

## Giano a Firenze. Effimero cosimiano

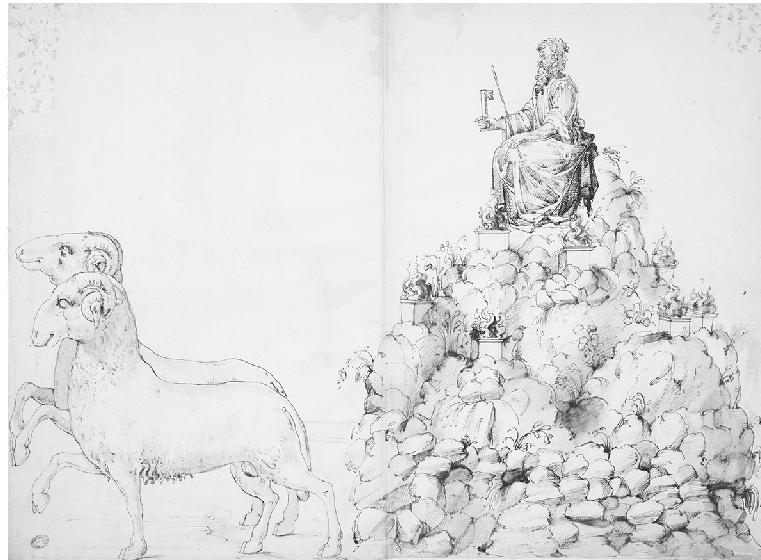
La figura di Giano, mitico figlio di Saturno, si affaccia più volte nelle relazioni delle feste fiorentine celebrate tra il dicembre 1565 e il marzo successivo per le nozze di Francesco de' Medici, primogenito del duca Cosimo I, e di Giovanna d'Austria, sorella dell'imperatore Massimiliano II. I racconti eziologici riguardanti Firenze e la Toscana, dietro le teorie proposte dai *Commentaria* di Giovanni Nanni detto Annio da Viterbo<sup>1</sup>, davano grande risalto alla triade biblico-mitologica costituita da Giano, Ercole e Noè. Al primo, semidio bifronte, corrispondevano antiche divinità toscane invocate a protezione delle porte e di cui c'erano forse rappresentazioni tra gli oltre cento bronzetti etruschi restaurati dal duca stesso e da Cellini per lo Scrittoio di Calliope, che Giorgio Vasari aveva allestito fra il 1555 e il 1558 nel Quartiere degli Elementi in Palazzo Vecchio<sup>2</sup>. Negli eventi nuziali, il ruolo di Giano nell'introdurre fra i Latini la viticoltura, attività tanto importante in Toscana, fu ad esempio narrato in una delle cinque 'favole' dipinte sulle pareti del carro di Saturno, nel trionfo carnevalesco della *Genealogia degli dei*<sup>3</sup>. Nel ricco corteo festivo la pluralità simbolica del personaggio risaltava nel carro dedicato a Giano stesso (fig. 1), il primo a sfilare seppure l'ultimo a essere descritto dal cronista e probabile 'inventore' della mascherata, Baccio Baldini: «per il carro di Iano [...] fece il monte Ianicolo, un de' sette colli di Roma, nominato così da Iano, e quel-

lo adornò di dodici altari alla antica, percioché Macrobio nel I libro de' *Saturnali* [I. 9. 16] scrive che a Iano furon consacrati da' romani dodici altari per i dodici mesi dell'anno che eran dedicati a lui; e in sul carro di sopra detto messe Iano, che aveva due facce, una dinanzi che era d'un vecchio, e una di dietro, e questa era d'un giovane, ed in mano gli dette una chiave e nell'altra una bacchetta, percioché egli è descritto così da Macrobio nel libro allegato di sopra [I. 9. 7], come guardiano di tutte le porte e guida e rettore delle vie»<sup>4</sup>.

Tra le maschere allegoriche che accompagnarono il trionfo di Giano c'erano la Pecunia, «perché senza danari non si può far guerra, e perché Iano fu il primo che battesse monete», la Religione, con un'ara ardente tra le mani, e le Preghiere, perché – ricorda Baldini – gli antichi romani, facendo «le guerre lor giuste e religiose»<sup>5</sup> a qualunque dio sacrificassero, «primieramente invocavan Iano, percioché egli fu il primo che facesse in Italia tempi agl'iddei e ordinasse sacrifici»<sup>6</sup>. Venivano poi rappresentazioni di déi minori, personificazioni di esiti sacrificali (come il Favore), antiche autorità civili e religiose del potere romano che si voleva vedere riversato ora in quello del duca fiorentino: un console e due senatori nel cui costume convergevano le forme della statuaria romana recuperata a Firenze, tanto che il relativo disegno della bottega di Alessandro Allori, conservato nel fondo Palatino della Biblioteca Nazionale di Firenze<sup>7</sup>, riproduce

## Materiali

1. Collaboratore di Alessandro Allori, *Carro di Giano. Il colle Gianicolo con gli altari del dio*, matita, penna nera e acquarellatura bruna su carta bianca, Firenze, BNC, Palat. C.B.III.53.1, cc. 151-152.

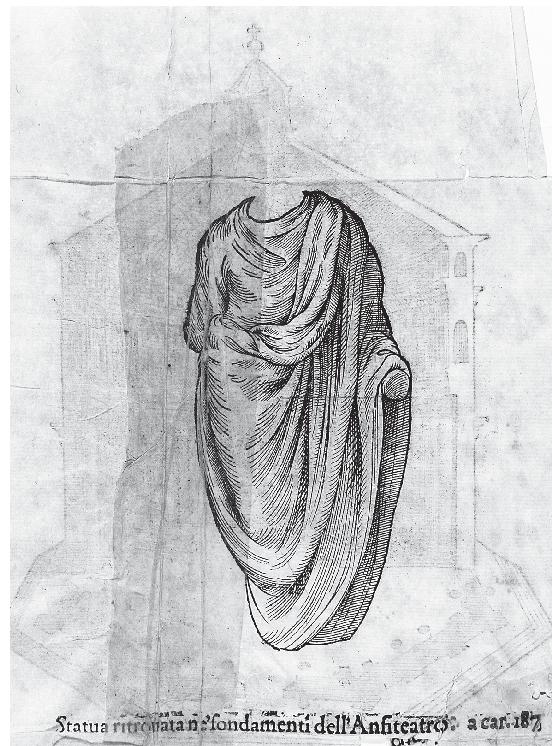


in sostanza la scultura riaffiorata sotto casa Cei al tempo dell'assedio imperiale (fig. 2) e riprodotta nel 1584-1585, quale probabile resto dell'antico colosseo cittadino, a illustrare l'edizione dei *Discorsi* di Vincenzo Borghini, il dotto priore dello Spedale degli Innocenti, luogotenente del duca nell'Accademia del Disegno<sup>9</sup>. Sfilarono inoltre dietro al carro di Giano due Feciali, i sacerdoti che allo scoppiare di un conflitto aprivano il tempio del dio perché egli uscisse «fuori alla guerra in lor favore». Macrobio (V sec. d.C.) fa risalire tale consuetudine a quando i Sabini, entrati in Roma dalla *Porta Janualis*, vennero travolti da una massa di acqua bollente fuoriuscita per prodigo e all'improvviso da quel tempio. L'edificio a quattro porte, posto al termine dell'Argiletum e contenente al suo centro l'immagine bifronte di Giano, fu fatto riedificare da Augusto, che si pretendeva avesse fondato la colonia romana alle origini di Firenze. E con Augusto, Cosimo amava vantare affinità, anche astrologiche<sup>9</sup>, investendosi così di una luce imperiale che lo favoriva nel confronto con l'iniziatore dell'impero asburgico, il defunto Carlo V, e con i nuovi parenti d'Oltralpe.

Alla fine del percorso d'entrata della sposa austriaca in Firenze, allestito con la soprintendenza generale di Giorgio Vasari e su programma iconologico di Borghini, al centro dell'arco trionfale addossato alla facciata di Palazzo Vecchio, apparve «un gran dado suvi una statua, cioè l'*Eternità*, come la dipinsero gli antichi con la testa di Giano in mano, e sotto il motto: *Nec fines rerum, nec tempora*. E dall'altra parte la *Fama*, col motto: *Terminat astris*»<sup>10</sup>. Si predicava così la soglia di palazzo

come punto di discriminazione tra cose terrene, che hanno un termine, e quello che si avviava a essere il monumento eterno alla gloria dei Medici, al loro inevitabile ritorno.

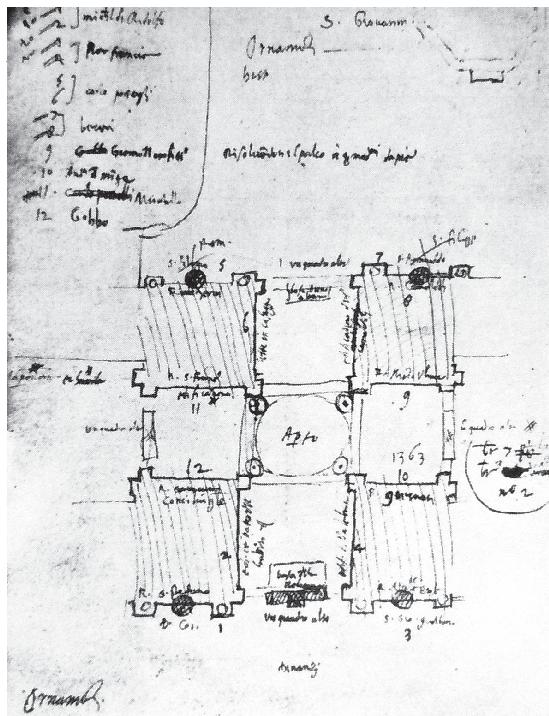
2. Statua dal teatro romano di Firenze, xilografia, da V. Borghini, *Discorsi*, Firenze, 1584.



## Materiali

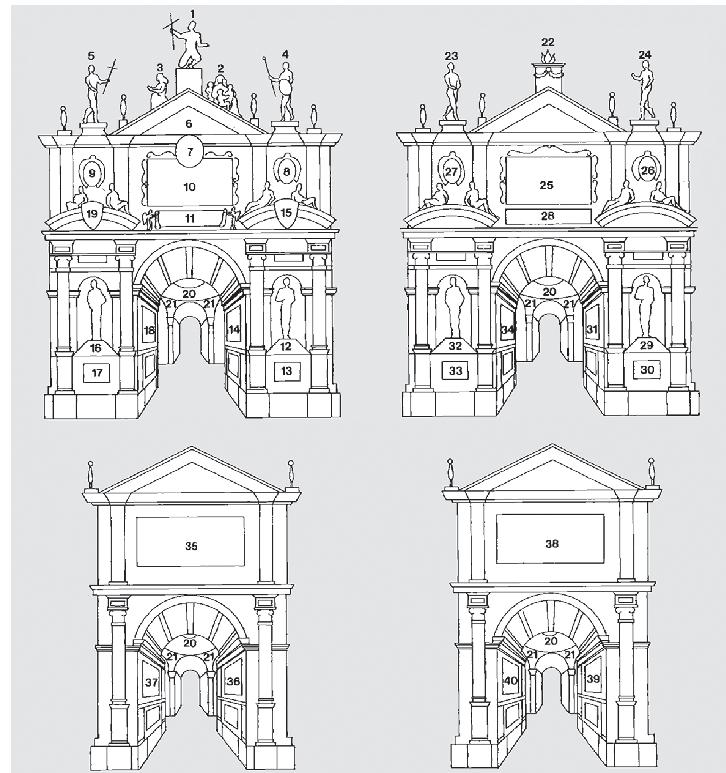
Il tempio di Giano servì da modello per una costruzione trionfale effimera dedicata alla Religione, al Canto alla Paglia: «In così spazioso e bel luogo era un grandissimo e bellissimo arco di forma quadrata e in buona parte assomigliantesi al tempio di Giano quadrifronte, che è a Roma, percioché, come sotto al mezzo di quello s'incrocicchiano due vie, così sotto al mezzo di questo ancora; il quale abbracciando la via che va diritta da Santa Maria Maggiore al duomo, e quella che vien da San Lorenzo all'arcivescovado, era tutto fabricato con ordine corinzio e dedicato alla Religione» (figg. 3, 4)<sup>11</sup>. L'allestimento quadrilatero fu uno dei più complessi del percorso, con le facciate principali, a ponente e a levante, larghe ben 24 braccia (12 m circa) e quelle verso Borgo San Lorenzo e il palazzo arcivescovile più strette e basse, di architettura semplificata. Due ampi corridoi lo percorrevano incrociandosi al centro in un vano circolare scoperto, che favoriva l'illuminazione interna, coronato da una balaustra da cui si affacciavano puttini in differenti pose, probabilmente concepiti secondo lo sfondato pittorico di Mantegna nella Camera degli Sposi. La costruzione lignea avrebbe dovuto sostenere una cupola che la adeguasse a modelli di chiesa sangalleschi, in forme immaginate più tardi anche da Rubens nel pannello di uguale soggetto oggi all'Ermitage (fig. 5), bozzetto progettuale per una delle decorazioni viarie commissionate al pittore fiammingo per l'entrata in Anversa dell'imperatore Ferdinando, il 17 aprile 1635<sup>12</sup>. Il proposito dovette essere abbandonato a Firenze per contenere le spese. Dalla sua residenza a Poppiano, il 9 settembre 1565, Borghini, deluso, scriveva infatti a Vasari a Firenze: «E credevo, che nel mezzo venissi una cupola in cima [...]. Ma or, ch'io veggio che 'l petto è troppo discosto dalle reni, e che nel mezzo vien aperto, considero ch'ella non può servire»<sup>13</sup>.

Nei pennacchi al confluire delle volte dei corridoi furono dipinti gli evangelisti e, dovunque lo permise, si riprodussero simboli religiosi e oggetti di uso sacro. La ricchezza decorativa deducibile dalle descrizioni e la presenza degli evangelisti, che pure aveva precedenti illustri a Firenze – dai medaglioni robbiani della Cappella dei Pazzi a quelli pontormeschi e bronziniani di Santa Felicita, forse rimessi in gioco dalla tangenza del Corridoio vasariano rispetto a questa chiesa – richiamano gli studi di Polidoro da Caravaggio per le architetture effimere del 1535 a Messina, all'epoca del passaggio in città di Carlo V. Un disegno a penna, inchiostro e acquerellatura bruna, con un mezzo arcone o portale, putti a rilievo sopra il peduccio e un San Matteo nel pennacchio, è conservato agli Uffizi (fig. 6)<sup>14</sup>. Fogli analoghi, con figure



## Materiali

4. Arco della Religione al Canto alla Paglia (ricostr. Starn e Partridge, 1992): 1, Religione cristiana; 2, Carità; 3, Speranza; 4, Religione armata; 5, Religione ceremoniale; 6, Croce di Costantino; 7, stemma dei Medici; 8, Religione prima della Legge; 9, Religione sotto la Legge; 10, Religione sotto la Grazia; 11, iscrizione; 12, Cosimo I; 13, Difesa di Damiata; 14, Cosimo I nomina cavalieri di Santo Stefano; 15, stemma di Cosimo I; 16, San Giovanni Gualberto; 17, Miracolo di san Pietro Igneo; 18, San Giovanni Gualberto fonda Vallombrosa; 19, stemma Medici; 20, angeli; 21, simboli degli evangelisti; 22, Religione antica; 23, Vita contemplativa; 24, Vita attiva; 25, Gli etruschi insegnano la religione ai fanciulli romani; 26-27, Aruspicina e sacrifici antichi; 28, iscrizione; 29, San Romualdo; 30, Visione di San Romualdo; 31, San Romualdo fonda l'eremo di Camaldoli; 32, San Filippo Benizi; 33, Annunciazione; 34, Filippo Benizi fonda la Santissima Annunziata; 35, I santi Pietro e Paolo disputano con i filosofi pagani; 36, San Giovanni Colombini fonda i Gesuati; 37, San Giovanni Tolomei fonda l'ordine degli Olivetani; 38, I santi Pietro e Paolo predicono davanti a Nerone; 39, San Francesco fonda l'oratorio della Verna; 40, Concilio di Firenze.



5. P.P. Rubens, *Il tempio di Giano*, olio su tela, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.



*dei*: basi e strutture sostenute da tritoni, erme o telamoni ripiegati quali varietà decorative del tema classico del prigione; oppure ornamentazioni serrate, fortemente incise o aggettanti, a ricercare volumi ed effetti dei trionfi di spoglie<sup>17</sup>.

Parrebbe che il perimetro dell'arco al Canto alla Paglia e i riferimenti a Giano, dio a cui era affidata idealmente la chiusura dell'anno vecchio e l'avvio del nuovo, riportino proprio al quinto degli archi trionfali innalzati da Domenico da Carrara a Messina nel '35, posto nel sobborgo di Camaro, «quadrangolato» e rappresentante, nei suoi vari elementi architettonici, le quattro stagioni<sup>18</sup>. «*Quadro con quattro porte, zoè archi di volta*»<sup>19</sup> era stato invece a Milano, nel '41, l'arco trionfale in piazza del Duomo, dedicato all'imperatore e ai suoi antenati. Borghini attinse manifestamente da tali precedenti formali, con un rigoroso riferimento all'Antico meno cedevole alle complicazioni della Maniera, attenendosi a una linea toscana a cui si erano conformate, rispetto alle creazioni vicereali del '35-'36, anche quelle di un altro allievo di Raffaello coinvolto in progettazioni di entrate imperiali, Perin del Vaga, nell'agosto 1529, quando Perino anticipò a Genova la decorazione antiquaria che sarebbe stata attuata un anno dopo nelle ceremonie bolognesi per l'incoronazione di Carlo V; e nel 1533, quando al fiorentino è da riferire con certezza almeno l'arco di San Benedetto a Casal Principe<sup>20</sup>.

La costruzione del tempietto effimero al Canto alla Paglia, nell'apparato festivo fiorentino del 1565, veniva dopo quella della loggia posta alle case dei Tornaquinci e dedicata alla Casa d'Austria (fig. 7) e quella al 'teatro' al Canto dei Carnesecchi, celebrante i Medici. Ebbe evidentemente un senso che al monumento della casa imperiale si attribuisse una forma legata anch'essa alla scena, alla mostra, all'esposizione, suggerendo in più un'idea di penetrabilità e un'apertura entro la quale si incorniciava vantaggiosamente la visione di Firenze stessa. E che, invece, per onorare la Religione, individuata come uno dei due mezzi per giungere alla pubblica Securità (l'altro era la Virtù Civile, celebrata in un arco successivo e che idealmente indicava in Palazzo Vecchio il proprio tempio), si scegliesse una struttura ispirata a un antico, solido edificio di culto che si sapeva (Tito Livio, *Periochae ab Urbe condita*, I. 19. 2-3; Macrobio, *Sat.*, I. 9. 11) voluto da Numa per celebrare insieme guerra e pace. Si alludeva così allo stato di vigile militanza religiosa in cui si proponeva all'attenzione europea il nuovo stato mediceo, anche in questo seguendo le orme imperiali di Carlo.

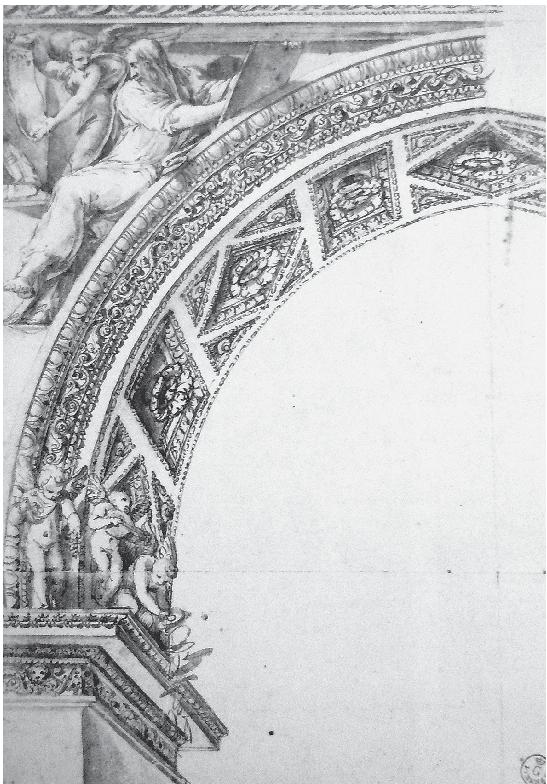
È quasi superando l'Asburgo medesimo, che comunque si era macchiato del sacrilego Sacco di

Roma, e investendo il pragmatismo di un'aura di purezza sostenuta da una formale veste religiosa, Cosimo I si fece ritrarre nell'arco della Religione come fondatore dell'ordine militare di Santo Stefano, il cui fine era specificamente la difesa della cristianità sul mare. In una delle nicchie dipinte a monocromo da Francesco da Poppi sui montanti del portale di accesso verso l'attuale via Cerretani, il duca apparve in figura intera a finta scultura, con le insegne dell'ordine, il Toson d'oro e l'abito nero crociato di rosso da gran maestro, che anche Ferdinando I avrebbe esibito in vari dipinti, il più famoso quello di Scipione Pulzone agli Uffizi. Dal lato opposto dell'arco, diversamente tutelare, compariva San Giovanni Gualberto, fondatore dell'ordine religioso toscano dei vallombrosani.

Nei pannelli del basamento furono eseguiti a chiaroscuro d'azzurrino da Marco Marchetti da Faenza, a destra, il *Miracolo del fuoco di san Pietro Igneo alla Badia a Settimo*, episodio che il 13 febbraio 1068 decretò la sconfitta della simonia e l'affermazione nella Chiesa della linea riformista di Gregorio VII, sostenuta proprio dai vallombrosani di Giovanni Gualberto; a sinistra, la *Presa di Damiata* durante la crociata del 1217, quando i fiorentini di Buonaguisa della Pressa superarono per primi le mura della città africana presso Alessandria d'Egitto, piantandovi lo stendardo del Comune di Firenze. Nei colori dei crociati come in quelli del gonfalone comunale, Borghini, che si serviva della *Storia antica* di Ricordano Malespini, indicava una prefigurazione delle armi dei cavalieri di Santo Stefano<sup>21</sup>.

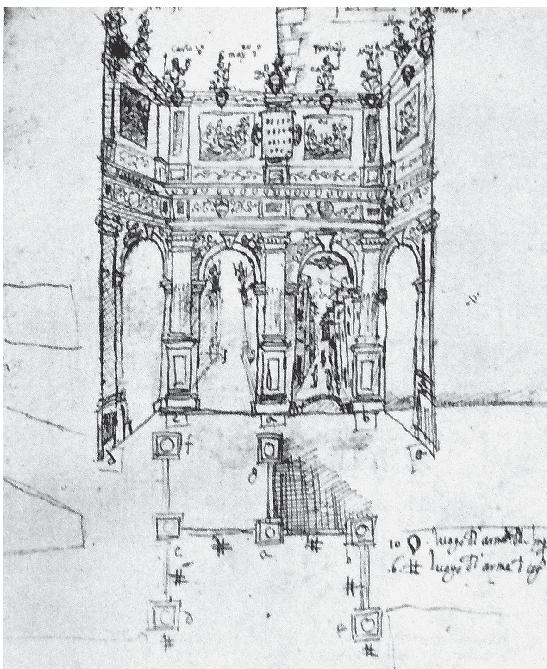
Sulla cornice dell'arco della Religione erano poste «due base con due statue di sei braccia l'una, e quella di man destra di queste era una giovane armata quasi in quel modo che si dipigne Minerva con un'aste nella man dritta, e nell'altra lo scudo, nel quale si vedeva una croce rossa in campo bianco, con un'altra nel petto dell'armadura di quella forma, che l'usano i cavalieri di Santo Stefano, ed era posta per la *Religione armata*. Conciosia, che la cristiana religione non solamente procacci di difender da' suoi nemici l'onor di Dio, e la salute de' credenti in Cristo con le orazioni, e co' *sacrifici*, ma con l'*armi* ancora, quando la necessità lo ricerchi. Dall'altra parte era una Donna simile, ma disarmata in abito di sacerdotessa con una croce lunga in mano significata per la *Religione cirimoniale* et esteriore»<sup>22</sup>. Le due opere scultoree sull'arco della Religione erano l'una di Giovanni Bandini, l'altra di Tommaso di Pietro Boscoli da Fiesole (Maso del Bosco), gli unici scultori che Mellini nomina qui, forse in quanto collaborarono anche all'intaglio della massiccia struttura lignea quadrifronte pensata da Vasari ed eseguita da Baccio e Antonio

## Materiali



6. Polidoro da Caravaggio, *Disegno per portale con figura di evangelista*, penna, inchiostro e acquerellatura bruna su carta bianca, Firenze, Uffizi.

7. V. Borghini, *Pianta e alzato anteriore dell'arco alla Loggia dei Tornaquinci*, penna su carta bianca, Firenze, BNC, Magliab. II.X.100, c. 77r.



di Filippo Descherini. La *Religione armata* sopra il ritratto di Cosimo era la variante appena modificata di un'altra invenzione concepita inizialmente per l'apparato, proprio come una monumentale *Religione di Santo Stefano* da innalzare su un basamento, armata all'antica, «con una croce nel petto, avendo sotto i piedi un moro»<sup>23</sup>. Di questa, resta di Borghini un disegno rintracciato in una collezione privata di Los Angeles<sup>24</sup>, allegato in una lettera-progetto del 5 aprile '65 al duca, nell'intenzione di dare a Cosimo un'idea di quanto era stato pensato.

Nel secolo successivo il tipo della *Religione armata* borghiniana avrebbe raffigurato anche altri ordini, compreso quello dei Cavalieri di Malta<sup>25</sup>, i cui rappresentanti sfilarono, durante l'entrata di Giovanna d'Austria in Firenze, insieme ai cavalieri di Santiago e di Portogallo, entrambi ordini equestri pontifici nati per combattere gli infedeli. La giovane «armata quasi in quel modo che si dipinge Minerva», con spada ed elmo, era dal 1481, quando la figura fu riprodotta negli stalli del coro della cattedrale di Medina a Malta, l'immagine allegorica dell'isola stessa. E il disegno preparatorio dello Stradano per *Malta che porge la corona obissionalis a Filippo di Spagna*, nell'arco delle glorie asburgiche alla Loggia dei Tornaquinci,<sup>26</sup> mostra che Borghini seppe tenerne conto.

Nel 1565, all'indomani dell'impresa navale di Malta e della liberazione dell'isola dall'assedio turco ad opera della flotta cristiana, don Vincenzo manifestava sicurezza nel proporre al duca la sua *Religione armata*, in cui la militanza religiosa coincideva con sapienza umana e zelo *tout court*, tanto che a una *Minerva* fu accostata formalmente anche la *Giustizia cosimiana*, affrescata in Palazzo Vecchio, nella volta del ricetto tra i Saloni dei Cinquecento e dei Duecento, da Lorenzo Sabatini, sempre in preparazione delle nozze del 1565. E benché il tono di Vasari nel comunicare allo spedalingo la sconfitta turca, in una lettera del 21 settembre '65, paia di distacco e quasi di indifferenza («fo fine, con dirvi che qui è una voce che i turchi sono fuggiti da Malta, han lassato l'artiglierie di Malta e han preso una galea: e sia tale la lor partita che non ci tornino più»<sup>27</sup>), la rilevanza del tema a livello europeo era tale che Borghini aveva dapprima immaginato un allestimento autonomo in piazza Sant'Apollinare, pur considerando anche la possibilità di adattarlo ad accompagnare la personificazione del Mar Tirreno nell'ornamento al Ponte a Santa Trinita.

Le relazioni ufficiali di Mellini e Cini<sup>28</sup> attraggono sul lavoro del Bandini e sulla *Religione ceremoniale* del Boscoli un'attenzione speciale, che le isola. Dal libretto di appunti di Borghini, rimasto

alla Biblioteca Nazionale di Firenze, e dal disegno da lui lasciato del portale dell'arco si accerta però quali altre statue egli previde e a quali artisti furono richieste. Alla sommità del frontespizio sul centro del fregio era la *Vera Religione* di Nanni di Stocco, di cinque braccia di altezza (quasi 3 m), pensata inizialmente da Borghini per la cupola, «in cima della quale su ben alto si mettessi questa *Religione* a sedere co' suoi ornamenti, che servissi dinanzi e di dietro»<sup>29</sup>. Sulle cornici sopra il timpano giacevano la *Carità* e la *Speranza* di Pompilio Lancia. Sui lati, alla stessa altezza, erano la *Vita attiva* e la *Vita contemplativa* di Domenico Poggini, mentre nella facciata dell'edificio verso il duomo appariva sul fregio solo un'ara ardente, per non appesantire oltremodo l'insieme: l'«altare col fuoco, che sia per finimento verso Santa Maria del Fiore già ne ragionasti: tutto sta bene, e non si facci storie, perché son pur troppe quelle che si son fatte, e arenò di molti fantocci: così non fussi!»<sup>30</sup>. Si omise perciò anche di aggiungere una figura di San Filippo Benizi, fondatore dei frati serviti, che – in un primo momento, secondo gli appunti di Borghini – era stata richiesta a monocromo a Carlo Portelli da Loro<sup>31</sup>.

Se nelle descrizioni delle feste si parla spesso di are sacrificali, la cui introduzione, come si è visto, era attribuita dalla mitografia pagana a Giano, è verosimile che le scene nell'arco della Religione rchiamassero quelle disegnate da Vasari e da Cristoforo Gherardi, detto il Doceno, per gli affreschi nella Compagnia del Gesù di Cortona, eseguiti quasi totalmente dal secondo alla fine del 1555: «dodici sacrifici variati del Testamento Vecchio, i quali fecero nelle lunette fra i peducci delle volte» (fig. 8)<sup>32</sup>. Scene pittoriche di offerta e celebrazione erano del resto compatibili sia con il culto che si voleva ispirare verso la famiglia regnante, sia con un evento nuziale. Si videro infatti anche sacrifici di immolazione e si alluse allo 'sforzo' che la vita matrimoniale comporta. Viene da pensare a un confronto con il ricorrere della scena del sacrificio di Mirtillo nella fortunata storia illustrativa che accompagnò le uscite editoriali del *Pastor Fido* di Guarini sin dal 1593. Fu anzi questo uno degli elementi che determinarono il successo dell'opera quale repertorio iconografico per la produzione di cicli decorativi in occasioni sponsali o come lettura pedagogica ed edificante particolarmente adatta alle dame, che a quel sacrificio erano invitate ad assistere come a una nuova celebrazione liturgica<sup>33</sup>.

Per la decorazione pittorica dell'arco della Religione, la *Descrizione* di Mellini cita specialmente Michele di Ridolfo, «pittore di gran nome e uomo buono, religioso e pio», la cui personalità sembra dunque in particolare sintonia con i temi trattati. Suoi furono l'ampio quadro al centro del

fregio, con il quadro grande dove si vedeva il *Vero sacrificio cristiano*, e ai lati, in ovati che nel disegno di Borghini paiono stemmi, la *Religione naturale* e la *Religione ebraica*. Oltre ai citati Morandini e Marchetti, autori «de' quadri d'azzurrino sotto i *Fondatori delle religioni*, e delle figure de' riquadramenti dell'arco», intervennero Mirabello Cavalotti, Domenico il Beceri e Maso da San Friano, che eseguì il *Sacrificio naturale* e quello *legale*. Nella facciata su San Giovanni, furono di Giovambattista Naldini i quadri del fregio con scene sacrificali pagane e con l'*Etruria maestra di Religione*, secondo quanto suggerisce Cicerone nel *De legibus* (II. XI. 21), citato difatti nell'iscrizione «*Etruria principes disciplinam doceto*»<sup>34</sup>. Nel lato verso San Lorenzo erano la *Caduta di san Paolo* e la *Disputa di Pietro e Paolo coi gentili*; verso l'arcivescovado la *Predicazione dei due santi davanti a Nerone*. Nei quattro anditi interni, lunghi circa nove braccia, furono poste otto enormi tele con storie e armi degli ordini religiosi toscani dei quali all'esterno erano le immagini dei fondatori, oppure con fatti principali della storia ecclesiastica locale, come il *Concilio di Firenze del 1439*, indetto per riunire la

8. C. Gherardi il Doceno, *Sacrificio di Abele*, penna e inchiostro bruno su carta bianca, Firenze, Uffizi.



Chiesa d'Occidente con quella greca, rappresentato da Vittorio del Gello fornaio, detto il Gobbo. Michele di Ridolfo dipinse anche la *Creazione dell'ordine di Santo Stefano*; «Pier Francia» – cioè Pier Francesco di Jacopo Foschi<sup>35</sup> – i *Vallombrosani*; Andrea del Minga gli *Ingesuati*. Girolamo Macchietti del Crocifissaio è verosimilmente il «Giomo dell'Ungaro» che eseguì i *Chiusuri di Monte Oliveto Maggiore*<sup>36</sup>. Della composizione delle storie dei serviti della Nunziata – del Portelli – possono forse dare oggi un'idea le quattro tele

disposte intorno alla tavola d'altare della cappella degli Antellesi, nella stessa Santissima Annunziata: *I santi di Monte Senario* di un ormai anziano Alessandro Allori e le sue *Storie del beato Manetto dell'Antella*, affidate nel 1602 al figlio Cristofano, a Jacopo Ligozzi e a Domenico Passignano.

Nicoletta Lepri  
Scuola di Alta Formazione  
dell'Opificio delle Pietre Dure,  
Firenze

---

NOTE

1. Cfr. *Commentaria [...] super opera diversorum auctorum de antiquitatibus loquentium*, Roma, 1498, in part. pp. 16-17, 112, 141-142.
2. Cfr. G. Vasari, *Ragionamento IV*, in *Le vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze, 1878-1885, VIII, p. 59.
3. «Appresso il Giraldo [De dei gentium, IV, p. 152] narra Critolao [...] avendo Iano insegnato ai latini, e questi non cognoscendo la forza del vino, ma allettati dalla suavità sua, beendone assai s'addormentorono e dormirono lungamente, e svegliandosi poi, e credendo esser stati avvelenati, lapidaron Iano»: B. Baldini, *Discorso sopra la mascherata della Genealogia degl'iddei de' Gentili. Mandata fuori dall'Illustrissimo e Excellentissimo S. Duca di Firenze, e Siena Il giorno 21. di Febbraio MDLXV*, Firenze, 1565, pp. 23-24.
4. Baldini, *Discorso sopra la mascherata*, cit., pp. 123-124.
5. *Ibidem*, p. 126.
6. *Ibidem*, p. 124. Cfr. Macrobio, *Sat.*, I. 7. 22-23; 9. 3; Ovidio, *Fasti*, I. 125-126.
7. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale [BNC], ms. Palatino C.B.III.53.1, c. 158.
8. Cfr. il volume I, cc. 222/2v e 187r. Cfr. N. Lepri, *Note sulla composizione dei carri nella Genealogia*, in *La mascherata della Genealogia degli dei (Firenze, carnevale 1566). Le ricerche in corso*, atti della giornata di studi (Firenze, 2011), a cura di L. Degl'Innocenti, E. Martini, L. Riccò, in «*Studi Italiani*», 2013, 1-2, pp. 114-115 e 250.
9. Cfr. P. Giovio, *Dialogo dell'imprese militari et amorose [...]*, Venezia, appresso Gabriel Giolto de' Ferrari, 1557, p. 33. Per l'incremento del mito imperiale asburgico attraverso la figura di Augusto, si veda in part. R. Strong, *Arte e potere*, Milano, 1984, p. 128. Nel 1572 Cosimo fu rappresentato come Augusto in un marmo di Vincenzo Danti ora al museo del Bargello. Ma già Lorenzo il Magnifico era stato ritratto da Ghirlandaio nei panni di Augusto sopra l'arco di accesso della Cappella Sassetti in Santa Trinita, nello sfondo il *Templum Pacis* sorgente su piazza della Signoria, a suggerire una «significativa identità» tra Roma e Firenze «alla luce del fyciniano sole laurenziano»: G. Morolli, *Altro che 'Villanella'*, in «*Antichità viva*», 1997, 5-6, p. 140.
10. D. Mellini, *Descrizione dell'entrata della Serenissima Reina Giovanna d'Austria [...]*, Firenze, 1565, p. 114.
11. *Ibidem*, p. 77. I disegni degli ornamenti urbani dell'entrata, di mano di Borghini, sono in un quaderno conservato presso la BNC di Firenze, ms. II.X.100: V. Borghini, *Appunti per feste*.
12. Si veda per esempio la scheda di N. Gritsay in *Rubens and His Age. Treasures from the Hermitage Museum, Russia*, catalogo dell'esposizione (Toronto, 2001), ed. C. Corsiglia, London, 2001, p. 51.
13. *Der literarische Nachlass Giorgio Vasari*, ed. K. Frey, München, 1923-1930, II, DXII, p. 207.
14. Gabinetto Disegni e Stampe, 70 Orn.
15. Invv. 23858 e 26469. Cfr. P. Leone De Castris, *Polidoro da Caravaggio: l'opera completa*, Napoli, 2001, pp. 386 e 476.
16. *Ibidem*, p. 380. Rinvio a questo studio anche per le successive considerazioni e la relativa bibliografia sui soggiorni dell'artista a Napoli e Messina.
17. Sui disegni e le invenzioni per la mascherata, Lepri, *Note sulla composizione dei carri*, cit., pp. 99-142.
18. Cfr. Leone De Castris, *Polidoro*, cit., p. 373.
19. Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. *Trotti* 422. Cfr. S. Leydi, *Sub umbra imperialis aquilae. Immagine del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze, 1999, p. 235.
20. Su questi apparati per Carlo V, cfr. per esempio E. Parma in *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova, 2001), a cura di E. Parma, Milano, 2001, pp. 200-203.
21. Cfr. Mellini, *Descrizione*, cit., p. 82.
22. *Ibidem*, p. 80.
23. In *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli 15, 16 e 17*, a cura di G.G. Bottari, S. Ticozzi, Milano, 1822, rist. anast. Bologna, 1979-1980, I, pp. 172-173.

## Materiali

24. Cfr. D. Kinnane-Roelofsma, *Britannia and Melita: Pseudomorphic Sister*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1996, 59, pp. 130-147, fig. 33. Nel 1566 Cosimo fu celebrato per fondatore e gran maestro della religione di Santo Stefano anche nell'*Origine de' cavalieri* di Francesco Sansovino, opera a lui dedicata.
25. Cfr. R. Scorsa, *Messina 1535 to Lepanto. Vasari, Borghini and the Imagery of Moors, Barbarian and Turks*, in *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, ed. E. McGrath, J.M. Massing, London-Torino, 2012, pp. 122-131.
26. Cfr. Kinnane-Roelofsma, *Britannia and Melita*, cit., pp. 134 ss.
27. *Der literarische Nachlass*, cit., II, DXIV, pp. 209-210.
28. A lui, come fu dimostrato da Antonio Lorenzoni nei primi anni del Novecento (cfr. V. Borghini, *Carteggio artistico inedito, 1515-1580*, Firenze, 1912, pp. 63-69, 154-159) è dovuta la *Descrizione* delle feste inserita nell'edizione giuntina delle *Vite* vasariane del 1568.
29. *Ibidem*, DXII, p. 207: Vincenzo Borghini da Poppiano a Vasari in Firenze, 9 settembre 1965.
30. *Ibidem*, DXIII, p. 208: Vasari da Firenze a Borghini in Poppiano, 10 settembre 1565.
31. Cfr. Borghini, *Appunti per feste*, cit., c. 46v.
32. *Ricordo 224*, in *Der literarische Nachlass*, cit., II, p. 872. Cfr. P. Barocchi, *Mostra di disegni di Giorgio Vasari e della sua cerchia*, catalogo della mostra (Firenze, 1964), Firenze, 1964, pp. 58-59. Solo sette delle dodici scene restano visibili.
33. Cfr. L. Riccò, *L'arcadia «in mano». Illustrazioni editoriali della favola pastorale (1583-1678)*, Roma, 2012.
34. Sui significati connessi a tali soluzioni decorative, N. Lepri, *'Ethruria principes disciplinam docetō' Sacralizzazione, esercizio del potere e censura nelle feste fiorentine del 1565*, in «Schifanoia», 2013, 44-45, atti della XV settimana di alti studi rinascimentali (Ferrara, 2012), a cura di M. Bertozi, G. Fragnito, G. Venturi, pp. 183-200.
35. Cfr. A. Pinelli, *Pier Francesco di Jacopo Foschi*, in «Gazette des-Beaux-Arts», 1967, 109, pp. 87-108.
36. Cfr. Mellini, *Descrizione...*, cit., p. 132.