

Bernardino Poccetti e gli affreschi di Villa Bottini a Lucca

Claudia Nardini

1. LA VILLA

Costruita nella seconda metà del XVI secolo all'interno delle nuove mura cinquecentesche della città di Lucca, Villa Bottini, oggi adibita dal Comune a centro culturale polivalente e a giardino pubblico, è decorata nelle sue sei sale al piano nobile da uno spettacolare ciclo di affreschi, che per qualità di pittura e complessità di programma iconografico appare senz'altro come il più importante esempio di decorazione pittorica del tardo Manierismo sopravvissuto in area lucchese. Finora, tranne qualche sparuta eccezione, la non ampia bibliografia sull'argomento ha attribuito la paternità degli affreschi ad un solo pittore, il senese Ventura Salimbeni¹, pur a volte ammettendo l'evidente varietà di mani presenti nella decorazione. Con questo articolo mi propongo di dimostrare che un ruolo preminente, specie nella decorazione del Salone centrale, è stato svolto dal ben noto e prolifico pittore

fiorentino Bernardino Barbatelli detto il Poccetti², ruolo che risulta confermato, oltre che dallo stringente confronto con alcune opere note dell'artista, dall'identificazione di sette suoi disegni preparatori, di cui due conservati alla biblioteca Marucelliana di Firenze e cinque al Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi.

La villa, che oggi è chiamata Bottini (fig. 1), fu in realtà costruita per i Buonvisi, una delle maggiori famiglie di mercanti lucchesi del Cinque e Seicento³, in una zona a quel tempo poco edificata, nei pressi della porta medievale di SS. Gervasio e Protasio. L'edificio era ed è tuttora circondato da un ampio giardino, caratteristica singolare per un palazzo ubicato in quella zona, tanto da determinarne fin dall'inizio la denominazione di «villa» e da indurre a designare lo specifico ramo della famiglia che ne era proprietaria «Buonvisi al Giardino».

Fino ad oggi, sfortunatamente, non sono stati rinvenuti do-

cumenti che attestino con precisione quale membro della famiglia Buonvisi fece costruire ed affrescare la villa. Con certezza sappiamo che nel 1603 l'edificio era proprietà di Bernardino di Martino Buonvisi (1532-1606)⁴, il quale istituì un fidecommesso in modo che questa residenza, con tutte le sue pertinenze, rimanesse in «casa sua de Buonvisi». Dal testamento di Bernardino, redatto per l'appunto nel 1603⁵, si apprende che a quella data «il Palazzo e Giardino suo Grande» appartenevano interamente al testatore, perché già da parecchio tempo egli aveva comprato la parte di proprietà di Alessandro e Girolamo Buonvisi (suoi cugini) e quella di proprietà di Lorenzo e Paolo (suoi fratelli), chiedendo che gli si cedesse anche la parte che toccava agli eredi di Benedetto (suo fratello).

Ai fini di individuare la data di costruzione dell'edificio risulta di particolare importanza un documento del 1566⁶, in cui si legge che Benedetto Buonvisi, i



1. Lucca, Villa Bottini (già Buonvisi al Giardino), facciata settentrionale.

fratelli Lorenzo, Paolo e Bernardino e il cugino Alessandro Buonvisi chiedono al Consiglio Generale di poter usufruire dell'acqua del fosso che scorre nei pressi del luogo dove sarà edificata la villa, perché «pro ornamento civitatis faciunt fabrica ad eorum horta et viridaria in civitate loco dicto alli horti dei Buonvisi»⁷. Da questo documento si evince che, al momento della sua edificazione, il Palazzo e il Giardino erano una proprietà in comune dei suddetti Buonvisi. Solo in seguito, con l'acquisto delle parti del palazzo possedute da fratelli e cugini, Bernardino Buonvisi divenne l'unico proprietario della villa.

Il 1566 è da ritenere dunque, con buona probabilità, la data di inizio dei lavori di edificazione del Palazzo. Più difficile è invece stabilire quando quei lavori furono conclusi e, soprattutto, quando fu eseguita la decorazione ad affresco delle sale del Pia-

no nobile, che non è detto sia stata realizzata immediatamente dopo la fine dei lavori di costruzione dell'edificio. Considerazioni stilistiche e circostanze relative alla carriera di Poccetti e Salimbeni mi fanno ritenere probabile una datazione degli affreschi compresa tra la fine del nono e la prima metà dell'ultimo decennio del Cinquecento, ma c'è chi invece propende, come vedremo, per una datazione più tarda, intorno al 1610.

Con la sua grande semplicità di forme ed essenzialità geometrica, l'edificio di Villa Buonvisi al Giardino costituì il modello canonico per la più diffusa e importante tipologia di ville lucchesi di fine Cinquecento e Seicento⁸. Si tratta di una costruzione a tre piani, coronata da una loggia belvedere. Nel seminterrato si trovano gli ambienti di servizio. Al piano nobile (fig. 2) si accede per mezzo di due ampie gradinate poste, rispettiva-

mente, sulla facciata sud – che è quella principale – e sulla facciata opposta, che è scandita da un portico. Quanto al secondo piano, esso è di altezza ridotta rispetto al piano nobile. Esaminando l'edificio in sezione, si può notare come il salone, rispetto alle sale adiacenti e al portico, si sviluppi con una maggiore altezza, il che determina un dislivello tra i pavimenti del piano superiore.

Osservando con attenzione la struttura della villa, non sfugge una certa somiglianza con la ben nota villa romana di Agostino Chigi, la cosiddetta Farnesina, progettata all'inizio del Cinquecento dall'architetto e pittore senese Baldassarre Peruzzi. Il portico della nostra villa, che si apre sulla facciata posteriore dell'edificio, è chiaramente esemplato su quello della villa di Agostino Chigi, di cui ricalca la scansione in cinque aperture ad arco. Ma se nella villa romana le due ali la-

terali si spingono in avanti rispetto al corpo centrale, qui sono invece interamente assorbite nel blocco dell'edificio.

Nonostante la loro importanza, gli affreschi che decorano le sei sale del piano nobile della villa non hanno suscitato finora grande interesse nella storiografia. La più remota citazione dei soffitti affrescati di Villa Buonvisi che ci sia dato conoscere è in un testo di metà Settecento, il *Viaggio in Toscana* del tedesco Georg Christoph Martini⁹. Il Martini attribuisce la paternità degli affreschi ad un solo pittore, «Salimbeni di Siena, fratelloastro del cav. Vanni»¹⁰. Alla fine del Settecento, Tommaso Francesco Bernardi aggiunge al nome di Ventura Salimbeni quello del Poccetti: «la Palazzina de' Sigg.ri Buonvisi in faccia alla chiesa [della SS. Trinità] è dipinta in tutte le volte da Bernardino Poccetti Fior.o, e da Ventura Salimbeni Senese»¹¹. Bernardi, la cui testimonianza è stata ignorata dalla maggior parte degli studiosi che si sono occupati dell'argomento ed è stata fatta conoscere da Paola Betti in un suo breve ma importante intervento del 1994¹², si limita a questa breve annotazione sulla paternità degli affreschi, non curandosi di distinguere quali siano gli ambienti da riferire all'uno o all'altro artista.

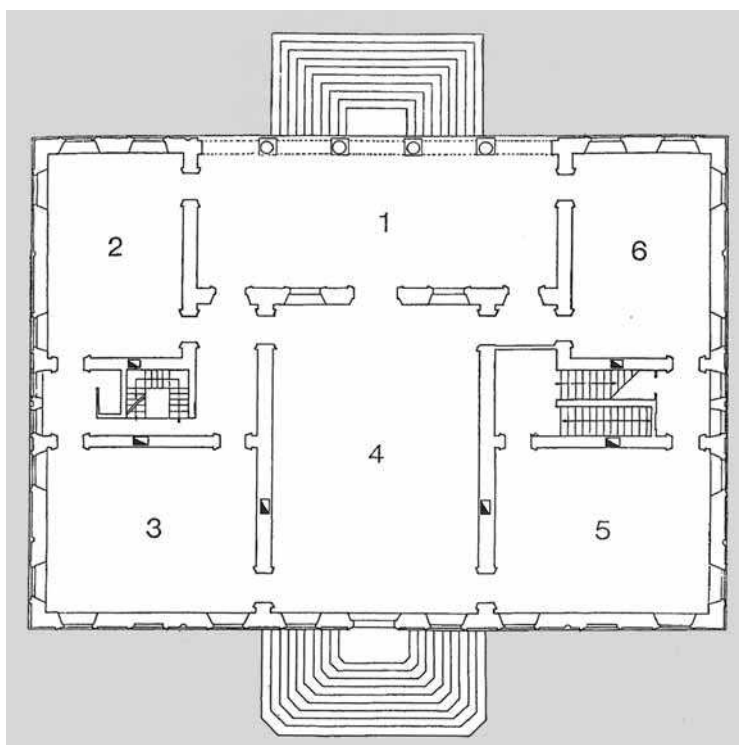
Prima che la Betti introducesse la testimonianza settecentesca del Bernardi, Ventura Salimbeni era, in buona sostanza, l'unico artista nominato a proposito di questi affreschi¹³, anche se nella sua *Storia dell'arte italiana* Adolfo Venturi affermava giustamente che «la mano di Ventura si riconosce con certezza soltanto nel soffitto della Sala delle Parche»¹⁴. Quanto alla cronologia di tale intervento di Salimbeni, si confrontavano, sostanzialmente, due posizioni: quella della Mirolli, che datava gli affreschi fra il 1592 e il 1594, anni immediatamente successivi al soggiorno

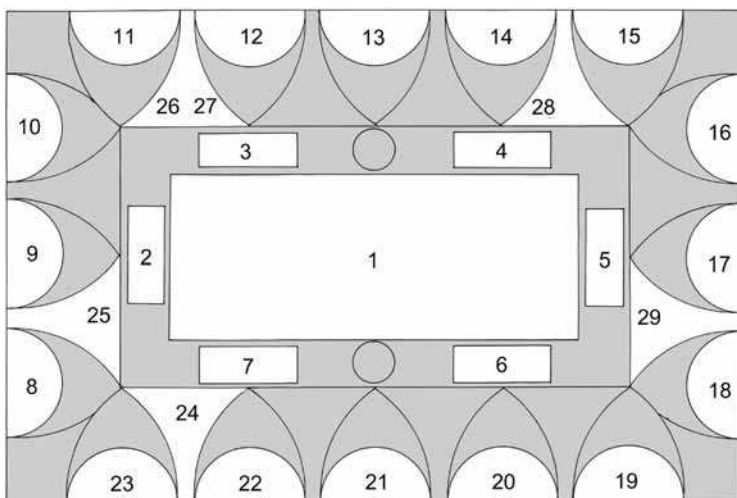
romano di Ventura¹⁵, e quella dello Scavizzi, che li assegnava all'ultimo periodo d'attività del Salimbeni, poiché gli sembravano stilisticamente vicini alle tele eseguite da Ventura intorno al 1610-12¹⁶.

Nel suo contributo del '94 anche la Betti propende per una datazione seicentesca dell'intervento di Salimbeni, ma non è questo l'apporto più convincente e importante offerto in tale occasione dalla studiosa. È di gran lunga più significativa, infatti, come si è detto in precedenza, la valorizzazione della misconosciuta testimonianza settecentesca di Bernardi, sulla base della quale la Betti avanza l'ipotesi che Bernardino Poccetti abbia operato sia nel Salone centrale che nella Sala delle Arti Liberali. A conferma di questa sua supposizione, la studiosa sottolinea le «stringenti assonanze»

che connettono le pitture di queste due sale «ad alcuni numeri del catalogo poccettiano, come gli affreschi del Palazzo Capponi a Firenze, della Certosa di Pontignano presso Siena e della Villa Torrigiani a San Martino alla Palma (Firenze)». Tutte decorazioni, conclude la Betti, che furono condotte «con il largo intervento di aiuti, tra i quali, verosimilmente, saranno da ricercare i frescantti attivi nella Villa Buonvisi». Quanto al Salimbeni, la studiosa ne limita la presenza alla sola Sala delle Virtù (erroneamente definita da Venturi e da altri Sala delle Parche) e osserva che non si sarebbe trattato dell'unica occasione di collaborazione tra il pittore senese e il Poccetti: sappiamo infatti che essi si trovarono a lavorare fianco a fianco in varie occasioni, tra le quali spiccano la decorazione del santuario di Santa Maria di Fon-

2. Villa Bottini, pianta del Piano nobile. 1 - Portico, 2 - Sala delle Virtù, 3 - Sala di Venere, 4 - Salone centrale, 5 - Sala di Diana, 6 - Sala delle Arti Liberali





3. Villa Bottini, schema della decorazione del Salone centrale (o Sala del Banchetto degli dei). 1 - Banchetto degli dei, 2 - Trionfo di Venere, 3-4 Lotta fra tritoni, 5 - Trionfo di Galatea, 6-7 - Lotta fra tritoni, 8 - *Non id.*, 9 - Pan e Diana, 10 - Diana e Eudimione, 11 - Io sedotta da Giove, 12 - Rapimento di Ganimede, 13 - Euridice e il serpente, 14 - Leda e il cigno, 15 - Giove e Semele, 16 - *Non id.*, 17 - Saturno, 18 - Prometeo, 19 - Fetonte, 20 - Caduta di Fetonte, 21 - Giasone ?, 22 - Apollo e Marsia, 23 - Apollo e Dafne, 24 - Fama, 25 - Castità, 26 - Gioventù, 27 - Diligenza, 28 - Felicità pubblica, 29 - Pecunia.

4. Villa Bottini, volta del Salone centrale (o Sala del Banchetto degli dei).



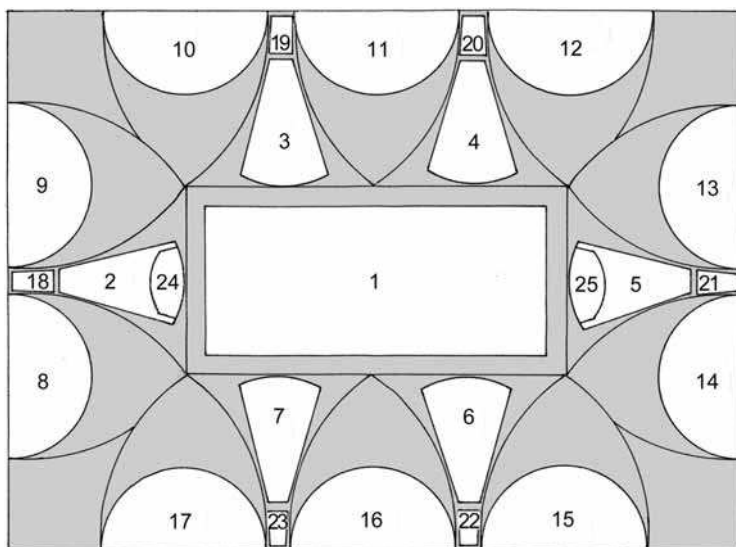
tenuova a Monsummano (Pistoia) e quella del chiostro della SS. Annunziata a Firenze¹⁷.

2. GLI AFFRESCHI

Concluso questo breve *excur-sus* sulla scarsa bibliografia relativa alla decorazione di Villa Buonvisi al Giardino, passiamo ora in rassegna, sala dopo sala, la decorazione dei sei ambienti del piano nobile della villa, nella quale, come vedremo, si distingue la presenza di almeno tre personalità diverse: quella di Salimbeni, quella del Poccetti, e quella di un terzo artista, sulla cui identità ci interrogheremo più avanti.

La decorazione del Salone centrale, o Salone del Banchetto degli dei, è sicuramente stata ideata da Bernardino Poccetti, che per la sua esecuzione, come di norma accadeva in cicli così

impegnativi, si dev'essere servito anche di uno o più collaboratori. Nella volta (figg. 3, 4) l'intelaiatura architettonica isola al centro la scena, pesantemente incorniciata, del *Banchetto degli dei*. Nella fascia decorativa adiacente alla cornice centrale sono rappresentati sei finti bassorilievi a monocromo, ciascuno dei quali è affiancato da due figure maschili con sembianze caprine che suonano strumenti musicali, stando adagiate su festoni di frutta. Nei pennacchi della volta, figure allegoriche affiancano la schiera di finte edicole con timpano spezzato che incorniciano medaglioni ovali color oro, all'interno dei quali compaiono altre personificazioni allegoriche. Solo alcune di queste ventiquattro allegorie di *Virtù* sono identificabili con sicurezza. Gli episodi illustrati nelle sedici lunette che perimetrano la volta di que-



5. Villa Bottini, schema della decorazione della Sala delle Virtù. 1 - Virtù, 2 - Vulcano, 3 - Perseo e Andromeda, 4 - Arione, 5 - Ganimede, 6 - Bacco e Arianna, 7 - Giunone, 8 - Fertilità, 9 - Urania, 10 - Tempo (*che scorre?*), 11 - Cibele, 12 - ?, 13 - ?, 14 - Luna, 15 - Aurora?, 16 - Aria, 17 - Tempo (*eterno?*), 18 - Ercole e Anteo, 19 - Ercole e l'idra, 20 - Ercole e il cinghiale Erimanto, 21 - Ercole e i pomi delle Esperidi, 22 - Ercole e il leone, 23 - Ercole e Acheloo, 24 - Satiro con fanciulla, 25 - Uomo con capra.



6. V. Salimbeni, *Virtù*.

sta sala concernono soggetti mitologici ambientati in ampi e piacevoli paesaggi campestri e marini, popolati da pastori, contadini, piccole imbarcazioni, e animati da torrenti, rupi, colli, edifici e templi antichi diroccati.

Dal punto di vista dell'esecuzione, Poccetti è presente soprattutto, se non esclusivamente, nel

riquadro centrale della volta, dove offre un saggio della sua maestria di frescante: le figure mostrano un saldo plasticismo nella vigorosità michelangiolesca che si sprigiona dai loro corpi, atteggiati secondo collaudate formule manieriste. Solo negli ultimi anni della sua carriera Poccetti rinnoverà il suo repertorio, introdu-

cendo una maggiore scioltezza, dovuta soprattutto allo studio dal vero.

Le lunette con scene mitologiche che incorniciano la volta di questo Salone centrale non sono invece attribuibili alla mano di Poccetti, bensì a quella di un suo collaboratore, probabilmente lo stesso che realizza le grottesche



7. V. Salimbeni, decorazione della Sala delle Virtù (particolare).

8. V. Salimbeni, decorazione della Sala delle Virtù (particolare).



nei pennacchi e i putti seduti sui festoni di fiori e frutta nell'attigua Sala delle Arti Liberali, come dimostrano somiglianze tipologiche e stilistiche nella resa del modellato e nella stesura del colore.

Come abbiamo anticipato, l'unico ambiente della villa che si può attribuire al senese Ventura Salimbeni risulta essere la Sala delle Virtù (fig. 5), collocata sul lato nord-ovest. Nel riquadro centrale della volta (fig. 6) sono raffigurate otto *Virtù* assise sulle nubi: la *Religione*, la *Giustizia*, la

Carità, l'*Umiltà*, la *Modestia*, la *Fortezza*, la *Liberalità* e la *Concordia*. Nei pennacchi della volta (figg. 7, 8), entro sei cartelle arpipiformi, sono rappresentati, a figura intera e accompagnati dai loro consueti attributi, *Vulcano*, *Perseo e Andromeda*, *Arione*, *Ganimede*, *Bacco e Arianna* ed infine *Giunone*; al di sotto di ogni cartella sono decorati sei episodi relativi al mito di Ercole. Nelle lunette, che perimetrano la volta, coppie di putti sollevano i lembi di un pannello di broccato lucchese, mostrando alcuni

personaggi mitologici. Sulle pareti compaiono invece prospettive architettoniche e inquadrature illusionistiche, che appartengono però ad una fase decorativa più tarda, di epoca neoclassica. Gli affreschi di Ventura Salimbeni sono di qualità superba: i panneggi vaporosi, i contorni marcati, i colori acidi e brillanti, le ombre nette, ottenute con un rapido tratteggio, e quella lieve sfumatura malinconica che pervade i volti delle figure rappresentano una delle note più alte nell'opera di questo artista, della

cui copiosa attività lucchese sembrano essere l'unica testimonianza superstite.

Negli affreschi che decorano la volta e le lunette della Sala di Venere, della Sala di Diana e del Portico si ravvisa l'intervento di un'unica personalità artistica che, nell'esecuzione pittorica, mostra uno stile differente da quello che si riscontra nelle sale di cui fino ad ora abbiamo parlato. L'eleganza disegnativa e cromatica, con accenti bronzineschi, il chiaroscuro che definisce e modella delicatamente le forme, le figure, leggiadre e aggraziate, che rammentano i modelli cari alla generazione di pittori che si affaccia sulla scena all'epoca dello Studiolo di Francesco I, indicano con chiarezza che l'artista in questione è di formazione fiorentina. Sulla scorta di un prezioso suggerimento di Massimo Ferretti, avanzo l'ipotesi che si tratti di Giovanni Balducci detto il Cosci¹⁸, ma mi riservo di approfondire l'argomento in un successivo studio.

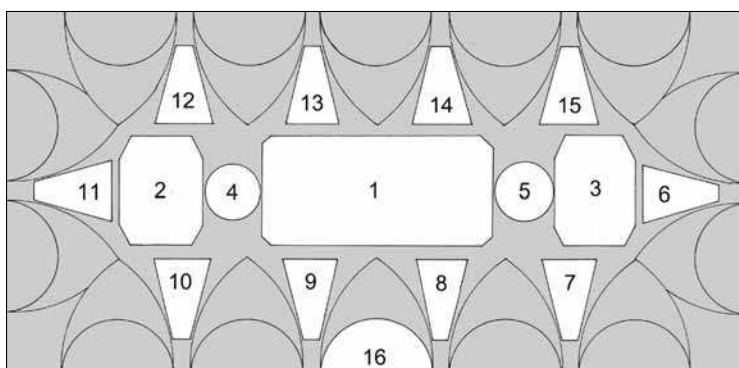
Il Portico (fig. 9) si sviluppa, con superficie rettangolare, sul lato nord della villa; le sue cinque arcate, un tempo aperte, sono state chiuse con una vetrata nel 1813 e, nello stesso anno, sono stati realizzati interventi di pittura che hanno in parte alterato la decorazione originaria. Nella copertura della volta a botte lunettata sono disposti tre pannelli intervallati da due clipei; nella cornice centrale è raffigurato il *Parnaso*, negli altri due, che affiancano quello centrale, sono rappresentati due temi inerenti al mito di Minerva; entro i due clipei, proposto in chiave decorativa, è affrescato il *signum* della famiglia Buonvisi. Cornici fastose con cariatidi accompagnano le divinità planetarie raffigurate nei dieci pennacchi della volta; tralci di fiori e frutta, amori e grottesche arricchiscono l'intero paramento.

Sul lato sud-ovest dell'edificio vi è la Sala di Venere (fig. 10). Al

centro della volta, dominando la decorazione, si schiude il *Trionfo di Venere* il cui richiamo alla *Galatea* raffaellistica della Farnesina è esplicito; i dieci episodi mitologici delle lunette, ambientati in paesaggi marini, e i soggetti che si dispiegano nelle sei cornici quadrate dei pennacchi si propongono ai nostri occhi come un *rebus* iconografico piuttosto arduo da risolvere.

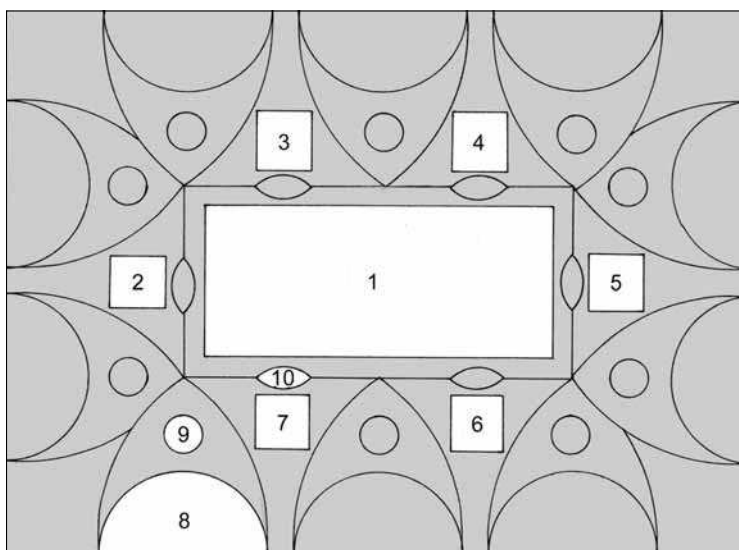
Il soggetto dipinto al centro della volta nella terza sala pre-

senta *Diana* (figg. 11, 12), dea della caccia, adagiata sul suo cocchio trainato da cervi bianchi. Le sei cornici ovali, fiancheggiate da gioiosi e spensierati putti immersi in una festosa vivacità cromatica, accolgono la ninfa delle foreste, degli alberi, delle valli, delle acque terrestri, del mare e la ninfa delle acque stagnanti. I paesaggi negli emicicli delle lunette che perimetrano la volta accolgono molteplici scene di caccia, da quella tradi-



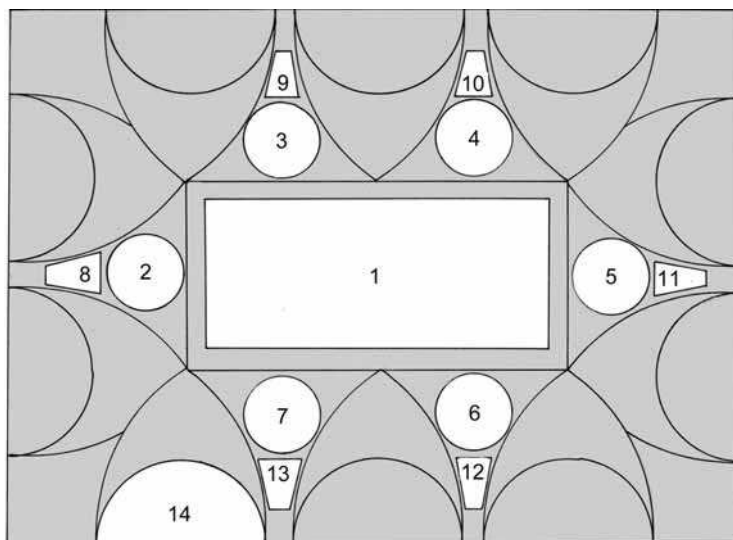
9. Villa Bottini, schema della decorazione del Portico. 1 - Parnaso, 2 - Minerva, 3 - Minerva e tritone, 4-5 - Stemma Buonvisi, 6 - Astronomia, 7-8 - Volta celeste, 9 - Luna, 10 - Mercurio, 11 - Venere, 12 - Apollo (*sole*), 13 - Marte, 14 - Giove, 15 - Saturno, 16 - *Figure non id.*

10. Villa Bottini, schema della decorazione della Sala di Venere. 1 - Trionfo di Venere, 2 - Fanciulla con capro e testuggine, 3 - Piacere, 4 - Due fanciulle (*Venus duplex*), 5 - Mercurio e Psiche, 6 - Fanciulla con fascio di spighe e sfera, 7 - Donna con manto stellato, 8 - Fiume, 9 - Naiade, 10 - Fecondità.



zionale alla volpe, al cervo e al cinghiale, a quella ad animali esotici come il leone, le scimmie e gli struzzi.

Si giunge così, attraverso il corridoio¹⁹, decorato con un tripudio di stemmi araldici della famiglia Buonvisi, all'ultima sala della villa: la Sala delle Arti Liberali (fig. 13). L'intelaiatura decorativa della volta è ancora la stessa: una grande cornice centrale raffigurante *Le sette Arti Liberali e il tempio della Gloria* e dieci lunette, nelle quali sono rappresentati importanti esponenti storici delle varie Arti, intercalate da cornici rettangolari che accolgono le sette *Arti Liberali* e i loro usuali attributi. Questa sala, che si sviluppa sul lato nord-est dell'edificio, presenta uno stile pittorico differente dal-



11. Villa Bottini, schema della decorazione della Sala di Diana. 1 - Trionfo di Diana, 2 - Himnidi, 3 - Amadriade, 4 - Driade, 5 - Napee, 6 - Naiade, 7 - Nereide, 8-9 - *Non id.*, 10 - Virtù e piacere ?, 11 - Apollo e Dafne, 12 - *Non id.*, 13 - Pan, 14 - Scena di caccia.

12. Artista fiorentino intorno al 1590 (Giovanni Balducci detto il Cosci?), Trionfo di Diana, Villa Bottini, Sala di Diana.

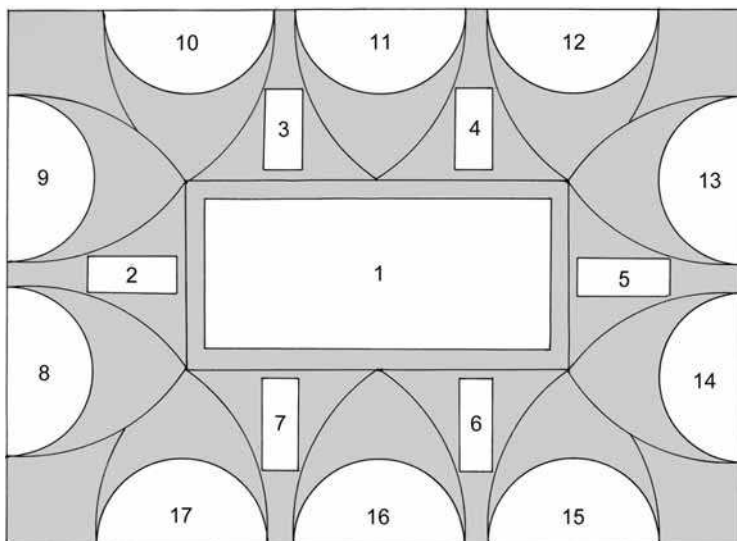


le sale attigue; dall'esame stilistico non sembra che la decorazione sia stata eseguita dal Poccetti, nonostante appartengano al suo repertorio le caratteristiche tipologiche di molti personaggi ed esista un disegno preparatorio di una figura che è assegnabile con certezza all'artista. Probabilmente Poccetti si limitò a ideare

la decorazione e a sovrintendere ai lavori, fornendo i disegni ad un suo stretto collaboratore.

Un'interessante corrispondenza è stata rinvenuta da R. Romanelli²⁰ tra la decorazione di questo ambiente della villa e quella di un piccolo studiolo nella pieve di San Pancrazio in Val di Pesa, in provincia di Firenze; qui gli

affreschi che decorano le pareti, eseguiti dal pittore fiorentino Cosimo Gheri, oltre a riproporre il medesimo disegno architettonico delle finte nicchie e i medesimi soggetti, presentano anch'essi l'identico ordine di successione delle *Arti Liberali* (ad eccezione della *Dialettica* e della *Retorica*, che sono invertite ri-



13. Villa Bottini, schema della decorazione della Sala delle Arti Liberali. 1 - Arti liberali, 2 - Dialettica, 3 - Retorica, 4 - Grammatica, 5 - Astrologia e Geometria, 6 - Aritmetica, 7 - Musica, 8 - Aristotele, 9 - Dante, 10-11 - *Non id.*, 12 - Numa Pompilio, 13 - Esculapio, 14 - Cam ?, 15 - Archimede, 16 - Laso ?, 17 - Pitagora.

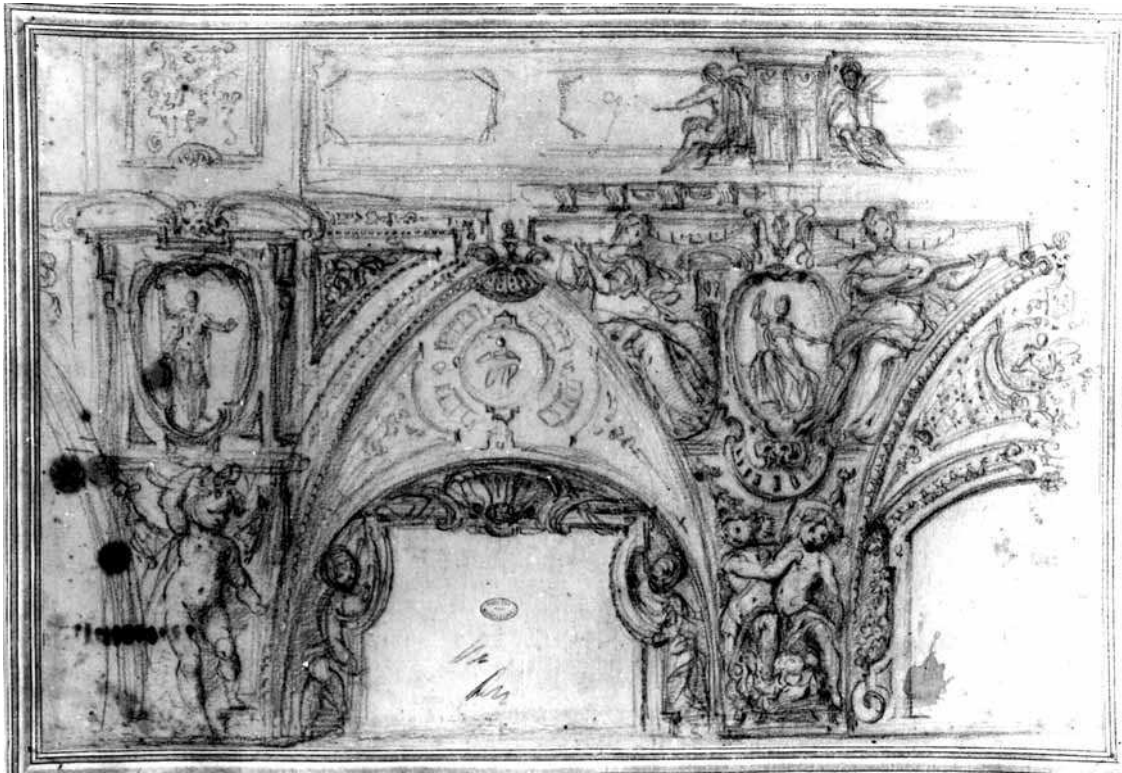
spetto alle due allegorie lucchesi) della sala di Villa Buonvisi. Con certezza possiamo affermare che per i disegni di alcune *Arti* il Gheri adoperò gli stessi cartoni utilizzati dall'amico Poccetti nella villa lucchese, ad esempio per l'affresco della *Musica*, che chiaramente è stato ricalcato dal modello servito per un'analogia figura in Villa Buonvisi; corrispondono perfino le dimensioni delle due figure, nonostante la sala lucchese sia più grande dello studio di San Pancrazio. Alle somiglianze già riscontrate dalla Romanelli, per le quali si rimanda al suo contributo, va aggiunta la stretta dipendenza della figura della *Retorica* (fig. 14) nella pieve di San Pancrazio dall'allegoria collocata nel terzo peduccio, partendo da sinistra, della parete est del Salone centrale di Villa Buonvisi (fig. 15).

14. C. Gheri, Retorica, pieve di San Pancrazio in Val di Pesa, studiolo.



15. B. Poccetti (e bottega), Retorica (?), Lucca, Villa Bottini, Salone centrale.

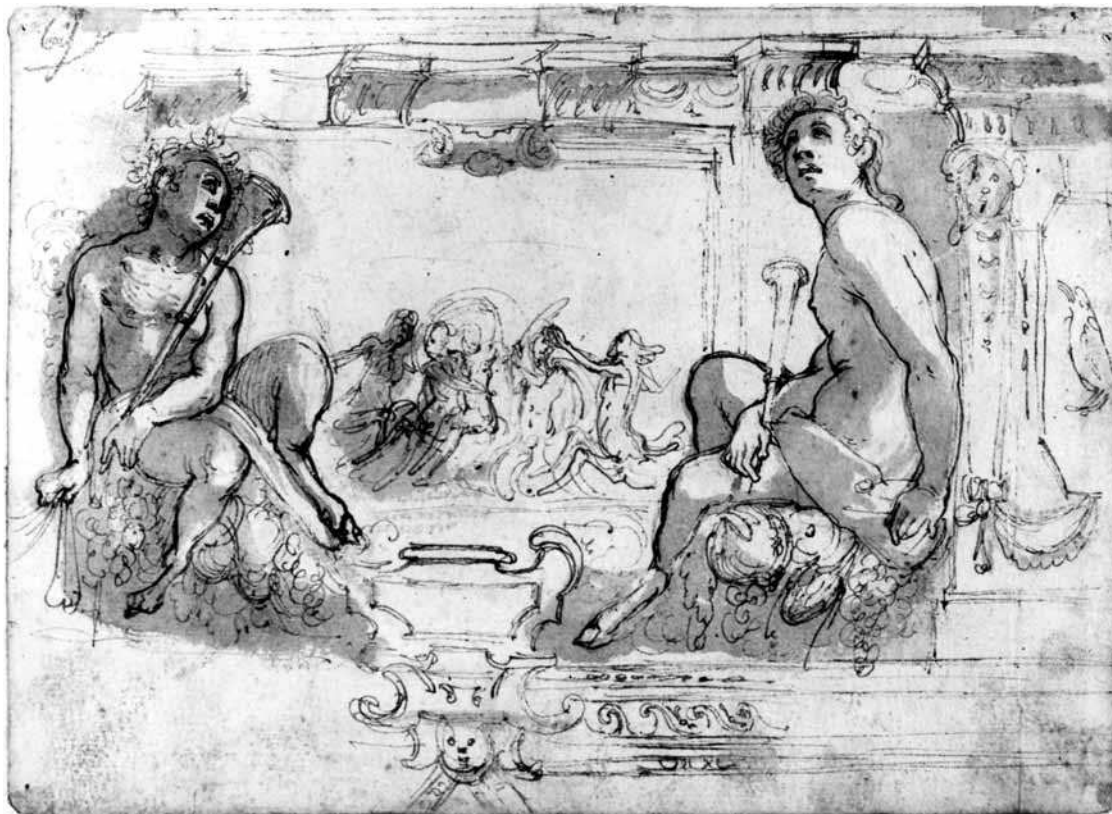




16. B. Poccetti, disegno per la decorazione del Salone centrale di Villa Bottini, Firenze, Biblioteca Marucelliana, n. 157 vol. D.

17. B. Poccetti (e bottega), decorazione del Salone centrale di Villa Bottini (particolare).





18. B. Poccetti, disegno per un particolare della decorazione del Salone centrale di Villa Buonvisi, Firenze, Biblioteca Maruccelliana, n. 198 v., vol. D.

19. B. Poccetti (e bottega), Lotta tra tritoni, fiancheggiata da due satiri musicanti, particolare della decorazione ad affresco del Salone centrale, Lucca, Villa Bottini.



3. I DISEGNI PREPARATORI

Di grande interesse è l'esame dei sette disegni preparatori, assegnabili con certezza al Poccetti, che possiamo mettere in rapporto con gli affreschi del Salone del Banchetto e della Sala delle Arti Liberali di Villa Buonvisi al Giardino. Il disegno n. 157 del volume D della Biblioteca Marucelliana di Firenze (fig. 16), eseguito a sanguigna su carta bianca, mostra un progetto di deco-

razione per una parte di volta, con due figure musicanti e vari putti che, sicuramente, è da mettere in relazione con gli affreschi del Salone centrale della nostra villa (fig. 17).

Non è possibile riferire questo studio ad una parte precisa della volta, dato che mostra molteplici soluzioni decorative che successivamente il Poccetti selezionerà per l'esecuzione definitiva degli affreschi.

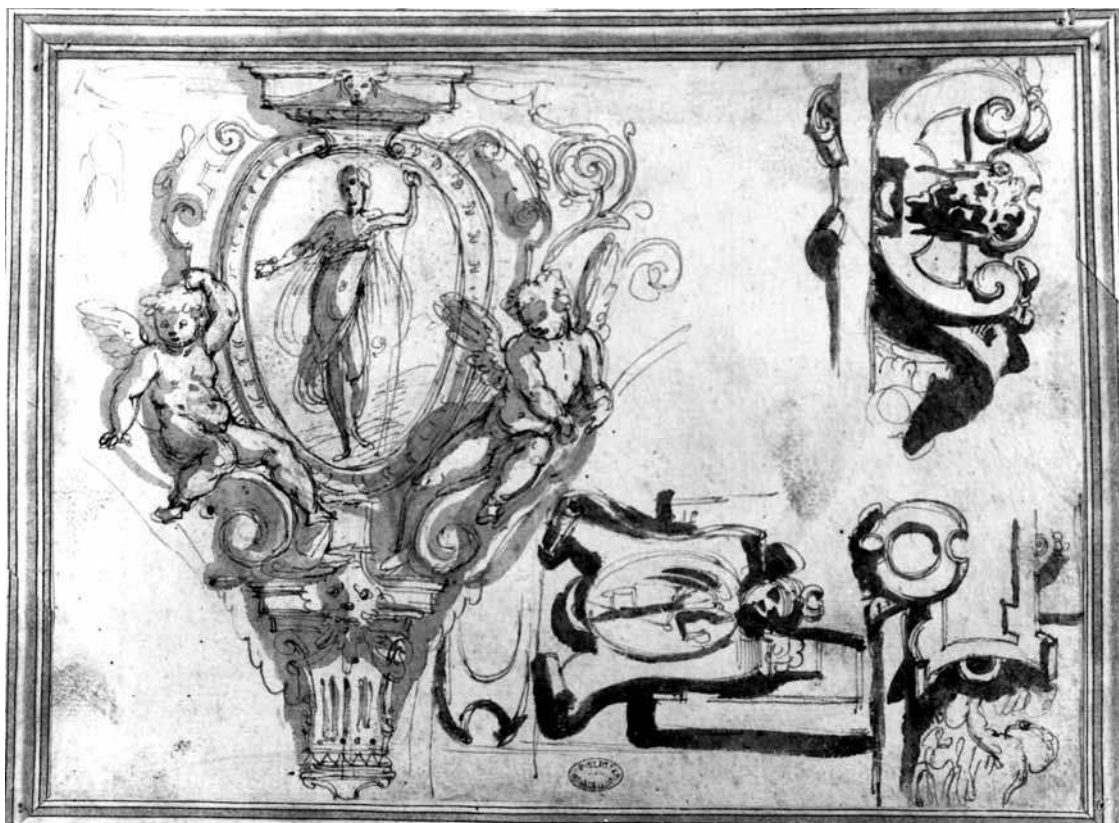
Nel disegno, la finta edicola

collocata a sinistra è già delineata così come si presenterà negli affreschi, ma ai suoi lati non saranno realizzati unicamente degli ornati, bensì saranno collocate anche due figure femminili analoghe a quelle disegnate nella parte destra del bozzetto. Al di sotto delle finte edicole verranno collocati non uno ma due putti, come appaiono nella parte destra dello studio preparatorio; per quanto riguarda la cornice delle lunette, verrà prescelta la soluzione disegnata sulla destra del bozzetto, che presenta una cornice senza i due fanciulli laterali. Sempre sul lato destro del disegno è visibile una parte di spicchio, al di sopra della lunetta, che raffigura un pergolato avente al centro un ovale, all'interno del quale compare una figura umana; questa soluzione decorativa corrisponde a quella che poi è stata eseguita nelle vele al di sopra delle otto lunette angolari. Detto ciò, possiamo affermare che questo disegno, che alla Marucelliana è già inventariato come opera del Poccetti, è stato eseguito sicuramente nella prima fase progettuale della decorazione della nostra volta.

Il verso del disegno n. 198 del medesimo volume D della Biblioteca Marucelliana (fig. 18), anch'esso già inventariato come del Poccetti, presenta lo studio preparatorio di un particolare collocato sulla parete est del Salone centrale (fig. 19). In esso sono rappresentate due figure di giovani satiri che tengono in mano strumenti musicali, stando seduti ai lati di una cartella rettangolare in cui è rappresentata una lotta fra tritoni. Oltre a mostrare caratteristiche tipiche dello stile grafico del Poccetti, questo studio preparatorio per gli affreschi di Villa Buonvisi rimanda anche ad un'altra opera certa del pittore fiorentino: in esso infatti viene riproposta, con alcuni cambiamenti²¹, la figura affrescata dal nostro artista nella lunetta della *Resurrezione* nell'oratorio di San

20. B. Poccetti, figura affrescata nella lunetta con la Resurrezione, Firenze, Oratorio di S. Pierino alla Ss. Annunziata.





21. B. Poccetti, studio per la decorazione di un peduccio, Firenze, Biblioteca Marucelliana, n. 198 r, vol. D.

Pierino della Ss. Annunziata di Firenze (fig. 20). La posa della figura è talmente simile che fa presupporre l'utilizzo del medesimo cartone per l'esecuzione. Lo studio della Marucelliana è stato eseguito con penna e bistro su carta bianca e presenta acquarellature che già definiscono le ombre, dettagliatamente studiate, che poi saranno realizzate nell'affresco; il nostro artista, in questo disegno, propone due alternative per l'esecuzione delle due figure musicanti: il satiro di sinistra mostra infatti dimensioni minori rispetto a quello collocato sulla destra. Osservando la realizzazione in affresco, possiamo constatare come il Poccetti, dopo aver messo in relazione il particolare con il tutto, abbia scelto per l'esecuzione definitiva l'opzione di destra, ovvero quel-

la che prefigurava dimensioni maggiori.

Il *recto* di questo disegno (fig. 21) presenta uno studio per un peduccio che possiamo mettere in relazione con gli affreschi della Sala di Diana, dettaglio non trascurabile, perché lascia intendere che la supervisione del Poccetti si sia estesa anche alle Sale che ipotizziamo siano state affrescate dal Balducci. Il disegno, eseguito con penna e bistro, presenta nella parte sinistra del foglio una cartella con ai lati due putti. Ritroviamo una soluzione molto simile nella Sala di Diana, dove sono state affrescate una serie di cornici ovali, fiancheggiate da due putti, al cui interno sono raffigurate ninfe.

Gli altri cinque disegni che possiamo mettere in relazione con gli affreschi di Villa Buonvi-

si al Giardino sono conservati nella cartella Poccetti del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi e riguardano singole figure affrescate. Nel disegno n. 8368 F (fig. 22) è rappresentata una figura femminile, l'allegoria della *Pecunia*, che troviamo affrescata in un peduccio del lato sud della volta del Salone centrale (fig. 23). Questo studio, eseguito a matita nera su carta gialletta, è chiaramente il frammento di un foglio di maggiori dimensioni, come si deduce dall'incompletezza della figura in esso rappresentata. In alto a destra sono leggibili, in scrittura antica, solo le prime cinque lettere di una parola, probabilmente la parola «pecunia». Il disegno propone due pose differenti per la testa e due per il piede destro della figura, varianti che ci danno la



22. B. Poccetti, studio per la Pecunia, Firenze, Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 8368 F.



23. B. Poccetti (e bottega), Pecunia, Salone centrale di Villa Bottini.

24. B. Poccetti, studio per il Putto nudo, capovolto, Firenze, Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 8650 F.



25. B. Poccetti (e bottega), Putto nudo, capovolto, Salone centrale di Villa Bottini.



26. B. Poccetti, studio per due Putti in un peduccio, Firenze, Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 1511, Ornato.



27. B. Poccetti (e bottega), due Putti, Salone centrale di Villa Bottini.

certezza di trovarci dinanzi ad uno studio preparatorio. Il segno si presenta incisivo ma veloce ed abbozza, mal definendoli, i tratti del volto.

Il disegno n. 8650 F (fig. 24) è invece preparatorio per il putto nudo capovolto che è affrescato nella vela della lunetta centrale della parete ovest del Salone. Lo studio corrisponde perfettamente all'affresco (fig. 25) e perciò possiamo farlo risalire alla fase finale del lavoro. Eseguito a matita nera su carta bianca, mostra un segno deciso e tagliente, con un lungo contorno sinuoso e continuo, in cui si può notare la diversa pressione del segno. Il tratteggio suggerisce, con effetti luminosi, la resa pittorica, confe-

rendo morbidezza e delicatezza al modellato.

Il disegno n. 1511 Ornato (fig. 26), anch'esso finora mai specificamente riferito alla decorazione del Salone centrale della nostra villa, può essere identificato come preparatorio per i due putti affrescati nel secondo peduccio del lato ovest (fig. 27). Esso è eseguito con matita nera su carta bianca e non presenta varianti notevoli rispetto all'esecuzione finale. Preparatorio, infine, per la figura di *Bacco* che compare all'estrema sinistra nel riquadro centrale con il *Banchetto degli dei*, è il disegno n. 8293 F, eseguito a matita nera su carta gialla (fig. 28). Rispetto all'affresco (fig. 29), la figura del dise-

gno non ha la faretra e nella mano destra tiene una brocca invece che un grappolo d'uva.

Per la Sala delle Arti Liberali è stato invece possibile rintracciare un solo disegno preparatorio, anch'esso inventariato come Poccetti nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi: lo studio n. 8363 F (fig. 30), collegabile alla figura nel peduccio della parete nord che rappresenta la *Dialettica* (fig. 31). Si tratta di un disegno eseguito a matita nera e gesso su carta cerulea che presenta contorni marcati e decisi, tracciati con mano esperta; il tratteggio è molto fitto e, associato al gessetto bianco, esalta il gioco di luci e ombre che modula la superficie. Lo studio pre-

Materiali



28. B. Poccetti, studio per una figura di Bacco, Firenze, Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 8293 F.



29. B. Poccetti (e bottega), Bacco, volta del Salone centrale di Villa Bottini, particolare.

30. B. Poccetti, studio per la Dialettica, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, n. 8363 F.



31. Collaboratore di B. Poccetti, Dialettica, Sala delle Arti Liberali di Villa Bottini.



senta solo lievi differenze rispetto all'affresco realizzato: la mano sinistra della figura femminile, la posa del bambino alle sue spalle, la bilancia e il panneggio, che nell'esecuzione finale appare più vaporoso.

I disegni preparatori visti fin qui danno l'opportunità di confermare, come precedentemente accennato, l'intervento del Poccetti, sia pure coadiuvato da collaboratori, nell'ambiente più importante della Villa Buonvisi, il Salone centrale, e nella Sala delle Arti Liberali. Precise corrispondenze stilistiche e tipologiche tra gli affreschi del Salone ed alcune

opere certe del catalogo dell'artista, incoraggiano inoltre a datare gli affreschi Buonvisi tra la fine del nono e la prima metà dell'ultimo decennio del Cinquecento. Ma i disegni preparatori suggeriscono un intervento dell'artista, forse come ideatore e supervisore, anche in un'altra sala, quella di Diana, la cui esecuzione spetta certamente ad un altro pittore, responsabile anche dell'esecuzione degli affreschi nel Portico e nella Sala di Veneri. Tutto, insomma, lascia credere che il Poccetti abbia avuto una responsabilità generale per la decorazione della villa, salvo

forse che per la Sala delle Virtù, che potrebbe essere stata interamente affidata a Ventura Salimbeni. In ogni caso, la scelta di artisti di formazione fiorentina e senese conferma la ben nota esterofilia, in questa fase storica, dei committenti lucchesi, costretti a importare pittori di altre scuole anche a causa della diaspora degli artisti locali verso altri centri, in particolare verso la capitale pontificia.

Claudia Nardini
Lucca

NOTE

1. Su Ventura Salimbeni si veda: D. Capresi Gambelli, *ad vocem Ventura Salimbeni*, in *L'arte a Siena sotto i Medici (1555-1609)*, catalogo della mostra, a cura di F. Sricchia Santoro, Firenze, 1980, pp. 143-163; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, 6, Milano, 1934, pp. 1084-1131; E. Mirolli, *Gli ultimi sprazzi del Cinquecento a Siena: Ventura Salimbeni*, in «La Diana» 1932, III, pp. 111-123; G. Scavizzi, *Note sull'attività romana del Lilio e del Salimbeni*, in «Bollettino d'arte», I, 1959, pp. 33-40; F. Baldinucci, *Notizie dei professori del Disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1845, ed. anast. Firenze, 1974, pp. 425-429; P.A. Riedl, *Zum oeuvre des Ventura Salimbeni*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», II, 1960, pp. 221-248.

2. Per un più approfondito quadro dell'opera dell'artista: Baldinucci, *Notizie dei professori del Disegno*, cit., pp. 132-157; H. Geisenheimer, *Spigolature poccettiane*, in «Arte e Storia», 1909, XXVIII, 3, pp. 76-80; P.C. Hamilton, *The sources of Bernardino Poccetti's Style*, diss. J. Hopkins University, Baltimore, 1973; A. Pieraccini, *Nuove proposte per gli affreschi del chiostro della confraternita della Ss. Annunziata di Firenze*, in «Paragone», 1986, II, pp. 25-34; T. Tinti, *Bernardino Poccetti*, in «Dedalo», 1928-1929, IX, 2, pp. 400-430; S. Vasetti, *Bernardino Poccetti e gli Strozzi. Committenze a Firenze nel primo Seicento*, Firenze, 1994; Id., *La «guccia» di Bernardino Poccetti da San Gimignano*, in «Paragone», 1994, 529, pp. 154-159; Id., *Alcune puntualizzazioni sugli allievi di Bernardino Barbatelli detto il Poccetti e un inedito ciclo di affreschi*, in *Annali della Fondazione di Studi di Storia*

dell'Arte Roberto Longhi», 3, 1996, pp. 69-98; Id., *Due pale d'altare e alcuni disegni di Bernardino Poccetti*, in «Paragone», 33-34, 2000 (2001), pp. 3-26; Id., *Palazzo Capponi sul lungarno Guicciardini e gli affreschi restaurati di Bernardino Poccetti*, Firenze, 2001; Id., *Bernardino Poccetti*, in *Il Seicento fiorentino. Biografie*, catalogo della mostra, Firenze, 1986, pp. 149-152; Venturi, *Storia dell'arte*, cit., IX, 7, pp. 597-633.

3. I Buonvisi furono una delle famiglie più benestanti di Lucca, aprirono banchi di commercio a Genova, Napoli, Venezia, Anversa, Londra, Bordeaux, Lione, Marsiglia, Norimberga, Lisbona e Costantinopoli. Le numerose cariche pubbliche, la prosperità economica e le parentele strette con le più importanti famiglie locali, hanno fatto in modo che i Buonvisi diventassero, nel '500, la famiglia più in vista della città di Lucca ed i mercanti lucchesi più facoltosi d'Europa.

4. ASL, Buonvisi parte I, 64, 11; *ibidem*, 64, 10.

5. ASL, Testamenti, Ser Tizio Santini, Testamento di Bernardino Buonvisi, vol. 152, p. 551 e sgg.

6. ASL, Consiglio Generale, 1566, 27 febbraio, p. 104. Documento citato in M. Carnicelli, M. Cenzatti, *Villa Buonvisi al giardino*, in «La provincia di Lucca», XIV, 1, 1974, p. 37; nel riportare il contenuto del documento, i due studiosi omettono particolari molto importanti: per esempio essi riportano che solo Benedetto Buonvisi chiede di usufruire dell'acqua del fosso, quando in realtà, oltre a Benedetto, richiedono tale usufrutto anche i fratelli e il cugino Alessandro Buonvisi.

7. Il fatto che il luogo dove viene costruita questa «fabbrica» venga già identificato come luogo «alli horti dei Buon-

visi» indica che tale sito era già da qualche tempo proprietà della famiglia Buonvisi; infatti in una planimetria del 1533 (ASL, Beni e Fabbriche pubbliche, 13), nella quale sono indicati alcuni terreni confiscati a Paolo Guinigi nella zona dei Borghi (ovvero l'area, collocata nella parte est della città di Lucca, che si estende dalle mura medievali alle mura cinquecentesche), si scorgono, nel margine destro del foglio, alcune proprietà appartenenti ai Buonvisi che corrispondono all'area dove oggi si trova la villa. Il testamento di Antonio Buonvisi (zio di Bernardino Buonvisi), rogato nel 1553 (ASL, Buonvisi, parte I, 43, p. 170 e sgg.) ci offre un'ulteriore conferma che l'area dove nascerà la villa era proprietà dei Buonvisi da molti anni; infatti nel testamento tale terreno viene identificato come «il sito vecchio dell'horto dei Borghi». Inoltre viene specificato che questa proprietà dovrà restare indivisa e a uso comune degli eredi di Antonio, che per l'appunto erano Bernardino, i suoi fratelli, i suoi due cugini (Alessandro e Girolamo) e Vincenzo, fratello di Antonio, che al momento della stesura del testamento era sempre in vita e che alla sua morte, non avendo eredi legittimi, lascerà la sua eredità, compreso il suo terzo del «sito vecchio dell'horto dei Borghi», ai suoi nipoti.

8. Ricordiamo alcune delle ville dipendenti tipologicamente dalla villa Buonvisi: villa Cenami, oggi Querci, a Saltocchio, villa Guinigi, oggi Pardini, a Matraia e villa Buonvisi, oggi Oliva, a San Pancrazio.

9. G.C. Martini, *Viaggio in Toscana (1725-1745)*, tr. a cura di O. Trumpy, Modena, 1969. Il Martini, viaggiatore di origine sassone, risiedette a Lucca tra il 1727 e il 1745.

10. *Ibid.*, p. 129.

11. BSL, ms. 3299, 13, c. 21 r. (Miscellanea lucchese raccolta da Tommaso Francesco Bernardi).

12. P. Betti, *Ventura Salimbeni*, in *La pittura a Lucca nel primo Seicento*, catalogo della mostra, Lucca, 1994, pp. 143-149.

13. E. Ridolfi (*Guida di Lucca*, Lucca, 1877, p. 95) tramanda, per gli affreschi della villa, il solo nome di Ventura Salimbeni, tradizione che viene raccolta, fra gli altri, dallo Scavizzi nel 1959 (v. nota 1), da I. Belli Barsali, *Ville e committenti dello Stato di Lucca*, Lucca, 1979, p. 301, Ead., *Lucca. Guida alla città*, Lucca, 1988, p. 172.

14. Venturi chiama Sala delle Parche la sala che oggi, in modo più appropriato, viene chiamata Sala della Virtù.

15. Mirolli, *Gli ultimi sprazzi del Cinquecento*, cit., pp. 118-119. Va detto che la Mirolli fa anche il nome di un altro pittore per gli affreschi della villa, quello di Agostino Tassi, di cui crede di ravvisare la mano nella decorazione della Sala delle Arti Liberali.

16. Scavizzi, *Note sull'attività romana*, cit., p. 130.

17. A tal proposito occorre aggiun-

gere che alcuni documenti attestano la presenza di entrambi i pittori anche nella chiesa lucchese di San Ponziano, al cui interno si trovavano un'Assunzione della Vergine del Poccetti e una tela del Salimbeni per l'altare di San Carlo, entrambe opere di cui, purtroppo, al momento non si ha più notizia.

18. Si sono rilevate assonanze tra le tre sale della villa lucchese e alcune delle opere del catalogo del Balducci, tra cui gli affreschi nella cappella Serguidi a Volterra (1590-1591), la *Gloria di Gesù ed Apostoli* nell'Oratorio dei Pretoni a Firenze (1588-1590), la *Madonna con Bambino e i santi Gennaro e Aniello* nella sacrestia del Duomo di Napoli; il *Cristo in Gloria con Apostoli* di New York; la *Madonna e Santi* di Edimburgo. Per un più approfondito quadro dell'opera del Balducci, che in alcune occasioni ebbe modo di lavorare fianco a fianco con Poccetti, si rimanda alla seguente bibliografia: Baldinucci, *Notizie dei professori del Disegno*, cit., III, p. 91 sgg.; Venturi, *Storia dell'arte*, cit., XI, 6, pp. 133-134; S. Musella Guida, *Giovanni Balducci fra Roma e Napoli*, in «Pro-

spettiva», 1982, 31, pp. 35-50; P. Barocchi, *Itinerario di Giovanbattista Naldini*, in «Arte Antica e Moderna», 1965, pp. 244-288; R. Chiarelli, *ad vocem Giovanni Balducci*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, 1963, 5, pp. 534-536.

19. Le caratteristiche stilistiche di questo piccolo vano, dal quale si accede alla rampa di scale che conduce al piano superiore, rivelano una personalità artistica che non compare nelle sale adiacenti se non come collaboratore nelle piccole decorazioni; alcune corrispondenze tipologiche si possono osservare con gli affreschi di palazzo Boccella, in via San Giorgio a Lucca, eseguiti da un artista di formazione fiorentina ancor oggi non identificato.

20. R. Romanelli, *Un convegno di poeti, filosofi e muse nella pieve di San Pancrazio in Val di Pesa*, in «Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo», Firenze, 2000, I, pp. 245-256.

21. Nel disegno e, di conseguenza, nell'affresco di Lucca la figura si presenta nuda, con piedi caprini e con uno strumento musicale in mano.

Una finta tomba etrusca a Villa Torlonia

Annapaola Agati

Oggetto di questo studio è il ritrovamento di una sala ipogea, completamente affrescata con soggetti ripresi dalla ceramica vascolare etrusco-corinzia, posta al di sotto del terreno limitrofo al Casino Nobile di Villa Torlonia a Roma. La scoperta, avvenuta in modo quasi casuale, è stata accolta con grande entusiasmo non solo per la qualità e lo stato di conservazione dell'opera, ma soprattutto perché una «camera all'etrusca» ipogea, eseguita nella prima metà dell'Ottocento, rappresenta un *unicum* nella storia artistica e culturale della città di Roma.

Nella primavera del 2004, nell'ambito del recupero del complesso di Villa Torlonia, dopo il restauro della Casina delle Civette, del Casino dei Principi e del Villino Rosso sono iniziati anche i lavori di recupero funzionale del Casino Nobile che prevedono il ripristino della configurazione architettonica dell'edificio nelle forme ottocentesche – anche attraverso l'eliminazione del-

le superfetazioni novecentesche – e l'adeguamento alle normative esistenti, in modo che ne sia permesso l'uso e la fruibilità pubblica¹. Tra i tanti lavori previsti era compresa la perlustrazione di tutti i cunicoli sotterranei² limitrofi al Casino Nobile per verificare l'opportunità di alloggiarvi gli impianti di servizio; oltre all'apertura dei normali tombini si era anche deciso di rompere un tappo di calcestruzzo che chiudeva una piattaforma circolare in lastre di travertino, fino ad allora ritenuta la base per un gazebo³, posta a pochi metri dall'angolo sud/est del Palazzo. L'istruttore tecnico di Villa Torlonia, Alberto Busnarda⁴, assistito dal personale della ditta I.A.B. che conduce il restauro dell'edificio⁵, si è dunque calato per primo all'interno del foro appena aperto (fig. 1), pensando di scendere in un pozzo o in una cisterna e trovandosi invece, inaspettatamente, all'interno di una grande aula sotterranea completamente affrescata. L'emozione e la meraviglia

sono stati enormi non solo per la scoperta del tutto inaspettata, ma per la qualità delle decorazioni presenti, oltretutto molto ben conservate in quanto la sala era rimasta completamente sigillata, almeno dal tempo della costruzione del bunker di Mussolini⁶.

La scoperta apre tre importanti interrogativi a cui cercheremo di dare risposte in questo studio: 1) chi è l'autore del progetto e delle decorazioni della finta tomba etrusca; 2) come si accedeva originariamente alla sala ipogea; 3) per quale motivo la sala non è mai stata citata nelle numerose descrizioni della Villa.

1. L'AUTORE DEL PROGETTO E DELLE DECORAZIONI

La sala, scavata nel terreno ad una profondità di 2,52 m di profondità, è di forma perfettamente circolare e ha una superficie di circa 30 mq; il soffitto a cupola è leggermente ribassato e aperto al culmine da un occhio