. 69; Nicholl 226-228; 325-327; Kemp (2004) 209. No painting survives.
116) Antonio de' Beatis refers in his journal to "una certa dona Fiorentina facta di naturale ad istantia del quondam mag.co Juliano de Medici." Nicholl 490-493: at 365-367 N. suggests that the connection between Lisa and Giuliano is entirely possible; Pedretti (2003) 71-72.
117) On the technical aspects of the *sphragis* (seal) or poetic *envoi* see Fraenkel 362-363. *Epist.* 1. 19 serves as a kind of preliminary *envoi* to 1. 20, with more information about his past achievements.
118) Ponte 886-901; cf. *Seniles* 10. 2 (Ponte 850-878).
119) Yeats 2 insists that he "never addressed posterity, not intentionally."
120) "… unlike anything in Tuscany": Mohen *et al.* 66.
121) *Fam.* 4. 1; Mann 9.
122) Mann 12.
123) Mann 12.

124) *Familiares* 4. 4; Mann 2, 9, 11.
125) *CA* 327r / 119r-a; Richter 2. 312 (1332): "Petrarch is affirming that he aspires to laurel for medicine, not glory"; also Nicholl 222, 526, note 60; Anderson 211.
126) Kemp (2004) 214; and 215-222.
127) Starnazzi 46 (note 45 above): "Di notevole rilevanza artistica, recentemente riconosciuto come probabile sfondo del celebre dipinto de 'La Gioconda' di Leonardo da Vinci, Ponte Buriano domina le acque del fiume Arno nell'omonima frazione. Nell'antico percorso stradario che parte da Arezzo fino a raggiungere Firenze, Ponte Buriano è la prima struttura architettonicaArezzo was also the site of the Battle of Anghiari. Kemp (2004) 221 dismisses claims that the landscape represents the region near Arezzo.
128) Nicholl 345 (343-353).
129) Battaglia. *Dizionario* XIII 857-858.
130) Kemp (2004) 149; (1981) 263; Keele 150.
131) Solmi 183-187; Nicholl 276-280.
132) Solmi 184.
133) Notes 52, 122 above.
134) Richter II 191(1033); Ravaisson-Mollien 528. For L.'s map of the canal from the Loire to the Sâone, Richter II 202. Nicholl 466 discounts Lomazzo's statement (without citing Ravaisson) that Leonardo had demonstrated his automaton of a lion before King Francis at Lyon: "Leonardo was not there himself, however, as Lomazzo's account might imply." N. 485 believes Francis and L. did not meet until Dec. 1515 at Bologna.
135) See Nicholl 460-464. Solmi 218 notices a lack of information about L.'s activities for the spring of 1518 after producing a festival at Tours. Did he travel between Italy and France across the Alps from Milan, or from Genoa to Marseilles by sea? From the evidence of the *Codex Atlanticus*, Solmi favoured the former: L. departing January 6, 1517 via Geneva and Tours. Nicholl 487 favours August or September, 1516, to avoid the Alpine winter. (N. includes the particles "probably," "surely," "perhaps" [as hypothetical narrative]: "Leonardo heads north into the mountains.") From Amboise to Avignon would have taken about two weeks by river and road in the 1500s. (My sincere thanks to Dr Paul Claval of the Sorbonne for this.)
136) Some of the background is covered by the edge of her veil. See Mohen *et al*.
137) *la pittura assoluta e perfetta* (Alberti 114 [3. 63]); Hulse 65; Brown (1998) 94 (of *Ginevra de' Benci*): "In attempting to put these theories in practice, Leonardo must have hoped that Alberti's definition of painting as a 'liberal' or intellectual pursuit would apply to his own efforts." Not all critical assessments of the *Mona Lisa* have been adulatory: Franklin 30: "The burden of the expression comes instead through the searing look, enlarged features and the now infamous smile on an otherwise immutable and other worldly face. The result seems surprisingly ponderous, uneasily relentless and even cloying in some of its aspects and, again, was less widely imitated in Florentine art than the novel arrangement of the portrait sitter in a particular, localized setting." Arasse 388 estimates L. worked for a dozen years on the *ML*.
138) For "coding" see Gombrich (1960) 181; and 182: "The mind of the beholder also has its share in the imitation" (on a passage from Philostratus' *Life of Apollonius of Tyana*); and 195: "It is an art in which the painter's skill must be matched by the public's skill in taking hints."
139) Kemp (2004) 210, 213: "Moreover she smiles at and even through us… no painting had made such claims upon our personalized attention."
140) Venetian ambassador to Florence. Before leaving Florence in 1481, L. frequented Marsilio Ficino's Platonic Academy at Careggi (Nicholl 110-114).
141) Like Ginevra, Cecilia was also an accomplished writer: "Oltre alla lingua latina, nella quale elegantissimamente scriveva epistole, molto leggiadramente compose versi in idioma italiano, e discorreva con tal prontezza, e vivacità etiandio alla presenza di gran filosofi, e teologi, ch'era stimata non cedere alle antiche Assiotee e Aspasie donne eloquentissime dei suoi tempi" (F. A. Della Chiesa. *Theatro delle donne letterate*. Mondovì, 1620). For Baldassarre Castiglione's sonnet praising his own portrait by Raphael with his wife as the imagined admirer, see Richter I 56.
142) Kemp (2004) 208. Bellincioni also celebrated L.'s *Festival of Paradise* to honour Duke Giovanni Galeazzo Sforza and Isabella at Milan, in which each of the seven planets had praised Isabella (Nicholl 257-259).
143) Nicholl 283, 531 note 120; Taccone 99.
144) Nicholl 308-309, 539.
145) Giuliano de' Medici may have been a link. Nuland 79-80.
146) Clark (1959) 121 spoke of his "extraordinary quickness of eye."
147) Alberti 94 (2. 42): *E chi mai credesse, se non provando, tanto essere difficile, volendo dipigniere uno viso che rida, schifare di non lo fare piuttosto piangioso che lieto? Et ancora chi mai potesse senza grandissimo studio esprimere visi nei quale la bocca, il mento, li occhi, le guance, il fronte, i cigli, tutti ad uno ridere o piangere convengono? Per questo molto conviensi impararli de la natura, e sempre seguire cose molto prompte e quali lassino da pensare, a chi le guarda, molto più che elli non vede.* "Or perhaps that smile is in itself Leonardo's ultimate message to the ages" (Nuland 11).
148) Kemp (2004) 212.
149) Keele 139-144; Nuland 82-83; Arasse 107-115.
150) Note 5 above.
151) Personal communication, 24 February 2005. *Canzoniere* CLXXXIV 9-11. Petrarch wrote in his copy of Vergil: "Laura, illustrious by her virtues, and long celebrated in my songs, first greeted my eyes in the days of my youth, the 6th of April, 1327, at Avignon; and in the same city, at the same hour of the same 6th of April, but in the year 1348, withdrew from life, while I was at Verona, unconscious of my loss... Her chaste and lovely body was interred on the evening of the same day in the church of the Minorites: her soul, as I believe, returned to heaven, whence it came. To write these lines in bitter memory of this event, and in the place where they will most often meet my eyes, has in it something of a cruel sweetness, but I forget that nothing more ought in this life to please me." For P.'s response to the plague, see *Ad seipsum* (*Epistola Metrica* I. 14).
152) Kemp (1981) 264.
153) Richter I 54.
154) Arasse 393.

Ottavio Leoni e i Medici

Piera Giovanna Tordella

La ricostruzione di nodi e legami mecenatistici fondanti porta, nella fase aurorale della parabola ritrattistica di Ottavio Leoni (1578-1630), a evidenziare, accanto al cardinal Montalto e ai Gonzaga – al duca Vincenzo I e alla moglie Eleonora, figlia di Francesco I dei Medici e Giovanna d'Austria –, il rapporto, mediato e secondato dal cardinal Del Monte che a Roma ne capeggiava il partito, con i Medici. Ciò nel momento ferdinandeo destinato a cogliere nelle nozze con Enrico IV di Maria, sorella di Eleonora, l'esito politico primario della storia del Granducato. Accanto a un foglio di certa autografia del Louvre datato sullo scorcio della reggenza, Maria appare in una miniatura degli Uffizi, sinora di attribuzione anonima, qui assegnata a Leoni. Plausibilmente relata ai preliminari diplomatici dell'unione con il re di Francia, l'immagine apre una vicenda articolatasi negli anni attraverso personaggi e famiglie in stretta parentela medicea, come la duchessa Sforza di Segni e gli Orsini di Bracciano, i quali soprattutto attraverso Paolo Giordano II alimentarono privilegiati legami collezionistici con l'artista romano di origine patavina.

Piera Giovanna Tordella è professore associato presso l'Università degli Studi di Torino dove insegna Storia del Disegno, dell'Incisione e della Grafica. L'ambito dei suoi studi pertiene in larga misura alla storia del disegno sondato dall'età antica a quella moderna nei suoi aspetti teorici, tecnici e collezionistici. Tra gli ultimi lavori, *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Milano, Bruno Mondadori, 2009. In preparazione, un volume sulle teorie e poetiche del disegno in Europa tra Sette e Ottocento.
piera.tordella@unito.it

La lettera inviata il 10 dicembre 1599 a Cristina di Lorena dal cardinal Francesco Del Monte, alla guida del partito mediceo presso la Curia romana, enuclea, come da tempo indicato,[1] un criptato riferimento a Ottavio Leoni, "più diligente, et più somigliante" di Scipione Pulzone. Diligenza e somiglianza: due elementi di merito e qualità irrinunciabili per chi deve consegnare alla memoria storica volti che siano anche presenze, ma che tuttavia non costituiscono condizioni sufficienti per determinare la statura di un vero ritrattista, prima di tutto interprete e traduttore di dimensioni mentali e psicologiche. L'anno della missiva vede l'artista romano di origine patavina a Mantova[2] impegnato a restituire, tra le immagini dei Gonzaga, il volto della consorte del duca Vincenzo I, Eleonora (1567-1611), figlia di Francesco I de' Medici e dell'arciduchessa Giovanna d'Austria (fig. 1). Pagina precoce dell'intensa quanto stilisticamente articolata stagione ritrattistica leoniana, il foglio (Genova, Galleria di Palazzo Rosso, inv. 2432),[3] non datato come occorre sino al 1610, risolve nella sua stessa formulazione linguistica, sobriamente quanto potentemente connotata, l'attenzione e la tensione esecutiva concentrata e, ad un tempo, valorizzata dall'essenzialità dell'impianto tecnico. Impianto evidentemente strumentale a una captazione aurorale ma sostanziale del personaggio, comunque inteso e privilegiato nella propria identità psicologica, tradotta o traducibile nella materia pittorica che raramente o forse mai, per ciò che di Ottavio pittore conosciamo, quella sensibilità interpretativa tuttavia giunge a ritrasmettere. Dal disegno eminentemente funzionale, quindi, al disegno programmaticamente investito di un duplice ruolo, che, in una sorta di sdoppiamento fruitivo, invera e altresì abbina una dimensione estetica autonomamente





1. Ottavio Leoni, *Eleonora de' Medici, duchessa di Mantova*. Genova, Galleria di Palazzo Rosso, inv. 2432.

2. Ottavio Leoni, *Maria de' Medici*. Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 3306.

esperibile. Esito ultimo, nella declinazione tecnica, la coniugazione sistematica di carte cerulee[4] a una amplificata architettura cromatica che attraverso il ricorso ad argille ferrose naturali o ricostituite dilata, a partire dal maggio 1619, una impalcatura cromatica prima unicamente affidata ad argille carbonifere, al carboncino naturale e al carboncino grasso idoneo ad esasperarne effetti di atmosferico pittoricismo, e, per i battimenti di luce, al gesso naturale.[5]

Più complessa nelle angolazioni interpretative e sfaccettata nei risvolti ipotetici si rivela la decifrazione di due ritratti di Maria de' Medici (1573-1642). Della regina di Francia e di Navarra, sorella minore di Eleonora, il *corpus* leoniano del Louvre conserva, attraverso la collezione Saint-Morys,[6] un'immagine (inv. 3306) legata al periodo della reggenza (fig. 2). L'anno di esecuzione dichiarato in calce (1614), che politicamente si connota per la dichiarazione della maggiore età di Luigi XIII (2 ottobre) e l'apertura degli Stati Generali, prelude all'arrivo a corte del Cavalier Marino.[7] Eletto per la prima volta in quello stesso anno presidente dell'Accademia di San Luca, Ottavio, per quanto è noto, non fu mai a Parigi. Ma la descrizione di Maria, che deve presupporsi iconograficamente mediata, in una veste vedovile di tale sobrietà da apparire incongrua rispetto alla leggendaria sfarzosità dei suoi abbigliamenti, e di tale severità da ricordare il lutto strettissimo di Caterina de' Medici alla morte di Enrico II, manifesta un'immediatezza che non ha nulla di stereotipato. Assente il modello, Ottavio vi colloquia mentalmente. Nell'asettico ritratto di stato di Frans Pourbus il Giovane firmato e datato 1617 (Museo del Prado, inv. P 1624), Maria sfoggia un fastoso abito contrastato nel nero dalla monumentale lattuca a tre strati con petali di margherita che ne incornicia il volto ormai lontano dalla serica levigatezza dei ritratti fiorentini. Più indulgente, Ottavio attenua con una adozione raffinatissima del gesso naturale, in dialogo con pietra nera e carta cerulea, il trascorrere del tempo sul volto di Maria.

Esulando da una ritrattistica che con poche eccezioni – il ritratto postumo di Federico Zuccari al Louvre (inv. 3299) tra queste – privilegia la presa in diretta del modello, il ritratto di Maria de' Medici non è mai stato esaminato nei termini di una lettura critica.[8] Tra le "Pitture di Ritratti" riunite dal cardinal Scipione nella Galleria al piano nobile di Villa Borghese, la "maggior parte [...] di mano del Padovanino", il guardaroba Giacomo Manilli segnala le effigi di "Luigi Decimoterzo, Re di Francia, quand'era giovinetto" e di "Gaston

Borbone, Duca d'Orléans, Figliuolo, come chiaman i Francesi i Secondogeniti del Re, della Francia", ma non quella della loro madre. A rappresentare Casa Medici vi è Ferdinando II, granduca dal 1628 dopo gli anni della reggenza di Maria Maddalena d'Austria e di Cristina di Lorena.[9]
E, in un gioco poliedrico e intersecato di ipotesi e di probabilità, l'elezione di Ottavio alla presidenza dell'Accademia di San Luca, i suoi rapporti con la corte sabauda (al 1613 risale il ritratto del principe Tommaso di Savoia-Carignano)[10] presso la quale il Cavalier Marino viveva dal 1609, la partenza del poeta per Parigi all'inizio del 1615, e inoltre, l'assenza del nome dell'effigiata sul foglio unicamente datato, potrebbero spiegare l'opera come possibile dono privato del Cavaliere, dovuto alla mano del principe dell'Accademia romana dei pittori, a colei che lo aveva invitato. Come è noto, il poeta era anche collezionista di disegni.
Il secondo ritratto (fig. 3), con ogni probabilità connesso alla promozione presso la corte francese dell'immagine di Maria nei mesi precedenti le nozze con Enrico IV, è una miniatura a tempera su cartoncino. Sinora di attribuzione anonima,[11] mi pare invece connotarsi in direzione di Ottavio – definito nel 1606 da Federico Zuccari "eccellente miniator di ritratti" –[12] nel momento in cui, dopo i mesi mantovani presso i Gonzaga propiziati o concessi dal cardinal Montalto, suo protettore,[13] Francesco Del Monte lo raccomanda a Cristina di Lorena rimarcandone appunto statura qualitativa, diligenza e "somiglianza", nodali in ritratti che non dovevano tradire le attese della controparte 'politica', in questo caso il re di Francia, ma neanche la realtà delle cose. Ciò che chiarificherebbe, svelandone un'inedita, insospettata valenza, il passaggio della lettera del cardinale alla granduchessa. La levigata, freddamente asettica ritrattistica di un rappresentante del Manierismo internazionale, Costantino de' Servi, nel piccolo rame (*ante* 1589) che effigia la sorella Eleonora,[14] è capitolo definitivamente superato. La resa atmosferica, il partito chiaroscurale del volto morbidamente risolto, il pacato ma non impersonale abito psicologico, si coniugano con uno sfondo azzurro – come le carte, prima preparate a corpo, poi adottate già colorate in fibra o pigmentate in pasta –[15]





3. Ottavio Leoni (qui attribuito), *Maria de' Medici*. Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 8952.

4. Ottavio Leoni, *Ritratto di giovane*. Genova, Galleria di Palazzo Rosso, inv. 2419.



5. Ottavio Leoni, *Eleonora Orsini, duchessa Sforza di Segni*. Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", inv. 770 (già D 68/80).

governato anch'esso da un uso lenticolare della punta di pennello che preconizza quanto nelle corde di Ottavio incisore sfocerà negli anni venti in una declinazione molto personalizzata del puntinato.
Peraltro, e la pietra di paragone sono i volti mantovani precisamente databili, un'evoluzione linguistica in rapidissimo divenire giunge nel volgere di pochi mesi a sostanziare esiti figurativi inaspettatamente paradigmatici per maturità di cifra stilistica. Come in un foglio inedito (*Ritratto di giovane gentiluomo*, Genova, Galleria di Palazzo Rosso, inv. 2419; fig. 4), penetrante per sensibilità atmosferica e perspicacia introspettiva,[16] datato al 1600. Prima opera, accanto a un ritratto muliebre di ubicazione ignota,[17] della serie dei fogli datati ma non ancora ordinati in sequenza numerica.

Molti anni dopo, all'insegna di intendimenti tecnico-linguistici ormai conclusivamente determinati, l'artista rappresenta, in un foglio inedito (fig. 5),[18] il volto di Eleonora (1568-1634), figlia di Isabella, terzogenita di Cosimo I de' Medici, e di Paolo Giordano I Orsini. Nel dicembre del 1624, in una fase avanzata dell'itinerario ritrattistico di Ottavio e della parabola esistenziale di Eleonora, duchessa Sforza di Segni e pittrice apparentemente di qualche talento,[19] il viso segnato dagli anni della nipote di Cosimo I tramanda un'immagine solo apparentemente tipizzata e invece densa, come sempre nei disegni leoniani, di sagacia psicologica. Una lucidità d'intenti accentuata dal confronto con il foglio di Berlino (fig. 6),[20] assimilabile per stile e cronologia al ritratto dell'omonima cugina duchessa di Mantova (1599), e con quello confluito nella Galleria di Palazzo Rosso, chiaramente posteriore di qualche anno ancorché privo di data.[21]
Nulla è dato invece sapere del ritratto dipinto di Eleonora attestato nel 1608 nella celebre collezione di Philippe de Béthune (1565-1649).[22] Fratello minore di Maximilien, duca di Sully, ministro di Enrico IV, Philippe, ambasciatore di Enrico IV e Luigi XIII e collezionista del Caravaggio, aveva riunito anche il nucleo di ritratti a disegno dei Dumonstier offerto in dono nel 1662 dal figlio Hippolyte a Luigi XIV (Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes). Tuttavia, proprio il ritratto di Philippe eseguito da Ottavio Leoni nel novembre 1625 (Berlino, Kupferstichkabinett, KdZ 17090; fig. 7)[23] schiude orizzonti e ipotesi sul ritratto di Eleonora del quale l'aristocratico e diplomatico francese risulta in possesso poco dopo gli anni romani, dal 1601 al giugno 1605, in veste di ambasciatore di Enrico IV. Anni che, *ad evidentiam*, vedono l'acquisto dei quattro dipinti assegnati al Caravaggio nell'inventario stilato nel novembre 1608 in occasione delle seconde nozze di Philippe con Marie d'Alègre.
In plausibile relazione con il maestro di origine patavina, si possono anche leggere due dipinti appartenuti al marchese Carlo Maffei con il quale nel 1626 si estinse il ramo mantovano della famiglia[24] inaugurato dal conte Andrea Maffei.[25] Tra l'altro, il nome di Clelia Maffei compare al verso di un disegno inedito del febbraio 1619, tra gli ultimi





6. Ottavio Leoni, *Eleonora Orsini, duchessa Sforza di Segni*. Berlino, Kupferstichkabinett, KdZ 17117.

7. Ottavio Leoni, *Philippe de Béthune*. Berlino, Kupferstichkabinett, KdZ 17090.

ritratti precedenti la svolta tecnica, ma prima di tutto stilistica, inverata nel maggio di quello stesso anno.[26]
Segnalati nell'inventario *post mortem* del marchese Maffei, privo di indicazioni attributive, due "quadri a oglio con cornici et uno col ritratto della signora duchessa Sforza, e l'altro con un ritratto della signora Diana Vittori",[27] chiamano in causa oltre a Eleonora un altro personaggio della galleria leoniana, Diana Vittori, le cui sembianze ci sono note attraverso un foglio datato in calce 1607.[28]
Ancora tra i ritratti riuniti dal cardinal Scipione nella Galleria al piano nobile di Villa Borghese, Manilli cita quello della nipote di Paolo V, Diana Vittori appunto,[29] consorte in prime nozze di Gasparo dei Cavalieri, e quindi di Girolamo Carafa, marchese di Castelvetere, poi principe di Roccella.[30] Figlia di Orazio Vittori, nobile romano, e di Margherita Borghese, sorella del pontefice, Diana era sorella minore di Giovan Battista, le cui vicende sono tra le più riccamente cadenzate da ritratti del Leoni.[31]
Al di là di considerazioni e ipotesi largamente sostenibili, anche questa seconda emergenza documentale non offre certezza alcuna sull'artefice del ritratto di Eleonora, vissuta, dopo la morte della madre, a Firenze, sotto tutela medicea, insieme al fratello minore Virginio II (1572-1615). Alla scomparsa del padre (1585), lo zio Ferdinando, cardinale, poi granduca, ne divenne tutore assiduamente impegnato a normalizzare la disastrata situazione economica del Ducato di Bracciano. Data in sposa nel 1592, con dote di 100.000 scudi, ad Alessandro VII Sforza (1572-1631),[32] Eleonora se ne sarebbe separata nel 1621. Oberato dai debiti contratti in una vita troppo sfarzosa, nel 1615 il duca dovette cedere la terra di Scansano a Cosimo II dei Medici.[33] Con lucida, a tratti impietosa, oggettività, Leoni ne filtra magistralmente attraverso la sommarietà del segno grafico la condizione psicologica.[34] Nel giugno 1622 e nel novembre 1623 Ottavio avrebbe ritratto Paolo II (1602-1669), ultimogenito, capostipite del ramo romano degli Sforza Cesarini,[35] legato in seconde nozze a Olimpia di Federico Cesi, fondatore dell'Accademia dei Lincei,[36] e la sorella Costanza, consorte del marchese Cornelio Bentivoglio di Ferrara.[37]
Ma anche i figli di Virginio II,[38] sotto l'egida diretta e indiretta del cardinal Montalto, fratello della moglie Flavia Damasceni Peretti, pronipote di Sisto V, trovano posto nella teoria ritrattistica leoniana.[39] Alessandro (1592-1626), cardinale nel Concistoro del dicembre 1615, cresciuto con Cassiano dal



8. Ippolito Leoni, *Ritratto di Ottavio Leoni*, acquaforte e bulino, 1636.

Pozzo alla corte toscana di Ferdinando II e dedicatario del *Discorso del flusso e reflusso del mare* di Galileo (1616), effigiato in un foglio non datato al Louvre[40] che la tecnica dichiara anteriore al maggio 1619.[41] Camilla, nata a Firenze quando i genitori si trovavano alla corte medicea, colta nel dicembre del 1627, già sposa di Marcantonio II Borghese,[42] in una superba evocazione grafica governata dalla pietra rossa che domina nell'abito esaltato per contrasto dalla candida lattuca.[43] Ma soprattutto Paolo Giordano II.[44] La singolare frequenza delle cui immagini, in confronto aperto per pregnanza psicologica e fisiognomica con i busti berniniani, è indice di un legame indubbiamente privilegiato e sfaccettato da sondare ben oltre i confini, ampi pure nella loro irrisolta definizione storica, del vincolo mecenatistico che unì Ottavio al cardinal Montalto. Vincolo destinato a rinnovarsi con la presenza di Paolo Giordano II sul cammino qualitativamente mediocre di Ippolito Leoni che nel 1634 risulta ancora "stabilito presso i Giordani".[45] L'incisione (fig. 8) con la quale, nella modestia di una cifra linguistica imparagonabile con gli esiti calcografici di Ottavio, Ippolito commemora nel 1636 il patrigno, intende celebrare proprio il valore del legame con l'Orsini non ancora esauritosi. Ottavio, raffigurato all'età di trent'anni, ancora privo dei simboli cavallereschi, regge nella mano destra un ritratto miniaturale ovale di Paolo Giordano II. Forse a ricordarne il ritratto inciso con cornice a forma mistilinea (Bartsch XVII, 253, 20),[46] forse una immagine in cera. Gli inventari orsiniani recano infatti notizia di ritratti dipinti su cera da Ottavio,[47] in diretto discepolato paterno, e a Berlino (Staatliche Museen, Skulpturengalerie, inv. 8271)[48] si conserva una probabile effigie del duca di Bracciano, assimilabile cronologicamente al ritratto del Louvre (inv. 3302).[49]

Non diversamente da quanto era probabilmente avvenuto per Ottavio e il cardinal Montalto, il rapporto tra Ippolito e il duca di Bracciano si alimenta sino alla morte di quest'ultimo. Attestazione inequivocabile di quella lunga intesa, l'iscrizione al recto di un foglio del Louvre (inv. 3325).[50] Il ritratto di papa Alessandro VII (1655-1667) reca infatti in calce una notazione che ne dichiara l'appartenenza al duca. Il quale sarebbe scomparso a pochi mesi di distanza dalla salita al soglio pontificio di Fabio Chigi, dopo aver accolto nel castello di Bracciano Cristina di Svezia in viaggio verso Roma.

1) Concorde è la critica sul nome di Ottavio circa il "[…] giovane mio allievo quale lavora meglio, più diligente, et più somigliante di quel poveretto di Scipione Gaetano [Pulzone]" lodato da Del Monte. P. G. Tordella, *Alessandro Peretti Montalto, Ludovico Ludovisi, Maurizio di Savoia: disegni inediti di Ottavio Leoni e novità documentarie sui rapporti con Vincenzo I Gonzaga e la curia romana*, 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XLV. Band, Heft 1/2, 2001, pp. 319, 333 nota 19 con la bibl. precedente.
2) Ivi, p. 319 e docc. 1-2 (lettere di Vincenzo Gonzaga ad Alessandro Montalto e a Ludovico Leoni entrambe datate 19 marzo 1599); ead., *Ottavio Leoni disegnatore e pittore. I Cesi e il cardinal Montalto*, 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XLVII. Band, Heft 2/3, 2003, pp. 347-348.
3) B. Sani, *Precisazioni sul giovane Ottavio Leoni*, 'Prospettiva', 1989-1990, 59-60, p. 189, fig. 6; ead., *La fatica virtuosa di Ottavio Leoni*, Torino 2005, pp. 26, 27, 32, fig. 7.
4) P. G. Tordella, *Sulla carta azzurra nei ritratti disegnati di Ottavio Leoni (e una rilettura del dipinto di Bernardino Licinio a Alnwick Castle)*, 'Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria', vol. LXXII, n.s. – LVIII, 2007, pp. 9-30.
5) P. G. Tordella, *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Milano 2009, cap. III e, in particolare, pp. 115, 132 nota 161. Si veda ead., "Ottavio Leoni, *Ritratto del cardinale Francesco Sacrati*", in *Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, a cura di P. Costamagna, F. Härb, S. Prosperi Valenti Rodinò, Cinisello Balsamo 2005, n. 93, pp. 158-159.

6) Pietra nera e gesso naturale su carta cerulea.
7) Il cui ritratto, parte della Iconografica gioviana (olio su tela, 60 x 46 cm; inv. 1890, n. 262; E. Micheletti, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 1979, p. 642, Ic 509), deriva, come mai prima notato, dall'incisione di Ottavio Leoni basata sul foglio della Biblioteca Marucelliana.
8) F. Arquié-Bruley, J. Labbé, L. Bicart-Sée, *La Collection Saint-Morys au Cabinet des Dessins du musée du Louvre*, Notes et documents des musées de France, 19, 2 voll., Parigi 1987, II, p. 82; *Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg*, catalogo della mostra a cura di M.-N. Baudouin-Matuszek, Paris 1991, n. 29 p. 252 e fig. 102.
9) G. Manilli, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma, Ludovico Grignani, 1650, pp. 77-78 (copia consultata: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 10.3.1.15); *vide etiam* D. Montelatici, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana con l'ornamenti, che si osservano nel di lei Palazzo, e con le figure delle Statue più singolari*, Roma, Gianfrancesco Buagni, 1700, p. 236 (copia consultata: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 10.2.1.63).
10) Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 3312. P. G. Tordella, *La reggia di Venaria e i Savoia. Arti, magnificenza, storia di una corte europea*, catalogo della mostra, 2 voll., Torino 2007, II, n. 2.35, p. 47.
11) Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 8052, 92 x 66 mm. Si veda *Maria de' Medici (1573-1642) una principessa fiorentina sul trono di Francia*, catalogo della mostra a cura di C. Caneva, F. Solinas, Livorno 2005, I.15, p. 68, ill. (scheda di S. Meloni Trkulja, come anonimo circa il 1600, con la bibl. precedente).
12) F. Zuccaro, *Il passaggio per l'Italia con la dimora in Parma del Sig. Cavalier Federigo Zuccaro*, a cura di Vincenzo Lanciarini, Roma 1893, p. 59.
13) *Vide supra* nota 2.
14) Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 4533; *Maria de' Medici* cit., I.13, p. 66, ill. (scheda S. Meloni Trkulja).
15) P. G. Tordella, *Sulla carta azzurra* cit.
16) Pietra nera, gesso naturale, carta marroncina, 207 x 151 mm.
17) Christie's, Londra, 18/04/67.
18) Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", inv. 770 r (già D 68/80). Pietra nera, carboncino grasso, pietra rossa, gesso naturale, carta cerulea, 230 x 162 mm. Notazioni autografe: al recto, a penna, in basso a sinistra "313 decenbre", al centro "1624"; al verso, al centro: "S[igno]ra Duchessa Sforza".
19) "Il Cardinale dal Monte ha donato al Papa un san Francesco in Pittura di maravigliosa bellezza et ammirato da Sua Santità in dirle, che era di mano della signora Lionora, figlia del già Signor Paolo giordano, corniciato, di vago lavoro". L. Sickel, *Ein* Heiliger Franziskus *für Sixtus V. Kardinal Francesco Maria del Monte, Eleonora Orsini und die Bedeutung eines Gemäldegeschenks in Januar 1589*, 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XLIII. Band, Heft 1, 1999, pp. 239, 241 nota 2.
20) Berlino, Kupferstichkabinett, KdZ 17117. B. Sani, *Precisazioni* cit., p. 189; ead., *La fatica virtuosa* cit., p. 30, fig. 9.
21) Inv. 2431 (B. Sani, *Precisazioni* cit., p. 189, fig. 10). In anni posteriori, Lothar Sickel (*Ein* Heiliger Franziskus cit., p. 241 nota 12) avrebbe erroneamento lamentato l'assenza di ritratti.
22) "Ung autre portrait de la duchesse Seforce garny de bordure du bois de rose, prisé 9 livres". J.-P. Babelon, *Les Caravages de Philippe de Béthune*, 'Gazette des Beaux-Arts', CXI, 1988, p. 35; L. Sickel, *Ein* Heiliger Franziskus cit., p. 241 nota 12.
23) B. Sani, *La fatica virtuosa* cit., pp. 160 e 167 nota 51, fig. 150.
24) Di origine veronese, già documentata nel IX secolo, trapiantata a Roma nel corso del XIV secolo.
25) G. Rebecchini, *Private collectors in Mantua 1500-1630*, Roma 2002, pp. 51-94, 273-295, e tav. genealogica a p. 269.
26) Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", inv. 714 (già D 12/44). Notazioni autografe in calce al recto "130 febbraio" e "1619".
27) G. Rebecchini, *Private collectors* cit., pp. 92, 294.
28) Berlino, Kupferstichkabinett, KdZ 17067. C. R. Robbin, *Scipione Borghese's acquisition of paintings and drawings by Ottavio Leoni*, 'The Burlington Magazine', CXXXVIII, n. 1120, 1996, p. 454, fig. 19; B. Sani, *La fatica virtuosa* cit., pp. 31, 46, 76, fig. 61; F. Zazzera, *Della Nobiltà dell'Italia, Parte prima*, Napoli 1615, *Parte seconda*, Napoli 1628; II, fasc. Frangipani, genealogia famiglia Vittori (ca. 1628); C. Weber, *Genealogien zur Papstgeschichte*, Päpste und Papsttum 29, Stuttgart 1999-2001, 29, 4, 2001, pp. 980-981 (Vittori 1 e 2).
29) G. Manilli, *Villa Borghese* cit., p. 77; *vide etiam* D. Montelatici, *Villa Borghese* cit., p. 236.
30) C. Weber, *Genealogien* cit., 29, 4, 2001, p. 981 (Vittori 2); *Römische Mikropolitik unter Papst Paul V. Borghese (1606-1621) zwischen Spanien, Neapel, Mailamd und Genua*, a cura di W. Reinhardt, Tübingen 2004, *passim*.
31) I disegni, non datati, ora a Berlino (Kupferstichkabinett, KdZ 17112 e 17152) sono probabilmente anteriori al foglio dell'Accademia Colombaria (inv. 706, già D 4/100). Un quarto ritratto (Angers, Musée Turpin de Crissé, inv. M.T.C. 294; *Cent dessins du Musée d'Angers*, catalogo della mostra, Angers 1978, pp. 58-59, n. 68 con la bibl. precedente, tav. 79) data all'agosto 1616. *Vide etiam* B. Sani, *La fatica virtuosa* cit., p. 76 e figg. 50-52.
32) L. Calzona, *"La Gloria de' Principi". Gli Sforza di Santafiora da Proceno a Segni*, Roma 1996, pp. 84-85; C. Weber, *Genealogien* cit., 29, 2, 1999, p. 884 (Sforza di S. Fiora 3).
33) Le difficoltà economiche in cui versavano i duchi Sforza giustificano forse la lettera inviata da Roma il 17 novembre 1618 dal cardinal Del Monte al cardinale Carlo de' Medici (Firenze, Archivio di Stato, *Mediceo del Principato*, 5194, c. 582): "La testa di Demetrio [Demetrio cinico o Demetrio Falereo] de la Signora Duchessa Sforza è cosa molto bella; ha una capillatura nera bellissimo fatta, et è tanto ben conservata, che dà qualche ombre del'antichità; ma il prezzo è un poco esorbitante, dimandanne cento cinquanta scudi; io per me ve ne spenderei cinquanta, ma Vostra Signoria Illustrisima ch'è tanto ricca potrebbe arrivare al centinaro, o a quel che le paresse." Z. Ważbiński, *Il cardinale Francesco Maria del Monte 1549-1626*, 2 voll., Firenze 1994, II, p. 536.
34) Genova, Galleria di Palazzo Rosso, inv. 2422 (notazioni autografe al recto: " 267 settembre" e "1613"), e Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 7915 S (disegno, quest'ultimo, indicato come Fondazione Horne, in B. Sani, *La fatica virtuosa* cit., 2005, nota 40 p. 167; per il foglio genovese si veda p. 158, fig. 69).
35) Oxford, Ashmolean Museum, inv. 884 (K.T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, vol. II: *Italian Schools*, Oxford 1956, p. 452, pl. CXCII).

36) Istituzione che ancora ne conserva l'immagine pittorica ricondotta da chi scrive allo stesso Leoni. P. G. Tordella, *Alessandro Peretti Montalto* cit., pp. 321-323; ead., *Ottavio Leoni disegnatore e pittore* cit., p. 345 e fig. 3.
37) Ubicazione ignota. Sinora erroneamente interpretato come Bianca Costanza Sforza per l'inesatta lettura dell'iscrizione al verso che recita invece "D[onna] Costanza Sforza". *Master Drawings presented by Adolphe Stein*, Bury Street Gallery, London 1981, n. 87, tav. 83; J. Byam Shaw, *The Italian drawings of the Frits Lugt collection*, 3 voll., Paris 1983, I, sotto n. 156, pp. 160, 161 nota 3.
38) La sua effigie è documentata in una tela della serie iconografica gioviana. Olio su tela, 57 x 41 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n. 112; E. Micheletti, in *Gli Uffizi* cit., p. 647, Ic 350; *Maria de' Medici* cit., II.14, p. 174, ill. (scheda di C. Caneva, come anonimo fiorentino del secondo decennio del XVII secolo).
39) P. G. Tordella, *Alessandro Peretti Montalto* cit.
40) Inv. 3314, già coll. Saint-Morys. F. Arquié-Bruley, J. Labbé, L. Bicart-Sée, *La Collection Saint-Morys* cit., II, p. 82.
41) Gli inventari barberiniani recano forse traccia del dipinto corrispondente. M. A. Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975, p. 164 (IV. Inv. 44, p. 16, n. 166: "Un quadro, con un retratto del Cardinale Orsino, con cornice nera, di mano del Padovano").
42) Inv. 744 (già D 42/26).
43) Berlino, Kuperstichkabinett, KdZ 17095. C. R. Robbin, *Scipione Borghese's acquisition* cit., p. 454, fig. 17; P. G. Tordella, *Alessandro Peretti Montalto* cit., p. 336 nota 65; B. Sani, *La fatica virtuosa* cit., p. 76. Non si conoscono al momento ritratti leoniani delle altre sorelle di Camilla, Isabella, consorte di Cesare II Gonzaga duca di Guastalla, e Maria Felice, che Maria de' Medici tenne presso di sé a Parigi, assicurandole la dote che le consentì le nozze con Enrico duca di Montmorency, il quale, reo di aver parteggiato per Maria e Gastone di Orléans durante gli scontri del 1632, fu giustiziato per ordine di Luigi XIII.
44) Ritratti disegnati di Ottavio Leoni: Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", inv. 763 (già D 61/20); Lille, Musée Wicar, inv. PL 283 (B. Brejon de Lavergnée, *Catalogue des dessins italiens. Collection de Palais des Beaux-Arts de Lille*, Paris 1997, p. 115, n. 294 con la bibl. precedente, ill.); Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 3302 (F. Arquié-Bruley, J. Labbé, L. Bicart-Sée, *La Collection Saint-Morys* cit., II, p. 82; B. Brejon de Lavergnée, *Catalogue des dessins italiens* cit., p. 115, sotto n. 295); Palazzo Rosso (inv. 2437; B. Brejon de Lavergnée, *Catalogue des dessins italiens* cit., p. 115, sotto n. 295); Truro, The Royal Cornwall Museum, inv. 1928.3590 (M. Joannides, *Exhibition Catalogue of Master Drawings from the De Pass Collection*, Philips-Royal Cornwall Museum, London-Truro 1994, p. 42). Incisioni: Bartsch, XVII (1818), p. 253, nn. 20-21. Si veda ancora T. Kämpf, *"Aller Kunsten Vatter": Bildnis des Paolo Giordano II. Orsini als Höfling und Mäzen*, in *Die Kreise der Nepoten. Neue Forschungen zu alten und neuen Eliten Roms in der frühen Neuzeit*, a cura di D. Büchel, V. Reinhardt, Interdisciplinäre Forschungstatung 7. bis 10. März 1999, Istituto Svizzero di Roma, Bern 2001, pp. 329-353; B. Sani, *La fatica virtuosa* cit., pp. 83 nota 113, 182-185, 189 nota 82, figg. 137-138; C. Benocci, *Paolo Giordano II Orsini nei ritratti di Bernini, Boselli, Leoni e Kornmann*, con un saggio di F. Petrucci, Roma 2006.
45) Archivio dell'Accademia di San Luca (filza 166, n. 68, c. 16r; *Lista di tutti quelli che doveranno pagare alla Chiesa di San Luca in Santa Martina per elemosina* […]) relativo al periodo luglio 1634-giugno 1635, dove si legge ancora di "Ippolito Leone del Padovano alla Lungara nel Palazzo di D. Paolo Giordano". M. Piacentini, *Ricerche archivistiche per la storia dell'arte. Documenti per l'arte barocca. Gli artisti in Roma nel 1634*, 'Archivi', VI, 3, 1939, pp. 157, 163. Carmen Roxanne Robbin (*Ottavio Leoni as a painter. New evidence from an inventory of his house on via del Babuino*, 'Storia dell'arte', n. 99, 2000, pp. 90-91, nota 23) cita un altro documento, privo di data, dello stesso archivio (filza 69, c. 103r), nel quale Ippolito viene ancora una volta ricordato "in casa di D. Paulo Giordano". Ma, come ha segnalato Ann Sutherland Harris, Ippolito risiedeva presso l'Orsini già circa il 1629. *Vide* J. T. Spike, *Baroque Portraiture in Italy. Works from North American Collections*, catalogo della mostra, Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art, 1984, pp. 15 e 120 nota 3.
L'indicazione di un ritratto funebre del duca – "Un ritratto del S.r Duca (Paolo Giordano) morto dipinto dal Paduano sc. 10", Roma, Archivio Capitolino, Archivio del Protonotaro del Senatore (Archivio Urbano) sez. XXX, Io. Franc. Abinantes, Not.o 1655-1656 (Instrumenti, vol. 18) –, come "dipinto dal Paduano" ne prova il riferimento a Ippolito, mentre rimane irrisoluta la questione attributiva relativa al "Ritratto del S.r Duca di Bracciano con cornice d'oro di mano del Padoano" valutato 3 scudi. G. Rubsamen, *The Orsini Inventories*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1980, pp. 11, 16 (II, nn. 102 e 241). M. Brunner, *Die Kunstförderung der Orsini di Bracciano in Rom und Latium (1550-1650)*, in *Die Kreise der Nepoten* cit., pp. 179-202.
46) La forma della cornice nella quale Leoni colloca il ritratto non datato di Paolo Giordano qualifica immediatamente nella sua unicità la singolarità della posizione del personaggio all'interno della sequenza incisoria, pur mantenendo percettibile il legame con la serie delle immagini degli artisti e dei letterati inserite in ovali e in poligoni a dodici lati. Per il ritratto di Ottavio inciso da Ippolito si veda *Seventeenth-Century Italian Prints*, catalogo della mostra a cura di M. S. Sopher, Standford Art Gallery. Standford University, Standford 1978, n. 29.
47) "[…] cinque del Padovan dipinti tre del med.mo in cera […]". G. Rubsamen, *The Orsini Inventories* cit., p. 23 (doc. III-99). La dichiarata tipologia pittorica delle opere collegate esclude la possibilità che il riferimento sia al padre Ludovico.
48) U. Schlegel, *Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts in Stein, Holz, Ton, Wachs und Bronze mit Ausnahme der Plaketten und Medaillen* (Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin, Band I), Berlin 1978, n. 53 p. 163, fig. 48; S. F. Ostrow, *Paolo Sanquirico: a Forgotten virtuoso of Seicento Rome*, 'Storia dell'Arte', n. 92, 1998, pp. 29-30, fig. 2.
49) *Vide supra* nota 44. Immagine a colori (fig. 20) in C. Benocci, *Paolo Giordano II* cit.
50) *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna*, catalogo della mostra a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Siena-Firenze 2000, n. 59 (scheda B. Sani), p. 146, ill.; ead., *La fatica virtuosa* cit., p. 188 nota 49.

Filippo Baldinucci, the Boschi brothers and the circle of Alessandro Valori

Lisa Goldenberg Stoppato

L'articolo esamina i rapporti tra Filippo Baldinucci, l'autore delle *Notizie de' professori del disegno*, i pittori Alfonso e Francesco Boschi e il mecenate Alessandro Valori, nipote del celebre collezionista Baccio Valori. Pubblica notizie tratte da fonti manoscritte, sinora inedite, che documentano il lavoro svolto da Baldinucci per Alessandro Valori, non solo in veste di consulente artistico ma anche come contabile, con una regolare provvisione. Esamina una serie di quattro tele secentesche con allegorie delle *Stagioni* esposte a Maastricht nel 2009, provenienti dalla Villa Valori di Empoli Vecchio e dalla collezione Rinuccini di Firenze. Grazie ad un inedito disegno di Alfonso Boschi conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, uno studio per uno dei bambini nell'allegoria dell'*Inverno*, restituisce le quattro *Stagioni* ai fratelli Boschi e identifica queste tele con i quattro dipinti di soggetto simile ricordati nelle biografie baldinucciane di questi due pittori.

Lisa Goldenberg Stoppato ha compiuto i primi studi allo Smith College (Massachusetts). Ha poi completato la sua formazione all'Università di Firenze sotto la guida di Mina Gregori. Ha lavorato nel progetto fiorentino dei Giacimenti culturali e presso la casa editrice Centro Di, prima di diventare borsista del Medici Archive Project. Specializzatasi nello studio della ritrattistica, ha curato schede e saggi per numerosi cataloghi di mostre, compresa quella monografica allestita nel 2006 a Palazzo Pitti: *Cosimo III de' Medici e la "stanza de' quadri" di Giusto Suttermans*.
goldenberglisa@virgilio.it.



1. *Portrait of Filippo Baldinucci (1625-1697).* Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 5662 S.

Filippo Baldinucci (1625-1697) (fig. 1) is well-known to art historians as the author of the *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* (1681-1728), the most reliable compendium of information on seventeenth century Florentine artists.[1] Baldinucci's activities at the Medici court are also familiar to scholars, both his work as Cardinal Leopoldo's (1617-1675) curator of drawings and his role as Grand Duke Cosimo III's (1642-1723) chief advisor on curatorial matters. Most art historians are however unaware that Baldinucci gained his introduction to Leopoldo de' Medici thanks to a series of portrait drawings that he executed personally for Alessandro Valori, the scion of an important Florentine patrician family, who employed him for many years at the beginning of his career.[2] Alessandro Valori (fig. 2), the son of Filippo di Baccio Valori (1583-1629) and Caterina Guadagni (1590-1642), was born in Florence

on 11 May 1614[3] and was named after his mother's father Senator Alessandro Guadagni (1543-1625). Archival sources provide evidence that he had two sisters: Maria, who took the name of sister Maria Teresia when she became a nun in the Florentine convent of San Niccolò in Cafaggio,[4] and Verginia, who was born on 18 October 1608 and married Giovangualberto Guicciardini in 1631.[5] Both documentary sources and Baldinucci's *Notizie* mention an older brother named Baccio (fig. 3), born on 14 February 1612 [Florentine calendar = 1613 modern style][6] and named after his paternal grandfather Baccio Valori (1535-1606). Baccio senior was an eminent scholar honored with a seat in the Florentine senate by Grand Duke Francesco I de' Medici and named lieutenant of the Florentine Accademia del Disegno by Ferdinando I. He was also an avid collector of books, paintings and sculpture. Thanks to Raffaele Borghini's *Il Riposo* (1584)[7] and Filippo Baldinucci's *Notizie*[8] we know that Baccio Valori owned works of art by Tommaso di Giovanni Cassai "Masaccio", Alessandro Filipepi "Botticelli", Giulio Clovio, Agnolo Tori "il Bronzino", Girolamo Macchietti, Vincenzo de' Rossi, Jan van der Straet, Giovanni Caccini, Santi di Tito, Alessandro Allori and Andrea Boscoli. An unpublished document proves that Baccio senior took steps to guarantee the future integrity of his collection: in 1605 he obliged his son Filippo to sign an act that prohibited the sale of any of the books and works of art in the family home in borgo degli Albizi.[9] Thanks to this document we know that Filippo's sons Baccio and Alessandro grew up surrounded by the works of art their grandfather had acquired.



2. Filippo Baldinucci, *Portrait of Alessandro Valori*. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 5663 S.



3. Filippo Baldinucci, *Portrait of Baccio Valori*. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 5668 S.

A dì 26 febbraio 1604 [ab Incarnatione = 1605] Havendomi messer Baccio Valori mio padre con animo deliberato e ogni maggior efficacia imposto e comandato e proibito ogni spezie d'alienazione di tutti e suoi libri a penna così detti pervenutili da S. Vincenzo Borghini, come d'altri e parimente di tutti i marmi, pitture e ritratti o disegni di qualunque sorte e altresi di tutte le mesaglie che si trovan in Casa in cassete o altrimenti vasi di terre nobili, porcellana e simili di qualche stima, bronzi e pietre di prezo, come corniuolo dove sia hieroglifico [...] accettandone dico volentieri tale proibizione fidicommissa sono prontissimo a osservarli la fede e di più la medesima proibizione far a miei figliuoli e discendenti e [...] prometto e giuro a detto mio padre presente l'inviolabile osservanza e in fede fò scritto di man propria anno e dì sopradetto in Firenze, [...] che niuno de' libri, marmi bronzi e quadri possino più uscire di casa della mia abitazione [...]

[...] Phil. Valori
mano propria

Baccio junior seems to have inherited few of his grandfather's virtues. He was above all a notable spendthrift. Thanks to an unpublished document penned on the 27 April 1632, only three years after Baccio inherited the Valori patrimony from his father, we know that he had accumulated 2500 scudi of debts that were paid off by his mother Caterina Guadagni and his grandmother Vergina Ardinghelli (1560-1635) after he agreed to give up his right to inherit their possessions.[10] Baccio junior, who was admitted to the Tuscan military order of Saint Stephen in 1632,[11] never married. Thus after he died in 1668,[12] his brother Alessandro inherited the Valori patrimony and his knighthood.[13]

Alessandro Valori appears to have been a far more worthy heir to the famous collection assembled by his grandfather Baccio. Alessandro's name appears several times in the *Notizie de' professori del disegno*, where Filippo Baldinucci singles him out for praise. While describing two bas-reliefs by Donatello that Alessandro Valori inherited from his grandfather, Baldinucci takes the time to praise him as a "gentiluomo dotato di straordinaria prudenza e bontà, degnissimo nipote di quel Baccio Valori senatore fiorentino, gran protettore di queste arti, del quale tanto nobilmente scrisse Raffaele Borghini nel suo Riposo".[14]

Other archival sources provide evidence of Alessandro Valori inclination to the arts. One of Alessandro's account books makes it clear that he actually received a gentleman's version of artistic training: it shows a payment made on 20 May 1639 for "greco", a kind of white wine, given to the "pittore che insegnia a signore Alessandro", literally to the painter who teaching him.[15] We also know that Alessandro Valori had a close relationship with the Florentine painter and poet Lorenzo Lippi. According to a register of Florence's Accademia del Disegno, it was Lippi who proposed Alessandro Valori for membership as an 'Accademico' in 1658.[16] According to Filippo Baldinucci's *Notizie*, Alessandro owned an original, handwritten copy of Lippi's epic poem *Il Malmantile racquistato*.[17] A decree signed in 1676 by Girolamo Tozzetti, the chancellor of the Ufficiali de' Pupilli,[18] shows that Valori also acted as a guardian for Lippi's young children after the painter's untimely death, from 1665 to 1676.

Alessandro Valori's account books document his efforts to maintain his family's property. One of these ledgers shows a payment of twenty-six lire on 4 December 1649 to an unidentified "scarpellino" or stone cutter, employed by the Florentine church of Santi Michele e Gaetano, for "le cartelle alle cinque statue da basso della facciata di casa", the stone tablets with inscriptions that identify five of the fifteen scholars that decorate the facade of the family palace in via degli Albizi.[19] These fierce portrait-herms, sculpted by Giovan Battista Caccini for Alessandro's grandfather Baccio Valori, were dubbed "Visacci", or ugly faces, by contemporary Florentines and the nickname stuck. Today, Palazzo Valori is still known as the "Palazzo dei Visacci".[20] Another account book reveals that Alessandro Valori restored several of his family's sculptures: it shows a payment on 22 October 1666 to an unspecified young Flemish sculptor who restored two statues in the loggia,[21] a payment in February 1678 to Stefano Mochi "per rassettatura" of two statuettes and two marble busts[22] and a payment in 1679 to Giovan Battista Foggini for restoring a statue in the garden and making a pedestal for it.[23]

In the *Notizie de' professori del disegno*, Baldinucci notes a significant number of works of art commissioned or acquired by Alessandro Valori, including paintings by Francesco Boschi, Carlo Dolci and Eberhard Keihlau "Monsù Bernardo".[24] The Valori family archives provide further evidence of his artistic patronage, beginning with a portrait of Baccio and Alessandro's deceased father Filippo Valori by Valore Casini cited in an account book in September 1629.[25] Thanks to another book of Alessandro's debtors and creditors we know that Alessandro imported twelve landscape paintings from Flanders in 1671[26] and also purchased a depiction of *Saint John the Baptist in the Desert* and three '*Teste di vecchi*' by Francesco Boschi in 1674.[27] This ledger specifies that on several occasions Filippo Baldinucci acted as intermediary for Alessandro Valori's acquisitions. For example, it cites a payment of 12 scudi by Valori to Baldinucci on 12 August 1670 for an "*Angelo Custode*" by Carlo Dolci,[28] 18 scudi and 1 lira



4. Alfonso Boschi, *Allegory of Winter*. Private collection.

paid to him on 4 June 1681 for four paintings with "*Mezze figure*" purchased in Rome[29] and 5 scudi and 5 lire paid to Baldinucci on 16 December 1682 for a "*Testa d'un filosofo*" by Pier Dandini.[30]

In short, the *Notizie de' professori del disegno* and various archival sources demonstrate that Alessandro Valori not only maintained, but also enhanced his grandfather's collection before he died on 2 November 1687.[31] Unfortunately, like his brother Baccio, Alessandro never married and had no direct heirs to take charge of the possessions that he had so faithfully tended. Thus his sister Verginia's son, Luigi di Giovangualberto Guicciardini (1635-1707), inherited the Valori collection of works of art and books, the Palazzo dei Visacci in borgo degli Albizi and the family's villas at Maiano, La Lastra and Empoli Vecchio.[32] Another villa, Botinaccio near Montespertoli, inherited by Alessandro Valori from his grandmother Verginia Ardinghelli, had been sold to Filippo Baldinucci in 1665.[33]

In his '*Notizie di Lorenzo Lippi*', Filippo Baldinucci describes two of Valori's country estates as the settings of convivial gatherings hosted by Alessandro and Baccio. At the villas of Empoli Vecchio and La Lastra, they and their guests entertained each other with brilliant conversation and playful jest. According to Baldinucci, the Valori brothers often called on Lippi, who was celebrated for his wit and poetic improvisation, to play a leading role. Baldinucci also makes reference to his own role in these conversations:[34]

> Una accuratissima copia del medesimo [*Il Malmantile racquistato*], riscontrata con ogni esattezza da esso originale, fu appresso del cavaliere Alessandro Valori, gentiluomo di quelle grandi qualità e doti, di che altrove si è fatta menzione. Questo cavaliere era solito alcune volte fra l'anno starsene per più giorni in alcuna delle sue ville d'Empoli vecchio, della Lastra o altra, in compagnia di altri nobilissimi



5. Francesco Boschi, *Allegory of Spring*. Private collection.

> gentiluomini e del virtuoso cavaliere Baccio suo fratello, […]. Con questi era bene spesso chiamato il Lippi, e non poche volte ancora lo scrittore delle Notizie, che in tale occasione volle essere suo camerata. Veniva Lorenzo ben provvisto colla sola bizzarria del suo ingegno e col suo poema: con quella condiva il gusto del camminare a diporto, il giuoco e l'allegria della tavola, mediante i suoi acutissimi motti: e con questo faceva passare il tempo della vegghia con tanto gusto, che molti, che sono stati soliti godere di tale conversazione, ed io non meno di essi, non dubito di affermare di non aver giammai per alcun tempo veduti giorni più belli.

Filippo Baldinucci's language might lead us to consider his relations with Alessandro Valori quite simply as a friendship and the version provided by his son Francesco Saverio many years later, in the late 1720's, is quite similar. He describes Alessandro Valori as Filippo's "grand'amico e confidente molto", great friend and confidant.[35] Although there is no reason to doubt their friendship, another light is shed on their relationship by a series of payments in the Valori account books. Filippo Baldinucci's name is mentioned in these registers from 1644 to 1687,[36] not only for his work as an intermediary purchasing works of art, but also, from 1653 to 1672, as the recipient of a regular "provvisione" or salary paid to him by Alessandro Valori.[37] His duties are clearly defined in the first salary payment made in 1653: "Filippo di Giovanni Baldinucci deve havere a dì 31 maggio scudi 35, se li fan buoni per sue fatiche d'haver ragguagliate le presenti scritture, e saldato con i lavoratori [...]". He was, in short, Valori's "computista", or book keeper, responsible for balancing the accounts and paying his patron's household and farm staff. Filippo had in truth adopted the profession of his father Giovanni di Giovanni Baldinucci.[38] From one of the Valori account books, we also know that Alessandro's mother Caterina Guadagni was one of Giovanni Baldinucci's clients. This manuscript shows payments to



6. Alfonso Boschi, *Allegory of Summer*. Private collection.

Giovanni from 1632 to 1638 for such services.[39] According to Francesco Saverio Baldinucci, Filippo was called in to help his elderly father as soon as he completed his studies with the Jesuits in Florence.[40] As Edward Goldberg has noted, like his father Giovanni, Filippo made his living administering the interests of landed Florentines for many years.[41]

Francesco Saverio Baldinucci's statement is in short only a half-truth. He probably chose not to specify the nature of his father's principal occupation, since it might have clouded his image as a connoisseur and scholar. Possibly for the same reason, when Francesco Saverio described the 'villeggiature' hosted by Alessandro Valori, he underlines the fact that Filippo was one of the protagonists in the lively repartée among the guests. He also informs us that Filippo entertained the 'villeggianti' by drawing their portraits in red and black chalk and modeling them in clay:[42]

> [...] il nostro Filippo; onde, spesse volte, trovavansi insieme in dette villeggiature [...], dava anche alla comitiva un gran piacere colle sue barzellette e curiose storiette che, ad ogni proposito, mercé il vivace suo spirito e la rara e mirabile memoria, andava testé raccontando. A tutto questo accompagnava il disegno e la scultura, a cagione di che era condannato a far quasi ogni giorno, il ritratto al naturale d'uno dei signori suoi compagni in matita rossa e nera e talvolta di tutto rilievo in terra da cuocersi, come fu fatto, tirandosi a sorte quello che doveva di giorno in giorno ritrarsi. [...]

Francesco Saverio records that the chalk drawings and clay models by his father were still in the Empoli Vecchio villa, which in the 1720's belonged to the granddaughter of Luigi Guicciardini, Vittoria Teresa di Giovangualberto Guicciardini, the wife of Marchese Carlo di Folco Rinuccini:[43]

> Questi ritratti e busti in gran numero sono e sono sempre stati fino dal tempo di loro fattura in un gabinetto della sopra nominata villa d'Empoli Vecchio, con molto pregio custoditi con



7. Francesco Boschi, *Allegory of Autumn*. Private collection.

> ornamenti e cristalli molto nobilmente dalla generosità della marchesa Rinuccina figliuola del quondam Giovanni Gualberto Guicciardini erede del nominato cavaliere Alessandro Valori, e moglie del marchese Rinuccini. [...]

The description allows us to identify Filippo Baldinucci's drawings in chalk with the series of twenty-five portraits of gentlemen mentioned in the 1726 inventory of the villa at Empoli Vecchio, then displayed in a small sitting room:[44]

> Nel Salottino a mano destra [...]
> n.° venticinque quadretti con ornamenti di legno neri disegnatovi diversi ritratti di gentiluomini coperti ciascuno di essi con vetro e tiratovi sopra le sue tendine di tela per difenderlo dalla polvere.

Francesco Saverio Baldinucci makes reference to a second series of chalk portraits by his father[45] (see figs. 1, 2, 3) that came to the attention of Cardinal Leopoldo de' Medici. This great patron wanted to know more about the draftsman and thus was told of Filippo's renown as a connoisseur.[46] Shortly thereafter, according to Francesco Saverio, his father decided to give Cardinal Leopoldo a selection of drawings that he had personally chosen; this resulted in a test of Filippo's connoisseurship followed by his employment as curator of the Cardinal's drawing collection:[47]

> Non passò poi molto tempo che avendo fatta una gran radunata di disegni d'insigni maestri ben ordinata, credendo di far cosa grata al serenissimo cardinale gliela offerse in regalo [...] e fu tale il gradimento, che vennegli poi il pensiero di riordinare e disporre in vari libri la sua, con apporre a ciascuno dei disegni i nomi de' loro autori, e volle che ne fosse Filippo l'esecutore. Ma per rendersi maggiormente certo della già sperimentata abilità di lui nel conoscere le mani de' professori, fece fare una scelta di dugento disegni di mano indubitata di quei maestri e [...] gli mandò per Lorenzo Gualtieri, suo bottigliere, anch'esso curioso di quest'arti a casa di Filippo, [...] che ad uno ad uno glieli facesse giudicare, [...], trovandosi di poi averli in ogni disegno indovinato. [...] Accertato dunque il serenissimo cardinal Leopoldo, [...] volle che

> Filippo mettesse mano all'opera de' disegni in cui impiegò più anni. [...]

Two sources allow us to reconstruct the collection of drawings assembled by Cardinal Leopoldo. These are the *Listra de' Nomi de' Pittori, di mano de' quali si hanno disegni [...]* compiled by Filippo Baldinucci in 1673[48] and the final inventory of his collection of drawings recorded by Lorenzo Gualtieri in 1687, entitled *Nota de' libri de' disegni [...] che rimasero dopo la morte del Serenissimo Principe Cardinale Leopoldo di Gloriosa Memoria*.[49] Leopoldo's drawings, inherited by nephew Grand Duke Cosimo III de' Medici, remain in Florence today, in the Uffizi's Gabinetto Disegni e Stampe.

One of the drawings from Leopoldo de' Medici's collection is a figure study (fig. 10) for an allegorical painting of *Winter* that comes from the Valori villa at Empoli Vecchio. This painting belongs to a series of four large canvases representing the seasons of the year exhibited at the Maastricht fair in 2009. In each of these pictures, a dominant adult figure conveys the principal message, supported by various children. In the case of *Winter* (fig. 4), an elderly man warms his hands before a fireplace; meanwhile a youth tends the fire and another youth presents him with game birds and two young boys play in the foreground. *Spring* (fig. 5) features a young woman holding a floral wreath; she offers a flower to a one of two naked 'putti' in the foreground, while other female figures and a 'putto' gather more flowers in the background. *Summer* (fig. 6) is represented by a full breasted woman holding a sheaf of wheat, accompanied by three 'putti' eating watermelon. *Autumn* (fig. 7) shows a man wearing a wreath of vine-leaves; in his left hand, he holds a cornucopia full of fruit and with his right, he offers a bunch of grapes to one of the four 'putti' gathered near his feet. In each of these four paintings, the setting fits the season. *Winter* occupies a cozy interior, while background figures, out of doors, are engaged in a snowball fight. *Spring* sits in a formal Italian garden full of flowers, with a fountain as a backdrop. *Summer* reclines in a field by a river while harvesters gather wheat and other figures bathe. In the background behind the figure of *Autumn* peasants are busy harvesting grapes. All four paintings also have important still life compositions in the foreground, perhaps inspired by Bartolomeo Manfredi's *Allegory of the Four Seasons*,[50] featuring characteristic fruit, vegetables and/or game.

8-9. Francesco Boschi, *Allegory of Spring*, details. Private collection.







10. Alfonso Boschi, *Study of a Child*. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 7156 F.

The paintings are clearly Italian in iconography and format, with conspicuous references that link them to Tuscany. The fountain in the allegory of *Spring* (fig. 8) is quite similar to the one designed by Niccolò Pericoli " il Tribolo" for the Medici villa at Castello, now in the garden of another nearby Medici villa, La Petraia.[51] The fireplace in the allegory of *Winter* is reminiscent of one in the Medici villa of Poggio Imperiale.[52] In the allegory of *Summer* the landscape is typically Tuscan and the river could easily be the Arno. The female figures in the background of the allegories of *Spring* (fig. 9) and *Winter* (fig. 4) remind us of the protagonists in works by the seventeenth century Florentine painter Francesco Furini (1603-1646). The features of the old man in the allegory of *Winter* are repeated on the sculpted heads of the herms that support the mantelpiece. This imaginative detail has an important local precedent: in Cesare Dandini's (1596-1657) depiction of *Cleopatra*[53] her features reappear in the carved figures that decorate her throne. The composition of the allegory of *Autumn* owes a great deal to the depiction of *Angelica with Medoro* painted in 1634 by another Florentine, Orazio Fidani (1606-1656), for don Lorenzo de' Medici, a younger brother of Grand Duke Cosimo II.[54]

These four paintings are so redolent of 'Seicento fiorentino' culture that they have been attributed to several different Florentine painters in recent years. When they were published for time in 2004, Giuseppe Cantelli attributed the allegory of *Spring* to Giovanni Bilivert (1585-1644), the allegory of *Summer* to Lorenzo Lippi (1606-1665), the allegory of *Fall* to Francesco Montelatici "Cecco Bravo" (1601-1661) and the allegory of *Winter* to Francesco Furini (1603-1646).[55] The special publication prepared by the Matthiesen Gallery for Maastricht 2009 acknowledges but rejects the attribution to Alfonso and Francesco Boschi[56] suggested by Lisa Goldenberg Stoppato in July 2004.[57] The Matthiesen booklet repeats Cantelli's attribution to Lorenzo Lippi for *Summer* and suggests new ones for the other canvases. *Spring* is referred to Giovanni Battista Vanni (1600-1660) and *Fall* and *Winter* to Jacopo Vignali (1592-1664). Unfortunately none of these attributions are entirely convincing from a stylistic point of view and no other supporting evidence was offered.
The preparatory study (fig. 10) for the child in the right foreground of the allegory of *Winter*[58] (fig. 11)–the one from Leopoldo de' Medici's drawing collection, now in the Uffizi's Gabinetto Disegni e Stampe –helps



11. Alfonso Boschi, *Allegory of Winter*, detail. Private collection.

resolve any doubts about the pictures authorship. This red chalk sketch is a study of a young boy kneeling, turned to the left, with his hands placed on the ground in front of him. He is wearing a loose gown with the sleeves rolled up and soft, slipper-like shoes, exactly like the outfit worn by the child in the painting. The sketch is flanked on the upper right by a second study of the folds of the boy's gown.

The drawing has long been assigned to the little known, seventeenth century Florentine painter Alfonso Boschi and this notably specialized attribution bears the authority of age. The 1784 inventory of the Uffizi's collection of drawings, compiled roughly fifty years after the house of Lorraine succeeded the Medici on the throne of Tuscany, lists three drawings by this painter.[59] The first is easily recognizable as the red chalk study for the kneeling boy in the foreground of the allegory of *Winter*:

> Boschi Alfonso, Universale XX
> N:° 1= Un giovinetto piegato a terra, a matita rossa
> N:° 2= Una femmina nuda in simile attitudine: simile.
> N.° 3= Un nudo a matita nera

The final inventory of Leopoldo de' Medici's collection, the one compiled in 1687 by Lorenzo Gualtieri, also lists three drawings by Alfonso Boschi without further description,[60] presumably the same ones attributed to him in 1784. We can thus conclude that the attribution of the red chalk study for the allegory of *Winter* dates back at least to 1687 when the last inventory of Cardinal Leopoldo's collection was compiled. It might even have been made by Baldinucci himself, since his 1673 catalogue of the cardinal's collection lists two unspecified drawings by Alfonso Boschi.[61]

The draftsmanship of the Uffizi drawing is perfectly compatible in style with the red chalk sketch by Alfonso Boschi in the Ashmolean Museum (fig. 12),[62] a study for his signed and dated *Presentation of the Virgin* (1643) in the Ardinghelli chapel in Santi Michele e Gaetano in Florence (fig. 13).[63] The boy in the study for the allegory of *Winter* might even be the same young child that appears in the foreground of the painting in Santi Michele e Gaetano, possibly Boschi's youngest brother Diacinto. Alfonso seems to have followed the example of his uncle Matteo Rosselli (1578-1650): Baldinucci informs us that Rosselli used three of his nephews, including Alfonso Boschi, as models for the young shepherd and the angels in the *Adoration of the Shepherds* that he painted by 1631 for the chapel of the Nativity in the same church.[64] In Alfonso Boschi's red chalk

sketch we note the same tender affection for children that is evident in a documented work he painted in 1638, the trompe l'oeil fresco with *Francesco, Vieri and Laura Guadagni Leaning over a Balcony* (fig. 14) on a ceiling of the Casino Guadagni behind the church of the Santissima Annunziata in Florence,[65] known today as the Palazzo di San Clemente.[66]

In his *Notizie di Alfonso Boschi* Filippo Baldinucci mentions two paintings representing *Winter* and *Summer* that brought the young artist great acclaim: "[...] fece ancora circa a questo tempo due simili quadri [i.e. da sala], dove rappresentò due stagioni dell'anno, cioè l'Inverno e la State, che in quei suoi primi tempi gli diedero non poco credito e fama".[67] Baldinucci completes this information in the following chapter, dedicated to Alfonso's brother Francesco Boschi. In competition with his brother, Baldinucci explains, Francesco executed two canvases depicting *Spring* and *Autumn*, with still life elements relevant to each season and several colorful 'putti': "Dipinse pure, a concorrenza del fratello, due altri quadri da sala, dentro de' quali figurò due stagioni, cioè la Primavera e l'Autunno, dove fece al naturale molte cose appartenenti alla cosa rappresentata, e alcuni putti coloriti di ottimo gusto".[68] Baldinucci's description matches the Matthiesen *Four Seasons* in every detail.

A consideration of style supports this attribution: the series under discussion closely resembles documented works by the Boschi brothers. The putti in the allegories of *Spring* and *Fall* (figs. 5, 7) are strikingly similar to the documented *Adoring Angels* that Francesco Boschi painted in 1643 to frame a preexisting *Madonna and Child* by Ventura di Moro in the Ardinghelli chapel in the church of Santi Michele e Gaetano in Florence (fig. 15).[69] The dead game and the other still-life elements in the allegory of *Winter* (figs. 4, 11) are remarkably close to the animals in the foreground of the *Presentation of the Virgin*, painted by Alfonso Boschi in 1643 for the same chapel in Santi Michele e Gaetano (fig. 13).[70] The figures in the background of the allegory of *Winter* have been rendered more loosely and colored less strongly than the substantial figures in the foreground. This same technique for creating a sense of distance is used in the *Presentation of the Virgin*. There is also a similarity between the buildings in the background of the *Presentation* and the ones in the allegory of *Winter*.



12. Alfonso Boschi, *Preparatory Study for the Presentation of the Virgin*. Oxford, Ashmolean Museum, MAC801A.

The figures in the *Four Seasons* are quite similar to ones that appear drawings by the Boschi brothers. Both *Autumn* (fig. 7) and the preparatory sketch for the same figure[71] closely resemble a red and black chalk drawing by Francesco Boschi of a semi-nude man (fig. 16)[72] that belongs to the Gabinetto Nazionale delle Stampe. This is study for the figure lifting the cross in Francesco's altarpiece of *Christ Meeting Veronica on the Road to Calvary* in San Martino in Pietrasanta,[73] a painting cited in Baldinucci's *Notizie*.[74] The Furinesque female figures in the background of *Spring* can be compared to the semi-nude women in a drawing by Francesco from Filippo Baldinucci's own collection, now in the Louvre's Cabinet des

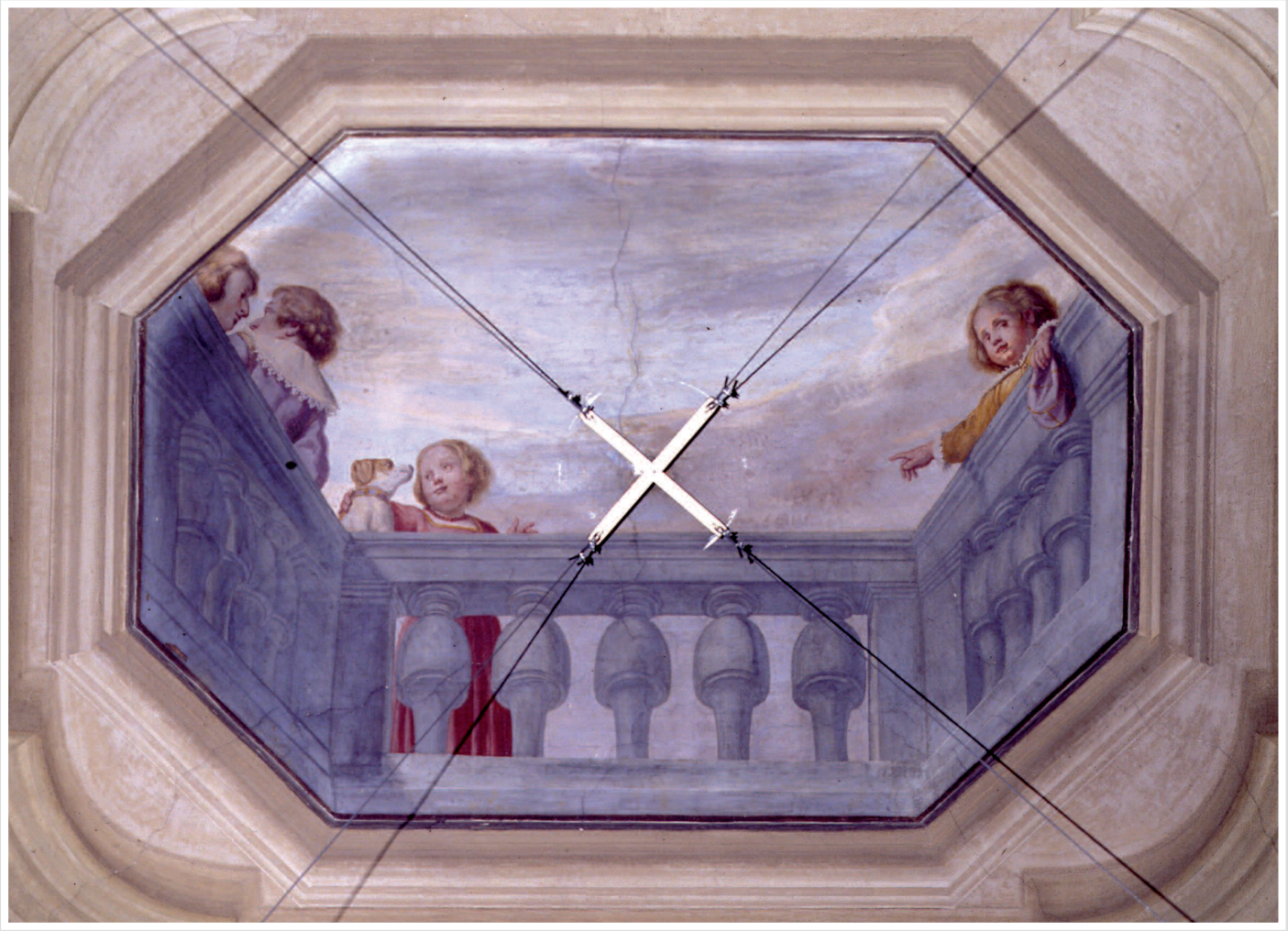


13. Alfonso Boschi, *Presentation of the Virgin*. Florence, Santi Michele e Gaetano, Ardinghelli chapel.

Dessins.[75] The tunic worn by the figure of *Summer* (fig. 6) and her sensual arms and tapering fingers are strikingly similar to those of the *Angel Gabriel* in a drawing by Alfonso Boschi in the Gabinetto Nazionale delle Stampe (fig. 17).[76] This is a preparatory study for an altarpiece mentioned by Baldinucci in his *Notizie*, the *Annunciation* painted for the convent of the Montalve nuns in Florence, later transferred to their establishment of La Quiete in Quarto fiorentino.[77]

The *Four Seasons* that Filippo Baldinucci praised as important achievements of the Boschi brothers are clearly the same pictures that we are considering here. *Winter* and *Summer* are closely linked to known paintings and drawings by Alfonso, while *Spring* and *Fall* resemble documented works by Francesco. We can even deduce an approximate date for the series by comparison with the Boschi *œuvre*. In the foreground of Alfonso's *Presentation of the Virgin* from 1643 there is the figure of a semi-nude boy. He reappears–looking two or three years older–kneeling in the right foreground of allegory of *Winter*. It therefore seems reasonable to date the *Four Seasons* sometime between 1645 and 1647.

Baldinucci does not identify the patron who commissioned the *Four Seasons* from the Boschi brothers. We can, however, trace their provenance thanks to two catalogues of a distinguished Florentine collection that were published in the 1840's.[78] The 1845 catalogue of the Galleria Rinuccini describes four analogous paintings all attributed to Alfonso Boschi:[79] "3 *L'Estate*-A. Boschi, [...], 12 *La Primavera*-A. Boschi, [...], 18 *L'Inverno*-A. Boschi, 19 *L'Autunno*-Detto". These same canvases appear in a second undated



14. Alfonso Boschi, *Francesco, Vieri and Laura Guadagni Leaning over a Balcony*. Florence, Casino Guadagni – San Clemente.

catalogue printed shortly after the death of the last male descendent of the Rinuccini family, Pierfrancesco di Alessandro (1788-1848),[80] but they are not included in catalogue of Rinuccini auction in 1852.[81] Alfonso Boschi was a little-known painter who produced few pictures before his untimely death at age 31 or 32. Sheer probability therefore favors our identification of Baldinucci's *Four Seasons* (attributed to Alfonso and Francesco Boschi), with the Rinuccini *Four Seasons* (attributed to Alfonso Boschi) and ultimately, with the *Four Seasons* that recently appeared on the art market.

As it happens, we know the size of the Rinuccini *Four Seasons* and their measurements are compatible with the series under discussion. The size of the Rinuccini paintings is indicated in an unpublished, illustrated catalogue of the gallery compiled at an unspecified date towards the end of the eighteenth century or at the beginning of the nineteenth century.[82] According to this manuscript, '*Le quattro stagioni*' were hanging on the fourth wall of the 'Galleria grande' and measured 3.9 by 4.8.4 Florentine braccia, the equivalent of 201 x 257 cm. At that time, the measurements in inventories and catalogues often included the frames, so the difference of 25 centimeters between the size of the Rinuccini pictures (201 x 257 centimeters) and the present pictures (177 x 232 centimeters, unframed) is easily explained. The difference of 25 centimeters in fact matches the width of a simple frame quite well.

How did the Boschi *Four Seasons* become the property of the Rinuccini? A glance at their family tree, compiled by Carlo Sebregondi,[83] helps narrow the range of possibilities. We can probably exclude Pierfrancesco di Ottavio Rinuccini (born in 1592), whose duties in the Medici diplomatic corps kept him far from Florence during this decade, first in Venice (1637-1642) and later in Milan (1642-1655). The account books of the other two candidates, Carlo di Pierfrancesco Rinuccini (1596-1666) and his brother Giovanni



15. Francesco Boschi, *Adoring Angels*. Florence, Santi Michele e Gaetano, Ardinghelli chapel.

(1597-1664), mention only a few works of art purchased in this period at auction or from dealers and make no reference either to the Boschi brothers or to canvases depicting the seasons of the year.[84]

We can thus conclude that these paintings–like most of the family's possessions–came to the Rinuccini collection as part of the dowry of Vittoria Teresa Guicciardini (1697-1753), the granddaughter of Alessandro Valori's heir Luigi Guicciardini. The marriage contract between Vittoria Teresa and her husband Carlo di Folco Rinuccini (1679-1748), dated 20 May 1716 fixed her dowry at 23,000 scudi, 12,000 to be delivered on the wedding day along with a trousseau worth 1,000 scudi. The balance was due after the death of the bride's father Giovangualberto Guicciardini (1670-1727), the last male descendant of the family.[85] It is reasonable to think that the balance was made up in works of art and household furnishings. Indeed two of the paintings under discussion might well be the allegories of *Winter* and *Spring* described by the 1726 inventory of Giovangualberto Guicciardini's possessions in the Empoli Vecchio villa,[86] immediately after four Valori family portraits:

> Quattro quadri dipintovi Signori di Casa Valori con ornamenti di legname puro;
> Due quadri dipintovi in uno l'Inverno e nell'altro la Primavera con ornamenti neri filettati d'oro.

If the Boschi brothers' allegories of the *Four Seasons* come from the villa at Empoli Vecchio, they were probably commissioned by Alessandro or Baccio Valori, who owned the manor in the 1640's. Unfortunately there is no explicit reference to the commission in Alessandro's accounts (although he paid for "quattro ornamenti di quadri mandati a Empoli" on 26 April 1647).[87] Few of Baccio Valori's account books have survived; it is

thus difficult to ascertain whether the series might have been commissioned by him.
In any case, we know that Alessandro and Baccio Valori were well-acquainted with the Boschi brothers and their works. Three of the works painted by the Boschi brothers in this period were commissioned by relatives of the Valori: the trompe l'œil fresco in Palazzo di San Clemente was painted in 1638 for their mother's cousin Tommaso di Francesco Guadagni (1582-1652).[88] The canvases in Santi Michele e Gaetano were painted in 1643 for the chapel founded by their great-uncle Neri di Piero Ardinghelli (1558-1642).[89] Since Neri died before the chapel was completed, the choice of the painters probably fell either to his sister Verginia Ardinghelli, the Valori brothers' grandmother, or to the supervisor of the reconstruction and decoration of Santi Michele e Gaetano from 1630 to 1659, the Theatine Filippo Maria Guadagni, who was their mother's brother.[90]
Filippo Baldinucci might well have been responsible for introducing Alfonso and Francesco Boschi to the Valori circle. His treatment of them in the *Notizie de' professori del disegno* expresses the close personal nature of their relationship. He also offers a wealth of concrete biographical information that is amply corroborated by the surviving archival documentation. Let's run through a series of examples. Not only does Baldinucci specify the names of Alfonso and Francesco's parents, he provides their patronymics (the names of their grandfathers).[91] This data matches the information supplied by the unpublished baptistery registers for the births of Alfonso, born on Saturday 11 August 1618,[92] and of Francesco, born on 14 January 1620.[93] Thus we know that they were the sons of the goldsmith Giovan Battista di Francesco Boschi and his wife Margherita di Alfonso Rosselli. Baldinucci also provides detailed information about Alfonso and Francesco's brothers. He mentions Diacinto, who became a Servite friar at Montesenario, Filippo and Domenico, who both died in early childhood. He also specifies that Alfonso and Francesco were the nephews of the better-known painters Fabrizio Boschi (1572-1642) and Matteo Rosselli[94] and the information is confirmed by one of the account books of Florence's Accademia del Disegno, the local artists' guild. This manuscript cites the names of both uncles to justify the discount granted to Alfonso and Francesco Boschi when the enrolled in the guild on 20 October 1643:[95]

A dì 20 ottobre 1643
114/53 Da Alfonso di Giovan Batista Boschi lire quattro tanti sono per sua matricola che ha da riconoscere da dua zii Fabbritio Boschi zio paterno e Matteo Rosselli zio materno lire 4.-
114/54 Da Francesco di Giovan Batista Boschi lire quattro tanti sono per sua matricola che ha da riconoscere da dua zii Fabbritio Boschi zio paterno e Matteo Rosselli zio materno lire 4.-

According to Baldinucci, Alfonso and Francesco Boschi, helped their uncle Fabrizio paint a series of fresco portraits of famous members of the Franciscan order on the corbels of the cloister in the Florentine convent of San Salvatore d'Ognissanti.[96]



16. Francesco Boschi, *Figure Study for Christ Meeting Veronica on the Road to Calvary*. Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe, FC 128628r.



17. Alfonso Boschi, *Study for the Angel Gabriel*. Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe, FC 128611r.

Alfonso's role in the undertaking is documented by the *Two Studies of Clerics* sketched on the back (fig. 18)[97] of the Gabinetto Nazionale's drawing of the *Angel Gabriel* cited above. The sketches are hitherto unrecognized studies for the Ognissanti portraits of *Bartolomeo Oleario* (fig. 19)[98] and *Antonio Ugoni* (fig. 20).[99] They give us a sense of what the now severely damaged frescoes must have looked like.

Baldinucci also specifies that Matteo Rosselli, who lived with his sister Margherita and brother-in-law Giovan Battista Boschi, trained his nephews Alfonso and Francesco as painters.[100] Tommaso Guadagni's book of debtors and creditors for the "fabbrica del casamento dietro alla Nunziata" provides proof that in 1638 Alfonso Boschi actually helped his uncle Matteo fresco the Guadagni residence behind the church of the Santissima Annunziata.[101]

From Francesco Saverio Baldinucci's biography of his father,[102] we know that Filippo took drawing lessons from Rosselli; his friendship with the Boschi brothers could easily have been born in their uncle's workshop.

Their bond might have been strengthened at school. Filippo Baldinucci notes that Alfonso and Francesco Boschi and their younger brothers attended the school run by the Jesuits of San Giovannino in Florence, the 'congregazione di Sant'Ignazio'. Filippo was educated there as well and his father Giovanni was a founding member of the lay confraternity founded to sing vespers with the Jesuits at San Giovannino[103] and, according to Francesco Saverio Baldinucci, sent Filippo to the same Jesuit school.[104]

Alessandro Valori is linked to the same cultural milieu by documentation from the family archives. One of the Valori account books lists a payment made on 19 January 1632 [Florentine calendar = 1633 modern style] to cover the expenses of a play staged by the local Jesuit school in which Alessandro acted: "A dì 19 detto scudi 2-10 pagati per conto della Commedia fatta nel Collegio dei Padri Giesuiti, a dove il signore Alessandro recitava".[105] Two other registers list payments for wine,[106] goats and cheese[107] donated to the "Padri della Compagnia dei Gesuiti fiorentini" over the course of several years in the 1630's. We also know, thanks to the last will and testament she dictated in 1632, that Alessandro's grandmother Verginia Ardinghelli chose to be buried in the Jesuit church of San Giovannino.[108]

Baldinucci explains that Alfonso gained a taste for Roman Baroque painting from Pietro da Cortona, who had come to Florence to execute frescoes in Palazzo Pitti. As a result Alfonso decided to continue his artistic education in Rome. A few months after Alfonso's arrival in Rome, he was struck with fever and died. Also according to Baldinucci, Matteo Rosselli was so shaken by the loss of his nephew that he fell into depression and died on the 18th January 1650. He was followed three years later by his brother-in-



18. Alfonso Boschi, *Two Studies of Clerics*. Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe, FC 128611v.

law Giovan Battista Boschi. After Giovan Battista's death Francesco Boschi decided to become a priest. However much Baldinucci admired his devotion to the spiritual life (he offers a twenty-eight-page panegyric to his Christian virtues), he had to admit that Francesco made little progress as an artist after his vocation and that the general quality of his work declined:

> [...] Allora Francesco risoluto di rinunziare a tuttociò, che non fosse Dio, accrebbe talmente i suoi fervori, e si diede a tanto spirito, che si può dire, che fin d'allora ei facesse punto fermo ai progressi dell'arte [...] contuttociò può dirsi, parlando generalmente, che egli abbia piuttosto peggiorato, che migliorato. [...][109]

Baldinucci's comments concerning Francesco Boschi's late works stands in sharp contrast to the praise for his brother; he ranks Alfonso among the men of great promise who were denied glory by an untimely death:

> [...] Molti uomini si veggono sul principio degli anni loro, [...] destinati dal cielo per diventar col tempo soggetti di sublissima virtù [...] che prevenuti dalla morte, posto fine all'operare, lasciano deluso l'umano consiglio e l'universale espettazione [...].[110]

In Alfonso Boschi's allegories of *Winter* and *Summer*, we can see that Baldinucci's praise was more than pure rhetoric. Alfonso's figures are vigorously drawn, his colors masterful and his lighting is well-managed. Although the compositions were inspired by traditional iconographic sources, they feature brilliant innovations. In *Winter* (figs. 4, 11), the flames illumine the visage of the youth who kneels by the hearth while cold tinges the cheeks of the snowball fighters. In *Summer* (fig. 6), we note the pink glow of the flesh of the watermelon reflected on the faces of the children who are eating it. The golden landscape reveals the painter's personal response to nature and his impressive power of observation. The voluptuous beauty of the female figure is set off to striking effect by her exquisite yellow tunic and brilliant blue drapery.

Alfonso Boschi is clearly a painter who merits serious attention, more than that which modern art historians usually accord him. Baldinucci notes nine works painted by Alfonso. We have already mentioned the frescoed *Portraits of Illustrious Franciscans* in Ognissanti, the *Presentation of the Virgin* in Santi Michele e Gaetano, the *Annunciation* in





19. Alfonso Boschi, *Portrait of Bartolomeo Oleario*. Florence, San Salvatore d'Ognissanti, courtyard.

20. Alfonso Boschi, *Portrait of Antonio Ugoni*. Florence, San Salvatore d'Ognissanti, courtyard.

the Conservatorio della Quiete and the allegories of *Winter* and *Summer*. Baldinucci also records a half-length *Saint Jerome* painted for Marquis Filippo Corsini, which still belongs to his heirs today.[111] He also mentions a few other lost works, a *Return of the Prodigal Son* commissioned by Lorenzo Antinori[112] along with a canvas by Francesco Boschi depicting *The Wise and Foolish Virgins*, a *Beheading of Saint John the Baptist* painted for the confraternity of Portatori di Norcia[113] and a few "*Teste di vecchi*", literally heads of old men, that Alfonso sent to his uncle Matteo from Rome.[114]

Somewhat surprisingly Fiorella Sricchia Santoro lists only three works by Alfonso in her article in the *Dizionario Biografico degli Italiani*,[115] the *Portraits of Famous Franciscans* in the courtyard of Ognissanti, the *Presentation of the Virgin* in Santi Michele e Gaetano and a *Crowning of the Virgin* in Santa Maria Maddalena de' Pazzi that has since been re-attributed to Matteo Rosselli.[116] Alfonso's name does not even appear in Giuseppe Cantelli's 1983 repertory of seventeenth century Florentine painting[117] or in the volume dedicated to *Il Seicento* in the series *La pittura in Italia* (Electa).[118] This accomplished painter is only mentioned in passing by Laura Lucchesi in her biography of Fabrizio Boschi in the catalogue of the *Seicento fiorentino* exhibition (1986),[119] by Roberto Contini in his biography of Francesco Boschi in the Saur *Allgemeines Künstler Lexikon* (1996)[120] and by Riccardo Spinelli in the catalogue of the relatively recent Fabrizio Boschi exhibition (2006).[121]

We can find a few references to Alfonso Boschi in studies of Florentine drawings[122] and in publications concerning the churches of Florence.[123] Ezio Chini's book dedicated to Santi Michele e Gaetano (1984) offers documentation concerning the works painted by Alfonso and his brother for the Ardinghelli chapel in this church. Chini transcribes two payments from the chapel's account book: a payment for the stretchers on 26 September 1642 and another payment on 10 June 1643 to "Alfonso e Francesco Boschi pittori [...] per li due quadri laterali della cappella, ducati 100".[124] Chini also cites the following receipt signed by the Boschi brothers on the same day:[125]

> Io Alfonso Boschi ho ricevuto dal Molto Reverendo Padre Guadagni scudi cinquanta per pagamento d'un quadro della presentazione della Madonna che ò fatto nella Cappella del Signor Neri Ardinghelli et in fede ho fatto la presente di mia propria mano.
> Io Francesco Boschi nell'istesso giorno ho ricevuto dal Molto Reverendo Padre Guadagni scudi cinquanta per pagamento d'un quadro fatto nell'istessa Cappella nell'quale vi è degl'Angeli che adorano la Madonna, et in fede ho fatto la presente di mia propria mano.

In 1996 Riccardo Spinelli[126] published relevant information from two account books that document the construction and decoration of the Casino Guadagni behind the Santissima Annunziata.[127] Both manuscripts list a payment made to Alfonso on 20 November 1638 "per la pittura dello sfondato della volta del salotto", literally for the painting of the trompe l'œil on the ceiling of the sitting room.
Luigi Zangheri's index to the Accademia del Disegno account books[128] cites three guild registers that mention Alfonso Boschi. Unfortunately, except for the documentation concerning Alfonso's enrollment in the guild in 1643,[129] the data provided by the index is not precise.[130] For example, the debts registered in 1654 and 1656 in the last ledger cited are actually old, unpaid membership fees carried over from previous account books. The cross in the margin next to these debts in the manuscript makes it clear that the painter was already dead at the time.[131] There is, in short, no reason to doubt the 1649 death date indicated by Baldinucci.[132]
Two of the three surveys of Florentine Baroque painting published in 2009, the ones written by Francesca Baldassari[133] and Giuseppe Cantelli,[134] make only a brief reference to Alfonso in the catalogue of the works painted by Francesco Boschi. Only the third survey, written by Sandro Bellesi, includes a separate catalogue entry for Alfonso Boschi,[135] completed by a brief biography and several bibliographic references. Bellesi's catalogue lists several of the paintings mentioned above, the *Portraits of Famous Franciscans* in Ognissanti, the fresco in the Casino Guadagni, the *Presentation* in Santi Michele e Gaetano and the *Annunciation* at La Quiete. It also includes two less convincing attributions, a canvas with *Saints Martin and Carlo Borromeo*[136] in the oratory of the Madonna del Pozzo in Brozzi[137] and an altarpiece with *Christ Crowned with Thorns* in San Michele Arcangelo a Caselli near Reggello.[138] Neither of these altarpieces match the quality of Alfonso's *Seasons*.
The splendid still-lifes in the foreground of Alfonso Boschi's allegories of *Winter* and *Summer* merit further attention. The game in the allegory of *Winter* (figs. 4, 11) closely resembles the doves and the ram in the foreground of his documented *Presentation of the Virgin* in Santi Michele e Gaetano (fig. 13). Alfonso's masterful depiction of fruit and vegetables in the allegory of *Summer* (fig. 6) is strikingly similar to the still-life in the foreground of a canvas with *Bacchus Straddling a Wine Barrel*[139] (fig. 21). In fact this similarity encourages us to take a closer look at the current attribution of this painting to Baccio del Bianco (1604-1656).
The source of this composition is the well-known tapestry with *Bacchus on the Barrel* designed by Alessandro Allori and woven by Guasparri Papini between 1615 and 1616.[140] The still-life study added in the foreground, makes this painting perfectly compatible with Baccio del Bianco's taste for similar subjects, apparent both in his frescoes in Casa Buonarroti[141] and in his mural decorations in the Casino Guadagni.[142] As Mina Gregori has pointed out,[143] Bacchus' ironic smile reminds us of the expression on the face of the young child holding a bunch of grapes in the foreground of Baccio's fresco with the *Study of Astronomy* in Casa Buonarroti.[144]
However, the attribution to Baccio del Bianco is scarcely convincing from a stylistic point of view. Bacchus' solid build makes him quite unlike other figures by Baccio, including the long-limbed 'putti' bearing coast of arms in the Casino Guadagni[145] and the caricatured adults that populate the Casa Buonarroti frescoes. The careful modeling of Bacchus' body is also markedly different from the rapid brushwork that shapes the figures in Baccio's paintings, which are characteristically formed by a few swift strokes of pigment (for example the ones in Baccio's depiction of *The Golden Age*,[146] one of the frescoes he painted in the Waldstein Palace in Prague).[147]
The painter models the body of Bacchus by applying several layers of flesh tones, using a technique reminiscent of Alfonso Boschi's in

21. Baccio del Bianco or Alfonso Boschi?, *Bacchus Straddling a Wine Barrel*. Private collection.



his allegory of *Summer* (fig. 6). There is also a notable resemblance between the grape leaves on the arbor over Bacchus' head and the leaves of the trees in the same allegorical painting. In both cases the leaves are darkly silhouetted against the brilliant blue sky. There is, in other words, significant stylistic evidence to support a possible attribution of the *Bacchus Straddling a Wine Barrel* to Alfonso Boschi. We can add iconographic evidence as well. The grape arbor is modeled after the one in the canvas of *Christ and the Samaritan* painted by Alfonso's uncle Matteo Rosselli in the 1620's and later sent to Austria.[148]

The *Bacchus Straddling a Wine Barrel* in short may well be one of the "many other works painted for various gentlemen" that Baldinucci mentions in his *Notizie di Alfonso Boschi*.[149] Now that Alfonso's splendid *Summer* and *Winter* have come to light to clarify our vision of this admirable painter, we have some hopes of recognizing other lost works.

1) F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Florence 1681-1728, edited by F. Ranalli, Florence 1845-1847.
2) See the biography written by Filippo's son Francesco Saverio Baldinucci (*Vita di Baldinucci*, undated manuscript [post 1726], published by S. Samek Ludovici in F. Baldinucci, *Vita di Gian Lorenzo Bernini*, Milan 1948, p. 43).
3) See the baptismal record for Alessandro di Filippo Valori in *Registro dei battezzati al fonte di San Giovanni tenuto dal preposto di San Giovanni, Maschi* 1612-1614, Florence, Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore (from now on AOSMF), register 29, folio 80.
4) A payment was made to the convent of San Niccolò di Cafaggio in via del Cocomero for the dowry of "Maria nostra sorella oggi suor Maria Teresia" on 30 March 1632. See *Questo libro intitolato Debitori e Creditori contrasegnato A in cartapecora spranghe nere n.° 5 è di Baccio & Alessandro del quondam cavalier Filippo del clarissimo Baccio Valori di Fiorenza, cominciato per mano di Paolo da Sangallo computista [...]*, 1629-1642, Archivio di Stato di Firenze (from now on ASFi), *Panciatichi* 23, folio 23 right. The account book (folio 23 right) also lists an expense for the vows taken by "Suor Maria Teresia Valori monaca in detto Convento" on 9 September 1637. Alessandro Valori made a provision for an annuity for Suor Maria Teresia when he made out his will on 22 December 1668 (ASFi, *Panciatichi* 189, insert 30, folio 2v). Maria Teresia was still alive on 20 March 1672 [Florentine calender = 1673 modern style], when she was mentioned in another of Alessandro's account books (ASFi, *Panciatichi* 28, folio 126r).
5) For Verginia's birth on 18 October 1608 and baptism on the following day see the *Registro dei battezzati al fonte di San Giovanni tenuto dal preposto di San Giovanni, Femmine* 1608-1610, Florence, AOSMF, register 249, folio 71. For the date of her marriage see ASFi, *Raccolta Sebregondi* 5387.
6) See the baptismal record for Baccio di Filippo Valori in *Registro dei battezzati al fonte di San Giovanni tenuto dal preposto di San Giovanni, Maschi* 1612-1614, Florence, AOSMF, register 29, folio 11.
7) R. Borghini, *Il Riposo*, Florence 1584, offset reprint edited by M. Rosci, Milan, 1967, pp. 533, 538, 584, 597-598, 604, 621-622, 625.
8) F. Baldinucci 1681-1728 ed. 1845-1847, I, 1845, pp. 407, 474, 568, II, 1846, p. 595, III, 1846, pp. 74, 296-297, 474, 497-498, 508.
9) Oath signed by Filippo di Baccio Valori, 26 February 1604 [Florentine calendar = 1605 modern style], ASFi, *Panciatichi* 186, insert 34.
10) See the '*Nota*' signed by Baccio di Filippo Valori on 27 April 1632, ASFi, *Panciatichi* 188, insert 10; and the testament of Verginia di Piero Ardinghelli, 16 October 1632, ASFi, *Panciatichi* 188, insert 11, folio 3r.
11) For the admission of Baccio Valori to the military order of Santo Stefano see ASFi, *Raccolta Sebregondi* 5387.
12) For the date of Baccio's death see ASFi, *Raccolta Sebregondi* 5387.
13) For Alessandro Valori's admission to the military order of Santo Stefano see ASFi, *Raccolta Sebregondi* 5387.
14) F. Baldinucci 1681-1728 ed. 1845-1847, I, 1845, p. 407.
15) *Questo libro chiamato Entrata e Uscita e Quaderno di Cassa segnato A, fibbie nere, è del signore Alessandro del signore cavaliere Filippo Valori [...]*, 1632-1640, ASFi, *Panciatichi* 21, folio 139 right.
16) *Libro de' Partiti dell'Accademia del Disegno[...]*, 1648-1660, ASFi, *Accademia del Disegno* 11, folio 56 verso, cited in *Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico*, edited by L. Zangheri, Florence 2000, p. 326.
17) F. Baldinucci 1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, p. 268.
18) Decree signed by Girolamo Tozzetti, chancellor of the Ufficiali de' Pupilli, 16 December 1676, ASFi, *Panciatichi* 189, insert 26.
19) *Questo libro segnato A in cartapecora con spranghe rosse è del Signore Alessandro del Signore Cavaliere Filippo Valori e chiamasi Giornale e Quaderno di Cassa Prima [...]*, 1642-1687, ASFi, *Panciatichi* 28, folio 36v. It is not entirely clear whether the stone cutter might be the "scarpellino de[lla] Badia di S. Michele delli Antinori" Alessandro Malavisti who was mentioned three years earlier in the same account book (on folio 25 recto) on the 4 March 1646 [ab Incarnatione = 1647], when Alessandro Valori sold him the black and white marble from the Valori funerary monument in Santa Maria degli Angeli in borgo Pinti, which had been dismantled when the convent was re-assigned to the nuns of Santa Maria Maddalena de' Pazzi.
20) For information about the Palazzo dei Visacci see L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Florence 1972, I, pp. 491-498.
21) *Questo libro intitolato Debitori e Creditori segnato A in cartapecora spranghe rosse è del signore Alessandro del signore cavaliere Filippo Valori [...]*, 1642-1687, ASFi, *Panciatichi* 29, folio 235 right: "per assettatura di due statue intere della loggia".
22) Ivi, ASFi, *Panciatichi* 29, folio 268 right.
23) Ivi, ASFi, *Panciatichi* 29, folio 341 left.
24) F. Baldinucci 1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847,

pp. 227, 347, 373.
25) *Questo libro intitolato Debitori e Creditori contrasegnato A in cartapecora spranghe nere n.° 5 è di Baccio & Alessandro del quondam cavalier Filippo del clarissimo Baccio Valori di Fiorenza, cominciato per mano di Paolo da Sangallo computista [...]*, 1629-1642, ASFi, *Panciatichi* 23, folio 36 left.
26) *Questo libro intitolato Debitori e Creditori segnato A in cartapecora spranghe rosse è del signore Alessandro del signore cavaliere Filippo Valori [...]*, 1642-1687, ASFi, *Panciatichi* 29, folio 268 left.
27) Ivi, ASFi, *Panciatichi* 29, folio 268 left.
28) *Ibidem*.
29) Ivi, ASFi, *Panciatichi* 29, folio 341 left.
30) *Ibidem*.
31) For the date of Alessandro Valori's death see ASFi, *Panciatichi* 196, insert 4.
32) See the inventory of the property left to Luigi Guicciardini, compiled on 23 January 1687 [Florentine calendar = 1688 modern style], ASFi, *Panciatichi* 196, insert 4.
33) The "casa da padrone et altre ad uso de' lavoratori e conduttori e cinque poderi" at Botinaccio were sold to Filippo Baldinucci on 30 September 1665 by Alessandro Valori. See ASFi, *Panciatichi* 189, insert 15, folio 1r-v.
34) F. Baldinucci 1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, pp. 268-269.
35) F. S. Baldinucci post 1726 ed. Samek Ludovici 1948, p. 42.
36) *Questo libro segnato A in cartapecora con spranghe rosse è del Signore Alessandro del Signore Cavaliere Filippo Valori e chiamasi Giornale e Quaderno di Cassa Prima [...]*, 1642-1687, ASFi, *Panciatichi* 28, folios 9v, 48v, 186r-v.
37) *Questo libro intitolato Debitori e Creditori segnato A in cartapecora spranghe rosse è del signore Alessandro del signore cavaliere Filippo Valori [...]*, 1642-1687, ASFi, *Panciatichi* 29, folio 157 left.
38) For further information about Giovanni Baldinucci see his diary, published in 2001 and the introduction by Brendan Dooley (*Quaderno. Peste, guerra e carestia nell'Italia del Seicento*, Florence 2001).
39) The payments are listed in the *Uscita di danari contanti in mano della signora Caterina Guadagni*, folios 49-68 of the account book entitled *[...] Entrata e Uscita e Quaderno di Cassa segnato A, fibbie nere, è del Signore Alessandro del Signore Cavaliere Filippo Valori* [...], 1632-1640, ASFi, *Panciatichi* 21, folios 51r, 53v, 56r, 58v, 61r, 64v.
40) F. S. Baldinucci post 1726 ed. Samek Ludovici 1948, p. 36.
41) According to Edward Goldberg, Filippo Baldinucci also did book keeping for the Marchesi Bartolommei and for the Ginori, Alessandri, Taddei and Pucci families (*After Vasari: History, Art and Patronage in Late Medici Florence*, Princeton 1988, pp. 50-51, 230-231, notes 8-15).
42) F. S. Baldinucci post 1726 ed. Samek Ludovici 1948, pp. 42-43.
43) Ivi, p. 43.
44) *Masserizie e mobili esistenti nella Villa di Empoli vecchio dell'Illustrissimo Signore Giovan Gualberto Guicciardini data in consegna a Matteo Jacopini nuovo fattore questo dì primo luglio 1726*, ASFi, *Panciatichi* 197, insert 34, folio 52r.
45) According to Francesco Saverio Baldinucci, this second series was later acquired by Francesco Maria Gabburri. Though both series were later dismembered, a good number of the drawings can been tracked down in the Uffizi's Gabinetto Disegni e Stampe, the Louvre's Cabinet des Dessins and the Albertina in Vienna and other collection. See A. Matteoli, *Filippo Baldinucci disegnatore*, 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz' 1988, pp. 353-437.
46) F. S. Baldinucci post 1726 ed. Samek Ludovici 1948, p. 43.
47) Ivi, p. 44.
48) F. Baldinucci, *Listra de' Nomi de' Pittori, di mano de' quali si hanno disegni [...]*, Florence 1673, including the hand written notes the author added in 1675, ed. P. Barocchi in the appendix to F. Baldinucci 1681-1728, offset reprint of the 1845-1847 edition, Florence 1975, VI, pp. 181-203.
49) L. Gualtieri, *Nota de' libri de' disegni [...] che rimasero dopo la morte del Serenissimo Principe Cardinale Leopoldo di Gloriosa Memoria*, 1687, ASFi, *Guardaroba medicea* 779, insert 9.
50) Bartolomeo Manfredi, *Allegory of the Four Seasons*, Dayton, The Dayton Institute of Art, one of several versions of the same painting. See G. Merlo in *Dopo Caravaggio. Bartolomeo Manfredi e la Manfrediana Methodus*, catalogue of the exhibition (Cremona 1987), Milan 1987, pp. 62-63, no. 3; N. Hartje, *Bartolomeo Manfredi (1582-1622): Ein Nachfolger Caravaggios und seine Europaïsche Wirkung. Monographie und Werkverzeichnis*, Weimar 2004, pp. 293-295.
51) See A. Giusti, "L'Opificio delle Pietre Dure e alcuni interventi di restauro su marmi del Tribolo" in E. Pieri, L. Zangheri (editors), *Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, acts of the symposium (Poggio a Caiano, 10-11 November 2000), *Quaderni di ricerche storiche* 7, Signa 2001, pp. 51-55.
52) See the photograph reproduced by Andrea Gates in the booklet printed for the presentation of the four canvases at the Maastricht fine arts fair, *A Florentine Four Seasons*, London 2009, p. 39, fig. 13.
53) Cesare Dandini, *Cleopatra*, Florence, private collection, oil on canvas, 168 x 129 cm. See the catalogue entry by Roberto Contini in the catalogue of the exhibition *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, Florence 1986, *Pitture*, pp. 307-308, no. 1.155; S. Bellesi, *Cesare Dandini*, Torino 1996, pp. 156-158, no. 99.
54) Orazio Fidani, *Angelica and Medoro*, Florence, Polo museale, Inv. 1890, no. 3559, oil on canvas, 230 x 340 cm. See E. Borea, *La Quadreria di don Lorenzo de' Medici*, catalogue of the exhibition (Poggio a Caiano, Villa medicea, 1977), Florence 1977, pp. 46-47, no. 16.
55) G. Cantelli, *Postille per la pittura di natura morta in Toscana, ovvero i prodotti della terra tra paradosso e bellezza*, in *Il paesaggio toscano. L'opera dell'uomo e la nascita di un mito*, Milan 2004, pp. 360-361 (figs.), 366.
56) A. Gates in *A Florentine Four Seasons and a Matteo Rosselli Altarpiece*, London 2009, p. 43.
57) L. Goldenberg Stoppato, *The catalogue of the Rinuccini collection, Filippo Baldinucci and a solution for the riddle of the Matthiesen Four Seasons*, written opinion supplied to Patrick Matthiesen in July 2004. The attributions to Francesco and Alfonso Boschi are accepted by Francesca Baldassari in *La pittura del Seicento a Firenze. Indice degli Artisti e delle loro Opere*, Turin 2009, p. 160.
58) Alfonso Boschi, *Study of Young Boy Kneeling*, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. no. 7156F, red chalk on white paper, 180 x 255 mm, bearing the mark of the GDSU (Briquet 930) and a water mark with the Medici coat of arms.
59) *Inventario dei Disegni A-C*, in *Inventario generale della R. Galleria di Firenze compilato nel 1784 essendo direttore [...] Bencivenni*, vol. I, classe III, unpaginated.

60) See the alphabetical index in L. Gualtieri, *Nota de' libri de' disegni tanti grandi, che mezzani con la distintione di quanti ne sono attaccati per libro, avvertendo che oltre a quelli che rimasero dopo la morte del Serenissimo Principe Cardinale Leopoldo di Gloriosa Memoria, vi si comprendono quelli hauti di camera del Serenissimo Padrone per mano del Signor Falconieri in numero di 193 [...]*, 13 maggio 1687, ASFi, *Guardaroba medicea* 779, insert 9, folio 1000v, cited by G. Gaeta Bertelà, *Testimonianze documentarie sul fondo dei disegni di Galleria*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria. Fonti e Documenti*, acts of the symposium (Florence 20-24 September 1982), Florence 1982, p. 137.
61) F. Baldinucci 1673 ed. Barocchi 1975, p. 181.
62) Alfonso Boschi, *Study for the Presentation of the Virgin*, Oxford, Ashmolean Museum, no. 801 A, red chalk on white paper, 311 x 227 mm. This drawing was left to the Taylor Institution in 1830 by Reverend Robert Finch and was transferred to the Ashmolean Museum in 1976. See H. MacAndrew, *Ashmolean Museum Oxford. Catalogue of the Collection of Drawings*, III, Italian Schools: Supplement, Oxford 1980, pp. 97-98, no. 801 A, plate LI (as a work of Fabrizio Boschi); E. Chini, *La chiesa e il convento dei Santi Michele e Gaetano a Firenze*, Florence 1984, pp. 144, 149, fig. 155.
63) Alfonso Boschi, *Presentation of the Virgin*, Florence, Santi Michele e Gaetano, Ardinghelli chapel, oil on canvas, signed and dated "ALFONSIVS BOSCHIVS FLOR.NUS/ M.D.CXXXXIII". See Chini 1984, pp. 144, 149 (fig. 154), 326; G. Piccirillo (ed.), *La Chiesa dei Santi Michele e Gaetano*, Florence 2006, pp. 48-51, 49 (fig.).
64) Matteo Rosselli, *Adoration of the Shepherds*, Florence, Santi Michele e Gaetano, Bonsi chapel of the Nativity, oil on canvas, bearing the painter's initials and the date 1631. See Chini 1984, pp. 108-109, notes 15-16, fig. 97; Piccirillo 2006, pp. 34-35. For the identification of the sitters see F. Baldinucci 1681-1728 ed. 1845-1847, IV, 1846, p. 166.
65) Alfonso Boschi, *Francesco (1627-1696), Vieri (1631-1708) and Laura (1632-1708) Guadagni as Children Leaning over a Balcony*, fresco, Florence, Casino Guadagni, first floor, room overlooking via Capponi. See R. Spinelli, *Indagini sulle decorazioni secentesche del Casino Guadagni 'di San Clemente' a Firenze*, 'Quaderni di Palazzo Te', n.s. 4, 1996, pp. 41, 61, note 37. Spinelli suggested that the children portrayed might be Francesco, Pierantonio, Vieri and an unknown brother of theirs who died in early childhood. The name of Pierantonio must be excluded since an unpublished baptismal record proves that he was born on the 30 September 1639 (AOSMF, register 42, folio 168; ASFi, *Guadagni* 390, folio 322 left). It is not entirely clear whether the fourth figure alludes to Donato di Tommaso Guadagni who was born on the 6 September 1628, baptized on the following day (AOSMF, register 37, folio 18; ASFi, *Guadagni* 390, folio 294 right) and died on 31 July 1632 before he turned four (ASFi, *Guadagni* 390, folio 115 left).
66) The Casino Guadagni was built between 1636 and 1637 by Tommaso di Francesco Guadagni (Spinelli 1996, p. 37). It was sold in 1777 to the Count of Albany Charles Edward Stuart and in 1788 to Simone Velluti Zati di San Clemente. See Ginori Lisci 1972, I, pp. 513-518; M. Bevilacqua, *Palazzo Guadagni 'dietro la Nunziata', Gherardo Silvani e l'architettura del Barocco fiorentino*, 'Opvs Incertvm', II, 2007, no. 3, pp. 17-29; F. Farneti, *Quadraturismo e pittura di architettura. Il recupero delle decorazioni di palazzo Guadagni*, 'Opvs Incertvm', II, 2007, no. 3, pp. 77-87.
67) F. Baldinucci 1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, p. 222.
68) Ivi, pp. 226-227.
69) Francesco Boschi, *Adoring Angels*, Florence, Santi Michele e Gaetano, Ardinghelli chapel, oil on canvas. See Chini 1984, pp. 144, 148 (figs. 152-153), 326; Piccirillo 2006, p. 48.
70) See note 63.
71) Francesco Boschi, *Study of a Male Figure Holding a Cornucopia*, London art market, red chalk on white paper, 375 x 302 mm. See C. M. de Prybram-Gladona, *Unbekannte Zeichnungen Alter Meister aus europäischen Privatsbesitz*, Munich 1969, p. 46, no. 62, attributed to Giovanni da San Giovanni; Sotheby's New York, 27 January 1999, lot 97, attributed to Matteo Rosselli; A. Gates in *A Florentine Four Seasons* 2009, pp. 55, 57, fig. 15.
72) Francesco Boschi, *Study of a Male Figure*, Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe alla Farnesina, FC 128628r, red and black chalk on light gray paper, 420 x 275 mm. See S. Prosperi Valenti Rodinò, *Da Leonardo a Volterrano: disegni fiorentini dal XV al XVII secolo*, catalogue of the exhibition (Rome, Gabinetto Disegni e Stampe 24 November 1994-28 January 1995 / Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Spring 1995), Rome 1994, pp. 178-179, no. 84.
73) Francesco Boschi, *Christ meets Veronica on the Way to Calvary*, Pietrasanta, Museo di San Martino, oil on canvas. See R. Contini, *Pittura nel vicariato di Pietrasanta dal secondo Cinquecento al tardo Settecento*, in *Arte Sacra nella Versilia Medicea. Il culto e gli arredi*, edited by C. Baracchini and S. Russo, catalogue of the exhibition (Seravezza, Palazzo Mediceo, 5 August-15 October 1995), Florence 1995, pp. 66-68, pl. XIII.
74) F. Baldinucci 1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, p. 227.
75) Francesco Boschi, *Study of a Female Figure*, Paris, Musée du Louvre, Inv. no. 659, black chalk with white highlights on blue paper, 340 x 215 mm. See C. Monbeig Goguel in *Dessins baroques florentins du musée du Louvre*, catalogue of the exhibition (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, 2 October 1981-18 January 1982), Paris 1981, pp. 194-195, no. 117; id., *Dessins toscans XVIe-XVIIIe siècles*, II, *1620-1800*, Paris 2005, p. 139, no. 119.
76) Alfonso Boschi, *Study for the Angel Gabriel*, Roma, Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe alla Farnesina, FC 128611r, black and white chalk on blue paper, 403 x 260 mm. See S. Prosperi Valenti Rodinò 1994, pp. 176-177, no. 176.
77) Alfonso Boschi, *Annunciation*, Quarto fiorentino, Conservatorio della Quiete, oil on canvas. See F. Baldinucci 1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, p. 222; D. Castellucci, Ministero dei Beni Culturali catalogue entry 09/00079276, 1977; S. Prosperi Valenti Rodinò 1994, sub no. 83, fig.; C. De Benedictis in *Villa La Quiete. Il Patrimonio artistico del Conservatorio delle Montalve*, Florence 1997, pp. 223-224, 228, fig. 17.
78) See A. Gates in *A Florentine Four Seasons* 2009, pp. 73-74 for information about the recent provenance of the series that came to the Matthiesen Gallery from a Swiss private collection in 2002. She cites the following previous owners: the Swiss art dealer Bruno Scardeoni; the Giannelli collection in Switzerland; the New York art dealer Ira Spanierman (in the 1970s); the Delano collection at *Steen Valetje* in Barrytown, New York.
79) *Catalogo dei quadri ed altri oggetti della Galleria Rinuccini per comodo dei signori che favoriscono visitarla*, Florence 1845, pp. 21-22.
80) *Catalogo della Galleria del fu. Marc. Rinuccini.*

Galleria Rinuccini. Catalogo dei quadri appartenuti alle Scuole Italiane [...], *Estere*, Florence undated [post 2 July 1848]. The catalogue also describes a second series of allegories of the *Four Seasons* painted by Dirk Helmbrecker (1633-1696).
81) C. Pini, C. Milanesi, *Alcuni quadri della Galleria Rinuccini descritti e illustrati. La vendita di questa Galleria sarà aperta al pubblico incanto il primo di maggio 1852 – Palazzo Rinuccini, Fondaco di Santo Spirito, n.° 2011 in Firenze*, Florence 1852. Helmbrecker's allegories of the *Four Seasons* (see note 80) are listed in this auction catalogue. It specifies that the canvases measured an average of 50 x 62 cm and that they were signed and dated 1682 and 1684 (pp. 84-85, nos. 565, 566, 568, 569). As Pini and Milanesi point out, Filippo Baldinucci (1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, pp. 510-511) mentions Helmbrecker's series among the paintings that belonged to the Marquis Folco Rinuccini (1635-1709).
82) *Misure e numeri dei Quadri di figure ottimi*, Florence, Archivio Corsini, Fondo Rinuccini, Stanza IV, Armadio L, vol. XVIIbis = Galleria e Biblioteca Rinuccini, insert B, unpaginated.
83) ASFi, *Raccolta Sebregondi* 4510.
84) See *Stracciafoglio primo, 1632 al 1637* and *Stracciafoglio secondo, 1637 al 1644*, Florence, Archivio Corsini, Fondo Rinuccini, Stanza IV, filza XIII; *Entrata et uscita di Possessioni, 1644 al 1650* and *Quaderno di Carlo, 1651 fino al 1660*, Florence, Archivio Corsini, Fondo Rinuccini, Stanza IV, filza XIV.
85) See the "Scritta di parentado" for Vittoria Teresa di Giovangualberto Guicciardini and Carlo di Folco Rinuccini, 1716, ASFi, *Panciatichi* 197, insert 13.
86) *Masserizie e mobili esistenti nella Villa di Empoli vecchio [...] 1726*, ASFi, *Panciatichi* 197, insert 34, folio 51v.
87) The account book entitled *[...] Debitori e Creditori segnato A in cartapecora spranghe rosse è del signore Alessandro del signore cavaliere Filippo Valori*, for the period 1642-1687 (ASFi, *Panciatichi* 29, folio 101 left) lists the following payment: "1647 26 Aprile lire 17 - per quattro ornamenti di quadri mandati a Empoli g[iornal]e 25 q[uest]o 102 scudi 2.3 -."
88) See note 100 for the documentation concerning the fresco Alfonso Boschi painted for Tommaso di Francesco Guadagni. For a genealogical chart of the Guadagni family see the one drawn by Carlo Sebregondi (ASFi, *Raccolta Sebregondi* 2763 a).
89) See the genealogical chart for the Ardinghelli family compiled by Carlo Sebregondi (ASFi, *Raccolta Sebregondi* 174) and Ezio Chini (1984, pp. 140-149) for information about the chapel he founded in Santi Michele e Gaetano.
90) See the genealogical chart for the Guadagni family compiled by Carlo Sebregondi (ASFi, *Raccolta Sebregondi* 2763 a) and Ezio Chini (1984, *ad indices*) for information about Filippo Maria Guadagni, who entered the Theatine order in 1603, and his role as "soprastante" of the construction of Santi Michele e Gaetano.
91) F. Baldinucci 1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, pp. 221, 224.
92) *Registro dei battezzati al fonte di S. Giovanni tenuto dal preposto di S. Giovanni, Maschi* 1616-1618, AOSMF, register 31, folio 72v. Baldinucci claims that Alfonso was born around 1615 (1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, p. 221).
93) *Registro dei battezzati al fonte di S. Giovanni tenuto dal preposto di S. Giovanni, Maschi* 1618-1620, AOSMF, register 32, folio 84. It specifies that Francesco Boschi was born on 14 January 1619 [Florentine style = 1620 according to the modern calendar] and baptized on the following day. Baldinucci supplies us Francesco's precise birth date in his *Notizie* (1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, p. 224).
94) F. Baldinucci 1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, pp. 221, 224.
95) *Entrata dell'Accademia tenuta per me Domenico Pugliani Camarlingo, cominciata il dì 1 novembre 1641*, H, 1641-1649, ASFi, *Accademia del Disegno* 106, folio 4v, cited by Zangheri 2000, p. 45. The discount granted "havendo il beneficio de' due zii" is also mentioned in the account book *[...] Debitori e creditori di Matricole segnato G [...]*, 1651-1655, ASFi, *Accademia del Disegno* 59, folios 53 left, 54 left.
96) F. Baldinucci 1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, pp. 221, 227. Baldinucci specifies that Francesco painted the fresco image of *Saint Anthony of Padua* on the north side of the arch and that Alfonso was responsible for the depiction of *Saint Francis* on the opposite side.
97) Alfonso Boschi, *Studies of Two Clerics*, Roma, Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe alla Farnesina, FC 128611v, black and white chalk on blue paper, 403 x 260 mm, reproduced by S. Prosperi Valenti Rodinò 1995, sub no. 83.
98) Alfonso Boschi, *Cardinal Bartolomeo Oleario, Bishop of Fiesole (+1396)*, Florence, San Salvatore d'Ognissanti, courtyard, fresco, inscribed "F BARTHOLOMEVS VLIA/RIVS PATAVINVS. S.R.E./PRESB.CARD.CREATVS/A BONFACIO IX.AN./MCCCLXXXIX.OR.MI", photo. Sopr. 444576.
99) Alfonso Boschi, *Cardinal Antonio Ugoni*, Florence, San Salvatore d'Ognissanti, courtyard, fresco, inscribed "F ANTONIVS HVGONIVS/S.R.E. PRE [lacuna] CARDI/NALIS CREATVS ANNO/DOMINI [lacuna] DXXVI./ORDINIS.MINORVM", photo. Sopr. 444618.
100) F. Baldinucci 1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, p. 221.
101) Tommaso Guadagni's book of debtors and creditors for the "*fabbrica del casamento dietro alla Nunziata*" lists payments made to Matteo Rosselli on 12 June, 27 July and 23 October 1638 for his frescoes with the *Angel Raphael*, *Saint Andrew*, the *Guardian Angel* and *Saint Thomas Aquinas*, which are followed by the payment made to Alfonso on 20 November of the same year for the fresco portraying the Guadagni children. See *[...] Debitori, e creditori segnato A è del signor Tommaso del signor Francesco Guadagni nel quale si terrà conto di tutti gl'affari appartenenti alla fabbrica del casamento dietro alla Nunziata [...]*, 1636-1647, ASFi, *Guadagni* 392, folio 49 right, quoted by Spinelli 1996, p. 61, notes 30, 34, 35 and 37 (with the old call number B 133).
102) F. S. Baldinucci post 1726 ed. Samek Ludovici 1948, pp. 36-37.
103) See the introduction to Giovanni Baldinucci's diary, edited by Brendan Dooley and published with the title *Quaderno. Peste, guerra e carestia nell'Italia del Seicento*, Florence 2001, p. XV, note 15.
104) F. S. Baldinucci post 1726 ed. Samek Ludovici 1948, p. 36.
105) *Questo libro chiamato Entrata e Uscita e Quaderno di Cassa segnato A, fibbie nere, è del Signore Alessandro del Signore Cavaliere Filippo Valori* [...], 1632-1640, ASFi, *Panciatichi* 21, folio 113 right.
106) One account book mentions on the 14 April 1631 a 10 year promise to supply wine "A Padri della Compagnia del Gesuiti fiorentini" who had already received the agreed ration in 1629 and 1630 (*Questo libro intitolato Giornale Segnato A in cartapecora bianca, spranghe nere n.° 3, è di Baccio & Alessandro del quondam Cavalier Filippo Valori*, 1629-1642, ASFi,

Panciatichi 19, folio 99r).
107) Another account book lists on 23 April 1639 the cost of two goats and of cheese given as gifts to the "Padri Gesuiti" (*Questo libro chiamato Entrata e Uscita e Quaderno di Cassa segnato A, fibbie nere, è del Signore Alessandro del Signore Cavaliere Filippo Valori* [...], 1632-1640, ASFi, *Panciatichi* 21, folio 139 right).
108) Testament of Verginia Ardinghelli, 16 October 1632, ASFi, *Panciatichi* 188, insert 11, folio 1r.
109) F. Baldinucci 1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, pp. 227-228.
110) Ivi, p. 220.
111) Alfonso Boschi, *Saint Jerome*, Florence, Palazzo Corsini, oil on canvas, 71 x 58 cm. See F. Baldinucci 1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, p. 222; U. Medici, *Catalogo della Galleria dei Principi in Firenze*, Florence 1886, p. 35, no. 119.
112) F. Baldinucci 1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, pp. 221-222.
113) Ivi, p. 222. Robert Contini suggested that this painting might be *Beheading of Saint John the Baptist* in the Museo Civico of Prato (see *Il Museo Civico di Prato. Le collezioni d'arte*, edited by M. P. Mannini, Florence 1990, pp. 146-147, no. 69). Neither the style of painting, nor its quality match Alfonso's in the allegories of *Winter* and *Summer*.
114) F. Baldinucci 1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, p. 222.
115) F. Sricchia Santoro, *Boschi, Alfonso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rome 1960-[...], 13, 1971, pp. 189-190.
116) The *Crowning of the Virgin* in the church of Santa Maria Maddalena de' Pazzi, was attributed to Alfonso Boschi by Federigo Fantozzi (*Nuova Guida ovvero Descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Florence 1842, p. 293). The attribution was repeated by Walter and Elizabeth Paatz (*Die Kirchen von Florenz*, Frankfurt am Main 1940-1954, IV, 1952, pp. 98, 112, note 49) and by Fiorella Sricchia Santoro (in the *Dizionario Biografico degli Italiani* 1960-[...], vol. 13, 1971, p. 190). Alison Luchs mentioned the altarpiece as a work of Alfonso or Fabrizio Boschi in her dissertation on the convent church (*Cestello. A Cistercian Church of the Florentine Renaissance*, New York & London, 1977, p. 91, fig. 75b) but re-attributes it to Matteo Rosselli in a second publication on the same subject (*The Convent of Santa Maria Maddalena de' Pazzi and its Works of Art*, Florence 1990, p. 12, fig.).
117) G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Fiesole 1983.
118) *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milan 1988 ed. 1989, 2 vols.
119) L. Lucchesi, *Fabrizio Boschi*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogue of the exhibition (Florence, Palazzo Strozzi, 1986-1987), Florence 1986, *Biografie*, p. 40.
120) R. Contini, *Boschi, Francesco*, in *Allgemeines Künstler Lexikon*, München 1992-[...], 13, 1996, p. 170.
121) R. Spinelli, *Fabrizio Boschi (1572-1642) pittore barocco di "belle idee" e di "nobiltà di maniera"*, catalogue of the exhibition (Florence, Casa Buonarroti, 2006), Florence 2006, p. 56.
122) S. Prosperi Valenti Rodinò, *Da Leonardo a Volterrano: disegni fiorentini dal XV al XVII secolo*, catalogue of the exhibition (Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe, 1994-1995; Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1995), Rome 1994, p. 177, no. 83.
123) F. L. Del Migliore, *Firenze città nobilissima illustrata*, Florence 1684, p. 448; G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, 1754-1762, III, I part, 1755, p. 216; F. Fantozzi, *Nuova Guida ovvero Descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, Florence 1842, p. 531; W. & E. Paatz 1940-1954, IV, 1952, pp. 176, 189, nota 77; M. Mosco, *Itinerario di Firenze barocca*, Florence 1974, p. 65; Chini 1984, pp. 144, 149 (fig. 154), 326; Piccirillo 2006, pp. 48-51, 49 (fig.).
124) *Questo libro è della Eredità del signor Neri Ardinghelli attenente a Chierici Regolari delli Teatini di S: Michele Bertelli di Firenze*, ASFi, *Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo* 2008, insert 168, folios 6v, 8v, Chini 1984, p. 326.
125) *Filza 6ta di Conti e Ricevute dal 1641 al 1650 spettanti ai RR. PP. Teatini di questa Casa di S. Michele Berteldi alias degli Antinori*, ASFi, *Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo* 1973, insert 67, unpaginated, Chini 1984, p. 326, note 94.
126) Spinelli 1996, pp. 41, 61, note 37.
127) *[...] Giornale segnato A è del signor Tommaso del signor Francesco Guadagni, nel quale si descriveranno tutte le spese et occorrenze della fabbrica del casamento dietro alla Nunziata [...]*, 1636-1643, ASFi, *Guadagni* 391, folio 42v; *[...] Debitori, e creditori segnato A è del signor Tommaso del signor Francesco Guadagni nel quale si terrà conto di tutti gl'affari appartenenti alla fabbrica del casamento dietro alla Nunziata [...]*, 1636-1647, ASFi, *Guadagni* 392, folio 49 right.
128) Zangheri 2000, p. 45.
129) See note 94.
130) Zangheri mentions an inexistent payment made by the painter to the Academy in 1653, purportedly listed in the register entitled *Questo libro intitolato Debitori e Creditori di Matricole segnato G è della Accademia del Disegno [...]*, 1651-1655, ASFi, *Accademia del Disegno* 59, folio 53 left-right. The date indicated is probably due to a typographical error. The manuscript in question lists only four payments made by Alfonso, starting from the enrollment fee paid on 20 October 1643, and followed by payments made on 14 February 1644 [Florentine calendar = 1645 modern style], on the 11 February 1645 [Florentine calendar = 1646 modern style] and on the 2 November 1646.
131) *Questo libro intitolato Debitori e Creditori segnato G è del Accademia del Disegno [...]*, 1651-1669, ASFi, *Accademia del Disegno* 127, folio 182 left-right, cited by Zangheri 2000, p. 45. A debt of eleven lire for eleven years of unpaid fees was registered in his name in 1654 and the amount due for two more years of fees were added in 1656. The fees were never paid and the sum due was transferred intact to another account book on the 20 February 1661 [Florentine calendar = 1662 modern style]. Precisely for this reason, the debts registered in the painter's name in 1654 and 1656 must not be considered evidence that Alfonso was still alive at the time. No payments by him appear in the book of '*Entrata e uscita*' for the period 1650-1667 (ASFi, *Accademia del Disegno* 107).
132) Such mistaken doubts about the date of Alfonso Boschi's death were raised in 2009 by Sandro Bellesi (*Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700*, Florence 2009, I, p. 89).
133) Baldassari 2009, p. 160.
134) G. Cantelli, *Repertorio della Pittura fiorentina del Seicento. Aggiornamento*, Pontedera 2009, p. 29.
135) Bellesi 2009, I, p. 89, II, pp. 84-85, figs. 161-162.
136) Francesco Boschi (?), *Saints Martin and Carlo Borromeo with a View of Brozzi*, Brozzi (on the outskirts of Florence), Oratory of the Madonna del Pozzo, oil on canvas. See C. Celso Calzolai, *Brozzi e la Madonna del Pozzo*, Florence 1984, pp. 89, 194 (fig.); M. P. Mannini

in *Il Seicento a Prato*, edited by C. Cerretelli, R. Fantappiè, Prato 1998, p. 100; Bellesi 2009, I, p. 89. This painting was attributed to Alfonso by Carlo Celso Calzolai who claims that it was commissioned by Domenico Ghisi, the priest of San Martino in Brozzi, after the 8 October 1637 when the Archbishop of Florence Piero Niccolini visited Brozzi. As Giovanni Pagliarulo has pointed out to me, although the picture is hard to read through the heavy-handed repainting, it reminds us far more of works by Francesco Boschi.
137) Carlo Celso Calzolai (1984, p. 88), who does not indicate the source of his information, claims that the oratory was built by Francesco Bonsi with funds left for the purpose by Elena Bonsi del Nero. His claim is substantiated by a series of bills dating from the period between October 1632 and November 1633, which were presented to Francesco Bonsi by the brick maker, the masons and the other workmen who built the "Cappellina di Brozzi" (ASFi, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese* 98, 290, unpaginated).
138) Antonio Boschi (?), *Christ Crowned with Thorns*, Reggello, San Michele Arcangelo a Caselli, oil on canvas, 210 x 142 cm, photo. Sopr. 187589. According to V. Scarpetti (Ministero dei Beni Culturali catalogue no. 09/00000932, 1972), this painting is referred to "A. Boschi" by a manuscript chronicle of the church. It appears to be a workshop version of altarpieces painted by Fabrizio Boschi in the first decade of the century, years before Alfonso's birth. See for example Fabrizio's *Capture of Saints Peter and Paul*, signed and dated 1606 (Florence, Cenacolo di San Salvi, Inv. 1890, no. 3495, Spinelli 2006, pp. 76-77, no. 7), or his *Miracle of Saint Nicholas from Bari* (Florence, Certosa, Spinelli 2006, p. 28, fig. 13). The "A. Boschi" mentioned by the chronicler of the church of San Michele Arcangelo thus might actually be Fabrizio Boschi's brother Antonio, also a painter. According to Luigi Zangheri (2000, p. 45) Antonio Boschi's name appears in the registers of the Accademia del Disegno from 1585 to 1597.
139) Alfonso Boschi, previously attributed to Baccio del Bianco, *Bacchus Straddling a Wine Barrel*, Florence, private collection, oil on canvas, 153 x 115 cm. See M. Gregori in *Il Seicento fiorentino* 1986, *Pitture*, p. 282, no. 1.139; A. Vezzosi in *Le Uve de' Medici*, catalogue of the exhibition (Siena, Palazzo dei Vini, 1992), Siena 1992, pp. 7-8, 25 (fig.); G. Casale in *Gli Incanti dell'Iride. Giovanna Garzoni pittrice nel Seicento*, catalogue of the exhibition (San Severino Marche, Fondazione Salimbeni, 1996), Milan 1996, p. 142, sub no. 62; Spinelli 1996, pp. 41, 61, note 46; E. Fumagalli in *Il Giardino del Granduca. Natura morta nelle collezioni medicee*, edited by M. Chiarini, Turin 1997, pp. 63-64, 72, notes 34-35, 38, fig. 32; Baldassari 2009, p. 323; Bellesi 2009, I, p. 129, II, p. 224, no. 472. A second, poorer quality version of this painting is hanging in the Museo della Natura Morta at Poggio a Caiano (1890 Uffizi Inv. no. 6938, oil on canvas, 114,5 x 94 cm). See M. Gregori in *Il Seicento fiorentino* 1986, *Pitture*, p. 282, sub no. 1.139; A. Vezzosi in *Le Uve de' Medici* 1992, pp. 7-8, 24 (fig.); G. Casale in *Gli Incanti dell'Iride* 1996, p. 142, no. 62; Spinelli 1996, pp. 41, 61, note 47; E. Fumagalli in *Il Giardino del Granduca* 1997, pp. 63, 72, note 34; E. Fumagalli in *Villa Medicea di Poggio a Caiano. Museo della Natura Morta. Catalogo dei dipinti*, edited by S. Casciu, Livorno 2009, pp. 304-305, no. 118.
140) Guasparri Papini, Alessandro Allori, *Bacchus on the Barrel*, wool and silk tapestry, Florence, Polo Museale Fiorentino, see L. Meoni, *Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. Catalogo completo*, I, *La manifattura da Cosimo I a Cosimo III (1545-1621)*, Livorno 1998, pp. 340-341, no. 124.
141) See U. Procacci, *La Casa Buonarroti a Firenze*, Milan 1965, pp. 180-182, plates 53-59, 61, fig. 5.
142) See Spinelli 1996, pp. 41-44, figs. 12-16.
143) M. Gregori in *Il Seicento fiorentino* 1986, *Pitture*, p. 282, no. 1.139.
144) Reproduced by Procacci 1965, plate 60; G. Papi in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milan 1988 ed. 1989, II, p. 716.
145) See Spinelli 1996, figs. 12-16.
146) See T. Berger, *The Fresco-Painting Technique of Baccio del Bianco in Prague*, in *The Florentines. Art from the Time of the Medici Grand Dukes*, edited by L. Daniel, catalogue of the exhibition (Prague, Waldstein Riding School Gallery, 2002; Olomouc, Museum of Fine Arts, 2003; Cheb, Gallery of Fine Arts, 2003), Prague 2002, pp. 35-36, fig. 47.
147) See L. Konečný, *Baccio del Bianco in Prague*, in *The Florentines* 2002, pp. 27-34, figs. 28-43.
148) Matteo Rosselli, *Christ with the Samaritan*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. no. 287, oil on canvas, reproduced by G. Swoboda, *Tausch bei Hofe Über die Gemäldesammlung Erzherzog Ferdinand Karls und den Kulturtransfer zwischen Florenz und Innsbruck im 17. Jahrhundert*, in *Ferdinand Karl. Ein Sonnenkönig in Tirol*, catalogue of the exhibition (Innsbruck, Schloss Ambras, 2009), Vienna 2009, p. 105, fig. 5.
149) F. Baldinucci 1681-1728 ed. 1845-1847, V, 1847, p. 222: "Molti altri quadri fece il Boschi per diversi gentiluomini."

Un "albero" mediceo in Colombaria

Marco Ferri
Clara Gambaro

L'albero genealogico della dinastia medicea qui presentato dagli autori è conservato tra i manoscritti dell'Accademia "La Colombaria". Si tratta del primo di una serie di documenti simili destinati in futuro ad essere accolti da 'Medicea' e che stanno emergendo da un lavoro di ricognizione messo in atto da chi scrive e che già ha prodotto interessanti risultati.

Marco Ferri, laureato in Storia Contemporanea, è giornalista professionista, da oltre vent'anni si occupa di cultura e spettacoli e quotidianamente scrive sulle pagine de 'il Giornale della Toscana'. È autore di vari libri tra i quali *I medici riesumano i Medici* (2005), con Donatella Lippi *Porpora medicea* (2005) e *I Medici. La dinastia dei misteri* (2007); nel 2008 ha pubblicato il contributo *Medici: la traslazione dei 'depositi' del 1791* negli *Atti dell'Accademia La Colombaria*, Firenze. Ha collaborato con 'National Geographic' per la realizzazione del film *Secrets of Florence*.

Clara Gambaro ha conseguito la laurea in Lettere e quella specialistica in Archeologia presso l'Università di Firenze. Ha ottenuto il dottorato di ricerca in archeologia presso l'Ateneo pisano e ha seguito una serie di corsi postlaurea in Italia e all'estero. Autrice di contributi sulla storia dell'archeologia e, in particolare, sul collezionismo archeologico nel Settecento, ha progettato e coordinato l'immissione in rete dell'epistolario di Anton Francesco Gori conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze.

I due autori hanno fondato e dirigono 'Medicea'.
rivistamedicea@libero.it

Tra le tante notizie "medicee" che si possono incontrare nei manoscritti conservati presso l'Accademia di Scienze e Lettere "La Colombaria" di Firenze, sono presenti diverse annotazioni genealogiche. Un albero della nota dinastia fiorentina, in particolare, è riportato nelle pagine del *Sunto di materie proposte nella Società Colombaria distinte in capi dal Tarpato*, ovvero resoconto dei temi trattati nelle adunanze della società, compilato da Andrea da Verrazzano nella prima metà del Settecento.[1]

La genealogia dei Medici, nei secoli, è stata spesso oggetto di studi, approfondimenti, ricostruzioni più o meno dettagliate, e non è difficile, in biblioteche e archivi, imbattersi in alberi dinastici sia manoscritti sia a stampa, fino ad arrivare all'albero che apre *La stirpe dei Medici di Cafaggiolo*, libro in tre volumi del 1924 di Gaetano Pieraccini cui ancora oggi molti studiosi fanno riferimento. Le varie genealogie esistenti, compilate praticamente durante la plurisecolare esistenza della dinastia e oltre, sono di diversa natura e più o meno attendibili; spesso se analizzate e confrontate danno spunto a nuove e interessanti ipotesi.[2] Proprio per questo è in corso un'ampia ricognizione da parte di chi scrive.

Tornando agli 'interessi' medicei dell'allora Società Colombaria, emerge come, nelle periodiche riunioni, gli accademici del settecentesco consesso fiorentino dissertassero di tali argomenti.

L'albero genealogico qui presentato è introdotto nei *Sunti* dal titolo *Il Tarpato riporta gli app.o rami della Famiglia de Medici* ed è di un certo interesse in quanto appare sufficientemente completo e particolareggiato. La struttura, arricchita da uno stemma mediceo con otto palle (secondo lo schema 2-3-2-1), si sviluppa su nove pagine ed è inserita nella sezione "Notizie di famiglie" del VII volume dei *Sunti* relativo

CIↃIↃCCXL.

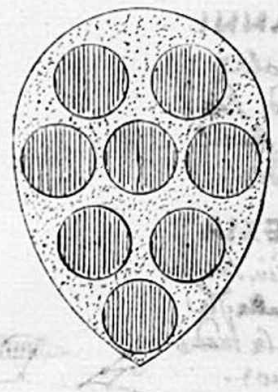
NOTIZIE DI FAMIGLIE

ETC.

ANNO QVINTO

NEL TOMO VI. AC. 410.

Il Tarpato riporta gli oppd Rami della Famiglia de Medici



MEDICI

BONO

IMBONO

CHIARISSIMO

LIPPO

AVERARDO

AVERARDO

de dt. 1309. Conf.t 1314.

Mandina di Filippo Strigucci

CHIARISSIMO

Lena di Simibaldo Bonati

L'Ammir.t dice Lisa

M.r GIOVENCO

Cavaliere

T. 1319. † 1320.

Sepolt.o in S.ta Novella

Nuccia di Nardo Guicciardini

AVERARDO

VOC. BICCI

Giovanna Cavalcanti

Jacopa di Franc.o Spini 1330.

GIVLIANO

o GIOVENCO

Tessina di Nicolò Bonaiuti

PAOLO

nel 1360.

era morto

MICHELE

nel 1360

era morto

GIOVANNI

nato 1360.

morì 1420.

Piccarda Vor.i

Nannina di

Chier.o Bueri

1396.

dett. 1401. 1411.

Conf.t 1421.

A

FRANCESCO

B

MATTEO

nel 1360.

era morto

ANTONIO

Cittadino di Fio. di Bettino Bonaccorsi

MATTEO GIMIGNANO

GIOVANNI

Orefice in oro, o Cancell.o di

Corte di Venezia

BERNARDETTO

Estranea di Tenore Jacopi

LORENZO

nato 1443. Cat.a d'Jacopo Nerli

M.r OTTAVIANO

n. 1470. † 1546. Bartolomea Giugni

= 1510. Franc.a d'Jacopo Salviati

C

1740

Progenie di Famiglia

GIOVANNI
A

DAMIANO
nato 1390.
+ 1451.

ANTONIO
+ 1390.

LORENZO
nato 1395.
+. 1440.
Fiorenza di Fco.
Cavalcanti
1416.

COSIMO P.P.
nato 1309.
+. 1464.
Contessina di
Ales.o di Sozzo
de Bardi

GIOVANNI
nato 1421.
+.p. hon. 1463.
Ginev.a di Nic.o
Alessandri
1451. + 1471.

COSIMO
nato 1451.
+ 1459.

CARLO
naturale
Canonico 1450
Collect.re di Sisto IV.
Pagnozzo di Prato

D

PIERO
Voc. il Gottoso
n.o 14 Giug. 1416.
+ n XBre 1469.
Lucrezia di
Fr.co Tornabuoni

MARIA
naturale
Licencio de
Rossi 1474
Madre di Card.le
Luigi.

FRANCESCO
nat.le Prato
T. 1517.

GIO. PAOLO
naturale

GIOVANNI
naturale

LORENZO
il Magnifico
nato 1449.
+ 1492.
Clarice d'Jac.o
Orsini 1426.

BIANCA
nata 1445.
Engl.o d'Gher.o
de Pazzi 1459

NANNINA
nata 1447.
Bernardo di
Fco. Juccellai

COSIMO

GIVLIANO
nato 1453.
ucciso nella
Congr.a de Pazzi
1478.

E

GIOVANNI
naturale
Luisa di Fco
di Pier Fran.co
de Medici

LVCREZIA
Jac.o di Fio. Sal-
Viati dalla q.le
nacque la Madre
di Cosimo I.

GIVLIANO
n.o 1479. + 1516.
D. de Nemours
Gd.a di S. Chiesa
Filiberta di Sav.a
fg.a di Fil.o II.

IPOLITO
naturale
Duca Urbino
Vescovo
1511. +

CONTESSINA
Piero Rodolfi
1493. mad. di
Cardinale

MADDALENA
Fran.co Cibo fg. Nat.
d'Jnn.o VIII. 1493.
mad. di Pier Jnn.o

PIERO
D.o lo Sciacciato
nato 1471.
affogò nel Sarig.o
1504. Alfonsina
d'Rob.o Orsini

GIOVANNI
n.o 1475. + 1521.
1492. Card.le fio.
1489. Cardinale
1511. Papa
LEON X.

LVISA
D.a Bianca
promessa a Fio di
Pier Fr.co de Medici

CLARICE
Filippo d'Filip.o
Strozzi 1509

LORENZO
n.o 1492. + 1519.
Gd.a di S. Ch.do
Maddalena Cibo
Marchesa di Carrara
Bologna 1516
Duchessa d'Urbino

COSIMO

1740

Notizie di Famiglie

Cl. V.

GIVLIANO
E

GIVLIO
naturale
detto al Fonte Giuliano
n.° 1479 v. dalla Antonia
del Cittadino. Cav.r di
Malta. Priore di Capua.
Arciv.o di Fir.e 1513.
Cardinale, creato 1513
1523. Papa col nome di
CLEMENTE VII. † 1534.
Succeduto Padre del Duca
Alessandro

ASDRVBALE
naturale. Cav.r
di Malta Capo 1552.
† 1565. p.r l'assedio
di Malta

CATERINA
nata 1519. 13. Aprile
† 5. Genn.o 1560.
Enrico II. Re di Fr.a
533. coron.o 1549.
la madre di 3. Re,
en Regine

GIVLIA
naturale
Co. Franc.o Sav.o
Cantelmi Baca
di Popoli 1549.
D. Bernardino
Duca d'Ottaviano

ALESSANDRO
naturale n.° 1510.
ucciso 6 Genn.o 1536.
mo Duca di Firenze
di Penna 1531.
marchese fig.o nat.le di
Carlo V. Imp.e 1536.

GIVLIO
naturale
Cavaliere 1562.
Angelica maritata Strozzi
monaca. Ammin.e
e Stato Alessandro

PORZIA
naturale, edificò
il Mon.o di S. Clem.te
e vi morì

ALESSANDRO
naturale

FERDINANDO
Cavaliere

GIVLIANO
Piovano di S. Piac.o di
Cafaggiolegio
nel Pisano in Val
d'Archio

GIVLIO
Livia Principessa
di Pen.e 1590.

COSIMO
Cavaliere 1601
Luogotenente di
Franc.o Gaetani
di Pisa

ANGELICA
D. Pietro al tempo
Duca di Gallese

LVCREZIA

B

FRANCESCO
Franc.co di Lemmo
Balducci; Salvaggio
di Piero Gianfigliazzi

m.o MALATESTA
Capit.o di mare d'
Ubertino Strozzi
1400.

AVERARDO
1373.
Maddalena
di Manuello
Monaldi 1400

GIVLIANO
nato 1396.
Sandra di Fil.o
Tornabuoni
1414

MATTEO
nel 1431. era
morto

FRANCESCO
nato 1415.
Lorenza di Piero
Guicciardini 1435.

ANDREA
nato 1471

AVERARDO
Bianca di Dion.o
da Carisgiano 1400 c.

MARIOTTO
nato 1410.
Cristofana di Gio.
di Piero Rodo
Verzignano
1440.

m.o GIVLIANO
Margh.a d'Ippolito
di m.o Benedetto
1400. Lorenza d'
Chr.o Orlandini
1405.

FRANCESCO

LORENZO
Franc.o di Matteo
Baonaguisi 1519.

COSTANZA
Gio. di Jac.o di Nicc.o
Calzaiuolo pp. di
S. Paolo

GREGORIO
nato 1460.
Bretto di Niccolò
da Carisgiano fior.o
1400 c.

MARIOTTO nato 1490.
hannino di
Cristof.o Dragonimi
1530.

FRANCESCO
nato 1494

BERNARDO
nato 1493.

GIO-ANTONIO
nato 1499.

IACOPANTONIO
nato 1495

MARIOTTO
nato 1401.
+. 1555.

CARLO
nato 1407.

NICCOLÒ
nato 1409.

m.o GIVLIO
CLEMENTE
GREGORIO

AVERARDO
nato 1559.

GIVLIANO
nato 1560

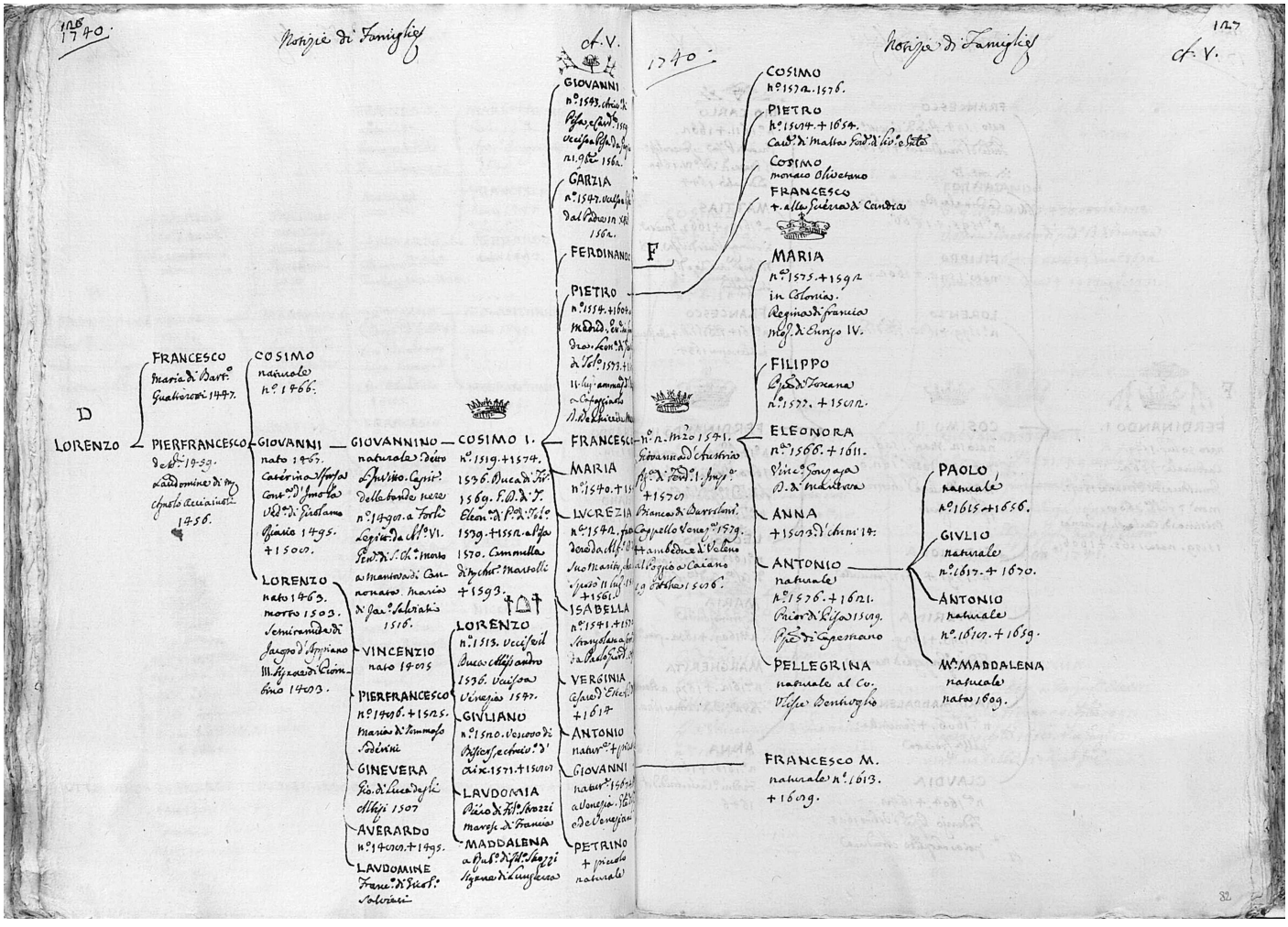


C

ALESSANDRO
nato 1536. Cav.r di S. Steff.o
1567. Arciv.o di Firenze
1574. Cardinale. 1583.
Papa LEONE XI. 1605.
+ 1605.

OTTAVIANO — BERNARDETTO — ALESSANDRO — OTTAVIANO — GIUSEPPE — OTTAVIANO — GIUSEPPE

nato 1531. Barone
d'Ottaviano. Giulia fig.
Nat.a di Bucca Alessandro
1559. Da Jesi
Viene Casa di Ragnoli



alle adunanze dei "colombi" che si svolsero durante il 1740, anno V della Colombaria.[3] Tuttavia Andrea da Verrazzano (il Tarpato) deve aver elaborato il testo negli anni successivi. Infatti alla carta 129, tra quelle poste sotto i nomi dei componenti la parte finale della genealogia medicea, sono riportate anche le date di morte dell'Elettrice Palatina (18 febbraio 1742 *ab incarnatione*, cioè 1743) e della vedova di Gian Gastone, ultimo Granduca mediceo, Anna Maria Francesca di Sassonia-Lauenburg, scomparsa il 15 ottobre 1741. Si tratta evidentemente di due date postume rispetto all'annata cui il Tarpato fa riferimento nel compilare i *Sunti*; ma ha avuto la possibilità di "aggiornare" il suo albero fino al tramonto della dinastia.

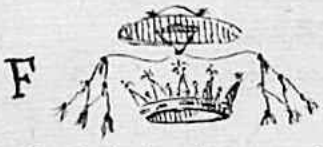
Il documento contiene la ricostruzione dei vari rami della famiglia, contraddistinti da lettere dell'alfabeto (dalla A alla F), e origina da Bono (o Imbono), proponendo datazioni a partire solo dalla quarta generazione, cioè da Averardo di Averardo.

Sotto i nomi dei componenti della dinastia sono generalmente riportate annotazioni biografiche, tra cui anno di nascita e di morte, eventuali matrimoni, cause e luogo del decesso, incarichi.

Nelle pagine manoscritte spiccano anche simboli grafici che contraddistinguono alcuni membri della famiglia: si tratta di minuti disegni di corone (ducali, granducali e regali), cappelli cardinalizi e tiare papali.

Infatti alle carte 122 e 123, dove è sviluppato il ramo di Giovanni di Bicci (e di Cosimo *Pater Patriae*), tra gli altri sono riportati due papi (Giovanni di Lorenzo, poi Leone X; Giulio di Giuliano, poi Clemente VII), una regina (Caterina di Lorenzo), un cardinale (Ippolito di Giuliano) e il primo Duca di Firenze (Alessandro, figlio naturale di Clemente VII). Alla carta 124 il simbolo papale individua il terzo Medici salito al soglio di Pietro (ma il primo e unico del ramo di Ottaviano), cioè Alessandro (che fu papa Leone XI per soli 27 giorni).

Dalla carta 126 alla 129 è illustrato il ramo di Lorenzo de' Medici (fratello di Cosimo il



FERDINANDO I.
nato 30 luglio 1549.
Cardinale 1562.
Granduca di Toscana 1587.
morì 7 febbr. 1609.
Cristina di Carlo D. di Lorena
1589. nata 1565. + 1636.

FRANCESCO
nato 1594. Pr.pe di Capestr.o
Gr.de di Granduca + 1614.

CARLO
1615. Cardinale, Decano 1652.
n.o 1595. + 1666.

FILIPPO
nato 1590. + 1602.

LORENZO
n.o 1599. + 1648. Gr.de di T.a.

COSIMO II.
nato 12. Magg.o 1590.
morì 10. Febbr. 1620.
M.a Maddalena d'Austria
figl.a di Carlo

ELEONORA
n.a 1591. + 1617. Fanciulla

CATERINA
n.a 1593. + 1629.
Ferdin.o Gonzaga di Mantova

MARIA MADDALENA
n.a 1606. + Fanciulla
nella Crociera

CLAUDIA
n.a 1604. + 1648.
Federigo Pr.pe d'Urbino 1625.
poi Leopoldo Arciduca

GIO. CARLO
n.o 1611. + 1663.
Priore di Pisa, e Generalis.o
di Mare di Urb.o VIII. 1642.
Cardinale 1644.

MATTIAS
n.o 1613. + 1667. Governat.r
di Siena. Priore di Pisa. GC
dell'Ord.e. suo Zio, di S. Stef.no
Successe

FRANCESCO
n.o 1614. Gr.de di T.a. + alla Guer.a
in Alemagna 1634.

FERDINANDO II
n.o 14 Luglio 1610. + 24 Mag.o
1670. Vittoria Mar.a n.a
f.a di Fed.co Pr.pe d'Urb.o 16
n.a 1621. + 1693.

LEOPOLDO
n.o 1617. + 1675. Card.le
di Cas.o e Card.le 1667.

MARIA
fu primogenita
n.a 1609. + 1632. fu

MARGHERITA
n.a 1612. + 1679. a Ott.o
Farn.e D. di Parma

ANNA
n.a 1616. + 1676.
Ferdin.o Arciduca d'A.
1646.

Notizie di famiglie

COSIMO
n.° †. 1639.

N. Femminino
n.° †. 1641.

FERDINANDO
n.° 9. d.bre 1663. † 30. 8bre 1713.
Violante Beatrice di Ferd.° B. di Baviera
n.ta 8 Nov.e 1673. nata 23 Genn.° 1673.
Governatr.ce di Siena † 30 Magg.° 1731.





COSIMO III.
n.° 14. d.bre 1642.
† 31 Ott.re 1723.
Margh.ta Luisa di Gaston fratello
Duca d'Orleans 1661. n.ta no.
luglio 1675. † in Francia 17.
Scotend. 1721.



GIOVAN GASTONE I.
n.° 24. Magg.° 1671. † 9 Luglio 1737.
Anna Ma.a Francesca di Giulio Francesco
di Saxen Lavemburgh 1693. n.ta 1672.
Vedova di Filippo Guil.° Fratello dell Elettor
Palatino † 15 Ott.re 1741.

FRANCESCO Ma.
n.° 1660. † 3 Febb.° 1710.
Cardinale 1686. Governd.r di
Siena 1709. Pronunziò il Cap-
pello, e fece Eleonora Gonzaga
fig.la di Vincenzio D.a di Guastalla
n.ta 1606. † 16 Marzo 1741. ab Inc.

ANNA MARIA LVISA
n.ta 11. d.bre 1667. a Pie. Guil.° Elettor
Palatino di Neo. 19 d.bre 1691.
nata 19 d.bre 1650. † in Guig.° 1715.
† in 18 Febbr.° 1741. ab Inc.to

Vecchio) dal quale nel 1395 originò la discendenza che poi avrebbe dato vita al Principato, con sette Granduchi (Cosimo I, Francesco I, Ferdinando I, Cosimo II, Ferdinando II, Cosimo III e Gian Gastone), una regina (Maria di Francesco I) e vari cardinali (Giovanni di Cosimo I, Carlo di Ferdinando I, Giovan Carlo e Leopoldo di Cosimo II, Francesco Maria di Ferdinando II). Nell'albero genealogico proposto dal Tarpato, tra le tante annotazioni che creano perplessità, ricordiamo per esempio quella relativa a Giovanni delle Bande Nere, il padre di Cosimo I, che viene nominato "Giovannino"[4] e definito figlio "naturale". La "leggenda nera" riguardante la famiglia di Cosimo I trova sufficienti motivazioni nelle note riguardanti due suoi figli: Giovanni e Garzia. Sotto al nome del primo si legge: "ucciso a Pisa da Garzia", mentre sotto al nome di quest'ultimo è riportato: "ucciso a Pisa dal Padre".[5] Ma non basta. Per quanto concerne Lucrezia si legge: "fatta uccidere da Alfonso d'Este, suo marito", mentre per Isabella: "strangolata a Cerreto da Paolo Giordano Orsini".
Alla scia di sangue che caratterizza questa parte dell'albero genealogico evidentemente non poteva sfuggire la vicenda, ancora dibattuta, relativa alla morte "poco chiara" del secondo Granduca di Casa Medici, Francesco I, seguita a poche ore da quella della sua seconda moglie, Bianca Cappello: in questo caso il Tarpato afferma che sarebbero morti "ambedue di veleno al Poggio a Caiano 19 ottobre 1586". Sorvolando sulla veridicità di tale affermazione, appare evidente l'errore dell'anno di morte della coppia – che avvenne nel 1587 –, a conferma di quanta cautela occorra nell'accettare i dati riportati in queste compilazioni genealogiche che spesso sono copie o "assemblaggi" di testi, cronache e alberi preesistenti, concepiti in epoche diverse e per scopi differenti.

1) I quattordici volumi dei *Sunti* delle adunanze della Colombaria, stilati da Andrea da Verrazzano, ne riassumono l'attività dal 1735 al 1753 e rappresentano una fonte importante per la ricostruzione dell'esercizio dell'Accademia, supplendo, sebbene in modo schematico e incompleto, alla mancanza dei volumi originali degli Annali andati distrutti durante la seconda guerra mondiale. Al bombardamento bellico sono sopravvissuti anche alcuni volumi degli *Annali*, dal 1756 al 1800, e i tre tomi degli *Spogli del Domestico* (Bindo Simone Peruzzi) che coprono gli anni dal 1735 al 1744. Alcune relazioni delle sedute dei soci sono segnalate in U. Dorini, *Cronistoria della Società Colombaria, Accademia di studi storici, letterari, scientifici e di belle arti, dal 1735 al 1935*, Firenze 1936.
2) Per esempio, per la parte dedicata ai bambini di Casa Medici, si veda M. Ferri, D. Lippi, *I Medici. La dinastia dei misteri*, Firenze, Giunti, 2007, pp. 114-121, dove sono stati messi a confronto alberi genealogici ricavati da testi manoscritti della seconda metà del XVII secolo e del primo decennio del XVIII.
3) Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria" di Firenze, ms. 21, *Sunto di materie proposte nella Società Colombaria distinte in capi dal Tarpato*, vol. VII, 1740, cc. 121-129.
4) Il suo vero nome era Ludovico.
5) A tal proposito si veda M. Ferri, D. Lippi 2007, pp. 44-48.

Appuntamenti

Mostre

Per utilità e per diletto. "Cittadini" in Villa, dal 2 luglio al 3 ottobre 2010, Villa medicea, Cerreto Guidi (Firenze)

"Parigi val bene una messa!". L'omaggio dei Medici a Enrico IV re di Francia, dal 15 luglio al 2 novembre 2010, Museo delle Cappelle Medicee, Firenze

Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici, dal 24 settembre 2010 al 23 gennaio 2011, Palazzo Strozzi, Firenze

Trésor des Médicis, dal 29 settembre 2010 al 31 gennaio 2011, Musée Maillol, Parigi

Incontri (congressi, convegni, giornate di studio, conferenze)

Presentazione del Manoscritto 105 di Luigi Lanzi, "Catalogo de' bronzi e degli altri metalli antichi. Dal collezionismo mediceo al museo pubblico lorenese", 30 giugno 2010, Sala di lettura della Biblioteca Magliabechiana, complesso monumentale degli Uffizi, Firenze

I medici e i Medici, conferenza di Cristina Acidini per l'Associazione Mogli Medici Italiani, 1° ottobre 2010, Firenze

Gli arazzi medicei con storie di Giuseppe: un mito fra Oriente e Occidente, lezione di Loretta Dolcini, 17 ottobre 2010, Palazzo Strozzi, Firenze

Presentazione del volume *Storia della vita e tragica morte di Bianca Capello: Genesi di un racconto di successo del Settecento*, di Paola Irene Galli Mastrodonato, 28 ottobre 2010, Palazzo Giugni dell'Ammannati, Firenze

I Medici e Firenze: un'altra storia, ciclo di conferenze di Anita Norcini Tosi, dal 30 ottobre 2010 al 2 aprile 2011, Salone dei Duecento, Palazzo Vecchio, Firenze. Questo il programma degli incontri: *Cosimo il Vecchio* (30 ottobre), *Lorenzo de' Medici* (4 dicembre), Leone X (15 gennaio 2011), *Clemente VII* (7 febbraio), *Cosimo Granduca di Toscana* (5 marzo), *Francesco I e Bianca Cappello* (2 aprile)

Museo degli Argenti: i tesori Medicei, conferenza di Ornella Casazza, 4 novembre 2010, Palazzo Giugni dell'Ammannati, Firenze

Collecting Feathers: a Journey from Mexico into Italian Collections (16th-17th century), seminario di Corinna T. Gallori a cura di Collecting & Display, 4 novembre 2010, Università delle Arti, Firenze

Galleria Palatina: il frutto del collezionismo Mediceo e Lorenese, conferenza di Alessandro Cecchi, 2 dicembre 2010, Palazzo Giugni dell'Ammannati, Firenze

L'Oriente alla corte dei Medici, lezione di Francesco Morena, 5 dicembre 2010, Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, Firenze

Agnolo Bronzino-Medici Court Artist in Context, conferenza internazionale, 9 e 10 dicembre 2010, British Institute, Firenze

E inoltre...

Il principe della gioventù, OperaMusical di Riz Ortolani, dal 7 al 12 dicembre 2010, Teatro della Pergola, Firenze
La storia della "Congiura dei Pazzi", della morte di Giuliano de' Medici e della nascita di suo figlio Giulio, futuro papa Clemente VII

Nel prossimo numero:
(febbraio 2011)

Un paesaggio inedito di Salvator Rosa per Giovan Carlo de' Medici
Francesca Baldassari

La granduchessa Cristina di Lorena e la trota di Ruosina
Walter Bernardi

Marrying the Enemy during the Siege of Siena: The Case of Maddalena Agazzari and Luis de Carvajal
Elena Brizio

Piombino ovvero Girolamo Salimbeni attore fiorentino del Cinquecento
Anna Evangelista

La sepoltura di Bianca Cappello: riepilogo di oltre quattro secoli di ricerche
Marco Ferri

Alcuni ritratti medicei di Francesco e Giovanni Brina
Alessandro Nesi

L'arco di trionfo del Passignano a Roma per Leone XI de' Medici (1605)
Julia Vicioso

Questo elenco è puramente indicativo e può essere soggetto a variazioni.

Gli autori che desiderano pubblicare su 'Medicea', possono contattare:
rivistamedicea@libero.it

Per le fotografie di questo numero, l'Editore si scusa per eventuali omissioni o errori e si rende disponibile per integrare ed emendare, se informato dagli aventi diritto.

Caravaggio e caravaggeschi a Firenze

Firenze 2010
Un anno ad arte

22 maggio - 17 ottobre 2010

prorogata al 9 gennaio 2011



Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Toscana

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze

Galleria Palatina di Palazzo Pitti

Galleria degli Uffizi

Firenze Musei

Ente Cassa di Risparmio di Firenze

Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi

Media partner RADIO SUBASIO

Enel

Caravaggio e caravaggeschi a Firenze

Galleria Palatina di Palazzo Pitti
Galleria degli Uffizi

Caravaggio e la modernità

I dipinti della Fondazione Roberto Longhi

Villa Bardini

FIRENZE MVSEI

www.unannoadarte.it

INFO E PRENOTAZIONI 055. 2654321