
Dipingere ritratti nella Firenze del Seicento

Elena Fumagalli

*I guadagni degli artisti e i loro rapporti con i committenti nell'ambito di un genere
– la ritrattistica – caratterizzato da opere riconducibili a pochi formati standard*

Nella letteratura artistica del Seicento fiorentino sono ricordati alcuni libri di conti di importanti pittori che non sono giunti fino a noi o che, almeno fino a oggi, non sono stati rintracciati. Nelle *Notizie* di Matteo Rosselli, Filippo Baldinucci tramanda che «per quanto all'opere di pittura appartiene, di quello sono per valermi che di propria mano di lui io trovai scritto in un piccolo libretto che oggi conservano quelli di sua famiglia, ove per lungo corso d'anni, dico fino all'anno 1635 egli usò di notarle, giacché da indi in poi [...] egli s'astenne dall'uso antico di farne memoria»¹. Piace pensare che il «libretto» citato dal biografo contenesse, oltre all'indicazione dell'opera e della data della commissione, anche la cifra pagata al pittore dal committente, sebbene ciò non sia scontato, potendo trattarsi esclusivamente di un elenco di pitture, come fanno presupporre i resoconti di alcuni autori settecenteschi. Sebastiano Bartolozzi, ad esempio, che compilò una vita di Jacopo Vignali data alle stampe nel 1753, affermava di avere in mano un libro di bottega dell'artista, tuttavia nel suo testo non inserì mai l'indicazione di un pagamento (forse perché non era presente nella fonte?²). Domenico Maria Manni, autore di una biografia di Cosimo Ulivelli, edita nel 1772, basandosi anch'egli su carte autografe del pittore elencò in maniera puntigliosa le commissioni da questi ricevute, ma si astenne dal fornire precisazioni su somme di denaro, pur ricordando che l'arti-

sta, in vita, aveva guadagnato la considerevole cifra di circa 30.000 scudi³. Infine, il più noto erudito settecentesco Giovanni Targioni Tozzetti, in una biografia di Pier Dandini pubblicata nel 1991, affermava di avere presso di sé un libro di conti del pittore, ma non riportava alcun dato in proposito⁴.

Quali sono i libri di conti di pittori fiorentini del Seicento a tutt'oggi conservatisi? A mia conoscenza ne esistono due, simili e diversi al tempo stesso: il «quadernuccio» appartenuto ai fratelli Domenico e Valore Casini, ritrovato alcuni anni fa da Lisa Goldenberg e Maria Pia Mannini nel fondo Bigazzi della Biblioteca Moreniana⁵, e il «Giornale della pittura» di Antonio Franchi, conservato nella Biblioteca degli Uffizi, oggetto di una prima disamina da parte di Francesca Nannelli nel 1977, all'interno di un pionieristico contributo sull'artista di origini lucchesi e d'adozione fiorentina⁶. Queste due testimonianze presentano alcuni significativi caratteri comuni: entrambe riguardano pittori specialisti di ritratti (i fratelli Casini lo furono quasi esclusivamente, mentre il Franchi realizzò anche pale d'altare e dipinti di soggetto sacro, pur potendo essere considerato a tutti gli effetti un ritrattista), coprono un considerevole arco cronologico (dal dicembre 1616 al novembre 1632 il «quadernuccio» dei primi, dal 1664 al 1709 il «Giornale» del secondo) e soprattutto contengono l'annotazione precisa della data di commissione, del tipo di ritratto

richiesto e della modalità del pagamento. Finora tali fonti sono state utilizzate quasi esclusivamente per ricostruire il catalogo dei pittori, in particolare per i Casini, la cui produzione certa di ritratti si presentava molto esigua prima che Lisa Goldenberg Stoppato riuscisse a identificare, grazie al libro di conti, un consistente numero di nuove opere⁷.

In questa sede si intende, attraverso la comparazione di questi due libri di conti e dei numerosissimi altri documenti esistenti in ambito fiorentino sulla ritrattistica – mi riferisco in particolare a quelli relativi a Giusto Suttermans, attivo quale ritrattista dei Medici per sessant'anni – tracciare un profilo della professione del pittore di ritratti a Firenze nel Seicento, per verificare al contempo costanti e cambiamenti subiti dal genere nel corso del secolo. I tre protagonisti principali dell'analisi che segue sono Domenico (1588-1660) e Valore (1590-1660) Casini, Giusto Suttermans (1597-1681) e Antonio Franchi (1637-1709). La posizione sociale di questi artisti non era la stessa: come si preciserà più avanti, Suttermans, in quanto pittore di corte, fu stipendiato per un lungo periodo della sua vita, mentre gli altri svolgevano la propria attività in una bottega a conduzione familiare. Tuttavia sembra possibile individuare comportamenti molto simili fra questi pittori, in qualità di ritrattisti, verso la propria clientela, la quale si permetteva più spesso di quanto non si immagini di non saldare i conti o di effettuare un pagamento inferiore (raramente superiore) alle aspettative degli artisti.

Per avviare la loro bottega, i Casini dovettero valersi dell'esperienza del padre Giovan Maria (?-1617), un'interessante figura di pittore letterato recentemente riscoperta, al quale proprio i figli vollero dar lustro pubblicando, pochi mesi prima della sua morte, la commedia *La Padovana*, in origine dedicata a Federico Zuccari⁸. Non risulta che Giovan Maria fosse un ritrattista specializzato, benché si possa immaginare che i due fratelli apprendessero almeno i primi rudimenti del mestiere dal padre. Essi furono titolari di una bottega dal secondo decennio del Seicento; le notizie su di loro stranamente si arrestano intorno al 1640, venti anni prima della morte, cosicché non conosciamo niente di certo circa la loro attività tarda. Filippo Baldinucci sostiene che i due Casini uscirono dalla scuola del Passignano e «si diedero a fare ritratti. Valore fu veramente uomo di valore, perché le teste de' suoi ritratti, dei quali è piena la città di Firenze, sono tocche con molta franchezza, e somigliantissime, il che si rende tanto più plausibile, quanto che egli

ebbe un dono, che in pochi altri si ravvisa, e fu di sapere effigiare le persone già morte, e dar loro tanta somiglianza, che pajan ritratte dal vivo: onde egli era chiamato del continovo, e perché e' non poteva riparare a tanto, egli faceva solamente le teste e le mani, e Domenico le vestiva» (secondo una divisione del lavoro non inusuale in una bottega)⁹. Le affermazioni del Baldinucci sono confermate dal contenuto del libro dei conti: da un lato numerosi sono i ritratti realizzati dal modello defunto, dall'altro, in casi particolari, si precisa la foggia dell'abito indossato, il tipo di tessuto, se era ricamato o meno, e questi dettagli motivano la differenza di prezzo dell'opera da un esemplare all'altro.

Stando all'intitolazione, il «quadernuccio» dei Casini conterrebbe memoria di «tutti e debitori e creditorì che si faranno alla giornata», dunque in teoria esso darebbe conto di tutte le opere eseguite dalla bottega; in realtà vi sono alcuni anni poco o per nulla rappresentati (1616, 1617, 1623, 1625, 1627, 1628, 1630, 1631), cosicché è difficile capire come poterlo considerare nel suo complesso. Per quanto riguarda i ritratti, in tutto ne sono registrati 231¹⁰, di diverse dimensioni: interi, «calza intera», «al ginocchio», «mezza figura», «alla cintura», «testes», ma soprattutto varie misure da una a tre braccia. Sul numero totale, poco meno di un centinaio (91) sono ritratti interi, per la maggior parte richiesti da membri della famiglia medicea, alti funzionari della corte e nobiluomini fiorentini. Il prezzo annotato dai Casini per questo tipo di ritratti oscilla da 12-15 scudi (quest'ultima appare la cifra standard richiesta) fino a 20-25 scudi nel caso in cui gli effigiati siano abbigliati con vesti particolarmente ornate. Eccezionale la somma di 30 scudi per il ritratto intero del conte di Warwick con abito ricamato e armi raffigurato contro una veduta di mare, alto la ragguardevole misura di 250 cm¹¹. Per il solo altro ritratto di dimensioni simili (ca. 233 cm) ricordato nel «quadernuccio» furono chiesti 25 scudi, pur essendovi due effigiati, il notaio Bernardo Guidi Arrighi e Ludovico Riccardi¹². Il fatto che un'esecuzione particolare dell'abito incidesse sul prezzo del dipinto è ribadito in diverse occasioni dalla descrizione con cui viene registrata l'opera. Bastino alcuni esempi: 25 scudi è il prezzo fissato dai Casini nel 1618 per il ritratto del cognato del marchese Salviati «con calza intera tutta guarnita di garnizione fatte dal naturale»¹³, come per quello dell'arciduchessa Maria Maddalena «vestita alla mantovana tutta richamata» – eseguito nel 1619 e identificato dalla Goldenberg Stoppato in un dipinto oggi a

Madrid, Monastero de La Encarnación, importante prototipo per altre versioni (fig. 1)¹⁴ –, e ancora, della stessa, nel 1620, i due «con veste richamate sotto e sopra fatte diligente» per «mandarle di fuori»¹⁵; per il marchese Jacopo Salviati sempre nel 1620 furono eseguiti a 20 scudi due ritratti di Maria Maddalena vestita alla mantovana «tutta richamata sotto e sopra fatta bene» e Cosimo II «in abito reale fatto cho diligenza», e così pure, nel 1632, il ritratto di Paolo di don Antonio de' Medici «in abito alla fiandra tutto richamato cholare e manichini di pitta [pizzo?]»¹⁶.

Mi domando se ritratti simili – cioè a figura intera con abiti particolari – ma di minor costo possano essere riferibili a fanciulli e il prezzo inferiore sia da motivare presumibilmente col minor lavoro richiesto nell'esecuzione delle vesti: nel febbraio 1622 il legnaiolo Francesco Selzo, detto il Berna, pagò 12 scudi per il ritratto intero della figlia morta con veste ricamata (di certo una spesa non irrilevante per le sue possibilità economiche¹⁷); nel luglio 1626 Caterina Piccolomini sborsava 15 scudi per il ritratto intero della propria figlia, dama dell'arciduchessa, «cho vesta tutta richamata»¹⁸; nell'ottobre 1626 Isabella Capponi, moglie di Baccio Mancini, versò la stessa somma per il ritratto intero della figlia alto poco più di 3 braccia (175 cm) «chon una vesta bianca richamata a fiori e animali a naturale»¹⁹. Allo stesso modo anche per un ritratto «in calza intera» – espressione relativa all'abbigliamento dell'effigiato, ma che di norma fa riferimento a un ritratto fino al ginocchio – i Casini arrivarono a chiedere 25 scudi, e questo sempre considerando un'accurata esecuzione dell'abito e le dimensioni: così fu per la «calza [...] tutta guarnita di garnitione fatta dal naturale» del cognato del marchese Iacopo Salviati, ritratto nel 1618, così come per un ritratto del marchese stesso nel 1626 «di braccia 3 3/4 largo braccia 2 1/[?]²⁰. Di norma, invece, per un ritratto di tre quarti, il prezzo richiesto risulta andare da un massimo di 12 scudi a 5 scudi, con una media fra i 6 e gli 8 scudi. Allo stesso modo per un ritratto di mezza figura e con una mano si andava da 7 a 4 scudi, da 5 a 2 scudi le misure ancora più piccole, di un braccio e poco più.

Il libro dei conti dei Casini fornisce una serie di informazioni utili a inquadrare lo *status* sociale e finanziario dei due fratelli, a cominciare dalla testimonianza secondo cui essi avevano in bottega un garzone, Domenico, e godevano anche di una serva, nel 1618 tale Maria, dal 1628 Giulia Tassinari²¹. È molto probabile che quest'ultima sia quella ricordata nel censimento del

1632 in casa di Domenico Casini, in via della Pergola, quartiere di San Giovanni: oltre a Domenico sono ricordati due maschi di età superiore ai 15 anni, uno dei quali doveva essere il fratello Valore²². Nello stesso 1632 sappiamo che lasciarono una bottega presso la Badia (dunque, a quell'epoca, mantenevano sia la casa che la bottega), mentre nel 1618, per dei locali in via della Scala pagavano al marchese Iacopo Salviati un affitto annuo di ben 30 scudi²³, cifra davvero rilevante se confrontata con altre simili²⁴, ma sulla quale è inutile soffermarsi ignorando l'esatta superficie, ubicazione e destinazione degli ambienti e non potendo, quindi, procedere a confronti concreti.

Come si è già osservato, mentre per alcuni anni il «quadernuccio» registra una piena attività della bottega Casini, per altri sono annotati solo

1. D. e V. Casini, Maria Maddalena d'Austria, 1619, Firenze, Polo Museale Fiorentino, depositi.



pochi ritratti, ed è difficile dire se questa altalena corrispose effettivamente alla realtà, oppure se dobbiamo immaginare che non tutte le opere prodotte venissero registrate. Sta di fatto che a fronte dei 43 ritratti e 45 teste²⁵ registrati nel 1619, con un'entrata complessiva di circa 570 scudi – cui andranno sommati pochi dipinti di soggetto religioso e lavoretti di restauro – o dei 33 ritratti annotati nel 1620, per un totale di 422 scudi, vanno tenute in conto due sole voci per il 1623 (3 ritratti, 44 scudi), 4 per il 1625 (6 ritratti, 37 scudi), nessuna per il 1628, 1630, 1631. Impossibile, quindi, stabilire uno standard di reddito medio su una certa durata di tempo, anche tenendo conto che, se presumiamo di essere a conoscenza delle entrate dei Casini, non ne possiamo valutare appieno le uscite. Si consideri, ad esempio, che solo in rari casi si precisa se il costo di tela e telaio è a carico del ritrattista o del committente: insieme a quello dei colori, esso andava a incidere sul prezzo complessivo dell'opera. Rara è anche l'espressione «d'accordo», che attesta un patto fra le parti, secondo una prassi abituale (ma che stenta a essere recepita dalla letteratura moderna) per cui non sempre il prezzo dell'opera era stabilito prima dell'esecuzione. Un aspetto che colpisce nel «quadernuccio» dei Casini è la frequente specifica della «tara» accanto agli acconti e saldo ricevuti dai committenti. I conti tarati a me più famigliari riguardano estesi lavori di muratura, falegnameria, idraulica, ecc., oppure imprese di pittura murale in cui la misurazione della superficie dipinta si calcola in braccia o altro criterio quantitativo, ma, come si vedrà in seguito a proposito dell'attività di Giusto Suttermans, non mancano neppure per la ritrattistica. È certamente significativo che Domenico Casini indichi come «tara» lo sconto che il committente ottiene o applica da sé sul prezzo del dipinto indicato dal pittore nella pagina accanto del «quadernuccio». Talvolta la cifra appare considerevole; in alcuni casi, per una svista, la tara viene sommata agli acconti invece di essere tolta. Una riflessione merita l'aumento di prezzo di un ritratto rispetto al livello standard, che sembra dovuto da un lato all'esecuzione «dal naturale», dall'altro all'abito estremamente ornato: entrambe queste motivazioni, benché diverse fra loro, implicano un tempo di esecuzione più lungo rispetto alla norma e, di conseguenza, un costo maggiore dell'opera.

Mi pare degno di nota che questa prassi nell'esecuzione dei ritratti non trovi alcun riscontro nella teoria, che privilegia sempre i concetti di somiglianza e resa degli affetti dell'effigiato. In proposito basti qui rifarsi a una voce autorevole

nel panorama artistico fiorentino, quale quella di Filippo Baldinucci: nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* il ritratto è definito «figura cavata dal naturale»²⁶ – garanzia di somiglianza – benché certo l'autore non potesse essere all'oscuro che buona parte delle effigi veniva ricavata da altre immagini e non dal modello. Le *Notizie di Monsù Giusto Suttermans* iniziano con una vera e propria storia della ritrattistica dalle origini all'attualità: nel descrivere l'evoluzione del genere, il Baldinucci fa riferimento alla categoria della «nobiltà» dell'effigiato (intesa come l'essere degni di essere ritratti), ripresa dall'antichità: dopo il «naufregio delle arti» nei bui secoli medievali, «se noi vogliamo ora ricercare fra l'opere di quei primi maestri, che dipinsero in Italia per gran corso d'anni, troveremo, che essi, in ciò che appartiene al decoro di queste belle facoltà, per ordinario seguitarono il buon costume antico, perché non occuparono il lor pennello in far ritratti che d'uomini nobili, o per alcuna particolare eccellenza fra tutti gli altri di primo nome: e di tutti questi adornarono le più insigni opere loro, i luoghi pubblici, e i più rinomati musei, e librerie»²⁷. Rispetto a questi nobili costumi, Baldinucci lamenta, al suo tempo, un abuso nel dipingere ritratti il cui inizio si data a poco meno di tre secoli avanti: il ritratto diventa appannaggio di tutti, anche di coloro che avrebbero addirittura dovuto nascondersi davanti ai contemporanei. «Questa vana cupidigia d'onore non suo, che regna nella gente minuta, ha partorito alla repubblica dagli intendenti di queste arti un altro inconveniente, ed è che dovendosi pure fare alla plebe, per acchetarla, infiniti ritratti, sonosi altresì fatti infiniti pittori plebei, i quali obbedienti più alle leggi della propria necessità, che al decoro dell'arte, scorbiando a malmodo e tavole e tele, hanno ripieno il mondo di questa bassezza»²⁸.

Fortunatamente, secondo il biografo, Firenze poteva vantare in Giusto Suttermans «non un pittore di semplici ritratti, ma universale, disegnatore celebre, coloritore maraviglioso, nobilissimo inventore, che [...] nel formar poi sulle tele l'effigie degli uomini è stato tanto singolare, che può ben aver luogo fra quei rinomati artefici, che diede al mondo nel secolo passato Venezia e la Lombardia, e che ha dato nel presente la Germania e la Fiandra: un pittore finalmente, che non mai per ordinario occupò suo pennello, per consegnare alla posterità altre memorie, che di monarchi, o di eroi o di nobilissime persone»²⁹. Dunque Baldinucci considerava il Suttermans l'unico vero ritrattista della Firenze del suo tempo? Secondo certi parametri bisogna rispondere di sì. Anche lo

status del pittore, molto diverso da quello dei Casini o dello stesso Antonio Franchi, lo conferma, sottolineando una diversità di livello sia di clientela che di standard di vita, che è sinonimo di un'attività per un mercato articolato.

La posizione sociale e finanziaria di Giusto Suttermans è stata oggetto di un importante contributo di Marcello Fantoni e Lisa Goldenberg³⁰. Quest'ultima ha anche fornito un aggiornato profilo del pittore in rapporto alla sua attività per la corte medicea³¹. In mancanza di una fonte omogenea a quelle pervenute per i Casini e Antonio Franchi (cioè un vero e proprio libro di conti), i moltissimi documenti esistenti su Suttermans ci consentono comunque di inserirlo in un'analisi comparata sulla professione del ritrattista a Firenze nel Seicento. È indubbia, per quanto riguarda il pittore fiammingo, la diversa situazione di partenza, cioè l'essere stato fin dall'inizio un pittore di corte e non un artista con una propria bottega operante per una committenza variegata. Lo *status* di salariato dei granduchi di Toscana per Suttermans variò nel corso del tempo, spia di un andamento a fasi alterne nella gestione della «famiglia» medicea: giunto da Anversa a Firenze nell'autunno 1620, egli entrò nel 1623 nel Ruolo dell'Arciduchessa Maria Maddalena d'Austria (all'epoca Reggente, insieme alla suocera Cristina di Lorena, per il nipote Ferdinando) con 6 scudi «di parte in roba», tramutatisi, già entro l'agosto dello stesso anno, in 20 scudi di provvisione mensile, in pochi anni salita a 25³². Alla morte della madre, nel 1631, Ferdinando II riportò tale salario a 20 scudi e così fu fino al 1649, quando, in un momento di ristrettezza, fu sospeso. Riprese – non è dato sapere con precisione quando – con 5 scudi mensili di «parte», che nel 1670 il pittore chiedeva di confermare al nuovo granduca Cosimo III.

Com'è stato ricostruito da Fantoni e Goldenberg, nei primi anni della sua attività fiorentina Suttermans era pagato da 12 a 15 scudi per teste o mezzi busti, 20 scudi per ritratti fino alla vita e 25 o più per quelli a figura intera (figg. 2, 3)³³. Al 27 agosto 1654 si data un accordo sottoscritto dal fiammingo con la Guardaroba granducale (rintracciato da Lisa Goldenberg), che fissava i prezzi dei ritratti che egli avrebbe eseguito da quel momento in poi. Considerata la particolarità di questo documento, vale la pena di riportarlo per esteso³⁴: «Prezzi accordati con il Signor Giusto Suttermano pittore per i lavori che occor[rà?] farsi. Quadri di ritratti dal busto in su con una mano o due di braccia 1 1/4 lunghi e larghi di luce a proporzione, scudi 16. Quadri da testa senza mani di braccia 1 1/8 lunghi e larghi

come sopra, scudi 12. Quadri da mezza gamba in su, o dal ginocchio in su di braccia 2 1/4 lunghi e larghi come sopra con portiere, tavolini o altro che vi poteva andare, scudi 25. Copie che si facciano fare da essi ritratti e ritocche da lui proprio la metà de sopradetti prezzi a proporzione ragg.to (raggiunto?) con patto di darli telai, tele mesticcate e in quanto a azzurro non si restò d'accordo e con obbligo per nessuna parte. De ritratti interi non occorrendo farne molti non si fece prezzo, sì come di altre teste sole che occorressero fare in galleria, riserbandosi di farlo all'occasione che possino venire».

Il fine dell'accordo non poteva che essere quello di regolamentare il prezzo dei dipinti commissionati dalla corte medicea al Suttermans, prezzo che, si deve presumere, oscillava in maniera evidente. Le cifre stabilite per le opere del pittore fiammingo risultano nettamente più alte di quelle che i Casini percepivano per ritratti di uguali misure, e raggiungono un prezzo anche tre volte superiore, con tele e telaio che vengono forniti, com'era di prassi, dal committente. La copia ritoccata dal maestro si valutava, di norma, la metà dell'originale. È interessante l'affermazione finale riguardante i ritratti interi: «non occorrendo farne molti non si fece prezzo», riservandosi di fissare una cifra nel momento in cui si presentasse l'occasione. Rispetto alla notevole produzione di ritratti interi testimoniata dal libro dei conti dei Casini, si deve dunque prendere atto che questa tipologia di *state portrait* appare, già intorno alla metà del Seicento, un po' invecchiata, mentre si afferma sempre più il taglio di tre quarti.

Nonostante l'accordo con la corte granducale, anche i dipinti del Suttermans subivano (come già quelli del Casini) la mannaia della tara: lo testimonia efficacemente un'interessante «Copia di partite levate de verbo ad verbum dal conto del signor Giusto Sutterman pittore esistente fra lettere (?) della Guardaroba della Serenissima Gran Duchessa Vittoria di Toscana»³⁵, in cui sono descritte numerose opere eseguite dal pittore fiammingo per la sposa di Ferdinando II fra gli anni Quaranta e gli anni Settanta e non saldate. Alla descrizione di ciascuna di esse corrisponde un prezzo, che nel riepilogo finale è debitamente tarato, cosicché da una cifra lorda di 540 scudi viene scalata una tara di 233 scudi, e ne consegue un totale di 307 scudi: «quali prezzi», si specifica al termine del conto, «si sono fatti di concordia con il medesimo Giusto Sutterman in conformità del solito si sono tarati gli altri conti». Così, quattro ritratti del Gran Principe (Cosimo) «che come solito per prezzo



2. G. Suttermans, Margherita de' Medici da ragazza, 1621-1622, Firenze, Uffizi.

di scudi 25 l'uno, benché di maggior proporzione» (cioè oltre braccia 2 e 1/4), dalla cifra lorda di 100 scudi vengono tarati a 62.3 1/2, perché tre di essi sono «copiati» per metà dal primo e dunque non si possono valutare alla stessa stregua; per l'effigie della principessa Anna del Tirolo «dal mezzo in su» la richiesta di 25 scudi viene abbassata a 16, in linea con le dimensioni del dipinto; anche i prezzi dei ritratti interi, definiti dal pittore «grandi e pieni di lavoro», vengono considerati esorbitanti e pertanto tagliati drasticamente: da 80 scudi a 30 il ritratto di Anna inviato a Innsbruck, da 130 a 70 il doppio ritratto di Vittoria della Rovere e il figlio Cosimo con «diverse architetture» inviato a Torino.

L'attività del Suttermans si svolse pressoché esclusivamente presso le principali corti italiane – e c'è da credere che in ogni occasione egli negoziasse il proprio compenso³⁶ – con una breve puntata oltralpe: essendo egli l'ultimo pittore di corte dei Medici, in questo si differenzia in modo incontestabile dagli altri ritrattisti attivi a

Firenze nel corso del Seicento, anche da colui che lo sostituì al servizio della famiglia granducale, il lucchese Antonio Franchi. Quest'ultimo non ha goduto in tempi recenti di alcuna fortuna critica e attende ancora una trattazione monografica che ne ricostruisca il catalogo delle opere pervenute³⁷ e si avvalga delle importanti informazioni contenute nelle carte conservate presso la Biblioteca degli Uffizi per collocarlo adeguatamente nel contesto della pittura fiorentina degli ultimi decenni del Seicento.

Proprio dalle carte del Franchi³⁸ sembra di dedurre che il pittore iniziò a dipingere ritratti a Firenze, dove si trasferì definitivamente nel 1674. Le note relative alle opere eseguite negli anni sessanta e nei primi anni settanta non contengono, infatti, se non in maniera del tutto episodica, il ricordo di ritratti da lui realizzati³⁹, come si fosse specializzato solo in seguito nel genere. Nella biografia del lucchese redatta da Francesco Saverio Baldinucci si afferma tuttavia che a ventisette anni (dunque nel 1665) «ebbe genio di ritornare a Firenze [...] e fu ricevuto in casa del Signor Commendatore Fra Ruberto Strozzi, suo gran padrone. E vi dimorò circa un anno et ivi fece molti ritratti»⁴⁰. Nelle carte autografe del pittore troviamo, inoltre, sempre in data 1674, uno scambio di battute col Volterrano (la cui conoscenza da parte del Franchi risaliva a quasi vent'anni prima, quando era stato accolto per un certo tempo nella sua bottega intorno al 1655-1656) illuminante riguardo alle possibilità di guadagno che Firenze poteva offrire a un pittore rispetto alla provincia e che potrebbe essere stato fra i motivi del trasferimento del lucchese nella capitale granducale. Complimentandosi con lui per la qualità di un'opera, il Franceschini gli domandò quanto guadagnava a Lucca. «Gli dissi che 200 o 250 scudi l'anno. Mi rispose che se venivo qua [a Firenze], voleva che guadagnassi anche 400 o 450 se volevo dipingere. Mi soggiunse che egli era vecchio, che gli venivano continuamente occasioni, che non le poteva accettar tutte, e che se fossi venuto, avrei visto chi mi fosse stato»⁴¹.

Sempre secondo quanto scrive lo stesso Franchi⁴², morto il Suttermans (dunque siamo dopo il 24 aprile 1681), i granduchi, volendo far ritrarre la principessa Anna Maria Luisa, dovettero cercare un altro ritrattista e si rivolsero dapprima a Pier Dandini e poi a Ferdinand Voet, senza trovare soddisfazione. Bartolomeo Corsini, Maestro di Camera di Vittoria della Rovere, introdusse allora a corte il Franchi, «dicendogli [a Vittoria] haver'io fatto un ritratto grande della sua nuora con gran soddisfazione di tutti». Quest'ultimo è

stato riconosciuto nella *Marchesa Lucrezia Rinuccini come Flora* (Firenze, collezione privata), dipinto firmato e datato 1681 dal pittore lucchese (fig. 4), realizzato in occasione delle nozze della giovane con il marchese Filippo Corsini, tenutesi il 15 settembre 1681⁴³.

Se la commissione del ritratto di Anna Maria de' Medici cadde entro gli ultimi mesi del 1681 o all'inizio del 1682, essa non è registrata nelle carte del Franchi, che denunciano una lacuna proprio a quelle date⁴⁴. È certo che il successo ottenuto dal lucchese con quell'opera gli aprì la strada a un lungo rapporto con la corte granducale, benché, a quanto risulta dalle ricerche fin qui condotte, senza la posizione di stipendiato che aveva avuto, sia pure a fasi alterne, il Suttermans. Così, l'affermazione contenuta nell'edizione del 1719 dell'*Abecedario pittorico* dell'Orlandi («L'anno 1686 [il Franchi] fu dichiarato Ritrattista, e Pittore della G.P. [sic] Vittoria di Firenze»⁴⁵) va letta come attestazione di un rapporto ufficiale che però non era più suffragato dalla provvisione mensile. Il pittore stesso, infatti, non ne parla nel suo resoconto dei fatti: «Questa occasione [il ritratto di Anna Maria de' Medici] mi portò poco meno che a una continua servitù del Palazzo per che cominciai a esser dal medesimo impiegato che poco per circa a dodici anni, cioè per fin che campò la Granduchessa madre [1695]»⁴⁶. Egli precisa, invece, quale fu in particolare il suo impegno: «il ritratto di detta principessa [Anna] lo feci sette volte dal naturale; quel del signor principe Ferdinando lo feci due volte, e tre volte feci quello della principessa Violante e tutti somigliantissimi. Le copie poi furono tante che mi straccarono, e molte ne feci in figure intere, e gli servii di più di altri quadri e di storie»⁴⁷. Ma stando a quanto è segnato nelle carte del Franchi, la produzione di ritratti medicei e di repliche di varia destinazione non è paragonabile, numericamente, a quella realizzata dal Suttermans fra gli anni Venti e gli anni Settanta. Inoltre, a differenza di quest'ultimo – che fu inviato dagli stessi Medici a Roma, Modena, Innsbruck, Mantova –, il lucchese non risulta aver varcato i confini della Toscana e anche questo particolare conferma la diversa posizione rivestita presso la corte rispetto al suo predecessore.

Come già per il «quadernuccio» dei fratelli Casini, il «Giornale» del Franchi contiene informazioni di grande interesse sul prezzo delle opere e sugli accordi fra artista e committenti, ma non consente di calcolare con esattezza le entrate del pittore facendo raffronti certi fra un anno

e l'altro: di tanto in tanto ci sono delle lacune di mesi, in altri casi non è chiaro se la commissione del dipinto sia andata a buon fine, giacché manca la registrazione dell'avvenuto saldo, e via dicendo. Inoltre bisogna considerare che il lucchese ebbe sempre una consistente produzione di opere sacre e profane, e dunque non viveva solo di ritratti. Per quanto riguarda questi ultimi, anche il Franchi dimostra di avere dei prezzi fissi a seconda del formato e molto spesso si ritrova a «non far patti» (secondo una sua espressione ricorrente), per poi commentare a posteriori l'esito della commissione. Se si considera che la richiesta di una pala era sempre corredata da un accordo che stabiliva il suo costo, già un dipinto di destinazione privata poteva essere ordinato con una certa approssimazione e ancor più un ritratto, fermo restando il fatto che proprio per quest'ultima categoria vi erano degli standard di prezzo a seconda del formato e del taglio.

3. G. Suttermans, Anna de' Medici da bambina, 1621-1622, Firenze, Uffizi.





4. A. Franchi, La marchesa Lucrezia Rinuccini ritratta come Flora, 1681, Firenze, collezione privata.

5. A. Franchi, Anna Maria Luisa de' Medici, 1683, Modena, collezione privata.



Ciò che appare invariato rispetto ai decenni di monopolio del Suttermans è il prezzo dei dipinti eseguiti per la corte: 25 scudi una tela di braccia 2 1/4 (circa 140 cm), come il ritratto di Anna Maria Luisa de' Medici del 1683, oggi in una collezione privata modenese (fig. 5)⁴⁸; 12 scudi un ritratto in tela da testa senza mani (ad esempio ancora un ritratto di Anna Maria Luisa, richiesto nel luglio 1689⁴⁹) e la metà (6 scudi) per una copia di uguali dimensioni⁵⁰. Il ritratto a figura intera, invece, che a queste date è sempre più un'eccezione, vale 400 lire, poco più di 56 scudi (fig. 6)⁵¹. Talvolta, tuttavia, i ministri granducali tiravano sul prezzo per far bella figura con la corte, come per il ritratto sempre della principessa Anna Maria Luisa «in tela di braccio e terzo con due mani», ordinato nel novembre 1686 e pagato nell'aprile dell'anno successivo solo 84 lire (12 scudi) «dal signor Carlo Colsi [...] che volse stracchiare per il Gran Duca»⁵² (il prezzo di un ritratto con le mani era 15 scudi⁵³). Un altro caso è registrato nell'agosto 1689, dopo aver ricevuto alcuni mesi prima l'ordine di eseguire una copia del ritratto intero sempre di Anna Maria Luisa: «invece de 15 doppie che ho domandato, quale era prezzo modestissimo, mi han dato scudi 30, havendomi cominciato a contrariare chi soprintende a queste materie e tutto perché non dono de quadri»⁵⁴. La corte medicea era il cliente di maggior riguardo e anche se il Franchi non era sempre soddisfatto del trattamento poteva fare poco: interessante, tuttavia, l'osservazione sul fatto che non donava dipinti, da riferire, credo, proprio ai funzionari medicei che fungevano da intermediari fra il pittore e i membri della dinastia granducale. Nonostante dal «Giornale» sia evidente che negli ultimi anni di vita non lavorava più come prima, delegando molto alla bottega familiare, ancora nel 1704 gli fu commissionato dalla principessa Violante un suo ritratto «in grande a sedere a fin al ginocchio, che sarà un quadro di due braccia e mezzo», pagatogli 40 scudi⁵⁵.

Al di là del rapporto con la corte, in più occasioni, all'interno del suo «Giornale», il Franchi ci informa sui prezzi praticati alla clientela, che subirono qualche variazione nel corso del tempo sia per la crescente notorietà del pittore sia per i mutamenti nel cambio delle monete. Al maggio 1678 risale un'interessante distinzione fra ritratti maschili e ritratti femminili, che è anche un'efficace testimonianza di come il lavoro e il tempo venivano valutati da parte del pittore (presuppongo che fosse soprattutto l'esecuzione di gioielli e abiti a fare la differenza): «Il signor Lodovico Adimari m'ha ordinato il ritratto della sua sposa. Non si è fatto patti, ma in occasione di

discorrere di ritratti di homini e di donne gli disse: 'Degli homini gli farò per sei scudi l'uno, ma quelli delle donne non posso a meno di scudi 8 per le maggiori fatiche che ci vanno e per il molto più tempo che ci si perde'»⁵⁶. A rimarcare la differenza fra ritratti maschili e femminili è anche un'annotazione del dicembre 1687: «Il signor Carlo Quaratesi mi ha ordinato il ritratto della sua sposa. Non si è fatto patti, ma qui in Livorno [quelli del]le donne me li pagano 15 pezze»⁵⁷. Evidentemente il prezzo fisso per ogni tipologia di ritratto veniva sottoposto, a seconda della città in cui il Franchi lavorava, al cambio della moneta⁵⁸, benché ciò non sia facile da verificare, in quanto spesso, soprattutto per quanto riguarda Lucca, il pittore elenca i ritratti eseguiti insieme ai prezzi, ma senza specificare le misure.

A differenza di Valore Casini, specialista nei ritratti «da morto» – lo testimoniano, si è detto in precedenza, sia la biografia baldinucciana, sia le note del «quadernuccio» –, il Franchi rifuggiva questa pratica, cui si piegò solo in rari casi, ad esempio per i suoi mecenati Strozzi: nel maggio 1684 fu pagato per l'effigie di un fratello morto di fra Roberto Strozzi, presso il quale aveva vissuto un anno intorno al 1665-1666⁵⁹, e nel 1689 dipinse il ritratto in tela da testa da morto di quest'ultimo⁶⁰. Nel 1697 accettò di eseguire il ritratto della madre morta del marchese Riccardi, «benché io de ritratti di morti non ne voglio fare»⁶¹. È possibile che il pittore paventasse le insane conseguenze sul fisico dovute alla vicinanza col cadavere, come esplicita in una lettera non datata: «[...] se ella considererà a che pericolo nausea e che prezzo si mette a tollerare il pittore e a che pericolo si espone di per consequentia la sanità facendo ritratti di morti, succedendo ben spesso di dover star lì fra erbe odorifere o fra l'aceto per mitigar il puzzo che spira quel che spira da cadaveri essi, sì come mi successe nel detto in questo suddetto ritratto essendo detto tanto più nel tempo del solione»⁶².

La produzione ritrattistica che emerge dal «Giornale» è perlopiù di formati da testa e a mezzobusto. Di norma la tela e l'azzurro li fornivano i committenti quale extra rispetto al costo del dipinto⁶³, ma non sempre questa prassi era rispettata, e il pittore sembrava rassegnato a metterlo in conto. Per un ritratto in tela da testa senza mani negli anni Ottanta il pittore lucchese chiedeva di norma 70 lire (10 scudi), che a Livorno corrispondevano a 12 pezze⁶⁴. Nel gennaio 1697, alla richiesta da parte del cavaliere Montemagni del ritratto della sposa Strozzi, il Franchi annotò: «domandatomi del prezzo l'ho detto il solito, cioè

5 doppie con mani [100 lire] e 4 senza mani [80 lire] in tele ordinarie da testa. Ma [sic] risposto che crede che non sarò così rigoroso et io l'ho soggiunto che questi sono i miei prezzi praticati et che li prometto la somiglianza, cosa che non fanno gl'altri. L'ho detto ancora in presenza di que Signori e Signore Strozze che se voglion vestirla d'azzurro 5 o 6 lire di più serviranno»⁶⁵. Va sottolineato, in questo passaggio, il preciso riferimento al valore della somiglianza, su cui l'artista ritorna anche altrove, con la consapevolezza di poter vantare tale capacità, evidentemente non da tutti, a cui adeguare le sue richieste economiche. In una lettera non datata ai figli di Isacche colonnello, commerciante ebreo di tessuti sulla piazza di Livorno, che in alcune occasioni funse anche da intermediario negli ordini e nei pagamenti delle sue opere, il Franchi, dopo aver ribadito che «i miei prezzi già son noti, cioè 4 doppie senza mani e 5 con mani in un ovato, il quale un ovato porta risparmio di molte fatiche»⁶⁶, prosegue: «alcuni han tentato di abbassarmi tali prezzi invano, perché mi par dovere un po' di distinzione da chi fa somigliar i ritratti tutti somiglianti da quelli che ne fa somigliar qualche d'uno».

6. A. Franchi, Anna Maria Luisa de' Medici, 1687, Firenze, Uffizi.



È interessante notare come il Franchi – che in generale si giudica un pittore non esoso⁶⁷ – soprattutto nella fase tarda della sua attività affronti spesso, nelle lettere inviate alla clientela, il tema del costo dei suoi dipinti in rapporto alla loro qualità, come attestano alcune missive pervenuteci in copia. Così, in una lettera del 16 dicembre 1702⁶⁸, scrivendo a un ignoto destinatario che si era lamentato del prezzo eccessivo pagato per il ritratto della signora Santini (discendente di una nota, antica famiglia del patriziato lucchese), il pittore difende il proprio operato imputando l'insoddisfazione del committente a un'errata scelta: «Io l'esortai a dismetter tal quadro, perché dovendolo far di ritratti copiati, benché da miei originali, conoscevo di non poter render mai perfette le somiglianze nel modo che si fanno, facendoli dal naturale; e in particolare nel ritratto della signora Santini, per esser fatto l'originale da otto anni sono [...] Il ritratto di detta Dama nel suo tempo fu somigliantissimo, perché finora non ho

fatti ritratti che non habbin somigliato, grazie a Dio, e a copiarlo nella spesa ci ho durato una gran fatica». Nell'occasione il Franchi ribadisce il proprio prezzario: «Circa poi a prezzi de miei ritratti fatti dal naturale, a tutti son noti. Quelli delle copie de ritratti senza mani gli sa il signor Nicolao Santini, perché havendoglene fatti due mi diede scudi venti e così mi dan tutti. I prezzi delle copie con mani sono scudi dodici e gl'originali quindici»⁶⁹. Tuttavia sono proprio le note del Franchi, così ricche di dettagli a volte anche gustosi, a confermare che l'atteggiamento del cliente e, di contro, quello dello stesso pittore potevano, in ultimo, far subire variazioni anche ai prezzi più fissi delle opere.

Elena Fumagalli
Dipartimento di Scienze
del linguaggio e della cultura,
Università di Modena e Reggio Emilia

NOTE

Il tema qui trattato è stato presentato sotto forma di comunicazione («The Profession of Portrait painter in Seventeenth-century Florence») alla 96ª conferenza annuale della College Art Association (20-23 febbraio 2008, Dallas, Texas).

¹ F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1681-1728, ed. a cura di F. Ranalli, 1845-1847, IV, p. 155.

² S.B. Bartolozzi, *Vita di Jacopo Vignali pittor fiorentino*, Firenze, 1753, p.n.n.

³ [D.M. Manni], *Ricordanze della vita e pitture di Cosimo Ulivelli cittadino fiorentino e dipintor rinomato lasciate scritte da un suo contemporaneo*, Firenze, 1772, p.n.n.

⁴ S. Bellesi, *Una vita inedita di Pier Dandini*, in «Rivista d'arte», 43, 1991, p. 163: «[...] in un suo libro di conti esistente appresso di me trovo che [...]».

⁵ L. Goldenberg Stoppato, M.P. Mannini, *Domenico e Valore Casini, ritrattisti: un giornale di bottega ritrovato*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze: settanta studiosi italiani*, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P.P. Donati, B. Santi, Firenze, 1997, pp. 349-354.

⁶ F. Nannelli, *Antonio Franchi e la sua «vita» scritta da Francesco Saverio Baldinucci*, in «Paradigma», 1, 1977, pp. 317-369.

⁷ L. Goldenberg Stoppato, *Per Domenico e Valore Casini, ritrattisti fiorentini*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLVIII, 2004, 1-2, pp. 165-210. Cfr. anche M. Gregori, *Due ritrattisti fiorentini da tenere in considerazione: Valore e Domenico Casini*, in «Gazette des Beaux-Arts», CXXXV, 142, 2000, pp. 129-138.

⁸ Cfr. A. M. Testaverde, «Valente pittore ed eccellente poeta»: Giovan Maria Casini tra drammaturgia e 'primato della pittura', in «Culture teatrali», 15 (*Artisti e uomini di teatro*, a cura di E. Tamburini), 2006 [2008], pp. 15-33.

⁹ Baldinucci, *Notizie*, cit., ed. 1845-1847, III, p. 451.

¹⁰ Ho escluso dal conto una particolare commissione di Filippo Mannelli (probabilmente il senatore della nobile famiglia) registrata il 6 dicembre 1619, e cioè «quarantacinque teste di più gente scudi novanta d'achordo a scudi dua l'uno di moneta che sono serviti per il suo fratello a Venezia, portò Valore a chasa sua in due partite [...]»: Firenze, Biblioteca Moreniana (F.BMo.), ms. Bigazzi 74, c. 42v. Il saldo contestuale è a c. 43r. È interessante notare che lo stesso 6 dicembre 1619 a Filippo Mannelli viene donato un ritratto intero del figlio Giovanni, registrato in data 8 agosto 1619 con una richiesta di 70 lire (10 scudi): cfr. ivi, cc. 32v-33r.

¹¹ F.BMo., ms. Bigazzi 74, c. 40v: «A dì 16 di novembre 1619 Il signor conte Varviche inglese de dare scudi trenta e tanti sono per valuta del suo ritratto intero di braccia 4 1/3 in abito ducale tuto richamato, con una veduta di mare, co l'arme a piede fatte bene, armato con bardatura richamata, portò Domenicho a chasa scudi 30». Entro la fine dell'anno il ritratto fu pagato 25 scudi, con 5 di tara (ivi, c. 41r).

¹² F.BMo., ms. Bigazzi 74, c. 81v: «A dì 12 di agosto 1626 Signor Bernardo Guidi Arigi de dare scudi venticinque e tanti sono per un quadro di altezza di braccia 4 e largo braccia 3 1/[?] drentovi il suo ritratto e quello de signore Lodovicho Ricardi portò Domenicho nostro garzone a chasa [...] scudi 25». Saldato il 14 agosto seguente con 3 scudi di tara (ivi, c. 82r).

¹³ Ivi, c. 19v.

¹⁴ Goldenberg Stoppato, *Per Domenico e Valore Casini*, cit., 2004, pp. 180-181, 184 fig. 28.

¹⁵ F.BMo., ms. Bigazzi 74, c. 36v, 26 gennaio 1620.

¹⁶ Ivi, c. 95s, 22 giugno 1632.

¹⁷ Ivi, c. 61v, 5 febbraio 1622.

¹⁸ Ivi, c. 80v, 20 giugno 1626 («pagò il dì 11 di luglio»).

¹⁹ Ivi, c. 84v, 19 ottobre 1626.

²⁰ Ivi, rispettivamente c. 19v, 12 (15?) ottobre 1618 e c. 69r, 30 giugno 1626.

²¹ Ivi, rispettivamente cc. 24v (1618) e cc. 72r (1623), 86v-87r, 87v-88r (1625-1632).

²² Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Pal. E.B.15.2, *Descrizione del numero delle case e delle persone della città di Firenze fatta l'anno MDCXXXII distinta a quartieri con il numero delli religiosi, e religiose claustrali notati in fine di ciascuno quartiere*.

²³ F.B.Mo., ms. Bigazzi 74, c. 96s (Goldenberg Stoppato, Mannini, *Domenico e Valore Casini, ritrattisti*, cit., p. 351).

²⁴ Qualche esempio in E. Fumagalli, *Florence, in Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth-century Italian painters*, a cura di P. Sohm e R. Spear, New Haven-London, 2010, p. 174.

²⁵ Vedi alla nota 10.

²⁶ F. Balducci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze, 1681, p. 137.

²⁷ Balducci, *Notizie*, cit., ed. 1845-1847, IV, p. 474.

²⁸ Ivi, p. 475.

²⁹ Ivi, p. 476.

³⁰ M. Fantoni, L. Goldenberg Stoppato, *Suttermans, Painter and Courtier of the Medici*, in «Italian History & Culture», 9, 2003, pp. 31-42.

³¹ L. Goldenberg Stoppato, *Un granduca e il suo ritrattista. Cosimo III de' Medici e la «stanza de' quadri» di Giusto Suttermans*, cat. della mostra (Firenze), Livorno, 2006.

³² Per queste e le successive notizie relative allo status di salariato del Suttermans cfr. ivi, p. 8.

³³ Fantoni, Goldenberg Stoppato, *Suttermans*, p. 37. I ritratti alle figg. 2 e 3 furono pagati rispettivamente 30 e 25 scudi nel 1622 (Goldenberg Stoppato, *Un granduca e il suo ritrattista*, cit., pp. 30-31, nn. 3-4).

³⁴ Firenze, Archivio di Stato (ASF), Guardaroba medicea 669bis, c. 727 (Fantoni, Goldenberg Stoppato, *Suttermans*, p. 38 e nota 40; Goldenberg Stoppato, *Un granduca e il suo ritrattista*, cit., p. 13).

³⁵ ASF, Guardaroba medicea 785ter, ins. 6, conto n. 335. Cit. in Goldenberg Stoppato, *Un granduca e il suo ritrattista*, cit., p. 26.

³⁶ È interessante quanto si ricava dall'inedita corrispondenza diplomatica tra Modena e Firenze: nell'aprile 1652 Francesco I d'Este vorrebbe che Giusto dipingesse per lui «tre o quattro ritratti». Gli garantisce il pagamento del viaggio, ma chiede al suo ambasciatore presso la corte granducale, Tommaso Guidoni, di informarsi sui prezzi richiesti dal pittore. La risposta è la seguente: per i ritratti interi al naturale non meno di 50 scudi; per i mezzi ritratti con due mani 30-35 piastre; per le teste 20-25 piastre. Tuttavia il pittore fa sapere che vuol «incontrare il gusto del signor Duca», lasciando aperti margini di accordo. Anticipo qui solo una singola notizia di una ricerca che ho in corso sulle relazioni artistiche fra Medici ed Este nella prima metà del Seicento. Si noti che i prezzi dei ritratti indicati dal pittore all'ambasciatore estense risultano decisamente elevati rispetto a quelli che poi il Suttermans pattuì con la corte medicea nel 1654.

³⁷ Resta ancora basilare il contributo di M. Gregori, *Ricerche per Antonio Franchi*, in «Paradigma», 1, 1977, pp. 65-89. In precedenza va ricordato G. Ewald, *Alcuni ritratti di ignoti del tardo barocco fiorentino*, in «Antichità viva», XIII, 1974, 3, pp. 36-39.

³⁸ In particolare dall'inserto 3 del ms. 354 della Biblioteca degli Uffizi di Firenze (BUF).

³⁹ BUF, ms. 354/3. A seguire la data 11 luglio 1667 sono annotati due ritratti a Francesco Maria Frescobaldi, un ritratto al marchese Ferdinando Capponi, tre a Carlo Ughi, uno a Lucrezia Capponi. Allo stesso anno dovrebbe risalire anche il ritratto del Rettore di Chifenti. Altri tre ritratti sono annotati nell'anno 1669, rispettivamente alle date 10 settembre, 15 novembre 18 dicembre, e sembrano riguardare cittadini lucchesi («il Giannini», Achille Gambogi, Frediano Castagnori).

⁴⁰ F.S. Balducci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, 1725-1730, ed. a cura di A. Matteoli, Roma, 1975, p. 42. Nelle carte del Franchi si trova solo un generico riferimento a opere realizzate per gli Strozzi nel 1667, che tuttavia potrebbe

essere l'anno dell'effettiva permanenza del pittore presso di loro: «Nota come nel 1667 feci a Fiorenza agli Strozzi per tante spese a me e a Nicolao tante opere come appare. Per tante spese e alimenti ricevuti io e Nicolao lire 630» (BUF, ms. 354/3).

⁴¹ BUF, ms. 354/20.

⁴² BUF, ms. 354/4.

⁴³ Cfr. la scheda di G. Ewald in *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, cat. della mostra (Detroit-Firenze), ed. it. Firenze, 1974, pp. 232-233, n. 137.

⁴⁴ Si vedano in proposito le osservazioni di Matteo Cristini in *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, cat. della mostra a cura di S. Casciù (Firenze), Livorno, 2006, pp. 148-149, n. 15, dove si propone di identificare il primo ritratto di Anna Maria Luisa de' Medici del Franchi con una tela oggi nei depositi degli Uffizi (inv. 1890, n. 2950).

⁴⁵ P.A. Orlandi, *L'abecedario pittorico*, ed. Bologna, 1719, p. 79.

⁴⁶ BUF, ms. 354/4.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Cfr. Cristini, in *La principessa saggia*, cit., p. 148. Il dipinto è plausibilmente identificato con quello registrato in BUF, ms. 354/2, cc. 1v-2r. Dall'ordine ricevuto dal pittore il 18 agosto 1683 si apprende che gli furono forniti la tela e l'azzurro.

⁴⁹ BUF, ms. 354/2, cc. 27v-28r. Si deve immaginare un dipinto simile a quello, ovale, conservato nei depositi di palazzo Pitti (inv. 1890, n. 2738). Cfr. Cristini, in *La principessa saggia*, cit., pp. 150-151, n. 16.

⁵⁰ Si veda l'esempio segnato in data 16 ottobre 1685 (BUF, ms. 354/2, cc. 9v-11r).

⁵¹ Il più noto ritratto a figura intera del Franchi è quello di Anna Maria Luisa de' Medici realizzato nel 1687 per il Gran Principe Ferdinando (Uffizi, inv. 1890, n. 2740; cfr. M. Cristini, in *La principessa saggia*, cit., pp. 152-153, n. 17). Nell'agosto del 1688 ancora il Gran Principe commissionò due suoi ritratti «grandi» da 20 doppie, cioè sempre 400 lire.

⁵² BUF, ms. 354/2, cc. 15v-16r.

⁵³ Si intende qui, molto probabilmente, la stessa misura del dipinto pagato 12 scudi. BUF, ms. 354/7, cc. 4v-5v, 30 o 31 agosto 1691: «La Gran Duchessa ha voluto lei il ritratto della Colombina, havendo sentito che il marito di detta Colombina non volse arrivare ai 15 scudi che è il mio prezzo de ritratti con mani, si come me li paga detta Serenissima o altri e io a 12 scudi, che per ultimo m'offerse, non ne li volsi dare».

⁵⁴ BUF, ms. 354/2, c. 27r, 16 agosto 1689. Il dipinto era stato ordinato il 21 marzo precedente (c. 26v). Si consideri che 15 doppie corrispondono a 300 lire, 30 scudi a 210 lire.

⁵⁵ BUF, ms. 354/7, cc. 50v-51r.

⁵⁶ BUF, ms. 354/3, 26 maggio 1678.

⁵⁷ BUF, ms. 354/2, c. 20v.

⁵⁸ Per una sintesi su quest'ultimo punto, riguardante in particolare la Toscana, cfr. E. Stumpo, *La circolazione monetaria sulla piazza di Livorno: le monete toscane e quelle forestiere, il corso dei cambi, in Mercè e monete a Livorno in età granducale*, a cura di S. Balbi de Caro, Milano, 1997, pp. 138 e segg.

⁵⁹ Cfr. la nota 40, nonché BUF, ms. 354/2, c. n. n., 20 maggio 1684: «Il signor fra Ruberto Strozzi ha ricevuto da me il ritratto del suo fratello morto, onde calcolandolo il meno lire 60, che è il meno prezzo di questi ritratti».

⁶⁰ BUF, ms. 354/2, c. 26v, 27 marzo 1689; a c. 27r, in data 15 maggio 1689, è segnato il pagamento di 80 lire.

⁶¹ BUF, ms. 354/7, c. 30v, 25 dicembre 1697. Gli sarà pagato 84 lire (ivi, c. 31r).

⁶² BUF, ms. 354/16, copia di lettera indirizzata «alla Ricci».

⁶³ Cfr. la lettera priva di data e intestazione (ma certamente ante 1703) in BUF, ms. 354/12, citata alla nota 68: «Mi scordavo di dirle che circa alla spesa dell'azzurro e della tela,

è uso invecchiato nella pittura che la metta il patrone del quadro, mentre non si faccia patto in contrario».

⁶⁴ Si vedano rispettivamente gli esempi in BUF, ms. 354/2, c. 7v, 12 maggio 1684; cc. 12v-13r (5 aprile 1684: 12 pezze = lire 68.18).

⁶⁵ BUF, ms. 354/7, cc. 27v-28v (10 gennaio 1697). Il dipinto venne pagato 105 lire, vale a dire 5 doppie e 25.

⁶⁶ BUF, ms. 354/16, c. 11v. Si veda anche una lettera non datata indirizzata a uno sconosciuto destinatario in ms 354/12: «I prezzi de miei ritratti di bracci e quarto già è noto che sono 4 doppie senza mani e 5 con mani».

⁶⁷ BUF, ms. 354/12, lettera del 16 dicembre 1702: «Or se io fossi caro ne miei prezzi in proporzione del mio operare non mi sarebbon seguiti tanti di questi casi, utili e onorari». Cfr. anche la copia di lettera non datata (ma probabilmente fine anni Novanta del Seicento) «al Sorbi di Livor-

no», a proposito di «un quadretto della Santissima Conceptione»: «Io l'ho domandato 4 doppie con le suddette spese, che per questo è il prezzo praticato moltissime volte in simili quadretti e di tal prezzo nessuno s'è ritirato. Anzi, per ch'ella sappia che io non fo prezzi gravi in proporzione di quel che io fo, io li posso far toccare con mano quando n'avesse gusto, che da 10 o 12 volte io sopra i miei prezzi ho ricevuto de paraguanti e de regali: questo però è seguito ne l'opere grandi, la quale cosa è prova indebitamente mostra due buoni segni: uno che sono stato gradito, l'altro è che non son caro di prezzi il qual successo prova indubitamente due buone cose a mio favore: una che l'opere mie son state gradite, l'altra che io non son di prezzi cari» (BUF, ms. 354/13).

⁶⁸ BUF, ms. 354/12.

⁶⁹ *Ibidem*.