

Fondazione

1563

per l'Arte
e la Cultura

COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

PASQUALE FOCARILE

Allestimenti di ritratti
e narrative storico genealogiche
nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750





V - IL RITRATTO

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

Tel. 011 4401401 – Fax 011 4401450 – info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2018-2020: Piero Gastaldo (Presidente), Walter Barberis (Vicepresidente)

Consiglieri: Allegra Alacevich, Laura Barile, Blythe Alice Raviola

Direttore scientifico del Programma Barocco: Michela di Macco

Direttore: Anna Cantaluppi

Vicedirettore: Elisabetta Ballaira

Consiglio di Amministrazione 2015-2017: Rosaria Cigliano (Presidente), Michela di Macco (Vicepresidente)

Consiglieri: Allegra Alacevich, Walter Barberis, Stefano Pannier Suffait

Direttore: Anna Cantaluppi

Responsabile culturale: Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Borse di Alti Studi 2017

Tema del Bando 2017: *Il Ritratto (1680-1750)*

Assegnatari: Chiara Carpentieri, Pasquale Focarile, Ludovic Jouvett, Fleur Marçais, Pietro Riga, Augusto Russo

Tutor dei progetti di ricerca: Cristiano Giometti, Cinzia M. Sicca, Lucia Simonato, Alain Schnapp, Beatrice Alfonzetti, Francesco Caglioti

Cura editoriale: Alice Agrillo 

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 9788899808204

5.2 Pasquale Focarile, *Allestimenti di ritratti e narrative storico genealogiche nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750*

© 2019 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2017 – V EDIZIONE

La quinta edizione delle pubblicazioni degli Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco ha avuto come tema *Il Ritratto (1680-1750)* e, attraverso la selezione delle candidature, ha trovato risposte originali nei progetti di ricerca scelti, sollecitati a confrontarsi su formule d'obbligo, fortuna di modelli, affermazione di nuovi orientamenti nella narrazione identitaria e nella cultura di rappresentazione di figure, di luoghi, di contesti.

La collana digitale si arricchisce di ulteriori sei monografie e raccoglie integralmente gli esiti delle ricerche svolte nell'ambito del Bando 2017.

Le borse di Alti Studi della Fondazione 1563, assegnate attraverso un concorso annuale, giunto alla settima edizione, rappresentano un'opportunità di prestigio per la prosecuzione *post lauream* delle attività di studio e ricerca per i giovani studiosi italiani e stranieri e rispondono ad un'esigenza molto sentita nel percorso formativo di ambito accademico.

Attraverso una rigorosa procedura di selezione dei candidati, l'affiancamento di tutor specializzati e la messa a disposizione di strumenti e di risorse per lo svolgimento delle ricerche anche nella forma di viaggi di studio, la Fondazione si è accreditata nel tempo ottenendo l'attenzione di università, accademie, scuole di dottorato e di specializzazione, istituti culturali italiani e stranieri, che indirizzano i loro migliori allievi alla partecipazione.

Dando continuità al progetto delle borse rivolte alla ricerca di alto profilo, la Fondazione intende consolidare la propria fondamentale missione di promozione e di sostegno della ricerca in campo umanistico, rivolta particolarmente ai giovani.

Con l'erogazione di borse, la promozione di seminari di studio e ricerca, l'organizzazione di convegni e l'edizione di pubblicazioni che raccolgono i risultati di tutti questi tasselli dell'ampio Programma di Alti Studi sul Barocco, quella che vediamo radunata intorno alla Fondazione 1563 è una comunità scientifica internazionale e intergenerazionale che coniuga il valore delle conoscenze specialistiche alla fruttuosità del confronto interdisciplinare. Tutto questo è stato possibile grazie agli apporti specialistici e alla partecipazione attiva e propositiva del mondo scientifico accademico nazionale ed europeo, di tutti gli studiosi via via coinvolti e alla lungimiranza del direttore scientifico del progetto, Michela di Macco che supporta sapientemente il percorso.

Le sei ricerche oggetto di questa edizione si occupano del *Ritratto*, inteso come genere, prodotto, allegoria, testimonianza, memoria e lo affrontano secondo direzioni diverse, applicandolo a differenti ambiti disciplinari legati alla cultura storica, politica, letteraria, storico artistica e storico architettonica, anche nelle declinazioni della storia del collezionismo, della letteratura artistica e della trattatistica. L'arco cronologico è il momento di significativo rilievo culturale tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento.

Attraverso i volumi pubblicati in forma digitale, si arriva con questa edizione a 24 numeri tutti reperibili sul sito, la Fondazione 1563 persegue lo scopo di mettere rapidamente a disposizione della comunità scientifica i risultati di percorsi di ricerca originali e di alto livello, e di premiare queste ricerche con un titolo che possa arricchire il curriculum scientifico dei giovani ricercatori con l'auspicio di vederli proseguire nel loro percorso professionale.

Il Presidente
Piero Gastaldo

PASQUALE FOCARILE

Allestimenti di ritratti
e narrative storico genealogiche
nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750

Prefazione

CINZIA MARIA SICCA



PASQUALE FOCARILE (Tricarico, 1985) si è laureato in Storia dell'Arte all'Università di Pisa nel 2012 ed ha conseguito il dottorato di ricerca in Storia dell'Arte nel 2016 (Dottorato Regionale Pegaso, Università di Firenze-Pisa-Siena). La sua tesi *I Mannelli di Firenze. Storia mecenatismo e identità di una famiglia fra cultura mercantile e cultura cortigiana* ha vinto il premio FUP-Miglior tesi di dottorato, venendo pubblicata nel 2017. Ha ottenuto una *Eva Schler Fellowship* presso il *Medici Archive Project* (Firenze), dov'è attualmente *Senior Research Fellow*. Nel gennaio 2018 ha ottenuto una borsa di studio annuale della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo (Torino) con il progetto di ricerca *Allestimenti di ritratti e narrative storico-genealogiche nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750*. Ha curato la mostra *Cento Lanzi per il Principe* (Uffizi 5 giugno-29 settembre 2019), e attualmente collabora alla curatela della mostra *La grandezza dell'universo' nell'arte di Giovanna Garzoni* (Palazzo Pitti, 6 marzo-7 giugno 2020).

SOMMARIO

| | |
|-----|--|
| IX | Prefazione di Cinzia Maria Sicca |
| 1 | Allestimenti di ritratti e narrative storico genealogiche nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750 |
| 3 | Introduzione |
| 15 | I. Genealogie e ritratti: l'esposizione delle prove di nobiltà delle antiche famiglie fiorentine |
| 28 | I.1. 'Huomini antichi' e patrizi moderni: la serie di ritratti Frescobaldi |
| 38 | I.2. Genealogie internazionali: gli 'uomini illustri' di casa Gondi |
| 47 | 2. Dalle serie di 'uomini illustri' alle raccolte di ritratti di famiglia: allestimenti nei palazzi Ricasoli, Strozzi delle Stinche, Frescobaldi, Strozzi, Serristori e Mannelli |
| 73 | 3. I padroni di casa e i principi: l'esibizione del rapporto cortigiano |
| 95 | 4. Ritratti di fiorentini e fiorentine del Settecento: uno sguardo ai generi e alle iconografie |
| 125 | 5. Dalla terra al cielo: ritratti di santi, beati e servi di Dio di famiglia |
| 137 | 6. Ritratti di famiglia e grande decorazione |
| 149 | Conclusioni |
| 159 | Figure fuori testo |
| 217 | Bibliografia |
| 311 | Indice dei nomi |

Prefazione

Nel 1781 il medico scozzese John Moore pubblicò il suo celebre resoconto dei quattro anni trascorsi sul continente europeo come *bear leader* del giovane ed impetuoso Douglas, VIII duca di Hamilton, erede del titolo di primo Pari di Scozia. *A View of Society and Manners in Italy with Anecdotes relating to some Eminent Characters* ebbe un immediato successo di pubblico e fu ristampato ben quattordici volte nell'arco di vent'anni.¹ Concepita in forma epistolare, l'opera di Moore non era una guida di viaggio convenzionale, ma un vero e proprio studio sociologico dei costumi italiani, messi a paragone con quelli britannici e delle altre nazioni europee visitate dall'autore. È perciò sorprendente scoprire che l'argomento della Lettera LI, unica nel suo genere nella letteratura legata al Grand Tour, è indicato nell'indice del volume come "Portrait Painting in Italy and elsewhere", e che nove pagine siano effettivamente dedicate alla pittura di ritratti.

Le osservazioni di Moore sono particolarmente significative in quanto elaborate da un membro dell'élite europea – quella britannica – più esposta ed abituata al genere del ritratto, praticamente il genere pittorico dominante nelle Isole Britanniche a partire dal XV secolo, e quello in cui nel corso del XVIII secolo erano state introdotte sostanziali innovazioni. Proprio perché educato alle convenzioni della ritrattistica d'oltralpe, è perciò di cruciale importanza che Moore interpreti i ritratti e il loro uso in termini socio-culturali e che si soffermi sulla loro presenza o meno "in palaces the best furnished with pictures, [...] in a room of state, or audience chamber". Il contesto ambientale in cui sono accolti, la presenza o meno di ritratti di principi regnanti o di pontefici, la loro dispersione dopo la morte dei ritrattati in angoli remoti della casa quando non addirittura sul mercato,² sono considerazioni che caratterizzano queste pagine settecentesche e legittimano pienamente l'impianto metodologico del saggio di Pasquale Focarile che qui si presenta.

Oggetto dello studio di Focarile è l'uso dei ritratti all'interno delle residenze dei fiorentini tra 1650 e 1750, un arco cronologico ampio che necessariamente tiene conto anche di ciò che era avvenuto prima, ma che si carica negli anni in esame di particolari valenze connesse alla crescente necessità di dimostrare l'antichità della famiglia, il suo continuo impegno nelle cariche amministrative della città e dello stato, i suoi legami parentali oltre che cortigiani. Si tratta, quindi, di una chiave interpretativa diversissima da quella finora applicata nello studio della ritrattistica fiorentina – e non solo – che, penalizzata dallo scarso prestigio attribuito al genere dalla letteratura artistica seicentesca e dalla critica no-

¹ MOORE 1786, vol. 2, Letter LI, pp. 171-180.

² "[...] after the commencement of the second [death], they begin to be neglected; in a short time are ignominiously thrust up to the garret; and, to fill up the measure of their affliction, they are finally thrown out of doors, in the most barbarous manner, without distinction of rank, age or sex. Those of former times are scattered, like Jews, with their long beards and brown complexions, all over the face of the earth; and, even of the present century, Barons of the most ancient families, armed cap-a-pee, are to be purchased for two or three ducats, in most of the towns of Germany. French Marquises, in full suits of embroidered velvet, may be had at Paris still cheaper; and many worshipful citizens of London are to be seen dangling on the walls of an auction-room, when they are scarce cold in their graves", *ivi*, p. 180.

vecentesca, ha finito col concentrarsi sui ritratti della dinastia Medici o su singoli artisti. Forte dello studio approfondito della storia sociale ed economica di Firenze, Focarile ha capito che il valore della ritrattistica non è solo estetico ma soprattutto politico, e che attraverso i ritratti e il loro allestimento nelle dimore claniche passa una narrazione storico-genealogica per certi aspetti molto più potente della semplice esposizione di stemmi, targhe e targoni come avveniva, per esempio, nella sala grande di palazzi quattrocenteschi come quello Medici in Via Larga, quello di Giuliano Gondi o, alla fine del Cinquecento, quello Gianfigliuzzi.

Per recuperare questo tipo di narrazione non sono sufficienti i soli dipinti, ma è necessario uno scavo documentario che non esito a definire epico, come il testo di Focarile dimostra. Ogni parola di questo saggio è il risultato di una sistematica compulsazione di documenti: da ogni tipologia di inventari (notarili, redatti da maestri di casa, semplici elenchi di movimentazione di opere), ai libri di conti e alle ricevute dell'amministrazione di artisti e committenti, lettere, fino ai registri delle aste del Magistrato dei Pupilli. Centinaia di fonti che l'autore ha studiato ed utilizzato in un'ottica bene diversa da quella che di solito guida gli storici dell'arte, interessati principalmente a stabilire la provenienza delle opere ai fini del mercato.

Nelle pagine che seguono si snoda così una inedita storia della ritrattistica a Firenze che fa emergere, attraverso la costruzione da parte delle principali famiglie mercantili, poi cortigiane, di serie di "uomini illustri" dei propri casati la cui iconografia si delinea come sempre più autonoma dagli antichi modelli quattrocenteschi. L'esibizione della prossimità al Gran Duca, o ad altri principi presso cui membri delle casate fiorentine prestarono servizio, si aggiunge alla principale narrazione, ma Focarile illustra anche la fluidità di questi particolari allestimenti e la diffusione delle immagini dei principi anche presso membri della piccola e media borghesia, oltre che tra i commercianti.³ Nel trattare questi particolari temi si aprono prospettive cui l'autore accenna e che si auspica portino a breve a più specifici affondi sulle copie dei ritratti di principi, sul loro mercato e su come ne veniva concessa l'esibizione.

Il saggio, grazie all'originalità del suo approccio, apre la possibilità di nuove letture comparate tra gli allestimenti di ritratti a Firenze e quelli di altri centri italiani nello stesso arco temporale, in particolar modo a Roma dove, a dispetto di quanto scrive Moore secondo il quale nei palazzi romani "[...] you seldom see a portrait of the proprietor, or any of his family",⁴ la provenienza fiorentina di molte delle famiglie apicali del periodo barocco può aver rispecchiato le soluzioni in voga nel granducato. Analogamente il lavoro di Focarile potrà anche costituire un punto di partenza da cui esplorare più sistemati-

³ L'inventario *post mortem* di Giovanni Battista Tondù, mercante lionese a Livorno, redatto nel 1722, elenca una coppia di ritratti "Legati in Rame dorato" raffiguranti l'uno l'Imperatore Leopoldo e, l'altro l'Imperatrice d'Asburgo; ASF, *Notarile moderno*, notaio Francesco Marchesini, protocolli, 24294, n. 168, cc. 120v e seguenti. Nel 1726/27 i "[...] ritratti della Serenissimi Gran Principe [Ferdinando de' Medici] e Gran Principessa di Toscana [Violante Beatrice di Baviera]" erano inventariati nella bottega di chincaglierie di Giuseppe Castinell figlio a Livorno (ASLi, Capitano poi Governatore poi Auditore Vicario, Atti Civili, 685, ins. 850).

⁴ MOORE 1786, p. 177, ma si veda anche NORLANDER ELIASSON 2010.

camente gli intrecci ed i reciproci influssi tra Firenze ed altri paesi europei, non solo Francia e Impero a cui era legata da motivi dinastici, ma penso anche a Inghilterra, Olanda e Fiandra così ben rappresentate da comunità di mercanti attivi nel porto di Livorno, un mercato dell'arte oltre che un crocevia di interessi commerciali.

Il saggio di Focarile è quindi un contributo assolutamente originale ed autorevole su un argomento di grande importanza per la storia dell'arte barocca italiana, e per la storia dell'identità delle famiglie toscane di antico lignaggio. Oltre a presentare una nuova chiave di lettura dell'uso dei ritratti, ne offre un cospicuo numero di inediti, amplia il catalogo di un numero di artisti, e ne rivela di nuovi finora ignoti alla storiografia.

CINZIA MARIA SICCA

Ringraziamenti

Alla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura il più sentito ringraziamento per aver finanziato questa ricerca e alla prof.ssa Cinzia Maria Sicca per averla accompagnata e sorvegliata scrupolosamente in ogni sua fase, sin dall'ideazione.

Questa ricerca non sarebbe stata possibile senza la liberale curiosità di quanti hanno aperto le porte di archivi, palazzi e ville per consentire l'analisi dei documenti e dei ritratti.

Sono particolarmente grato a Oliva Rucellai per le numerose visite accordatemi nell'archivio della sua famiglia, tutte allietate da piacevoli e stimolanti conversazioni.

Alla principessa Giorgiana Corsini un sentito ringraziamento per il privilegio dell'accoglienza nella sua dimora. Sono grato a Don Duccio Corsini per l'accesso all'Archivio Corsini di Villa Le Corti e a Nada Bacic per la scrupolosa assistenza.

Sentiti ringraziamenti rivolgo altresì ai marchesi Frescobaldi per l'accesso all'Archivio Frescobaldi della Villa di Remole (Pontassieve) e all'archivista Roberto Baglioni per l'efficace e piacevole assistenza. Sono particolarmente grato a Tiziana Frescobaldi, al marchese Vittorio Frescobaldi e alla marchesa Lisa Frescobaldi Rosselli del Turco per il genuino interesse mostrato verso la ricerca. A Manuela Papucci un ringraziamento per l'assistenza organizzativa.

Devo alla cortese disponibilità del marchese Bernardo Gondi e della marchesa Vittoria Gondi Citernesì l'accesso all'Archivio Gondi di Villa i Bossi e il privilegio della visita di Palazzo Gondi, alla quale si legano alcuni degli stimoli più importanti di questo lavoro.

Al marchese Piero Antinori sono nuovamente grato per avermi ri-accolto nel suo archivio, con l'assistenza di Paola Bettaccini. Similmente sono riconoscente ai marchesi Niccolini per l'accesso al loro archivio di famiglia. All'archivista Rita Romanelli un monumentale ringraziamento per l'assistenza in quest'ultimo archivio ma soprattutto per la gentilezza e disponibilità al confronto.

Numerosi sono stati gli incontri che hanno stimolato idee e sostenuto il prosieguo della ricerca. Fra questi desidero ricordare particolarmente Niccolò Capponi, Francesco Guicciardini, Beatrice Paolozzi Strozzi, Alessandra Niccolini, Pietro Ruschi, Giovanni Ricasoli, Alessio Assonitis, Giulia Coco, Vincenzo Sorrentino.

A tutti i collezionisti e conservatori degli oggetti d'arte il più sentito ringraziamento per l'accesso alle opere e l'autorizzazione alla riproduzione.

Alle fotografe del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa Simona Bellandi ed Elda Chericoni la mia gratitudine per il paziente lavoro.

Sono similmente grato al personale dell'Archivio di Stato di Firenze, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, della Biblioteca degli Uffizi, della Biblioteca di Storia delle Arti di Pisa, della Biblioteca e Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, del Gabinetto Fotografico degli Uffizi per la cortese assistenza.

Allestimenti di ritratti e narrative storico-genealogiche
nei palazzi fiorentini, ca. 1650-1750

Introduzione

Quanti, per avventura o per professione, hanno una qualche dimestichezza con residenze storiche private o case museo dovranno ammettere che non tutti gli oggetti d'arte sono lì presentati solo per le loro qualità estetiche, ed anzi talvolta sfidano apertamente le categorie del “brutto” e del qualitativamente censurabile, con apparente (ma solo apparente) detrimento del valore complessivo dell'esposizione. I ritratti di famiglia balzano di tanto in tanto in cima a questa categoria e di fronte a esemplari non proprio all'altezza dei compagni – magari copie di copie di originali di maggior pregio – può capitare di sentire dalla voce di ciceroni preoccupati del giudizio dei presenti frasi come: “Questo ritratto è una crosta orribile ma ...” (cit.); “il povero gentiluomo era brutto e il pittore men' capace, ma ...” (cit.); “sono brutti ma sono lì da sempre, perciò ...” (cit.); “mia suocera gli avrebbe dato fuoco, ma era un suo antenato ...” (cit.); “dicevo sempre alle mie figlie: non fate entrare i vostri pretendenti nel salone dei ritratti altrimenti non vi sposerà nessuno” (cit.). In tutti questi casi la spiacevolezza dei soggetti risultava fin più opinabile della mediocrità delle pitture; “ma ...” tutti quei ritratti rimanevano lì perché avevano una storia da raccontare.

I ritratti mediocri o (francamente) brutti non saranno l'argomento di questo saggio ma ho voluto evocarli provocatoriamente in apertura perché spesso negli incontri col “mediocre” dell'arte gli interrogativi sulle funzioni si fanno più pressanti; e proprio le funzioni dei ritratti di famiglia – di quelle effigi, cioè, di cui si conservava memoria del soggetto, presentandolo come parte della genealogia o della parentela – e le storie che questa speciale categoria di oggetti aveva (ed ha) da raccontare, saranno i temi cardinali del saggio che s'introduce. I giudizi sprezzanti su evocati sono anch'essi provocatori, poiché dimostrano la persistenza del valore storico, documentario, memoriale, identitario dei ritratti di famiglia.

I ritratti sono “oggetti identitari” nel senso più compiuto dell'espressione.¹ Come immagini di individui, descrivono i soggetti attraverso la riproduzione dei tratti fisici, dell'abbigliamento e di tutti gli at-

¹ Negli ultimi quarant'anni l'indagine sul ritratto come immagine che costruisce l'identità individuale e collettiva ha riscosso grande successo storiografico, articolandosi in una pluralità di voci con prospettive diverse, dalla teoria e critica delle fonti – cito almeno CIERI VIA 1989 e POMMIER 2003 – allo studio dei soggetti, temi e generi (es. l'autoritratto, il ritratto di famiglia, il ritratto di corte, il ritratto nell'iconografia sacra, ecc.), con particolare riferimento al Rinascimento ma con declinazioni geografiche diverse. BURCKHARDT 1990, edizione inglese del saggio tedesco del 1860, e ancora BURCKHARDT 1993, traduzione italiana del saggio apparso nel 1898, esplorano entrambi l'emergere dell'individuo nell'arte rinascimentale e sono alla base di molte riflessioni successive. Altrettanto seminale è BURKE 1987, centrato sulla funzione comunicativa dei ritratti e sui codici attraverso cui si sviluppa la rappresentazione dell'identità sociale. GREENBLATT 2005, riedizione di un saggio del 1984, s'interroga sulla rappresentazione dell'“io”, ma scrutando le principali fonti della letteratura inglese. Più di recente, fra i numerosissimi contributi sul ritratto come strumento di costruzione e comunicazione identitaria, mi limito almeno a citare MANN, SYSON (a cura di) 1998 e ROGERS (a cura di) 2000, entrambe raccolte di saggi con molti stimoli sull'argomento. Segno inoltre NORLANDER ELIASSON 2010, centrato su Roma ma con argomentazioni valide in generale.

tributi in grado di raccontare “il modo di stare al mondo” degli effigiati; come oggetti materiali, rivelano il tipo e il grado di partecipazione di committenti e proprietari alla cultura materiale dell’epoca.²

In questo saggio guarderemo a entrambe le espressioni del valore identitario dei ritratti di famiglia, come immagini d’individui e come oggetti a loro disposizione, centrando l’analisi su un particolare momento storico e spazio geo-politico: la Firenze degli “ultimi Medici” e della Reggenza lorenese, ca. 1650-1750.

Come “oggetti identitari” i ritratti sono sempre espressione di un’urgenza di rappresentazione emersa in un particolare contesto di produzione e fruizione delle opere e nessuna indagine sui temi e sulle funzioni può prescindere dalla conoscenza delle istanze di rappresentazione operanti in quelli.

Nella Toscana dei Medici l’esposizione dei ritratti di famiglia assunse dimensioni e forme nuove a seguito dell’istituzione del ducato (1532) e nel lungo periodo segnato dalla conversione del vecchio ceto dirigente repubblicano in società nobiliare e di corte.³ Venuti meno gli spazi di potere concessi dalle istituzioni repubblicane – sull’occupazione dei quali si era costruita la “nobiltà civile” toscana – gli antichi casati fiorentini furono costretti a riscrivere la propria storia e cercare nel passato patenti di nobiltà capaci di sostenere la riconversione in nobiltà di uno stato principesco, parallelamente all’acquisizione dei nuovi titoli messi a disposizione dal principe.

Trascorsi due secoli da quegli eventi traumatici, nel 1737, la morte dell’ultimo granduca Medici, Giangastone, e la cessione della Toscana ai duchi di Lorena, fece riesplodere la “questione sociale”.⁴ Nel 1750 il primo governo lorenese promulgò la celebre “Legge sulla nobiltà e cittadinanza”, con la quale fissò parametri precisi per consentire l’iscrizione delle famiglie toscane al *patriziato* – il gruppo di origine più antica – o alla *nobiltà semplice*, ponendo ordine in una società molto articolata al suo interno.⁵ La riforma, ma soprattutto il lungo dibattito che la precedette, dettarono gli argomenti ufficiali sui quali fondare la narrazione storico-genealogica.

² Per una chiara definizione di cultura materiale come indagine sul rapporto fra persone e oggetti rimando a MILLER, TILLEY 1996, editoriale di apertura del *Journal of Material Culture*. GOLDTHWAITE 1995 poneva all’origine del consumo degli oggetti d’arte la capacità di questi di rappresentare l’identità sociale dei proprietari e da questa premessa sviluppava la sua indagine sul mercato dell’arte italiano fra Trecento e Seicento. Più di recente McIVER 2013 ripercorre un ampio catalogo di studi su oggetti d’arte e interni domestici che definiscono la cultura materiale femminile, valido tuttavia come repertorio bibliografico generale sulle indagini sulla cultura materiale nella prima età moderna.

³ Sui mutamenti politici e sul conseguente fenomeno sociale rimando sin da ora a DIAZ 1976; FANTONI 1994; LAMIONI (a cura di) 1994; CONTINI 1997; INSABATO (a cura di) 1999; FASANO GUARINI (a cura di) 2003, part. pp. 3-40; FASANO GUARINI 2010; ROUCHON 2010; più specificamente sul patriziato fiorentino e sulla sua evoluzione seguita all’istituzione del principato, BERNER 1971; BERNER 1972; ANGIOLINI, MALANIMA 1979; DIAZ 1980; LITCHFIELD 1986; BOUTIER 2005; ANGIOLINI, BOUTIER 2009; BOUTIER 2010.

⁴ Fondamentali per la descrizione degli eventi e per le successive riforme sull’assetto sociale del granducato sono VERGA 1990, VERGA 1991; VERGA 1999; AGLIETTI 2000; più in generale sulla Toscana degli ultimi Medici si veda ANGIOLINI, BECAGLI, VERGA (a cura di) 1993.

⁵ Si veda la bibliografia citata alla nota precedente, in particolare AGLIETTI 2000.

In un simile intreccio di mutamenti istituzionali e sociali – nel saggio se ne darà conto dettagliato – i ritratti di famiglia assunsero la funzione di prove di nobiltà e la loro esposizione fu concepita come una forma di narrazione, risultante dalle microstorie inscritte in ciascun ritratto e dalla composizione delle stesse attraverso l'accostamento di più ritratti e altri oggetti, per rispondere all'urgenza politica di legittimazione e celebrazione dello *status* nobiliare.

Nelle pagine che seguono si guarderà ai ritratti nella loro essenza di strumenti narrativi, a disposizione di committenti e proprietari, e si cercherà di ricostruire gli argomenti e le storie più frequenti che illustri esponenti del patriziato fiorentino, sudditi degli ultimi Medici e dei primi Lorena, offrirono ai visitatori dei propri palazzi attraverso la presentazione dei “volti” di famiglia. La descrizione dell'identità nobiliare sarà, per quanto anticipato, un argomento portante, e di fronte ad allestimenti chiaramente orientati a celebrare la genealogia, si verificherà quali titoli di nobiltà le antiche famiglie si riconoscevano e l'importanza relativa assegnata a ciascuno. Ciò rivelerà la posizione assunta dai fiorentini nel dibattito ideologico sul concetto di nobiltà, attraverso una lente non ancora utilizzata dalla storiografia politica e delle idee: i ritratti. Tuttavia, al centro dell'indagine saranno gli oggetti d'arte e la lettura politica non sarà l'obiettivo finale, ma lo strumento col quale interpretare l'evoluzione della ritrattistica, valutando tutte le forme in cui l'urgenza politica della rappresentazione impattò sulla produzione e sull'esposizione dei ritratti: dalla selezione delle categorie sociali degne di presentazione all'elaborazione di schemi iconografici o veri e propri generi per la rappresentazione delle stesse; dalle caratteristiche formali degli oggetti (dimensioni, cornici, ecc.) alle soluzioni della presentazione e dell'allestimento.

Come strumenti narrativi, i ritratti valgono come le parole di una narrazione, ciascuna meritevole di analisi semantica. Per questo saranno analizzati singolarmente – sul piano iconografico, formale e come episodi di mecenatismo – un gran numero di ritratti, senza sottrarsi neppure all'esercizio attributivo, dove le evidenze documentarie e l'analisi stilistica impongono un cambio di paternità. La distribuzione dei ritratti nello spazio residenziale e l'allestimento equivalgono invece alla struttura della narrazione. Si cercherà dunque di comprendere la sintassi di diversi allestimenti, ricostruendoli singolarmente e ponendoli a confronto. Scopriremo come sul lungo periodo l'evoluzione delle istanze di rappresentazione agirono in misura determinante sull'evoluzione degli allestimenti dei ritratti di famiglia.

Lo spazio della narrazione per immagini fu la residenza, “luogo identitario” per eccellenza, modellato sulle esigenze di autorappresentazione degli occupanti. Osservare gli oggetti negli spazi dell'esposizione consente di penetrare meglio il loro significato e le funzioni, poiché lo spazio condiziona la lettura degli oggetti e quindi, nella prospettiva dello storico, contribuisce alla ricostruzione dell'“occhio del tempo”. Il ritratto è un campione d'indagine formidabile in questo senso poiché – come e più di tutti gli oggetti identitari – si carica di significati diversi a seconda degli spazi in cui è pre-

sentato e in relazione agli altri oggetti esposti accanto. Si pensi allo stesso ritratto presentato, con un massimo di ufficialità, nel salone di un palazzo nobiliare accanto all'albero genealogico dei padroni di casa, o in una sala affollata di capolavori raccolti dagli stessi; ancora, lo stesso ritratto presentato di fronte al letto di una camera, alla stregua di un oggetto devozionale, o, infine, sottratto allo "spazio della famiglia" ed esposto nella sala di un museo. In ciascuno di questi luoghi il ritratto esprime in misura differente il suo essere frammento di una genealogia, il gusto di chi l'ha commissionato e conservato, il valore memoriale e documentario, la capacità di esemplificare le tendenze artistiche e lo spirito dell'epoca che l'ha prodotto; tutti significati che l'oggetto possiede di per sé, ma che è il luogo e le condizioni dell'osservazione a esaltare e, nel passaggio dall'uno all'altro, a determinarne il ciclo vitale.

Display of art è l'espressione usata dalla storiografia anglosassone per definire l'indagine sugli oggetti d'arte in relazione agli spazi e alle persone che li utilizzano.⁶ Tale prospettiva, a cui s'ispira questo lavoro, ha arricchito e per certi aspetti riformato la storia del collezionismo tradizionale, avvicinandola a tematiche transdisciplinari presenti tanto alle indagini sulla cultura materiale quanto alla sociologia e storia delle idee, e ancora, più in generale, a tutte quelle discipline che pongono al centro la relazione fra persone, spazi e oggetti.

Il sostantivo "display", derivato dal latino medievale *displicare* (dispiegare), descrive un fenomeno difficilmente traducibile nella lingua italiana con un sostantivo equivalente. La maggior parte dei dizionari traduce *display* coi termini di "esposizione" o "esibizione", nel senso cioè di *ex-essere*, avere fuori, espressioni che non rendono il senso dell'azione che il sostantivo inglese mutua dall'etimologia verbale. L'idea del movimento, del cambiamento di *stato* a cui corrisponde un cambiamento di *status* degli oggetti, è ciò che distingue il *display of art* dall'indagine sul collezionismo. *Display of art* punta infatti a descrivere le forme e i significati che gli oggetti d'arte assumono nell'essere "attivati" da persone in uno spazio e al cospetto di un pubblico informato sulla stessa cultura materiale, per comprendere il significato delle "azioni". La storia del collezionismo circoscrive invece l'indagine a quella forma o stato dell'esistenza degli oggetti definita collezione, che si realizza con la selezione di una o più categorie di oggetti, la separazione da altri giudicati difformi e l'esposizione in spazi appositamente definiti.

L'analisi dei ritratti di famiglia come "oggetti del collezionismo" risulta limitata dal processo di selezione che prevede questo tipo di categorizzazione. Una collezione d'arte è definita tale perché gli oggetti che ne fanno parte rispondono a criteri di selezione fissati da chi li ha raccolti. Gli storici del collezionismo puntano a ricostruire l'insieme e attraverso gli oggetti a recuperare i criteri di selezione, a cominciare dal gusto, che indubbiamente polarizza gli oggetti che ne sono ispirati fino a costituirli in un insieme definibile "collezione". Il limite rimane l'espunzione di tutte quelle categorie di oggetti che,

⁶ Sulla definizione di *display of art* rimando a FEIGENBAUM 2014.

recuperati – con buona approssimazione – i criteri di selezione, non ne risultano conformi. Può accadere così – e purtroppo accade – che armi gentilizie e alberi genealogici rimangano fuori dal raggio d'interesse del collezionismo, poiché non rispondono ai criteri di selezione sui quali lo storico ha fondato la sua ricostruzione della collezione, distinguendo gli “oggetti del collezionismo” dal resto degli oggetti di un'abitazione. Tuttavia, proprio oggetti d'arte come i suddetti, se esposti accanto ai ritratti di famiglia, determinavano la lettura dell'insieme, aggiungendo alle microstorie inscritte nei ritratti informazioni sulla parentela e sull'araldica familiare, dando così vita a narrative fondate sulla lettura incrociata degli oggetti.

La prospettiva del *display of art* consente d'individuare connessioni semantiche e narrative fra oggetti molto diversi poiché antepone la lettura dello spazio ad ogni categorizzazione degli oggetti. Accostamenti fra ritratti e documenti, o ritratti e oggetti appartenuti ai ritrattati narravano storie intelligibili al pubblico contemporaneo; esempi come la “gallerietta” dell'abate Carlo Antonio Gondi, pensata per accogliere tutti i documenti genealogici con l'ornamento dei ritratti incisi dei Gondi, o ancora il sistema sala-camerino del Palazzo dei Pazzi in Borgo degli Albizzi, con ritratti e oggetti appartenuti alla santa di famiglia, Maria Maddalena de' Pazzi, sono solo alcuni recuperati in questo saggio.

Fonti imprescindibili per l'esame dei ritratti nei luoghi dell'esposizione sono gli inventari di masserizie e mobili di tipo topografico, che registrano gli oggetti stanza per stanza.⁷ I ritratti di famiglia vi sono registrati talvolta con formule generiche come “ritratto della famiglia” o “uomo/donna della Casa”, altre con descrizioni più accurate, che identificano esattamente i soggetti.

Scopo principale degli inventari era (ed è) censire gli oggetti per consentirne la corretta gestione. Numero, tipologia, dati tecnici, e (eventualmente, ma non sempre) stima, sono pertanto le informazioni di base ma, se – come proprio degli inventari *post mortem* – l'obiettivo era la gestione di un patrimonio ereditario, non è raro trovare note e descrizioni utili a questo particolare scopo, fra cui riferimenti alla disponibilità degli oggetti al libero trattamento (dunque all'alienazione), note sulla provenienza e via discorrendo.

La crescente attenzione alla conservazione dei ritratti di famiglia fino all'istituzione di appositi fidecommessi⁸ è un fenomeno che emergerà anche grazie all'evoluzione del linguaggio inventariale, che raggiunse un massimo d'informazione alla metà del XVIII secolo – contestualmente all'allestimento delle raccolte di ritratti più “ufficiali” –, con l'introduzione di indicatori del trattamento durante i passaggi ereditari. Anzitutto la crescente precisione alla descrizione dei soggetti, basata sulla riproduzione delle iscrizioni identificative o dei cartellini apposti sul retro delle opere, per stabilire una corrispondenza perfetta fra oggetto e documento. Il divieto di alienazione si palesa anche dall'assenza della stima

⁷ Sugli inventari come fonte per lo studio degli oggetti d'arte si vedano RIELLO 2013; FREDDOLINI, HELMREICH 2014. Più nello specifico sulla confezione degli inventari a Firenze, SICCA 2014^a.

⁸ Sul significato del fidecommesso si veda CALONACI 2005.

economica in corrispondenza dei ritratti di famiglia là dove tutti gli altri oggetti ne sono provvisti. La stessa omissione della stima può aiutare a distinguere i ritratti di famiglia da altri ritratti che presentandola, godono evidentemente di uno *status* diverso nell'abitazione. Infine, gli inventari possono presentare riferimenti espliciti a vincoli stabiliti in altra documentazione, normalmente i testamenti.

Fra i due estremi dell'“uomo/donna della Casa” e del ritratto descritto in ogni suo particolare, gli inventari dei secoli XVII e XVIII consentono con buona sicurezza di rintracciare i nuclei della ritrattistica familiare e, conseguentemente, di riflettere sugli spazi e sulle forme della presentazione.

Negli ultimi decenni la letteratura sulle famiglie toscane, sulla committenza architettonica e artistica e, soprattutto, sul collezionismo, ha riportato alla luce un numero consistente d'inventari e documenti correlati, che rendono finalmente possibili indagini trasversali su molti aspetti della cultura materiale e, per quanto ci riguarda, sull'evoluzione dei generi artistici in rapporto agli spazi della fruizione. Tuttavia, l'indagine monografica su singoli committenti e sul collezionismo personale e dinastico rimane la strada più battuta, soprattutto dagli specialisti dei secoli XVII e XVIII. La sintesi fra i casi studio è affidata alla collezione di saggi monografici in volumi collettanei, come i recenti *Quadrerie e committenza nobile a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, a cura di Cristina de Benedictis, Donatella Pegazzano e Riccardo Spinelli.⁹ Nei primi due volumi – è prossima l'uscita di un terzo – sono raccolti saggi sulle collezioni delle famiglie De Nobili, Corsi, Della Rena, Del Borro, Galli, Del Rosso, Tempi, Marsuppini, Canigiani, Serristori, Da Bagnano, tutti di autori diversi; un repertorio indubbiamente prezioso a cui questo contributo farà più volte riferimento per quanto concerne i ritratti di famiglia. Altre indagini monografiche sono apparse in riviste scientifiche e fra i numerosi titoli vorrei almeno ricordare i contributi di Riccardo Spinelli sulle collezioni Guadagni¹⁰ e Niccolini¹¹; quelli Fabio Sottili su Niccolini¹² e Sansedoni¹³; quelli di Valentina Catalucci sui Del Nero¹⁴; quello di Marco Calafati sui Giugni¹⁵ (altri saranno indicati nelle note del saggio e nella bibliografia generale). Diverse famiglie nobili, eredi di mecenati e collezionisti, sono titolari di volumi monografici dalla veste editoriale preziosa, di norma centrati sulla storia delle famiglie e dei loro palazzi, come le monografie sui Frescobaldi¹⁶ e sui Gondi¹⁷, entrambe ampiamente citate in questo saggio. Volumi sulle collezioni sono più rari e l'opera poderosa di

⁹ DE' BENEDICTIS, PEGAZZANO, SPINELLI 2015; DE' BENEDICTIS, PEGAZZANO, SPINELLI 2017.

¹⁰ SPINELLI 1996; SPINELLI 2014^a; SPINELLI 2015.

¹¹ SPINELLI 2005^b; SPINELLI 2010; SPINELLI 2011.

¹² SOTTILI 2004; SOTTILI 2018.

¹³ SOTTILI 2008; SOTTILI 2016; SOTTILI 2017.

¹⁴ CATALUCCI 2013; CATALUCCI 2014.

¹⁵ CALAFATI 2007^a.

¹⁶ FRESCOBALDI, SOLINAS 2004.

¹⁷ MOROLLI, FIUMI (a cura di) 2013.

Martina Ingendaay sulle collezioni Gerini, in due tomi,¹⁸ sembra destinata almeno per il momento a rimanere senza paragoni, anche – inutile negarlo – per l’eccezionalità del caso studio.

Mancano, su Firenze e sulla Toscana in generale, indagini aperte all’esplorazione delle residenze come “luoghi dell’arte”; spazi, cioè in cui l’arte non era semplicemente contenuta o attaccata al luogo (la decorazione), ma in cui viveva la propria esistenza; e su questa esistenza – sulle sue forme e sulla sua evoluzione – è puntata la lente dello storico. Uno studio esemplare di questo tipo, esito di riflessioni sulla teoria e sul metodo del *display of art* elaborate presso il Getty Research Institut di Los Angeles (Ca.), è il volume sui palazzi romani intitolato (per l’appunto) *Display of Art in the Roman Palace*, curato da Gail Feigenbaum con Francesco Freddolini.¹⁹ In questo, le fonti per lo studio del *display*, l’architettura dei palazzi e le diverse tipologie residenziali per differenti categorie sociali, la trasformazione degli spazi con parati, affreschi e stucchi, la definizione di “luoghi costruiti dall’arte e per l’arte” (gallerie, studioli, camerini, librerie), sono tutti oggetto d’indagine e formano un’immagine complessiva dei palazzi romani in cui è l’arte ad essere indagata nelle sue molteplici forme e nelle sue funzioni.

In Toscana questo approccio ha trovato un’occasione di discussione importante nell’ambito di un progetto PRIN 2009, diretto a livello nazionale da Silvia Danesi Squarzina e per l’unità toscana, rappresentata dall’Università di Pisa, da Cinzia Maria Sicca. Il volume *Inventari e cataloghi. Collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*²⁰ – esito di un workshop (Pisa, 23-24 maggio 2013) partecipato da tutte le unità di ricerca PRIN 2009 (Roma La Sapienza, Ferrara, Genova, Urbino, Pisa) – raccoglie ed elabora stimoli metodologici provenienti dalle esperienze di ricerca di molti studiosi partecipanti a quel gruppo di ricerca, fra cui Francesca Cappelletti, Caterina Volpi, Francesco Freddolini, Cinzia Sicca ed altri ancora, avvicinati ai temi e metodi del *display* a stretto contatto con il Getty Research Institut. Il volume riflette in modo particolare sulle potenzialità delle fonti inventariali per la ricerca sul collezionismo e in generale sugli oggetti d’arte.

Il presente saggio deve molto a quel momento di riflessione metodologica²¹ e tenta di trasferire su un genere artistico particolare, la ritrattistica – o meglio ancora su un suo sottoinsieme, i “ritratti di famiglia” – lo sguardo aperto all’indagine sulle funzioni degli oggetti nello spazio e nel tempo della loro esistenza. L’aderenza alle fonti documentarie sarà – come da quella lezione – un tratto caratteristico dell’indagine e proprio dalla ricerca dei documenti, in particolare degli inventari di masserizie e mobili, è partita la definizione del campione sociale dell’indagine, pensato per intercettare le diverse

¹⁸ INGENDAAY 2013.

¹⁹ FEIGENBAUM con FREDDOLINI (a cura di) 2014.

²⁰ SICCA (a cura di) 2014.

²¹ Alla giornata di studi e al volume che ne derivò ebbi modo di contribuire con un piccolo contributo sulla raccolta di ritratti della famiglia Mannelli; FOCARILE 2014. La raccolta Mannelli ha poi trovato spazio di riflessione più ampio nella dissertazione dottorale pubblicata integralmente in FOCARILE 2017.

componenti del patriziato fiorentino (almeno le principali), interessate più di altre a narrare la storia dinastica e ad esporre i propri “titoli di nobiltà”. La ricerca ha dunque privilegiato famiglie che ottennero uffici statali e di corte sotto gli ultimi Medici, selezionate sui registri di stipendiati della corte (i “ruoli”); famiglie protagoniste, a vario titolo, della successione dei Medici ed entrate per prime a servizio dei Lorena, tutte costrette a confrontarsi col problema cogente della certificazione dello status nobiliare; famiglie nobili titolate e famiglie non titolate²²; famiglie di origine feudale e/o eredi dell’oligarchia mercantile di età repubblicana; famiglie proprietarie di torri, “case grandi” e palazzi rinascimentali, per verificare le narrative storiche entro le “mura ancestrali”; famiglie committenti di residenze moderne, arredate e decorate secondo il gusto più aggiornato; famiglie di ambasciatori e residenti in corti straniere, o con rami ‘trapiantati’ fuori dalla Toscana, per verificare contaminazioni culturali e la presenza della ritrattistica straniera.

L’esito della selezione ha compreso infine le famiglie Antinori, Buonarroti, Capponi, Corsi, Corsini, Della Gherardesca, Del Borro, Frescobaldi, Galli, Gerini, Gianni, Ginori, Giugni, Gondi, Guadagni, Guicciardini, Mannelli, Martelli, Pasquali, Pazzi, Peruzzi, Ricasoli, Riccardi, Rucellai, Ruschi, Serristori, Strozzi, Strozzi delle Stinche. Tutte queste famiglie sono già destinatarie di contributi storiografici e nei loro archivi – in molti casi in proprietà dei discendenti, in altri depositati presso l’Archivio di Stato di Firenze – è stato possibile rintracciare il grosso della documentazione necessaria all’indagine, a cominciare dagli inventari, molti dei quali già noti, ma ugualmente acquisiti in originale per verificare la correttezza e la completezza delle precedenti argomentazioni. Altri inventari sono stati recuperati nel fondo Magistrato dei Pupilli del Principato dell’Archivio di Stato di Firenze, l’ufficio preposto alla tutela delle eredità di minori e persone affette da disabilità mentali.²³ Alla morte di un genitore o parente “ab intestato” – senza cioè aver fatto testamento – la magistratura interveniva a inventariare i beni degli eredi minori senza distinzione di ceto e di censo e pertanto la sezione “Filze d’inventari” di questo fondo costituisce un osservatorio unico sull’intera popolazione toscana. Nel capitolo 3 si darà qualche saggio dello spoglio delle filze che ho potuto effettuare in occasione di queste ricerche, presentando alcuni casi di abitazioni non nobili per verificare la presenza dei ritratti di famiglia e l’“importazione” in esse del modello nobiliare dell’allestimento.

La stessa magistratura era preposta all’incanto dei beni compresi in eredità gravate da debiti e i registri delle vendite rappresentano un’altra fonte preziosa per gli storici dell’arte, consentendo di verificare alienazioni e passaggi di proprietà. Lo spoglio delle filze comprese fra il 1700 e il 1750 conferma la tendenza alla protezione dei ritratti di famiglia, alienati a persone estranee alla famiglia solo nei casi di

²² Solo 57 delle circa 300 famiglie iscritte nel 1750 al “registro” dei patrizi fiorentini dalla Deputazione sopra la Nobiltà e Cittadinanza possedevano un titolo nobiliare.

²³ Per un’introduzione a questo fondo si vedano MORANDINI 1955; MORANDINI 1956; MORANDINI 1957; più di recente SICCA 2014³, pp. 18-19.

dismissione totale dei beni, mentre il più delle volte venivano restituiti ai curatori dell'eredità o acquistati da questi e/o da parenti, per evitarne la dispersione. Diverso è il caso di ritratti privi d'identificazione, circolanti in abbondanza stante il gusto collezionistico per questo genere artistico.

La selezione delle famiglie è proceduta parallelamente alla ricerca degli oggetti d'arte, i ritratti, e l'elenco sopra indicato è il frutto di un compromesso fra sopravvivenza e reperibilità delle fonti archivistiche e sopravvivenza e reperibilità dei ritratti realmente rappresentativi dei generi e dei temi da sviluppare, riconducibili alle stesse famiglie. I repertori di Sandro Bellesi, Francesca Baldassari e Giuseppe Cantelli sulla pittura fiorentina del Seicento e Settecento²⁴ sono essenziali all'identificazione degli oggetti più interessanti e delle famiglie committenti mentre altri ritratti inediti sono stati rinvenuti inseguendo le tracce documentarie. Significative, da questo punto di vista, sono alcune nuove acquisizioni al catalogo di Giulio Pignatta (1679-1751), ritrattista di origini modenesi ma fra i protagonisti della ritrattistica fiorentina della prima metà del Settecento.

Il saggio si articola in sei capitoli. Il primo esamina alcune soluzioni tipiche dell'allestimento dei ritratti di famiglia alla metà del XVII secolo e la diffusione di un genere di ritrattistica "storica" centrato sugli "uomini illustri". L'avvio dell'indagine alla metà del secolo, in conformità con le ricerche di questa collana di studi, costringerà a un'introduzione rapida sull'origine della rappresentazione genealogica, ma avrà il vantaggio di proiettarci in una fase già matura del fenomeno da osservare, nella quale la nobiltà granducale aveva raggiunto un equilibrio interno e i temi della rappresentazione avevano trovato espressioni iconografiche e forme della presentazione codificate e condivise. Ritratti di gonfalonieri Guadagni e Ginori c'introdurranno alla rappresentazione della nobiltà civile mentre le Storie di casa Rucellai mostreranno un programma più complesso, centrato sull'antichità delle origini e sull'esposizione di tutte le prove di nobiltà. Il capitolo si estende in due approfondimenti monografici sulle serie di ritratti di "uomini illustri" Frescobaldi e Gondi. La prima è un caso paradigmatico di ricostruzione dell'antichità e celebrazione del casato dalle origini agli anni della commissione; la seconda rappresenta il casato nella sua dimensione internazionale, e si sviluppa in un dialogo serrato con le pagine di una lussuosa storia genealogica – *l'Histoire Généalogique de la Maison de Gondi* – illustrata da incisioni con ritratti di uomini e donne di casa Gondi, e ancora dipinti esposti nelle abitazioni di più rami familiari, tutti orientati alla narrazione della medesima storia.

Il secondo capitolo descrive un momento di passaggio nella narrazione dell'identità nobiliare, leggibile nella drastica diminuzione della produzione di serie di ritratti d'invenzione, che sopravvisse solo nella forma della prosecuzione delle serie seicentesche e nell'isolamento della ritrattistica storica

²⁴ BELLESI 2009; BALDASSARI 2009; CANTELLI 1983 e CANTELLI 2009.

rispetto ai ritratti contemporanei. Il capitolo si concentra sui primi decenni del Settecento, quando l'estinzione dei Medici, temuta a lungo e infine avveratasi, e le riforme dell'ordinamento sociale promulgate dal primo governo lorenese, riaccessero il problema della certificazione della nobiltà e, con forza rinnovata rispetto al passato, assegnarono ai ritratti di famiglia un valore documentario, che trovò espressione più compiuta nella formazione di raccolte di ritratti antichi articolate secondo le "provanze di nobiltà". Questo fenomeno e le differenti soluzioni adottate per rappresentare passato e presente sarà osservato attraverso gli allestimenti nelle abitazioni dei Ricasoli, Strozzi delle Stinche, Frescobaldi, Strozzi, Serristori e Mannelli.

Il terzo capitolo approfondisce ulteriormente il tema della rappresentazione dell'identità nobiliare, soffermandosi su una sua componente: l'accesso e la familiarità con la corte e col principe. L'esposizione dei ritratti principeschi nelle residenze private era il primo strumento col quale si palesava questo rapporto, con un'operazione più semplice, di sostituzione delle persone reali con i ritratti. Nel capitolo dunque saranno vagliati diversi allestimenti di ritratti principeschi, cercando di capire il peso specifico assegnato a questi nella rappresentazione dell'identità nobiliare. Sotto esame sarà soprattutto il rapporto dei ritratti principeschi coi ritratti di famiglia, oscillante fra l'accostamento diretto, che in molti casi serviva a narrare microstorie cortigiane, e la separazione netta, di fronte alla quale quantità e qualità di ritratti e preminenza spaziale assegnata all'una o all'altra categoria palesano l'importanza relativa. Si comincerà da tre esempi di abitazioni di cortigiani minori e non nobili – Antonio Peri, il medico Cosimo Bordoni e il ritrattista di corte Giusto Suttermans – per passare alle abitazioni dei grandi aristocratici, Guadagni, Corsini, Riccardi e Giugni; le ultime due – com'è noto – dotate di gallerie destinate a celebrare la dinastia regnante dei Medici. Il capitolo prosegue con altri due esempi, tratti dai palazzi di famiglia di Niccolò Francesco Antinori (1663-1721) e Bindo Simone Peruzzi (1696-1759), entrambi protagonisti della difficile successione medicea. Su di essi sarà possibile valutare la reazione di illustri fiorentini al passaggio di dinastia, la conservazione dei ritratti medicei e il rinnovamento delle narrative cortigiane con l'esposizione delle effigi imperiali e lorenese. Una riflessione conclusiva spetterà alla moda dell'esposizione delle serie di ritratti di principi, che trovandosi in abitazioni di estrazione modesta, ammoniscono dal considerare ogni ritratto principesco un manifesto cortigiano.

Il quarto capitolo torna ai ritratti di famiglia e, lasciata sullo sfondo la ritrattistica storica e gli allestimenti più ufficiali, si concentra sulle immagini dei contemporanei, con l'intento di esplorare l'immaginario aristocratico come emerge dalle iconografie e dai generi della ritrattistica. I ritratti selezionati sono tutti datati fra gli ultimi anni del Seicento e la prima metà del Settecento, opere degli artisti più ricercati nella Firenze del tempo – Antonio Franchi, Ottaviano Dandini, Giulio Pignatta, Violante Siries, Giuseppe Zocchi, Giovanni Battista Benigni, fra i principali –, e ancora esempi inglesi e francesi

di Peter Lely, Hyacinthe Rigaud e Nicolas Delobel, modelli per la ritrattistica locale. Nel periodo considerato e nelle mani di quegli artisti la ritrattistica si diversificò considerevolmente, andando a occupare spazi diversi dell'abitazione a seconda dell'ufficialità. Ai soggetti tradizionali – ritratti di senatori, cavalieri, uomini d'arme, padri di famiglia da un lato; ritratti di gentildonne, mogli, madri dall'altro – si aggiunsero scene galanti alla francese, *conversation pieces* e pastelli, che arricchirono e trasformarono il modo di rappresentare la famiglia ai visitatori dell'abitazione, descrivendo un universo diverso dalla genealogia, corrispondente alla sociabilità.

Il quinto capitolo si concentra su una categoria sociale interna alla famiglia piuttosto curiosa, quella degli uomini e donne illustri per santità. Santi, beati e “servi di Dio” – quest'ultimi personaggi morti in concetto di santità e sottoposti a un primo processo informativo nella diocesi d'origine – meritavano speciale celebrazione nelle abitazioni dei parenti per aver portato il cognome del casato nella storia universale della cristianità, gettando lustro sull'intera patria. La storiografia artistica si è concentrata finora sulle iniziative celebrative a carattere monumentale ma ha del tutto trascurato quanto accadeva nelle abitazioni dei parenti, soprattutto nelle fasi precedenti al riconoscimento ufficiale dei titoli, quando la stretta controriformista sui culti non autorizzati imponeva prudenza e l'abitazione era il luogo più sicuro per celebrare i parenti. Quattro casi studio mostreranno in questo capitolo le differenti strategie usate di fronte a tutte e tre le categorie della santità. Si comincerà dalle abitazioni delle famiglie dei santi fiorentini più venerati – Santa Maria Maddalena de' Pazzi e Sant'Andrea Corsini – per osservare tutti i luoghi e le modalità di presentazione dei loro ritratti, oltre naturalmente alla varietà dei formati e delle iconografie, che ben provano il peso specifico assegnato ai santi nella celebrazione familiare. Il terzo esempio ci porterà nell'abitazione dei Gianni, famiglia poco nota ma in piena ascesa nel primo Settecento. Alla morte in odore di santità del canonico Lorenzo Maria (1686-1724) seguì subito la stesura della vita agiografica ma l'assenza di riconoscimenti ufficiali, ancora a fine Settecento, mantenne il suo ritratto nell'anticamera della cappella di palazzo Gianni, insieme ad altri ritratti femminili rappresentanti virtù. L'ultimo esempio è dedicato alla categoria intermedia dei beati e ci porta all'interno della cappella domestica di Palazzo Capponi Covoni, dove Girolamo Capponi Antella (1676-1747) volle inserire nei due laterali le effigi di sei beati Capponi. Interessante è l'operazione di recupero delle effigi di questi, che pur non originali, trovavano il loro certificato di validità dalla provenienza da un'altra abitazione Capponi, più antica.

Il saggio si chiude con un capitolo dedicato alla presentazione dei ritratti di famiglia nella grande decorazione a fresco e a stucco. L'analisi di gallerie e saloni nei palazzi Peruzzi, Guicciardini (già Valori), Capponi di via Gino Capponi e Della Gherardesca, dove lavorarono i maggiori interpreti del tardobarocco fiorentino, aprirà a considerazioni più generali sugli spazi assegnati ai volti di famiglia, sui temi e sul livello d'interdipendenza fra programma decorativo e allestimento di oggetti mobili. La celebrazio-

ne degli uomini illustri trovò espressione migliore nella forma del medaglione dorato, simulato con l'affresco o rilevato in stucco. Ancora gli uomini illustri trovarono spazio nelle grandi campiture incorniciate da cornici in stucco, entro le quali presero posto scene di storia. La grande decorazione difficilmente si prestava alla narrazione di microstorie e i temi mitologici e allegorici prevalenti in questo periodo mantennero il discorso celebrativo su valori universali, a cui i volti di famiglia si attaccavano proprio in virtù della genericità, difficilmente per completare un programma narrativo. Il capitolo si chiude con un ritratto di fanciullo di casa Capponi, che solleva il tema delle contaminazioni fra linguaggio della ritrattistica e linguaggio decorativo.

1. Genealogie e ritratti: l'esposizione delle prove di nobiltà delle famiglie fiorentine

Quando nel 1569 Scipione Ammirato (1531-1600) ricostruì l'albero genealogico dei Medici per il neo-granduca Cosimo I (1519-1574), fatto incidere all'olandese Cornelis Cort (Fig. 1),¹ lo immaginò come una raccolta di ritratti della dinastia, fra le più giovani a capo di uno stato italiano, da diffondere fuori dal palazzo ducale.² Inscritti nei medaglioni compaiono tutti i ritratti dei Medici più famosi, già da tempo al centro della propaganda politica di Cosimo: i ritratti di papa Leone X e dei "magnifici" Giuliano (Duca di Nemours) e Lorenzo (Duca d'Urbino), di Raffaello; quelli di Ippolito de' Medici di Tiziano e di papa Clemente VII di Sebastiano del Piombo; i ritratti della famiglia di Cosimo dipinti da Agnolo Bronzino e ancora quelli dei celebri Medici del Quattrocento, da Giovanni di Bicci a Piero "lo sfortunato" (figlio di Lorenzo il Magnifico).³

Esponente di un ramo cadetto dei Medici, Cosimo aveva ottenuto il titolo ducale dopo l'assassinio del parente Alessandro, primo duca di Firenze, e alla ritrattistica era ricorso dapprincipio, ben prima della genealogia, per affermare la propria legittima appartenenza alla casata dei Medici, e dunque il diritto di governare Firenze, avversato ferocemente dai fuoriusciti repubblicani.⁴ Alla celebrazione dei Medici più famosi aveva destinato gli spazi monumentali di Palazzo Vecchio, riconvertito in residenza ducale, i cosiddetti Quartieri di Leone X e Clemente VII, ripieni di raffigurazioni dei Medici, e ancora il recinto di statue-ritratto – la Tribuna – per il Salone dei Cinquecento.⁵

I ritratti dei Medici parlavano della genealogia di Cosimo pur senza offrire una ricostruzione della prosapia, ed anzi svincolavano programmaticamente da quella, per nascondere le origini poco nobili e poco antiche della famiglia e insistere sulla continuità dinastica col ramo di Cosimo il Vecchio. La nobiltà del duca veniva dimostrata dall'eccellenza degli uomini illustri di casa Medici, in particolare i due pontefici, vicari di Cristo in terra.

Come forma della narrazione storica, la genealogia si impose a Firenze allorché l'antichità delle origini – campo specifico della disciplina – balzò al centro del dibattito internazionale, alimentato dalla dialettica politico-istituzionale fra potentati in cerca del migliore posizionamento sullo scacchiere.

¹ MAIJER 1987.

² Per un'introduzione alla nascita e all'evoluzione iconografica dell'albero genealogico, fondamentali sono gli studi di Christiane Klapisch Zuber, fra i quali segnalo KLAPISCH-ZUBER 1991; KLAPISCH-ZUBER 1994; KLAPISCH-ZUBER 2000; KLAPISCH-ZUBER 2003. È attualmente in fase di pubblicazione un mio saggio in cui affronto il tema dell'esposizione degli alberi genealogici nei palazzi fiorentini fra Cinquecento e Settecento. FOCARILE in corso di stampa.

³ La bibliografia sulla propaganda politica di Cosimo attraverso le immagini e i ritratti in particolare è estesissima, a voler dar conto delle singole commissioni. L'indagine più generale rimane VAN VEEN 2006, a cui rimando con bibliografia. Anche utile è MOREL 2010, centrato sull'uso dei ritratti di Cosimo.

⁴ Sugli eventi dell'ascesa di Cosimo rimando, a titolo introduttivo, ai classici SPINI 1945; COCHRANE 1973, pp. 13-92; DIAZ 1976, pp. 85-229. Più di recente un'utile sintesi è in ROUCHON 2010, pp. 61 e segg. Di prossima uscita è un *Companion* su Cosimo I curato da Alessio Assonitis e Henk van Veen, che promette di far luce su molti aspetti dei primi decenni del ducato.

⁵ Sugli interventi decorativi in Palazzo Vecchio si vedano ALLEGRI, CECCHI 1991 e VAN VEEN 2006, pp. 54-80.

re italiano.⁶ L'antichità, fondamento della nobiltà, diventò il parametro sul quale misurare l'importanza reciproca delle corti, tanto più nobili quanto più antiche (dunque nobili) erano le famiglie che le avevano governate.

La maggiore antichità del ducato e delle sue famiglie fu, com'è noto, l'argomento sul quale gli Este di Ferrara accamparono il diritto di precedenza sui Medici nei cerimoniali internazionali, denigrando le origini nebulose delle famiglie toscane (Medici inclusi), arricchite col vile esercizio della mercatura e costituitisi in ceto dirigente per l'accesso alle magistrature repubblicane.⁷ La "nobiltà civile" non si era costituita selezionando i pretendenti per l'antichità delle origini, né aveva rigettato l'esercizio delle arti meccaniche, che includevano la mercatura; per questo raccoglieva al suo interno uno spettro sociale imparagonabile al resto delle nobiltà europee.

Il conflitto sulla precedenza si risolse a favore dei Medici con l'acquisizione del titolo granducale (1569) ma il dibattito ideologico sui fondamenti della nobiltà, cui presero parte sin dall'origine esponenti della nobiltà civile riuniti in accademie – la Crusca, l'Accademia Fiorentina e l'Accademia degli Alterati –,⁸ proseguì e accompagnò l'intero processo di trasformazione delle élite sociali toscane da cittadini a nobili cortigiani, pervenendo a una sintesi fra diverse idee di nobiltà.⁹

Le storie genealogiche delle famiglie fiorentine scritte da Scipione Ammirato (1531-1600) a partire dal 1575 circa, in parte pubblicate nel 1615 dall'erede Scipione Ammirato il giovane in *Delle Famiglie Nobili Fiorentine*,¹⁰ tracciano il primo profilo della nobiltà granducale, tenendo insieme cronistoria dei titoli di nobiltà civile, ricchezza, mecenatismo, nobiltà personale fondata sull'esercizio delle virtù e, naturalmente, l'antichità, la cui immissione in ruolo è insita – come sottolineato da Roberto Bizzocchi – nella scelta della genealogia come forma della narrazione.

Le riforme istituzionali di Cosimo I garantirono agli eredi dei gonfalonieri e priori repubblicani un accesso privilegiato alle nuove piattaforme di potere, il Senato dei Quarantotto, l'organo di rappresentanza nato dalle ceneri della Signoria, e l'Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano, fondato da Cosimo nel 1561 formalmente per la difesa del Mediterraneo, di fatto – come provato da Franco Angiolini – per concedere ai propri sudditi un titolo di nobiltà valido anche fuori dai confini toscani, quello appunto di

⁶ Sulla diffusione della cultura genealogica e della produzione di genealogia fondamentali sono gli studi di Roberto Bizzocchi, in particolare BIZZOCCHI 1991; BIZZOCCHI, BOUTRY 1991; BIZZOCCHI 1995 (part. pp. 21-26, 255-259 con riferimento alle famiglie toscane); BIZZOCCHI 2004. Similmente imprescindibile è DONATI 1988, che ricostruisce i termini del dibattito teorico sul concetto di nobiltà negli stati italiani di antico regime.

⁷ Sul conflitto di precedenza fra i due stati si vedano SANTI 1897 e BIZZOCCHI 2004.

⁸ Sulle discussioni accademiche intorno alla nobiltà, sfociate nella politicizzazione del dibattito su Ariosto e Tasso, si vedano PLAISANCE 2004 e PLAISANCE 2010. Con particolare riferimento all'Accademia degli Alterati e al rapporto di questa coi Medici si veda BLOCKER 2016.

⁹ Sull'idea di nobiltà dei toscani si veda DONATI 1988, pp. 214-227, 315-338.

¹⁰ AMMIRATO 1615.

cavaliere.¹¹ Ammettendo come prova di nobiltà la presenza degli avi nelle magistrature repubblicane, il duca stabiliva una sorta di equazione fra nobiltà civile e titolo cavalleresco, facilitando la conversione del vecchio ceto dirigente in nobiltà per concessione sovrana. Parallelamente, però, la concessione diretta di titoli nobiliari e l'ammissione allo stesso Ordine stefaniano di pretendenti sprovvisti dei quarti di nobiltà, attraverso la fondazione di commende di patronato¹², complicarono l'assetto sociale del granducato, portando in auge famiglie estranee alla storia repubblicana, talvolta di umili origini, ma cresciute in seno alla corte medicea grazie alle fortune finanziarie (i Feroni, ad esempio)¹³ o alle carriere giuridiche e amministrative (i Concini)¹⁴. La corsa all'occupazione delle piattaforme di potere del granducato vide allora contrapporsi la nobiltà emergente – gli “uomini nuovi” – e le famiglie del *patriziato*, eredi della storia repubblicana, cosicché l'antichità delle origini divenne l'elemento di distinzione di quest'ultimi e la sua celebrazione parte di una dialettica sociale interna.¹⁵

Le ricerche genealogiche non furono prerogativa esclusiva di genealogisti di professione, ma occuparono esponenti più o meno illustri del patriziato, riuniti in accademie. Dopo le accademie nate nel Cinquecento (le già citate Accademia Fiorentina, Accademia della Crusca e Accademia degli Alterati), nei primi decenni del Seicento nacquero sodalizi dediti principalmente alla ricostruzione delle origini delle famiglie. L'Accademia dei Nobili di via San Gallo fu una di queste, animata dal celebre Michelangelo Buonarroti il giovane.¹⁶ Fra gli obiettivi di questo particolare sodalizio vi fu pure la formazione della nuova generazione di gentiluomini fiorentini, con una classe di convittori, rampolli delle famiglie più in vista, educati alle arti e alla celebrazione del passato dinastico.¹⁷ Ancor prima aveva cominciato a riunirsi l'Accademia dei Virtuosi, fondata dallo stesso Michelangelo Buonarroti con Francesco Segaloni (1564-1630) ed altri gentiluomini fiorentini.¹⁸ Cancelliere delle Riformazioni, responsabile fra l'altro dell'archivio pubblico – nel quale si conservava tutta la documentazione politica e di governo della Re-

¹¹ ANGIOLINI 1996. Si veda inoltre, più di recente, AGLIETTI 2009.

¹² ANGIOLINI 1996, pp. 97-118. Diversamente dall'Ordine dei cavalieri Gerosolimitani di Malta, in cui la fondazione di commende seguiva l'ingresso nell'Ordine, che rimaneva dunque legato al possesso dei titoli di nobiltà, nell'Ordine stefaniano la commenda poteva esser fondata allo scopo di accedere all'ordine, aggirando così il difetto di nobiltà dei candidati.

¹³ Sui Feroni si vedano BENIGNI 1985-1986, CANEVA 1998, COOLS 2006.

¹⁴ Sui Concini si vedano FABBRI 2014; DE LUCA, FIASCHI (a cura di) 2018.

¹⁵ In generale, per un profilo sulla nobiltà toscana sotto il principato mediceo si vedano MARRARA 1980; LITCHFIELD 1986; VERGA 1990; CONTINI 1997; ANGIOLINI 1998; AGLIETTI 2000; ANGIOLINI, BOUTIER 2009; BOUTIER 2010.

¹⁶ Il sodalizio nacque nei primi anni '20 del Seicento e rimase in vita almeno per tutto il decennio successivo. Vari documenti si conservano nell'archivio di Casa Buonarroti e su di essi si basano le interessanti note di Janie Cole nel suo COLE 2011, vol. I, pp. 83-85, 113-120.

¹⁷ Un elenco dei giovani convittori è in CONTALGENI 1672.

¹⁸ L'Accademia fu attiva almeno dal 1609 e si riunì nelle abitazioni di Michelangelo Buonarroti il giovane e di Francesco Segaloni. Le uniche note disponibili sul sodalizio sono quelle di MARTELLI 2018 nella voce biografica su Segaloni. Martelli elenca fra i partecipanti Carlo di Tommaso Strozzi, Pier Antonio Guadagni, Tommaso Canigiani, Vieri Cerchi, Iacopo Soldani, Neri Alberti, Giovanni Del Garbo, Filippo Vecchietti, Lodovico Peruzzi, Tommaso Rinuccini; quasi tutti già membri di altre accademie, quali la Crusca e gli Alterati.

pubblica fiorentina –, Segaloni produsse una messe impressionante di appunti sulle famiglie fiorentine, tutt’oggi conservati presso l’Archivio Buonarroti e sostanzialmente inesplorati.¹⁹ Il prodotto più raffinato delle sue ricerche fu la redazione di un *priorista* (elenco di priori) che porta il suo nome (Priorista Segaloni), dal quale sarebbe derivato il più celebre Priorista Mariani, che tutti i fiorentini avrebbero consultato per ricercare i propri titoli di nobiltà civile.

La celebrazione delle discussioni storico-genealogiche in sodalizi accademici largamente partecipati da esponenti del patriziato e la moltiplicazione delle stesse accademie furono determinanti perché la narrazione storico-genealogica uscisse dalle pagine della produzione documentaria e para-letteraria e trovasse il modo di esprimersi negli spazi residenziali, dov’erano gli oggetti a narrare l’identità personale e storica dei proprietari. La ricerca dei volti della genealogia procedette parallelamente alle ricerche storico-genealogiche, spinta da un’urgenza di documentazione iconografica che non si arrestò di fronte all’assenza di effigi antiche, ma che, al contrario, fra le sue manifestazioni più rimarchevoli, portò alla fioritura di un filone di ritrattistica storica destinato a conquistare gli spazi più preminenti delle residenze nobiliari, fondando su di esso la narrazione dell’identità storico-nobiliare in rapporto variabile con la ritrattistica contemporanea. A questa produzione e a questo rapporto – di continuità o di isolamento storicizzante delle due categorie – dedicherò lo spazio maggiore nelle pagine che seguono, proprio perché concepito *ab origine* come una forma di narrazione per immagini.

Alla metà del Seicento, quando la dialettica sociale interna fra vecchi casati e famiglie emergenti aveva raggiunto un equilibrio e la nobiltà del granducato possedeva una fisionomia riconoscibile – riassumibile nelle “tre nobiltà” di Marcella Aglietti: nobiltà civile, cavalleresca e per diplomi principeschi²⁰ –, gli inventari fiorentini rivelano l’esistenza di un codice condiviso dell’esposizione dei ritratti. Analoga è innanzi tutto la distribuzione nello spazio, con l’esposizione fra l’ingresso (il “ricetto terreno”), la loggia, i punti di sosta della scala principale (i “ripiani” o pianerottoli), la “sala grande” e le camere immediatamente adiacenti.

Nelle residenze rinascimentali – la “casa grande” e il palazzo – la “sala grande” era il luogo “della famiglia”, lo spazio in cui tutti i residenti (due o più generazioni) si riunivano per trascorrere tempo insieme e dove, secondo Leon Battista Alberti, si celebrava il ricordo del passato con la rievocazione degli avvenimenti registrati nelle cronache e nelle ricordanze familiari. Per queste ragioni sin dal Trecento nella “sala grande” trovarono posto gli oggetti d’arte (e non) capaci di rappresentare l’identità storico-

¹⁹ Dopo la morte di Segaloni Michelangelo Buonarroti riuscì ad ottenere che i documenti passassero in sua custodia, vincendo una causa contro Marco di Piero Segaloni, nipote ed erede di Francesco. *Ibidem*. Lo stato di abbozzo di molti documenti, il disordine e la grafia spesso illeggibile hanno finora scoraggiato chiunque a un’analisi sistematica.

²⁰ AGLIETTI 2000.

nobiliare dei proprietari, a partire dalle armi gentilizie, cui si aggiunsero – dal Quattrocento – ritratti di famiglia, dipinti o scolpiti (talvolta direttamente sugli arredi fissi, come i camini).²¹

La prossimità alla scala principale faceva della “sala grande” il punto di accesso al piano nobile ma al contempo il punto d’arrivo di un percorso cominciato al piano terreno, dal ricetto passando per la scala; un percorso narrativo e cerimoniale, scandito dalle effigi degli antenati e dei parenti – sostituiti dei personaggi reali –, posti a custodia dell’abitazione.

Nella “sala grande” e/o nelle camere confinanti gli inventari del Seicento e Settecento mostrano la tendenza a un’esposizione dei ritratti di famiglia per gruppi. Talvolta i dipinti sono descritti in un’unica voce inventariale, specie se di dimensioni, formato e cornici analoghe. In molti di questi casi, infatti, si trattava di commissioni in serie o scalate in un breve lasso di tempo, fondate su un programma originale – nel duplice senso della peculiarità e dell’elaborazione *ab origine* – parlante dei rapporti intercorsi fra i personaggi presentati in effigie. Molte serie riunivano antenati che avevano ricoperto uffici a cui era associato un titolo di nobiltà e il numero di essi, ossia il numero dei dipinti, dava immediatamente la misura della nobiltà della famiglia.

Serie di ritratti di gonfalonieri e priori della Repubblica costituivano il vanto delle famiglie più antiche, protagoniste di quella stagione. Quei personaggi rivendicavano un passato speso nella gestione diretta dello stato e nella costruzione della sua ricchezza. Su di esso si rivendicavano i privilegi del presente, in una prospettiva di continuità storica e sociale fra repubblica e principato.

Dall’incrocio dei documenti con i dipinti superstiti la produzione di queste serie di ritratti storici e di fantasia sembra aver raggiunto l’apice nei decenni centrali del Seicento, non casualmente negli stessi anni in cui si moltiplicavano i prioristi, di cui le serie costituivano la traduzione iconografica.

Fra gli esempi già noti alla letteratura, il ritratto di Vieri di Vieri Guadagni (Fig. 2), gonfaloniere di giustizia nel primo Quattrocento, ben rappresenta la tipologia di ritratto storico a figura tagliata sopra il ginocchio, di gran moda nella prima metà del Seicento.²² Il ritratto, chiaramente immaginario, era parte di una serie di uomini illustri Guadagni che un inventario del 1762 del Casino Guadagni dietro la Santissima Annunziata (attuale via Gino Micheli) descrive come “Quindici quadri alti *Braccia* 2 $\frac{1}{4}$, e larghi

²¹ Sulle decorazioni delle sale fiorentine fra Tre e Quattrocento rimando al classico SCHIAPARELLI 1983, pp. 134-230; più di recente COMANDUCCI 2003, pp. 109, 112-113 n. 30, comunque deferente con Schiaparelli. Sulla casa rinascimentale la bibliografia è vastissima. Fra i contributi più recenti che indagano gli oggetti d’arte in relazione agli spazi residenziali mi limito a segnalare LYDECKER 1987; MAFFEI 1990; THORNTON 1992; WESTERMANN (a cura di) 2001; AJMAR-WOLLHEIM, DENNIS (a cura di) 2006; AJMAR-WOLLHEIM, DENNIS, MATCHETTE (a cura di) 2006; PREYER 2006; FINDLEN (a cura di) 2013; PALUMBO FOSSATI CASA 2013. Con specifico riferimento all’esposizione dei ritratti si veda FLETCHER 2008, pp. 58-63.

²² Il ritratto Guadagni, in collezione privata, è passato in asta Pandolfini nel 2017 ed è parte di una serie già documentata da Riccardo Spinelli in SPINELLI 1996, pp. 52-53. Nella stessa asta Pandolfini era presente un altro ritratto della serie, rappresentante Francesco di Simone Guadagni. Per entrambi si vedano le schede di Pandolfini disponibili online agli indirizzi: <https://www.pandolfini.it/it/asta-0220/giacinto-botti-1.asp>; <https://www.pandolfini.it/it/asta-0220/giacinto-botti-1.asp>.

Braccia 1 ½ con ornamento dorato dipintovi in tela gli Ascendenti della casa Guadagni, avendo ciaschedun di questi un Cartello in fondo centinato, e dorato per l'iscrizione".²³ Le misure sono sufficientemente prossime al ritratto di Vieri (134x106 cm) ed anche la descrizione delle cartelle con cornici coincide. Quest'ultime, presentando informazioni sulla carica dell'effigiato (tipo di ufficio e data), orientavano la lettura dell'allestimento nel senso della narrazione storica, diventando un elemento caratteristico delle serie di ritratti di uomini illustri. Il ritratto Guadagni è firmato sul retro da Giacinto Botti (1603-1679), padre del più celebre Francesco.²⁴ Riccardo Spinelli c'informa che il pittore, fra 1644 e 1651, fu destinatario di numerose commissioni da parte di Tommaso di Francesco Guadagni (1582-1652), committente della serie ed acquirente della residenza in cui era esposta ancora nel XVIII secolo.²⁵ I ritratti degli antenati illustri si inserivano in un progetto più vasto di esaltazione del casato, dispiegato fra vari ambienti con la raffigurazione a fresco di emblemi e figure araldiche, fra cui una serie di armi matrimoniali nella loggetta, i "quarti di nobiltà" in una camera del piano nobile, la serie delle ville e possedimenti fondiari nelle lunette di una camera terrena; il tutto legato da figurazioni allegoriche alludenti alle virtù dei Guadagni.²⁶

Il gonfaloniere indossa sull'armatura il prezioso manto rosso bordato di ermellino che, col copricapo, costituiva la veste ufficiale dei gonfalonieri di giustizia. La "veste di servizio" è l'elemento qualificante di questo come di tutti i ritratti di uomini illustri; raffigurazioni di categorie, non persone, che – di norma non riprodotti dal vero – giocavano sulla ripetizione di pochi attributi che li rendevano riconoscibili come esponenti delle particolari categorie.

Alla metà del Seicento le raccolte di ritratti di uomini illustri avevano una tradizione plurisecolare²⁷ e la diffusione nelle residenze dei maggiori sovrani d'Europa ne aveva fatto una componente importante dell'immaginario cortese, generando un processo di emulazione in quei casati nobili che a quell'immaginario ricorrevano per rappresentare la vicinanza alle corti.

La rappresentazione degli uomini illustri aveva tuttavia, soprattutto in Toscana, radici ben piantate nell'umanesimo civile ed insieme alla letteratura il Quattrocento aveva prodotto diversi cicli iconografi-

²³ ASF, Guadagni, 206, ins.n.n., c.n.n. Il Casino Guadagni dietro la Santissima Annunziata fu edificato sulle case già appartenute a Don Luigi de' Toledo (cognato di Cosimo I de' Medici), che nel 1636 Tommaso Guadagni acquistò e trasformò su progetto di Gherardo Silvani in una lussuosa residenza a metà fra palazzo di città e villa suburbana. Sull'edificio e sulle sue decorazioni si vedano SPINELLI 1996; DODI, SALVETTA 2003; BEVILACQUA, INSABATO (a cura di) 2007 e in particolare all'interno BEVILACQUA 2007; SPINELLI 2015.

²⁴ Sul pittore si vedano BELLESI 1996, pp. 65-66, 88-89 (con bibliografia citata); SPINELLI 1996, pp. 41-42; BELLESI 2009, vol. I, pp. 93-94.

²⁵ SPINELLI 1996, pp. 52-53.

²⁶ *Ivi*, pp. 37-50.

²⁷ Per una introduzione ai cicli pittorici di uomini illustri e al tema delle raccolte di ritratti, di cui costituiscono l'evoluzione, rimando, senza pretese di completezza, a ALAZARD 1958, JÄGERBÄCK 1980; DONATO 1985; MAC GOWAN 1985 e, più di recente, CASINI 2004 e VASSILIEVA-CODOGNET 2016.

ci, fra cui – già celebrati dall'allora giovane storiografia artistica – la serie degli uomini e donne illustri affrescata da Andrea del Castagno nella Villa Carducci di Legnaia (Fig. 8)²⁸ e, nel Palazzo della Signoria, il ciclo di uomini illustri dell'antichità di Domenico Ghirlandaio, rappresentati nelle lunette della Sala dei Gigli come modelli di virtù civiche (Fig. 9).²⁹

Committenti e artisti del Seicento guardarono innanzi tutto a questi cicli, sia sul piano formale e iconografico, per prendere in prestito pose e costumi (in questo secondo caso utilizzandoli come fonti), sia, soprattutto, sul piano ideale, trovando nella riproposizione di quei modelli un richiamo esplicito alla storia repubblicana e ai suoi valori, che si volevano attribuire agli uomini illustri di casa, e dunque una strategia narrativa per affermare la continuità col passato civico e repubblicano.

Il ritratto di Vieri Guadagni attinge da questi modelli la statuarietà della posa, l'eloquenza del gesto, il carattere di maschera del volto, aggiornandoli tuttavia sui modelli "moderni" elaborati sulla ritrattistica principesca da Raffaello e Tiziano in avanti. Tali modelli erano diffusi in tutta Europa attraverso pubblicazioni illustrate di storie genealogiche delle principali case regnanti³⁰ e volumi riproducenti in incisione gallerie di ritratti reali, come il lussuosissimo *Portraits d'hommes illustres françois qui sont peints dans la Galerie du Palais Cardinal de Richelieu*, opera di Zacharie Heince e François Bignon (Parigi 1650),³¹ che diffondeva modelli provenienti da una raccolta celebre (quella appunto di Richelieu, modello di sfarzo per antonomasia), in gran parte dipinti dall'acclamato Simon Vouet.³²

Prove della diffusione della particolare tipologia di ritratto rappresentata da Vieri Guadagni sono cinque ritratti di gonfalonieri di casa Ginori – Piero, gonfaloniere nel 1423 (Fig. 3); Francesco, gonfaloniere nel 1437 (Fig. 4); Gino, gonfaloniere nel 1493 (Fig. 5); Carlo, gonfaloniere nel 1526 (Fig. 6); Tommaso, gonfaloniere nel 1520 (Fig. 7) –, attualmente irrintracciabili ma documentabili attraverso scatti fotografici degli anni '20 del Novecento.³³ Iconografia, formato e persino cornici non lasciano dubbi sull'appartenenza allo stesso ambito di produzione del ritratto Guadagni, sebbene l'autore sia di-

²⁸ DUNN 1989; SPENCER 1991, pp. 32-42; DUNN 1995.

²⁹ ALLEGRI, CECCHI 1980, pp. 394-395; CADOGAN 2000, pp. 226-230 (con bibliografia); più di recente, HELAS 2004; MARCHAND 2004.

³⁰ CASINI 2004 offre l'analisi più sistematica e francamente imprescindibile dei ritratti nelle pubblicazioni a stampa del Cinquecento e Seicento. A questo rimando per ogni approfondimento, impraticabile nello spazio di questo saggio.

³¹ HEINCE, BIGNON 1650.

³² Sulla serie francese si vedano DORIVAL 1974; KIRCHNER 2009, pp. 255-261; KRAUSE 2009.

³³ Le fotografie originali si conservano in ASFi, Acquisti e doni, 404. Sono parte di una campagna fotografica scattata per illustrare la *Storia genealogica della famiglia Ginori, compilata in base a notizie e documenti editi ed inediti per cura di Teodoro de Colle, 1927*, commissionata da Piero Ginori Conti (1865-1934), imprenditore e politico fiorentino, ma in seguito rimasta dattiloscritta ed oggi conservata in ASFi, Acquisti e doni, 402. Le stesse foto furono utilizzate per illustrare una storia dei Ginori più sintetica, allegata a GINORI CONTI 1940. Sulla campagna fotografica, che riproduce altri dipinti inediti, torneremo nel capitolo 4, pp. 107-111.

verso e sia già indicato nelle fonti antiche in Jacopo Vignali (1592-1664).³⁴ Degne di nota di questa serie sono la spiccata caratterizzazione delle figure, sia fisica che psicologica; il ricorso a modelli della ritrattistica cinquecentesca – in particolare il ritratto di Gino, colto di profilo sul seggiolone all’antica –; l’esuberante variazione delle pose, che vanno dalla composta dignità di Piero all’informalità davvero sorprendente di Tommaso, figura mediatrice eppure tanto viva da sembrare uscire dalla tela; infine, l’alta qualità pittorica, evidente anche dalle vecchie riproduzioni; tutti elementi che pongono i gonfalonieri Ginori fra le prove migliori delle serie seicentesche di uomini illustri.

Va osservato che solo raramente gli artisti più ricercati sembrano essersi cimentati in questo genere, che certo non offriva grandi libertà di espressione ai ritrattisti per vocazione, privati del modello vivo e richiesti in sostanza di maschere – al più somiglianti ai discendenti dei soggetti ma, certo, rifuggenti paragoni con modelli occasionali, trattandosi pur sempre di “ritratti di famiglia” –, né ai pittori di storia, imbrigliati entro schemi iconografici standardizzati e comunque richiesti di ritratti (scarsamente remunerativi). La grande diffusione suggerita dagli inventari fu opera di allievi e/o seconde linee delle maggiori botteghe, fra le quali va certo annoverata quella di Giovanni Bilivert (1585-1644), cui sembrerebbero riferibili diverse opere in collezioni private,³⁵ e a giudicare dagli esempi noti si assestò su un livello qualitativo non eccelso.

Le tele Guadagni e Ginori esemplificano la produzione di formato medio, superiore ai “quadri da testa” (alti un braccio/un braccio e mezzo fiorentino, circa 80 cm), ma assai più piccole dei ritratti a figura intera, di dimensioni talvolta “eroiche”, pari o superiori al naturale. La prima tipologia sembra essere la più diffusa a giudicare dalle fonti inventariali e riproponeva il modello della *Serie Gioviana*, che certo ebbe un ruolo cruciale nella diffusione dei ritratti di uomini illustri di famiglia.³⁶ Com’è noto, la raccolta di ritratti dei più illustri uomini d’arme e di lettere di Paolo Giovio era stata copiata su commissione di Cosimo I da Cristoforo di Papi (detto dell’Altissimo) ed esposta nella Galleria degli Uffizi. Qui crebbe con l’annessione di nuovi ritratti, fra cui diversi fiorentini, stimolò la produzione di copie – fra cui quella di Giovanni di Agnolo Niccolini, esposta nella villa di Montauto³⁷ – o di raccolte ispirate

³⁴ Nella vita di Vignali scritta da Sebastiano Benedetto Bartolozzi e pubblicata nel 1753 si legge: “Ritrasse ad istanza di Giovanni e Lorenzo Ginori cinque Gonfalonieri della Repubblica Fiorentina di loro, antica non meno, che generosa famiglia.” BARTOLOZZI 1753, pp. XII-XIII. La corrispondenza del passo con le cinque tele fotografate è più che verosimile, stante l’assenza di altre versioni al momento note. Similmente condivisibile appare l’attribuzione a Jacopo Vignali, sostenuta già da Gerhard Ewald in EWALD 1964. A differenza di chi scrive l’autore poté allora vedere i cinque ritratti in collezione Ginori.

³⁵ Fra queste è possibile menzionare almeno il ritratto del Gonfaloniere Neri Corsini già in Galleria Corsini e pubblicato in CONTINI 1985, p. 84 e fig. 17. Filippo Balducci attesta che Orazio Fidani, allievo di Bilivert, dipinse una serie di Generali della Guerra dei Trent’anni, chiaramente di fantasia e collegabili al genere degli uomini illustri. Su questi torneremo nel capitolo 4, p. 101. Qui di seguito osserveremo invece la serie di Storie di Casa Rucellai, attribuibile almeno in parte a Francesco Bianchi Buonavita, anch’egli allievo di Giovanni Bilivert.

³⁶ Per un’introduzione alla Serie Gioviana si vedano KLINGER 1991-1993; CASINI 2004, pp. 32-62; MINONZIO 2007; MINONZIO 2011.

³⁷ La raccolta è stata resa nota di recente da Fabio Sottili in SOTTILI 2018.

dalla stessa, fra cui le tele che Bartolomeo di Filippo Valori (meglio noto come Baccio, m. 1537) radunò nel suo palazzo di Borgo degli Albizzi, il celebre Palazzo dei Visacci per le erme dei fiorentini illustri scolpite in facciata.³⁸ Dedicato ai fiorentini illustri, quest'ultimo ciclo anticipava quanto il visitatore avrebbe trovato all'interno, ponendo l'abitazione sotto l'alto patronato del genio fiorentino.

L'adozione del modello gioviano per gli uomini illustri di famiglia fu una scelta quasi obbligata allorché gli esponenti del patriziato allestirono nelle rispettive abitazioni serie di ritratti di antenati sui cui meriti e titoli fondavano il prestigio del casato. Il valore simbolico e celebrativo del modello si trasferiva sulle effigi di famiglia, annettendole idealmente – quando non fisicamente, con l'inclusione all'interno di copie della Serie Gioviana – al catalogo universale degli uomini illustri.

Le serie di grandi dimensioni avevano invece il loro modello simbolico e spesso formale nei cicli di uomini illustri del Quattrocento toscano già menzionati, ripensati, come detto, alla luce dei modelli principeschi aggiornati. Un esempio paradigmatico di serie di grandi dimensioni, risalente alla metà del Seicento e conservatosi (quasi) integralmente, è la serie degli uomini illustri di casa Frescobaldi. Ad essa dedicherò il primo di due approfondimenti monografici di questo capitolo, per dare piena contezza della documentazione sulla genesi, della ricchezza dei contenuti storici e identitari e ancora delle trasformazioni subite nel corso del tempo, con l'aggiunta di nuovi ritratti che ne rivoluzionarono il significato originario; tutti elementi che insieme all'eccellenza dell'artista che la immaginò ed eseguì in parte – il pittore e poeta Lorenzo Lippi (1606-1665) – ne fanno l'esempio più interessante di serie di uomini illustri di metà Seicento.

La presentazione degli avi illustri passò anche attraverso l'esposizione di grandi scene di storia rappresentanti gli antenati come attori degli episodi che gli avevano meritato fama imperitura. Le due *Ambascerie Strozzi* di Giacinto Gimignani, oggi nella Sala Strozzi di Palazzo Vecchio (Figg. 65-66); *Il ricevimento dell'imperatore Giovanni Paleologo e del Patriarca di Costantinopoli a Palazzo Peruzzi* e *L'arrivo di Roberto d'Angiò a Firenze* di Pier Dandini e Sigismondo Coccapani per Palazzo Peruzzi (perdute); le *Ambascerie* di casa Capponi; sono esempi sui quali avremo modo di tornare nei capitoli successivi, definendone il luogo dell'esposizione e il rapporto con le raccolte di ritratti singoli. Queste scene rivendicavano la partecipazione alla costruzione dello stato, con un forte accento sulla nobiltà civile, trattandosi in gran parte di episodi della storia repubblicana.

Simili opere erano pensate per dominare le stanze in cui erano presentate e per questo, oltre a rappresentare un'alternativa alle serie di ritratti di piccole e grandi dimensioni, valevano come sostituti dei grandi riquadri dipinti a fresco, che avevano riformato il modello decorativo tardomanierista di Bernardino Poccetti (1548-1612) – penso ai saloni di Palazzo Capponi sul Lungarno Guicciardi-

³⁸ Sulla raccolta di ritratti di Baccio Valori si veda PEGAZZANO 1992.

ni³⁹ e al distrutto Palazzo Acciaiuoli sul lungarno omonimo,⁴⁰ con storie delle famiglie –, trovando formulazione normativa nel cantiere decorativo più importante della prima metà del Seicento: la Galleria di Casa Buonarroti.⁴¹

Nella sequenza di stanze al piano nobile dell'abitazione di Michelangelo Buonarroti il giovane, la celebrazione del “divino Michelangelo” attraverso la rappresentazione degli episodi biografici più celebri era il primo capitolo di un programma più vasto, che nella cappella e nella biblioteca limitrofe si incentrava sulla celebrazione dei fiorentini illustri per santità (nella prima) e nelle lettere, filosofia, scienze, politica e azioni virtuose (nella seconda). I ritratti più o meno immaginari dei fiorentini illustri affollano le pareti della biblioteca alla stregua di un parnaso terrestre, e valevano come una sorta di archivio iconografico dei fiorentini, corrispettivo di quel patrimonio di carte sulla nobiltà messo insieme dal padrone di casa, da Segaloni e dagli accademici loro compagni.⁴²

Restando sugli oggetti amovibili, un esempio assai interessante di serie di quadri di storia, dipinti intorno al quarto o quinto decennio del Seicento, è rappresentato dalle *Storie di casa Rucellai*, in Collezione Pratesi, eseguiti, secondo l'expertise di Rodolfo Maffeis, in parte da Francesco Bianchi Buonavita (m. 1658), allievo e biografo di Giovanni Bilivert, in altra da un pittore vicino a questi, non meglio precisabile.⁴³ La serie di dipinti rappresenta sette episodi tratti dalla storia antica dei Rucellai,⁴⁴ dalle origini mitiche, fatte risalire al cavaliere templare Ferro – cortigiano dell'Imperatore Federico I, disceso in Toscana a metà del XII secolo (Fig. 10) – ai primi decenni del Cinquecento. L'antichità della famiglia e l'origine feudale sono dunque le prime patenti di nobiltà esibite dai Rucellai; patenti presunte – nessun documento affiorava per dimostrarle – ma presentate con la presunzione del vero, alla ricerca di un apparentamento con la nobiltà feudale più confortevole sui palcoscenici internazionali, calcati dai Rucellai come diplomatici e cortigiani. Il secondo episodio rappresenta, secondo l'ipotesi di Maffeis, l'origine del cognome Rucellai, derivato dalla pianta *Oricella* che il mercante e viaggiatore Alamanno

³⁹ Vedi MEDRI (a cura di) 2001, part. pp. 25-141 (saggi di Stefania Vasetti).

⁴⁰ Vedi FREY 1963 e sul palazzo BELLUZZI 2011.

⁴¹ Per ragioni di coerenza cronologica il cantiere di Casa Buonarroti non può essere oggetto di un'accurata descrizione in questa sede, situandosi interamente nella prima metà del Seicento. Si confida tuttavia nella grande notorietà dello stesso e nella vasta bibliografia esistente. A titolo introduttivo, limitandomi ai saggi che analizzano le decorazioni nel loro insieme – escludendo dunque i numerosissimi contributi sui singoli artisti che presero parte alle decorazioni (Atanasio Fontebuoni, Giovanni Bilivert, Jacopo Vignali, Jacopo da Empoli, Matteo Rosselli, Valerio Marucelli, Filippo Tarchiani, Fabrizio Boschi, Passignano, Francesco Furini, Zanobi Rosi, Cosimo Gamberucci, Agostino Ciappelli, Tiberio Titi, Nicodemo Ferrucci, Francesco Curradi, Sigismondo Coccapani, Domenico Pugliani, Francesco Bianchi Buonavita, Giovanni da San Giovanni, Giovanni Battista Bracelli, Girolamo Buratti, Giovanni Battista Guidoni, Zanobi Rosi, Artemisia Gentileschi) – rimando a PRO-CACCI 1967, pp. 9-19; BIGAZZI 1974; VLIEGENTHART 1976 e, più di recente, SPINELLI 2014^c.

⁴² Il riferimento è all'Accademia dei Nobili, di cui si è già detto alle pp. 17-18.

⁴³ MAFFEIS 2001, pp. 11-20; più in generale sulla serie MAFFEIS (a cura di) 2001.

⁴⁴ In generale sui Rucellai si vedano PASSERINI 1861^b; KENT 1972; KENT 1977^a, *ad indicem*; PREYER 1977; BARTOLI, CONTORNI 1991; ZACCARIA 1992; RUCELLAI ed. 2013, pp. XVII-LXIV. Fra i rari contributi su personalità della famiglia vissuti nel XVII secolo segnalo PAOLI 2017.

Rucellai scoprì nel vicino Oriente, comprendendone le proprietà tintorie (Fig. 11). Portata a Firenze l'oricella fece la fortuna economica dei Rucellai. Unico caso della serie, il mercante Alamanno non indossa le vesti dell'epoca (XIII secolo), ma è rappresentato come un soldato antico, evidentemente per schivare un troppo esplicito riferimento all'attività mercantile. Il terzo episodio – *Bigheri Rucellai riceve dal popolo di Siena l'impresa del Leone d'argento* – evoca il valore militare del cavaliere Bigheri, che nel 1318 era accorso a Siena in aiuto dell'aristocrazia assediata dalla plebe, e per questo aveva ottenuto di fregiarsi del leone d'oro senese. Quarto e quinto episodio – rappresentanti *Paolo Rucellai sfila in trionfo a Firenze dopo la vittoria di Rapallo* e *Bernardo Rucellai Riceve il titolo di Capitano del Popolo di Volterra* – descrivono il ruolo di primissimo piano svolto dai Rucellai come difensori e ufficiali dello stato Repubblicano. Infine gli ultimi due episodi spostano l'accento sul mecenatismo artistico e sull'esercizio delle virtù personali; due componenti essenziali all'identità nobiliare, che per molti trattatisti del Cinquecento e del Seicento andavano anteposte all'antichità del sangue.⁴⁵

La tela intitolata *Leon Battista Alberti mostra a Giovanni Rucellai il progetto della Cappella del Santo Sepolcro per San Pancrazio* è certamente la più interessante della serie (Fig. 12). La figura di Giovanni (1403-1481) ricalca un celebre ritratto del personaggio attribuito recentemente a Nicodemo Ferrucci con datazione intorno al 1600 (Fig. 13).⁴⁶ In entrambe le opere Giovanni è circondato dai magnifici edifici che aveva commissionato all'architetto Leon Battista Alberti – il palazzo di via della Vigna con la vicina Loggia; la facciata della basilica di Santa Maria Novella e il tempio rammentato nel titolo –, simboli imperituri delle virtù personali del colto Giovanni ma pure della potenza del suo casato. Prima ancora dell'esecuzione del ritratto di Ferrucci, quegli edifici erano stati riprodotti nella decorazione della volta della Galleria Rucellai in Palazzo Ruspoli al Corso di Roma, allora residenza della famiglia, eseguita da Jacopo Zucchi nell'ultimo decennio del Cinquecento (Fig. 14).⁴⁷ Nell'impianto allegorico di quella decorazione le architetture fiorentine erano le poche immagini reali e rappresentavano la provenienza fiorentina dei Rucellai (da sottolineare nella dimora romana) e la fama di grandi mecenati.

La riproduzione del ritratto di Ferrucci nel ciclo delle *Storie di Casa* dimostra il valore iconico riconosciuto a quell'effigie già a pochi anni dall'esecuzione; un valore che avrebbe mantenuto nei secoli successivi, ricomparendo pari pari in almeno altri due contesti: circa alla metà del Settecento in un piccolo ritratto di gruppo, alle spalle dei discendenti Rucellai accademici colombari (Fig. 108);⁴⁸ nei decenni a cavallo fra Settecento e Ottocento nella decorazione del soffitto di una piccola sala nella porzione destra del palazzo di Via della Vigna (oggi al n. 16) (Fig. 15), insieme alla riproduzione di altri tre

⁴⁵ DONATI 1988, part. pp. 113-128.

⁴⁶ WALDMAN, PREYER 2010. Il ritratto era stato precedentemente attribuito a Francesco Salviati da Alessandro Cecchi. CECCHI 1993.

⁴⁷ Sulla decorazione della galleria romana si veda D'AMELIO (a cura di) 2011.

⁴⁸ Torneremo su questo ritratto e sul significato del "ritratto nel ritratto" nel capitolo 4, p. 112.

ritratti di Rucellai illustri – il gonfaloniere Bernardo di Giovanni; Giovanni di Bernardo, castellano di Castel Sant’Angelo e poeta; Giulio di Paolo, Segretario del Regio Diritto –, affiancati dai soliti edifici simbolo del casato (Santa Maria Novella, Palazzo, Loggia e Tempietto). Più che il sembiante del personaggio, dunque, fu la riproduzione dell’oggetto-ritratto ad essere elevata dai Rucellai a strategia narrativa sul lungo periodo.

La serie seicentesca si chiude col settimo episodio rappresentante *Giovanni di Bernardo Rucellai* [che recita un’orazione latina davanti a papa Adriano VI; ancora un omaggio all’erudizione, ben rappresentata dell’antenato, che allevato all’Accademia Platonica, in quell’episodio metteva gli insegnamenti giovanili a disposizione della patria e al servizio dei Medici.

Un programma così articolato, comprendente antichità, origine feudale, titoli cavallereschi, nobiltà civile e virtù personali, dovette trovare posto nel salone principale del Palazzo fiorentino. L’inventario del 1768 registra in quell’ambiente (detto “Sala che ha tre finestre su via della Vigna”) “Otto quadri compagni con ornamento nero con intagli, e filetti dorati alti *Braccia* 4 $\frac{1}{3}$ lunghi *Braccia* 3 $\frac{5}{6}$ rappresentanti ___”, insieme a una sola “arme rappresentante il Blasone della Casa Rucellai”.⁴⁹ La corrispondenza con le *Storie* è solo ipotizzabile, *in primis* per il silenzio della fonte sui soggetti – una triste caratteristica di questo inventario! – ma, considerando la posizione (il primo ambiente accessibile dallo scalone), la funzione tradizionale della sala cui si accorda la presenza dell’arme, la differenza di misure (200x175 cm le tele a fronte dei ca. 253x224 cm del documento), aggirabile ipotizzando cornici massicce, il solo vero ostacolo all’identificazione rimane l’ottava tela registrata nell’inventario. Anche questo, tuttavia, cadrebbe ipotizzando in origine la presenza di un episodio conclusivo della serie, attualmente disperso, niente affatto improbabile, considerando che l’attuale chiusura con un episodio datato 1521 lascia scoperto oltre un secolo di storia nel quale vissero le personalità che assicurarono ai Rucellai il più rapido ingresso nel sistema di governo granducale. Scopriremo dai due approfondimenti di questo capitolo e dagli esempi dei successivi che la conversione da cittadini a nobili cortigiani rappresentava un capitolo essenziale delle narrative di argomento storico-genealogico, tanto più per quei casati che, come nel caso dei Rucellai, non puntarono tutto sull’esposizione dei titoli di nobiltà civile, ma ostentarono un’origine feudale molto meglio allineata con la moderna nobiltà di corte.

Nell’ipotesi, dunque, che le tele inventariate corrispondano alla *Storie di Casa Rucellai*, la sopravvivenza in quell’ambiente ancora nel 1768 dimostra la resistenza di un simile apparato narrativo al passaggio del tempo e delle mode, in virtù del valore storico e documentario delle pitture (delle storie che avevano da raccontare). L’allestimento della sala rimase immutato mentre tutti gli ambienti limitrofi di palazzo Rucellai – dalle gallerie sul cortile alle stanze sulla via – vennero rinnovate in occasione delle

⁴⁹ Archivio Rucellai, Serie 1.2., 19. Patrimonio Rucellai, ins. 14, c. 164r.

nozze di Giuseppe di Paolo Benedetto (1720-1768), con affreschi sulle pareti e sulle volte di tema allegorico e mitologico.⁵⁰ Solo coi successivi interventi della fine del secolo le tele lasciarono il palazzo e furono trasportate nella villa Rucellai di Campi, nel “territorio ancestrale” su cui insistette la presunta infeudazione imperiale rappresentata nella scena inaugurale della serie.

La resistenza mostrata dalle *Storie Rucellai* è in realtà tipica degli allestimenti destinati alla narrazione storica e nobiliare ed è associata alla presentazione dei ritratti di famiglia, verso i quali l'attenzione alla conservazione nell'asse patrimoniale si estese pure agli allestimenti. Nel capitolo successivo ne vedremo almeno un altro esempio, riferito all'allestimento di una raccolta di ritratti antichi vincolata all'abitazione per testamento, quella dei Mannelli.

Alternativa alla rappresentazione di episodi di storia politica fu l'inserimento dei volti di famiglia in scene bibliche o allegoriche. Interpolazioni artificiose di volti reali su personaggi storici, biblici e mitologici avevano una lunga tradizione a Firenze – basti pensare ai ritratti dei Medici nella *Cavalcata dei Magi* di Benozzo Gozzoli, nella cappella di Palazzo Medici poi Riccardi – e il travestimento allegorico era già da molto tempo fra le possibilità del ritratto singolo – si pensi ai busti di Cristo e San Giovannino ritraenti bambini, o ancora alle varie sante e virtù femminili dai volti poco ideali, di cui ci occuperemo in altro luogo⁵¹ –; la novità rispetto al passato è semmai rappresentata dall'inserimento dei ritratti di famiglia nei “quadri da sala”, ossia in tele di grandi dimensioni con soggetti varianti dalle storie bibliche a quelle mitologiche ai temi epici, tanto di moda alla metà del Seicento, tratti dai poemi di Ariosto e Tasso.⁵² Un esempio assai precoce che Nadia Bastogi ha datato già al 1599 è l'inserimento del volto di Baccio Valori nella tela rappresentante il *Trionfo di Mardocheo* (Fig. 16), parte di un ciclo di sei storie veterotestamentarie dipinte da Andrea Boscoli e conservate nel palazzo Valori di Borgo degli Albizzi ancora nel Settecento, quando l'edificio era proprietà dei Guicciardini.⁵³ Un altro esempio più tardo è il *Trionfo di David* di Lorenzo Lippi (Fig. 17), vero pretesto per presentare i ritratti della moglie del committente, Agnolo Galli, e le numerose figlie, quattro delle quali erano state destinate al convento e già ritratte separatamente dallo stesso Lippi nelle vesti di sante.⁵⁴ La scena di storia è registrata nell'inventario del 1691 di Palazzo Galli in via dei Pandolfini come *La famiglia del Signor Agnolo Galli*.⁵⁵ Il

⁵⁰ Per queste decorazioni vedi GINORI LISCI 1972, vol. I, pp. 215-216; BALDASSARI 2002, pp. 217-218; GREGORI, VISONÁ (a cura di) 2012, pp. 130-133.

⁵¹ Vedi quanto detto al Capitolo 4, pp. 116-121.

⁵² Sulla fortuna pittorica della Gerusalemme liberata e dell'Orlando furioso si vedano FUMAGALLI, ROSSI, SPINELLI (a cura di) 2001; ROSSI, GIOFFREDI SUPERBI (a cura di) 2004.

⁵³ Per ulteriori approfondimenti rimando a BASTOGI 2008, pp. 248-249 (con bibliografia).

⁵⁴ L'ipotesi identificativa dei ritratti femminili con le figure di Santa Barbara, Agnese, Elisabetta e Caterina registrate in un inventario di Palazzo Galli del 1691 è di BOTTICELLI 2015, p. 176.

⁵⁵ *Ibidem*.

documento, pubblicato da Silvia Botticelli, lo ricorda esposto nel salone, insieme a numerosi altri dipinti di grande formato, tutti di soggetto biblico.

Il Salone di Palazzo Galli era stato destinato ai prodotti più scelti del mecenatismo dei padroni di casa ma il *Trionfo di David*, con i suoi ritratti celati, manteneva vivo e leggibile il legame simbolico e ideale di quell'ambiente con la famiglia, evitando la totale estromissione dei ritratti. Altri ritratti, nella fattispecie le quattro sante di Lippi, si trovavano nella camera inventariata subito prima, con ogni probabilità adiacente, detta la “camera dei tondi” per il formato dei dipinti. Se, dunque, in questo come in altri casi la crescita della quadreria si appropriava di uno spazio – la sala – destinato per tradizione all'esposizione dei volti della famiglia, il travestimento allegorico poteva funzionare tanto come rimedio alla totale espunzione, quanto come forma della narrazione storico-identitaria, poiché i soggetti dei dipinti alludevano alle virtù o a fatti storici delle famiglie rappresentate. Il conseguente spostamento dei ritratti singoli moltiplicava gli spazi di presentazione, istituendo una sorta di percorso cerimoniale all'interno dell'appartamento di rappresentanza scandito dall'incontro con i volti della famiglia.

Nelle pagine seguenti continueremo a esplorare “sale grandi” di palazzi fiorentini, destinate a presentare i ritratti di famiglia. Nel primo paragrafo, come anticipato, ripercorreremo la formazione e l'evoluzione di una serie di ritratti della famiglia Frescobaldi, recuperando i contenuti di una delle narrative storico-genealogiche più articolate, e precisando alcuni dati sull'autografia, sulle date, sui soggetti e sui movimenti delle tele. Nel paragrafo successivo faremo un passo avanti sul piano cronologico, spostandoci nei decenni a cavallo del XVIII secolo, e osserveremo l'allestimento dei ritratti della famiglia Gondi. L'internazionalità della famiglia, divisa fra Firenze e la Francia, fu l'argomento portante della narrazione della storia e dell'identità nobiliare e osserveremo nel dettaglio le forme in cui questo argomento si espresse. L'altro elemento di sicuro interesse è l'interdipendenza fra pagine stampate della genealogia dei Gondi, lussuosamente illustrate da incisioni dei ritratti di famiglia, e narrazione domestica attraverso i dipinti, sviluppate in un dialogo serrato fra Parigi e Firenze ma entrambe riconducibili alla regia di un solo personaggio, l'abate Carlo Antonio Gondi.

1.1 ‘Huomini antichi’ e patrizi moderni: la serie di ritratti Frescobaldi

La serie di ritratti di uomini illustri di casa Frescobaldi è l'esempio più completo di ricostruzione genealogica per immagini.⁵⁶ Essa è giustamente al centro del volume monografico sui Frescobaldi di Di-

⁵⁶ Molte delle osservazioni seguenti sono tratte da FRESCOBALDI, SOLINAS 2004, compresi i dati anagrafici dei personaggi considerati, per i quali non si è potuto procedere a una puntuale verifica. Il ricorso diretto alle fonti archivistiche si è limitato a precisare gli aspetti più direttamente legati alla commissione dei ritratti e alla loro esposizione, attraverso lo spoglio di documenti inediti. Di essi si darà conto nelle relative note.

no Frescobaldi e Francesco Solinas, sia perché – come nelle intenzioni dei committenti dei dipinti – offre alla narrazione dei fatti storici l'indispensabile supporto visivo, sia per il valore intrinseco delle pitture, fra gli esiti più pregevoli del mecenatismo artistico dell'antica famiglia.

La commissione della serie degli uomini illustri giunse a coronamento di lunghe ricerche archivistiche, intraprese negli anni '20 del Seicento e protrattesi fino alla metà del secolo, al fine di rintracciare l'origine feudale del casato e redigere una genealogia completa.⁵⁷ Il committente fu Matteo di Gherardo (1577-1652), il restauratore delle fortune familiari dopo la lunga emarginazione seguita alla militanza antimedicca di Bartolomeo di Gherardo (1495-1564), nonno del detto Matteo.⁵⁸ Grazie all'ascendente esercitato sulla reggente Maria Maddalena d'Austria Matteo seppe portarsi al vertice dell'apparato amministrativo granducale, ricoprendo fra 1629 e 1641 incarichi prestigiosi e remunerativi⁵⁹ e ottenendo infine, nel 1645, il titolo di senatore. Nelle ricerche genealogiche fu affiancato dal figlio Piero (1614-1654), canonico di San Lorenzo, vescovo di San Miniato, cappellano maggiore del granduca Ferdinando II e amico del principe Leopoldo⁶⁰, e dai minori Lorenzo Maria (1627-1699), Giuseppe Maria (1632-1704) e Lamberto (1630-1711), che ne raccolsero il testimone dopo la morte.

Negli anni in cui la genealogia prendeva forma Matteo dirigeva da Firenze una fitta rete di traffici mercantili, reinvestendo parte dei proventi nella ristrutturazione delle antiche case nel Fondaccio di Santo Spirito (circondate dal celebre Giardino Frescobaldi) e nella trasformazione della rocca di Botinaccio in una lussuosa villa di campagna (la villa di Montecastello).⁶¹

Un titolo nobiliare insistente sulle antichissime proprietà nella valle dell'Arno e nella Val di Pesa era l'ambizione più grande per un personaggio della schiatta di Matteo. Le ricerche genealogiche servivano a questo, fornendo le prove dell'origine feudale, della potenza e – in una parola – della nobiltà del casato. Il titolo di marchesi di Capraia sarebbe giunto nel 1680, dopo la morte di Matteo e dopo la commissione a Lorenzo Lippi (1606-1664)⁶² di una serie di ritratti di “uomini illustri per dignitadi e per va-

⁵⁷ Si veda FRESCOBALDI, SOLINAS 2004, pp. 203-205. Entro il 1661 il pittore Alessandro Bonini dipinse l'enorme tela rappresentante l'albero genealogico dei Frescobaldi, tutt'oggi simbolo riconosciuto dell'identità storico-nobiliare della famiglia. Il dipinto è illustrato *ivi*, pp. 14-15. Su di esso e su Alessandro Bonini, specialista di pittura araldica, è in corso uno studio da parte dello scrivente che ambisce a costruire un primo catalogo di tele con alberi genealogici dell'aristocrazia toscana.

⁵⁸ Per Matteo Frescobaldi si veda FRESCOBALDI, SOLINAS 2004, pp. 217-218, 233-238; per Gherardo di Stoldo, *ivi*, pp. 209-210.

⁵⁹ Nel 1629 fu Commissario dell'abbondanza nei vicariati di Certaldo e San Miniato e nelle fortezze di San Gimignano ed Empoli; nel 1630 fu Ufficiale dei fiumi; nel 1641 Provveditore delle Gabelle. *Ivi*, p. 233.

⁶⁰ Sul personaggio, *ivi*, pp. 169-170, 203, 253.

⁶¹ *Ivi*, p. 239.

⁶² Sul pittore rimando al volume monografico D'AFFLITTO 2002, segnalando inoltre, fra i contributi più recenti, almeno Solinas in FRESCOBALDI, SOLINAS 2004, pp. 137-167; BENASSAI 2008; BELLESI 2009, vol. I, pp. 179-181; NESI 2009; PIZZORUSSO 2014; ACANFORA 2017^a; STRUHAL 2017.

lore” – questa la definizione di Filippo Baldinucci⁶³ – emersi dalle ricerche; prove di nobiltà per immagini da dispiegare nell’abitazione.

Il recupero della serie si deve a Francesco Solinas che in un saggio articolato del 2004 ha ben illustrato le ragioni della straordinarietà dell’impresa, già intuibili dall’eccellenza dell’autore, che era allora fra i ritrattisti più stimati a Firenze (secondo solo a Giusto Suttermans, impegnato stabilmente a corte). Essa si compone di sedici dipinti, dieci, di dimensioni superiori al naturale, ritenuti autografi di Lippi; i restanti sei, di formato lievemente minore (cm. 210x110), finora attribuiti alla bottega del maestro. Solinas ne ipotizzava l’avvio intorno al 1652, subito dopo la morte del senatore Matteo e in tempo perché il primogenito Piero, defunto nel 1654, potesse seguirne l’elaborazione, essendo questi il vero “storico della famiglia”.⁶⁴ Sempre secondo lo studioso, i primi dieci dipinti – a cui si aggiungerebbe un undicesimo, perduto, rappresentante Lorenzo Maria⁶⁵ – sarebbero stati ultimati entro il 1660, anno in cui li ritrova documentati nel salone della villa di Montecastello, dopo una prima esposizione nel palazzo di città.⁶⁶

L’analisi della contabilità degli eredi del senatore Matteo induce in questa sede a estendere l’attività di Lippi fino al 1665, anno della sua morte.⁶⁷ Fra il 10 gennaio e il 2 marzo 1665 (secondo il calendario moderno) il pittore sottoscrisse tre ricevute “a buon’ conto de ritratti d’huomini antichi della Casa”, riscuotendo 25 ducati in tutto. Il 10 aprile seguente la moglie Lisabetta scrisse di suo pugno una quarta ed ultima ricevuta, riscuotendo altri 10 ducati.⁶⁸ Lorenzo giaceva a letto in fin di vita e sarebbe mancato quattro giorni dopo, lasciando incompiuta la serie.

Una fonte diversa, il *Libro [...] debitori e creditori [...] de figlioli del quondam s.r senatore Matteo de Frescobaldi*, fornisce ulteriori informazioni. Al 31 gennaio 1665 vi è registrato un pagamento di 12 scudi “à Lorenzo Lippi Pittore [...] a conto di sette ritratti d’huomini antichi di casa nostra a lire 80 l’uno”.⁶⁹ Se-

⁶³ BALDINUCCI ed. 1845-1847, vol. V, pp. 270-271.

⁶⁴ FRESCOBALDI, SOLINAS 2004, p. 253.

⁶⁵ Lo studioso riferisce che un ritratto del senatore Lorenzo Maria fu restaurato a fine Ottocento dai pittori Niccolò Fontani e Torello Bacci, e nella relativa ricevuta è descritto come “Ritratto del Seicento”. *Ivi*, p. 253. Non si può attribuire questa tela a Lippi per le ragioni che dirò in seguito.

⁶⁶ Solinas cita come fonte una “Descrizione degli oggetti d’arte che trovansi nel Salone della villa di Montecastello”, datata 1660, ma non fornisce la segnatura archivistica del documento, che al momento risulta irrintracciabile. Vedi FRESCOBALDI, SOLINAS 2004, p. 204 e nota 84. Più avanti nel testo si tornerà sul problema della collocazione, documentando la serie nella residenza cittadina dei Frescobaldi ancora nel 1676.

⁶⁷ Solinas non fa menzione dei documenti – ricevute e pagamenti – che si presentano qui di seguito, né esplicita la fonte da cui ricava le date dei ritratti.

⁶⁸ “Adi 30 di Gennaio 1664 / Io Lorenzo Lippi ho riceuuto dal Signor Lorenzo Frescobaldi ducati dodici per a buon’ conto dei ritratti d’huomini antichi della casa solo, et in fede propria mano ho scritto. *Ducati 12*”; “Adi 26 di Febbraio 1664 / Io Lorenzo Lippi ho riceuuto dal Signor Lorenzo Frescobaldi ducati tre a buon’ conto come sopra, et in fede propria mano ho scritto. *Ducati 3*”; “Adi 2 di Marzo 1664 / Io Lorenzo Lippi hò riceuuto ducati dieci a buon conto come sopra et in fede propria mano ho scritto. *Ducati 10*”; “Io Lisabetta moglie del s.r lorenzo lippi oriceuto schudi dieci abonchonto questo di 10 di aprile. *Scudi 10*”. Archivio Frescobaldi di Remole, Serie IX, 148, c.s.n.n.

⁶⁹ Archivio Frescobaldi di Remole, Serie XV, 436, c. 123 sin.

guono il 4 marzo e il 12 aprile altri due pagamenti, di 13 e 10 scudi ciascuno, con la stessa causale (il secondo prelevato da Lisabetta). Il totale di 35 scudi corrisponde alle ricevute autografe.⁷⁰

Un primo dato da evidenziare è che i pagamenti si riferiscono solamente a sette ritratti di “uomini antichi”, con l'esclusione cioè dei ritratti dei “Frescobaldi moderni”: il senatore Matteo (Fig. 18), il figlio monsignor Piero (Fig. 20), il senatore Giuseppe (Fig. 19), stando ai nomi riportati sulle tele sopravvivenuti. La commissione di quest'ultimi fu concepita separatamente, e sebbene l'analogia di formato e la comune paternità pittorica suggeriscano l'intenzione originaria di raggrupparle in serie, la fusione in senso narrativo dovrà tenere conto di questa separazione. Lo capiremo meglio fra breve, scorrendo le identità di tutti i protagonisti. Ai “Frescobaldi moderni” si riferisce un solo pagamento:

“Adi 12 detto [gennaio 1665] lire 247._._ contanti a lorenzo lippi Pittore per mano del nostro s.r Canonico [Niccolò Frescobaldi], che scudi 34 e lire 2 per tre ritratti, che uno di Monsignor Piero frescobaldi Vescovo di S. Miniato, uno del S.r senatore Agniolo Acciaiuoli, e l'altro del S.r senatore Matteo frescobaldi a lire 80._ l'uno, e lire 7 per azzurro in tutto lire 247._ avere a cassa. Scudi 35.2._.”⁷¹

Le identità dei ritrattati coincidono solo in parte con quelle riportate sui dipinti; tuttavia, la corrispondenza non sembra discutibile e l'identità discordante va ricondotta alla trasformazione dell'iscrizione sulla tela; un'operazione ben documentata sui ritratti Frescobaldi nei due secoli successivi e che nel caso specifico è provata dal vistoso errore cronologico che l'accompagna. Il ritratto del senatore Giuseppe non può in alcun modo rappresentare questo personaggio. Nel 1665 – anno del pagamento e della morte di Lippi, dunque *ante quem* obbligato per un suo ritratto – Giuseppe era ben lontano dall'indossare la veste senatoriale, elemento distintivo di questo ritratto, che ottenne nel 1698 per rinuncia del fratello Lorenzo Maria.⁷² Ritenendo condivisibile l'attribuzione a Lippi e dovendo perciò cercare un'altra identità per il nostro ritratto, l'unico altro senatore di casa Frescobaldi vissuto nel Seicento è Lorenzo Maria; ma poiché anche questi ottenne il titolo dopo il 1665, nel 1677, né il ritratto conservato, né alcun altro dipinto di Lorenzo Lippi possono essergli associati.⁷³

⁷⁰ Lo sfalsamento delle date fra le fonti è facilmente spiegabile considerando il ritardo della compilazione del libro contabile rispetto alla scrittura e collezione delle ricevute.

⁷¹ Archivio Frescobaldi di Remole, Serie XV, 436, c. 123 sin. Il canonico Niccolò († 1679) è un altro dei figli del senatore Matteo e in questi anni risulta incaricato in diverse occasioni di trasmettere pagamenti del fratello Lorenzo Maria.

⁷² Per un riscontro sulle date di accesso al Senato dei Quarantotto vedi MANNI 1771, p. 49 (Frescobaldi). Lorenzo Maria rinunciò al titolo di senatore poco dopo aver pronunciato i voti religiosi. Sarebbe morto nel 1699 con fama di santità e nel 1716 fu pubblicata una sua vita agiografica per cura del Padre Serafino Maria Loddi, dalla quale si ricavano informazioni e date attendibili sulla sua biografia e su quella di alcuni familiari.

⁷³ Il dipinto documentato al restauro da Solinas va ritenuto più tardo, di mano diversa dal Lippi e forse parte delle aggiunte di fine Ottocento.

Esauriti i senatori Frescobaldi, il solo personaggio, senatore entro il 1665, sufficientemente vicino ai committenti dei ritratti di Lippi per meritare un posto accanto agli “uomini illustri per dignitadi e per valore” è Agnolo Acciaiuoli; esattamente il personaggio del pagamento su riportato.⁷⁴ Fratello di Ginevra, moglie del senatore Matteo, Agnolo era stato socio in affari, amico e confidente di Matteo. Grazie allo straordinario posizionamento a corte di questi⁷⁵ Matteo aveva potuto guadagnare il favore dei principi Medici, ottenendo per sé incarichi prestigiosi e gettando le basi per le carriere dei figli, il tutto accompagnato dalla floridezza delle compagnie commerciali condotte in partnership con l’Acciaiuoli, inscindibile – com’è noto – dal prestigio sociale degli intestatari. Infine, morendo nel 1654 senza eredi, il senatore Agnolo aveva lasciato il suo ingentissimo patrimonio ai nipoti, figli del senatore Matteo e committenti del suo ritratto a Lorenzo Lippi. Agnolo Acciaiuoli meritava così di entrare nella narrazione dell’identità nobiliare dei Frescobaldi avendo contribuito in misura determinante alla sua recente (straordinariamente positiva) evoluzione.

Il senatore Acciaiuoli conobbe e frequentò Lorenzo Lippi nella sua posizione di Luogotenente dell’Accademia del Disegno e in quanto raffinato committente e collezionista. La frequentazione dei due si era alimentata attraverso la comune vicinanza agli architetti Giulio e Alfonso Parigi e al principe Leopoldo de’ Medici, che il senatore accompagnò nel 1646 alla corte di Innsbruck, solo qualche anno dopo la nota trasferta di Lippi. Non stupisce, allora, che il suo ritratto colga tanto sottilmente il carattere fermo dell’uomo di governo, eppure posato e riflessivo, proprio del cultore delle arti. Stessa sottile penetrazione di carattere emerge dal ritratto del senatore Matteo, il cui piglio energico, ruvido e pratico, ed il volto anziano – immagine del consumato capo-impresa e *pater familias* – quasi contrasta con la posa studiata e “gentile” della figura. Lippi riuscì a rendere personalità complementari ricorrendo al medesimo schema compositivo, tipico dei ritratti di senatori di metà Seicento, producendo effigi impossibili da separare nel comune spazio espositivo e narrativo. Egli trasformò, insomma, somiglianze e differenze pittoriche in una sorta di metafora del legame biografico e affettivo intercorso fra i due personaggi.

Tornando alle registrazioni contabili, un altro dato degno di nota è che per ciascun dipinto – sia dei Frescobaldi “antichi” che dei personaggi moderni – erano state pattuite 80 lire, pari a circa 11 scudi. La cifra è conforme ai prezzi dei ritratti a figura intera dello stesso periodo ma un po’ inferiore alle aspettative per ritratti di dimensioni “eroiche”, che richiesero uno sforzo di documentazione e invenzione proprio della pittura di storia. A contenere il prezzo poterono intervenire vari fattori, dalla commissione multipla all’amicizia del pittore coi committenti. Sempre dai pagamenti emerge un altro dato illumi-

⁷⁴ Sui rapporti intercorsi fra Agnolo Acciaiuoli e Matteo Frescobaldi lo studio monografico di Frescobaldi e Solinas ritorna in molti passi. Vedi in particolare le pp. 228-230.

⁷⁵ Fra i vari e prestigiosi incarichi affidatigli dal granduca Ferdinando II segnalò almeno quelli di Commissario di Cortona (1632), di Commissario in Lunigiana (1637), di Governatore di Livorno (dal 1642), quest’ultimo seguito alla sua ammissione al Senato dei Quarantotto, dello stesso anno.

nante sulla storia della serie. Mentre i tre ritratti moderni furono pagati per intero (80 lire x 3 = 32 scudi), i 35 scudi totali versati per i sette ritratti degli “uomini antichi” equivalgono a meno della metà di quanto sarebbe spettato al pittore calcolando 80 lire a dipinto, cioè 80 scudi totali. Due ipotesi si aprono, non necessariamente alternative: altri pagamenti, al momento irrintracciabili, poterono essere erogati in anni precedenti al 1660 (in cui iniziano le registrazioni del libro contabile); in tale ipotesi la gestazione della serie dovette essere lunga e seguire non di molto la morte del senatore Matteo. L'altra ipotesi – suffragata da indizi più chiari – è che la stima dei dipinti fu rivista al ribasso perché alla morte di Lippi le opere necessitavano di perfezionamento. Lorenzo Maria, infatti, si affrettò a cercare un sostituto e a distanza di pochi mesi la contabilità ne rivela l'identità.

Diversamente da quanto ipotizzato in passato, la scelta non ricadde sugli allievi di Lippi, bensì su un artista di provata esperienza nell'esercizio della copia: Virginio Zoballi (ca. 1601-1685).⁷⁶ Pittore dimenticato, Zoballi fu allievo di Jacopo da Empoli e dall'eredità del maestro acquistò una parte della celebre bottega. Baldinucci lo conobbe in tarda età e ne lodò la memoria ferma, dalla quale dice di aver raccolto molte informazioni poi riportate nelle *Notizie* sull'Empoli. Su Zoballi dice brevemente: “Questi è stato sempre molto applicato all'arte sua, fatte alcune cose d'invenzione; ma soprattutto ha copiato assai bene, e nelle macchine è stato in sua gioventù ingegnoso”.⁷⁷

È chiaro da questo sintetico profilo che i Frescobaldi optarono per un copista d'esperienza affinché portasse a perfezione il progetto di Lippi col massimo intendimento della sua “maniera pittorica” e realizzasse nuovi ritratti accostabili alle effigi precedenti, forse solo immaginati dal pittore più celebre; quest'ultimi corrispondenti ad almeno alcuni dei sei dipinti di formato minore. La prima registrazione reperibile nel *Libro debitori e creditori* già citato è chiara sul compito del pittore:

“E adì 31 detto [agosto 1665] lire 35. _ contanà a Verginio zoballi Pittore à conto de ritratti d'huomini antichi di casa nostra che elli à preso a fare, i medesimi che lascio imperfetti il lippi morto, havere cassa. Scudi 5. _ . _ .”.⁷⁸

Il 26 settembre, 10 ottobre, 24 ottobre, 22 novembre 1665, e 6 gennaio e 6 aprile 1666 si rintracciano altri pagamenti con la stessa causale, per un totale di 25 scudi, da aggiungersi ai 5 già percepiti. In

⁷⁶ Su Zoballi o Zaballi si vedano BALDINUCCI ed. 1845-1847, *ad indicem*, BRUNORI CIANTI 2004; BELLESI 2009, vol. I, p. 274.

⁷⁷ BALDINUCCI ed. 1845-1847, vol. III, p. 17. L'unica opera originale del pittore menzionata è un “quadro da sala, dove sono ritratti tre Serenissimi Principi di Casa Medici a cavallo”, ricordata nell'abitazione degli eredi di Luigi Antinori. L'opera è purtroppo dispersa.

⁷⁸ Archivio Frescobaldi di Remole, serie XV, 436, c. CXXIIJ.

due conti a parte è registrato il costo dell'azzurro (7 scudi e 4 lire), a carico dei committenti,⁷⁹ mentre fra le ricevute autografe si rintraccia un ulteriore pagamento a Zoballi di 15 scudi, erogato il 20 luglio 1666, “per resto de quadri dipintovi dentro huomini illustri di casa Frescobaldi”.⁸⁰ Il lavoro di Zoballi doveva pertanto essere terminato a questa data, trattandosi del saldo.

Precisati, per quanto possibile, i tempi e le responsabilità della commissione, è tempo di scoprire le identità degli “uomini antichi” Frescobaldi, ciascuno interprete dei contenuti storico-identitari da spiegare con l'esposizione della serie. I primi cinque ritratti di Lippi rappresentano altrettanti personaggi vissuti nel XIII secolo: *Fresco di Lamberto*, “De Signori di Camaione, cavaliere, podestà di Cremona nel 1279”, si legge nell'iscrizione (Fig. 21); il fratello *Geri di Lamberto*, commendatore dell'Osa nel 1268; *Berto di Rinieri*, podestà di Padova e favorito da Carlo I d'Angiò, “il primo che portasse negl'eserciti della Repubblica fiorentina l'insegna reale di Carlo d'Angiò re di Napoli nel 1288” (recita l'iscrizione) (Fig. 22); *Lambertuccio di Ugolino*, Podestà di Padova nel 1290; *Teglia di Neri*, podestà di Bologna nel 1297 e ambasciatore della Repubblica fiorentina presso il papa nel 1301.

Tutti questi personaggi avevano rivestito alte cariche dentro e fuori la Toscana e furono beneficiari di titoli feudali. Fresco e Geri di Lamberto, in particolare, erano nipoti del capostipite Frescobaldo ed i più antichi rappresentanti (documentati) della stirpe feudale dei “Signori di Camaione”, il territorio sul quale il senatore Matteo rivendicava un moderno titolo nobiliare. L'affermazione dell'origine feudale era il primo e principale argomento della ricostruzione genealogica per immagini ed escludeva ogni riferimento alla contemporanea ascesa finanziaria della famiglia attraverso la banca e la mercatura. Con Solinas val la pena ricordare, a questo proposito, l'esclusione delle effigi di Bettino e di Amerigo Frescobaldi, “i coraggiosi banchieri” delle agenzie di Bruges, Anversa e Ostenda, tenute dalla famiglia per tre secoli.⁸¹ Sebbene alla base della ricchezza familiare, l'attività mercantile non poteva entrare nella narrazione, trattandosi – almeno sul piano teorico – di un'attività incompatibile con lo *status* nobiliare.

La partecipazione alla gestione della *Res publica* rappresentava il secondo argomento della narrazione, ma con una rinnovata insistenza sull'identità militare degli “uomini antichi” del casato. Il ritratto di *Tommaso di Lionardo* (Fig. 23), cavaliere, commissario della Repubblica vissuto nella prima metà del Quattrocento, rivendicava ai Frescobaldi la difesa eroica dello stato (“morì in Genova sopra la corda per non voler palesare i segreti della patria nel 1428”, si legge sulla tela). Altro personaggio illustre del XV secolo fu *Fra' Antonio* (Fig. 24), cavaliere di Malta, “priere di Pisa e ammiraglio di papa Pio II nel 1456”.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Archivio Frescobaldi di Remole, Serie IX, 148, c.s.n.n.

⁸¹ FRESCOBALDI, SOLINAS 2004, p. 252.

Da attribuirsi in parte a Zoballi e – apparentemente – in altra a un secondo pittore⁸² sono i sei ritratti rimanenti, tutti – come i precedenti – immagini dei protagonisti della storia antica, comunale e repubblicana. Si comincia da *Lamberto di Frescobaldo* (Fig. 25), padre dei già citati Fresco e Geri, “Grande Anziano” del comune, celebrato nel dipinto per la costruzione del primo Ponte a Santa Trinita in legno (raffigurato alle spalle del personaggio, davanti all’immaginario palazzo Frescobaldi sulla “coscia” del ponte);⁸³ seguono *Bardo di Lamberto*, figlio e fratello dei personaggi ora citati, “Signore di Camaione, cavaliere nell’anno 1268” (così nell’iscrizione); *Stoldo di Rinieri*, fratello del già citato Lamberto e fondatore di un ramo del casato; *Dino* (Fig. 26) e *Matteo di Dino*, padre e figlio, celebri poeti stilnovisti, il primo notissimo per l’amicizia con Dante Alighieri e per aver salvato dalla distruzione i primi sette canti della Divina Commedia, per questo rappresentato con accanto l’inconfondibile profilo del poeta laureato;⁸⁴ infine il ritratto di *Leonardo di Niccolò*, autore di una rara cronaca sul viaggio che lo portò in varie regioni del Vicino Oriente.⁸⁵ L’identità culturale e mecenastica è l’argomento comune di queste immagini, trascurata nelle prime sette effigi, dov’era predominante l’identità militare e cavalleresca.

Tutti insieme gli undici ritratti di “uomini antichi” ricostruivano una storia edulcorata dei Frescobaldi, dalla quale erano stati espunti non solo i mercanti, ma anche tutti gli oppositori del regime mediceo, pure rintracciabili negli annali fiorentini. Si trattava di una narrazione politica, che esaltava il contributo del casato alla costruzione dello stato repubblicano (cioè la componente civile della nobiltà) pur rivendicando un’origine più antica, feudale, che doveva facilitare l’ottenimento del titolo nobiliare, elevando i Frescobaldi su altri casati fiorentini di diversa estrazione. Da questa stagione antica e gloriosa si passava direttamente, con un lungo salto temporale, ai primi cortigiani medicei, corrispondenti ai committenti delle ricerche genealogiche (il senatore Matteo e monsignor Piero). In mezzo vi erano i noti oppositori dei Medici, le cui identità andavano censurate in un’ottica di riscrittura della storia familiare in chiave quietamente pro-medicea.

Nel XIX secolo questo divario temporale sarebbe stato colmato con l’aggiunta alla serie del ritratto di *Giuliano di Piero* (Fig. 27), soldato valoroso, morto per le ferite riportate nella battaglia di Gavinana (1530) in difesa della Repubblica.⁸⁶ Questa aggiunta fu chiaramente figlia del proprio tempo, di quell’Ottocento romantico in cui l’esaltazione della storia repubblicana avvenne con discredito del granducato mediceo. Giuliano assurgeva a eroe repubblicano e per questo meritava di essere inserito fra gli “uomini illustri per

⁸² Solinas, che ha potuto osservare le tele più attentamente dello scrivente, identifica due autori e li distingue per due “maniere” pittoriche diverse: “[la prima] più prossima al maestro [...], analitica e dettagliata, ripete gli schemi lippeschi. Una maniera più fluida, veloce e accennata, è invece relativa a un artista più tardo”. *Ivi*, p. 256.

⁸³ Su di lui *ivi*, pp. 20-22.

⁸⁴ Sui personaggi *ivi*, pp. 49-56.

⁸⁵ Sul personaggio Dino Frescobaldi ha dedicato lunghe pagine; *ivi*, pp. 56-68.

⁸⁶ Sul personaggio *ivi*, p. 88.

dignitadi e valore” della famiglia. Affinché, tuttavia, la sua riabilitazione non sembrasse posticcia ma valesse come attestato di un attaccamento ai valori repubblicani mai sopito – totalmente contrario al significato originario della serie –, l’effigie avrebbe dovuto provenire dal passato ed anzi passare per originale. La soluzione – già smascherata da Solinas – fu la contraffazione di un ritratto di Filippo IV di Spagna, parte delle collezioni Frescobaldi, ponendovi sotto il nome di Giuliano.⁸⁷ Insieme a questo furono aggiunti alcuni ritratti femminili, inimmaginabili nella serie degli antenati illustri, e fors’anche nello stesso momento il ritratto del senatore Giuseppe Maria, con le modalità che conosciamo.

Non furono tuttavia queste le prime acquisizioni postume alla serie. Scorrendo la contabilità dei fratelli Frescobaldi, il 31 ottobre 1712 troviamo il pagamento per un “ritratto del Signor Senatore Lorenzo nostro”.⁸⁸ Questo potrebbe corrispondere al ritratto con lo stesso soggetto menzionato al restaurato di fine Ottocento, e in tale ipotesi essere di dimensioni accostabili alla serie lippesca. Ancor prima, nel 1706, si rintraccia un pagamento per un’operazione diversa, ma parallela a quella della serie di Lippi e Zoballi:

“Adj 2 Giugno [1706] s. 40.2.6.8. per n. 8 Quadri grandi di Ritratti con sua adornamento e ridotti in persone della Famiglia, e n. 8 Arpioni il tutto per a Monte Castello”.⁸⁹

In questo caso un intero gruppo di ritratti “grandi” fu acquistato per una cifra niente affatto trascurabile e trasformato in ritratti Frescobaldi, verosimilmente con l’apposizione di nomi di famiglia sulle tele.⁹⁰ La serie era destinata alla villa di Montecastello, dove l’allestimento di una dimora sempre più sfarzosa, nel cuore dei domini storici dei Frescobaldi, richiamava con forza i simboli dell’antichità e della nobiltà del casato.

Contrariamente a quanto finora creduto, la serie di Lippi e Zoballi rimase per almeno qualche decennio nella residenza cittadina del Fondaccio di Santo Spirito, dov’è rintracciabile in un inventario dei beni del senatore Matteo redatto nel 1676, venticinque anni dopo la morte: “Undicj quadrij di figura intera ritrattj al naturale, d’uominj illustri della famiglia anzi quattordicj” sono registrati nella “Sala sull’orto”,⁹¹ insieme a due “quadrij bislungij di Brucia 4 intagliati entrovj prospettive intarsiate”, quest’ultimi pensabili

⁸⁷ *Ivi*, pp. 263-273. Fra 1885 e 1890 i restauratori Niccolò Fontani e Torello Bacci selezionarono tre ritratti principeschi acquistati dalle dismesse collezioni medicee e con interventi di ridipintura, allargamento delle tele, sostituzione di cornici, ottennero nuovi ritratti da accostare alla serie seicentesca. L’apposizione d’iscrizioni dorate completò l’operazione; il ritratto di una principessa medicea fu così trasformato in Ginevra Acciaiuoli nei Frescobaldi; quello di Isabella di Borbone, regina di Spagna – secondo l’identificazione di Solinas –, in Maria Anna Orsini Frescobaldi; infine quello (indubitatamente) di Filippo IV di Spagna in Giuliano di Piero Frescobaldi, celebre oppositore mediceo.

⁸⁸ Archivio Frescobaldi, serie XV, 484, c. 271sin.

⁸⁹ *Ivi*, c. 95sin.

⁹⁰ Sul valore dell’apposizione delle iscrizioni dorate sui ritratti di famiglia torneremo in seguito, al Capitolo 2, pp. 49-51, 66-69.

⁹¹ Archivio Frescobaldi di Remole, serie II, 6, ins.n.n., cc.n.n.

forse come frammenti dell'arredo dell'abitazione antica accanto al Ponte Santa Trinita, e insieme ai grandi ritratti creanti un rivestimento ispirato ai saloni quattrocenteschi con serie affrescate di uomini illustri (si pensi alla villa Carducci con gli uomini illustri di Andrea del Castagno, Fig. 8).

La voce inventariale non è solo chiara nell'identificare la serie ma nella correzione finale del numero sembrerebbe palesare l'originaria distinzione in due gruppi, evidentemente colta dall'analisi iconografica: gli undici ritratti di "uomini illustri" corrispondono agli undici "uomini antichi" di Lippi e Zoballi; i restanti tre corrispondono ai personaggi "moderni", che in un primo momento il redattore del documento pensò di distinguere dalla serie d'invenzione, optando immediatamente dopo per una sintesi basata sull'uniformità di formato.

Le aggiunte e manipolazioni alla serie di metà Seicento rivelano un desiderio di completamento che intervenne solo allorché l'originaria distinzione fra "uomini antichi" e "uomini moderni" lasciò il posto a una lettura in chiave genealogica, che necessitava di una continuità e di un'abbondanza di rappresentanti. Nella prima metà del Settecento tale fenomeno interessò molte serie e acquistò accenti programmatici con la costituzione di raccolte di ritratti aperte all'illustrazione dell'intera genealogia. Ne vedremo alcuni esempi più avanti, nel paragrafo dedicato a questo tema.

Concepita per essere esposta nello stesso ambiente, la serie Frescobaldi cedette ai colpi delle trasformazioni architettoniche del palazzo di città, migrando anch'essa nella villa di Montecastello, dove rimase fino alla recente alienazione. Fra Settecento e Novecento il Palazzo di via Santo Spirito fu più volte rimaneggiato e frazionato in appartamenti, per ospitare fratelli, vedove, stretti congiunti, e *grand-tourists* in affitto. Gli inventari del 1799, 1800 e 1802 – che "fotografano" la residenza divisa fra il cav. Matteo († 1841), Orazio (1761-1845) e il cav. Niccolò (1767-1846), fratelli ed eredi dei committenti della serie lippesca – escludono sempre la presenza dei "ritrattoni" (come presero a chiamarli i Frescobaldi) e la ritrattistica in generale sembra limitata a poche unità di ritratti di "antichi di casa" e a ritratti contemporanei, distribuiti fra anticamere e salotti.⁹² Fanno eccezione due ambienti, entrambi pertinenti all'appartamento del cav. Matteo, il capofamiglia: nel salone del piano nobile sono registrati "Sei quadri bislungi esprimenti Ritratti della Casa Frescobaldi con Cornici quattro bianche, e due scure", esposti accanto all'albero genealogico e ad altri otto quadri rappresentanti vedute e baccanali.⁹³ Purtroppo le identità dei ritrattati sono taciute ma sembra improbabile che si tratti di una parte della serie seicentesca, tanto più che nel secondo ambiente da segnalare, la camera terrena sul giardino, lo stesso redattore utilizza un'espressione precisa (ma diversa) per indicare gli "uomini illustri". Lì è ricordata una serie di sette ritratti di "Grandi della Casa Acciajoli"⁹⁴, parte dell'eredità del senatore Agnolo, di dimensioni in-

⁹² I documenti sono raccolti in Archivio Frescobaldi di Remole, Serie II, 10, inss.n.n.

⁹³ *Ivi*, ins.n.n., c.n.n.

⁹⁴ *Ivi*, c.n.n.

feriori ai “ritrattoni” Frescobaldi. Questa rimaneva a ricordo dell’unione matrimoniale con gli Acciaiuoli di cui si è detto, cruciale nella determinazione della storia moderna della casata dei Frescobaldi.

1.2. Genealogie internazionali: gli “uomini illustri” di casa Gondi

Al centro della vicenda che ci accingiamo a ripercorrere è l’abate Carlo Antonio Gondi (1642-1720), già noto alla storiografia come redattore delle memorie genealogiche dei Gondi,⁹⁵ meno come attento raccoglitore e custode delle effigi dei suoi protagonisti.

Carlo Antonio nacque primogenito da Giovambattista (1589-1664)⁹⁶ e Maria Maddalena Buonacorsi e appartenne al ramo dei Gondi meglio introdotto alle corti di Toscana e Francia. Ottenuto giovanissimo il canonicato della chiesa metropolitana fiorentina e poi il titolo di abate, intraprese la carriera diplomatica ricoprendo gli incarichi di ambasciatore granducale residente in Francia, Segretario di Stato e membro del Consiglio Segreto del Granduca. Cortigiano navigato, confidente di Cosimo III, Carlo Antonio condivise col sovrano svaghi intellettuali e preoccupazioni dinastiche, entrambe all’origine della scelta di occuparsi personalmente della sistemazione della memoria genealogica familiare: dalla fine del Seicento raccolse tutta la documentazione archivistica sui Gondi, setacciando archivi pubblici e privati, allo scopo di redigere una storia genealogica del casato.⁹⁷ *L’Istoria Genealogica dell’Illustrissima Casa dei Gondi* fu l’esito primo e sebbene rimasta manoscritta⁹⁸ fu all’origine di altre ini-

⁹⁵ Sul personaggio si vedano ARRIGHI 2001^a; CALAFATI 2013, pp. 70-76. Più in generale sui Gondi rimando a CORBINELLI 1705; PAOLI 1883; RIDOLFI 1928, pp. 55-93; GINORI LISCI 1972, vol. II, pp. 585-592; DE VUONO 2005; MOROLLI, FIUMI (a cura di) 2013; CALAFATI 2013; TOGNETTI 2013; CALAFATI 2018.

⁹⁶ Vedi ARRIGHI 2001^b.

⁹⁷ Volumi e scritture della genealogia si conservano oggi nell’Archivio Gondi di Villa i Bossi. Nel 1719 l’abate emendò il suo testamento di dieci anni prima con un codicillo, stabilendo un fidecommesso sui volumi e scritture della genealogia. Il codicillo è in ASFi, Notarile moderno, notaio Giovanni Antonio Pecorini, prot. 22753, 1719, testamenti, n. 58, cc. 74r-v. Nel documento sono elencati i seguenti incartamenti: “Libri manoscritti che sono nell’Armadio grande, in Casa l’Illustrissimo Signore Abate Gondi attenenti alla Genealogia della sua famiglia; Originale dell’Istoria Genealogica dj casa Gondj, colla traduzione Francese, Opera dell’Abbate Carl’Antonio Gondi; Historie Genealogique Gondj, che è il secondo tomo della suddetta Istoria, stampata in Parigi nell’Anno 1708, mandato dalla signora Duchessa de Lesdiguières[sic] al signore Abate Gondj, per auerne la sua approuazione auanti che sj publicasse già che il primo Tomo era stato formato con le scitture mandate del suo manoscritto da esso fatto sopra l’istessa istoria; Prouanze della Nobiltà, e antichità de Signori Gondj, che sono stampate nell’Istoria Genealogica; Notizie della Famiglia de Signori Gondj Filza I Filza II Filza III Filza IV; Carteggio dj Madama la Duchessa de Lesdiguières[sic] col signore Abate Gondj Tomo primo parte prima, e seconda, tomo II parte prima e seconda, Tomo III parte prima e seconda e Tomo IV; Cartophilax Gondianus, siue Collectanea omnium Instrum’ in Membranis quarum plarisque in adornanda preclarissime Familis seu Istoria Genealogica usas est Carolus Antonius Gondi.” *Ibidem*. L’eredità di Carlo Antonio andò al nipote (di fratello) Giovanni Battista Gaetano († 1750) che rispettò il mandato dello zio. Morì nel 1750 e l’anno seguente, dopo la morte improvvisa dell’unica figlia, Maria, le tre eredi sostituite – le tre sorelle di Giovanni Battista Gaetano – predisposero l’“Instrumento della Consegnà delle Scritture a Signori canonico e Amerigo Gondi de’ 28 aprile 1751”, i più vicini familiari maschi, esponenti del ramo proprietario del palazzo di Piazza San Firenze. Il documento è conservato in ASFi, Mannelli Galilei Riccardi, 254 (Gondi), ins.n.n.

⁹⁸ Archivio Gondi di Villa i Bossi, *ad indicem*.

ziative dirette alla celebrazione del casato, nelle quali – ed è qui l'elemento di maggiore interesse in questa sede – la presentazione dei ritratti assunse un ruolo centrale.

La prima e più importante fu la pubblicazione dell'*Histoire Généalogique de la Maison de Gondi*, stampata a Parigi nel 1705 coi tipi di Jean-Baptiste Coignard, “imprimeur ordinaire du Roy”.⁹⁹ I due volumi che la compongono, illustrati da incisioni di finissima qualità, furono finanziati da una cugina dell'abate, Paola Francesca Gondi (1655-1716), duchessa di Lesdiguières e ultima discendente del ramo francese dei Gondi, duchi di Retz (Fig. 44). L'opera reca la firma di Jean de' Corbinelli ma buona parte dei contenuti provennero dalla penna dell'abate: il fitto carteggio intercorso con la duchessa negli anni di redazione attesta l'invio da Firenze di documenti e appunti tratti dall'*Istoria*, rielaborati da Corbinelli.¹⁰⁰ Ancora all'abate si devono gli sforzi di documentazione iconografica, con l'invio di disegni dai quali furono tratte le incisioni del primo volume, dedicato alla storia fiorentina dei Gondi, dalle origini alla generazione di Giovambattista (padre dell'abate).¹⁰¹

Un'attenzione speciale meritano le otto incisioni con ritratti di personaggi illustri di casa Gondi, per il contributo specifico nell'edizione ma pure come testimoni di un allestimento domestico perduto. Dalle iscrizioni in calce apprendiamo che le effigi furono esemplate su ritratti esposti nell'abitazione fiorentina dell'abate Carlo Antonio – *Tiré du Cabinet de M. l'Abbe de Gondi à Florence* –, situata in via Maggio, a pochi passi da Palazzo Pitti.¹⁰² L'identificazione del *cabinet* è ostacolata dall'assenza di un inventario coevo ma nel 1750, quando la stessa residenza fu inventariata dopo la morte di Giovan Battista Gaetano di Francesco, nipote ed erede di Carlo Antonio,¹⁰³ vari ritratti si trovavano nella “retrocamera” della camera da letto del piano terreno, insieme a diversi alberi genealogici Gondi; un ambiente compatibile con un *cabinet* “alla francese” destinato all'esposizione di ritratti.¹⁰⁴

⁹⁹ Le tappe di quest'impresa sono sintetizzate in CALAFATI 2013, pp. 74-76.

¹⁰⁰ *Ivi*, 75. Il carteggio, cominciato nel 1682, è rilegato in due volumi, intitolati “Carteggio di Madama la Duchessa di Lesdiguières col S.r Ab. Carlant.o”. Ciascuno è diviso in due sezioni, la prima con le missive provenienti dalla Francia, la seconda con le minute dell'abate Carlo Antonio. Un terzo tomo – segnato in realtà “Tomo I” – corrisponde al primo esemplare del secondo volume dell'*Histoire Généalogique*, che Paola Francesca Gondi inviò a Firenze prima della pubblicazione per ricevere il parere dell'abate. Darò conto in seguito di alcuni dati emersi dal rapido spoglio che ho potuto effettuare del carteggio.

¹⁰¹ I disegni architettonici furono realizzati a Firenze da Giovanni Battista Bettini e incisi a Parigi. Un'analisi più approfondita delle minute delle missive dell'abate, conservate insieme alle risposte di Paola Francesca, potrebbe rivelare maggiori dettagli sullo scambio di disegni.

¹⁰² Il palazzo corrisponde all'attuale n. 35, di fronte al Palazzo della Commenda di Firenze, sede del Baliato di Firenze dell'Ordine di Santo Stefano. Vedi BEVILACQUA, MADONNA 2003, Tav. II, “Firenze: il sistema delle residenze nobiliari alla metà del Settecento”, n. 161.

¹⁰³ Figlio del senatore Ferdinando e di Ottavia Gondi, discendente dal ramo di Giuliano il Magnifico della stessa famiglia, Giovan Battista Gaetano fu cavaliere di Santo Stefano e diplomatico, costantemente in viaggio fra Toscana e Francia, al servizio della corte granducale. Vedi CALAFATI 2013, p. 76.

¹⁰⁴ ASFi, Notarile Moderno, notaio Jacopo di Giovanni Vincislao Vinci, prot. 23257, 1748-1752 (1750), cc. 81r-145v (cc. 83v-84r la “retrocamera”). Altri ritratti, su cui torneremo fra breve, si trovavano nella sala e in altre camere, mentre altri ancora erano esposti nelle ville di Argiana e Signa. L'inventario è già discusso in DE VUONO 2005 dove, tuttavia, lo si ritiene erroneamente riferito al Palazzo Gondi di Piazza San Firenze, proprietà di un ramo ben distinto della famiglia. Il documento

La serie di incisioni si apre con il ritratto di *Braccio Filippi* (Fig. 28), dalla cui “antica e illustre famiglia” – recita l’iscrizione – discesero i Gondi. Il ritratto rappresentava le origini, con un personaggio che se non corrispondente al capostipite, emerse comunque dalle fonti d’archivio più antiche. Seguono i ritratti di *Forte di Orlando Bellicozzo* (Fig. 29), *Gondo di Ricovero* (Fig. 30), *Simone di Geri* (Fig. 31), *Carlo di Silvestro* (Fig. 32), *Bernardo di Carlo* (Fig. 33), *Filippo di Carlo* (Fig. 34) e di *Giovambattista di Alessandro* (il padre dell’abate) (Fig. 35). Ciascun personaggio è raffigurato con indosso la veste propria del titolo posseduto: cavaliere imperiale, senatore di sestiere, gonfaloniere di giustizia, priore, senatore del granducato e cavaliere di Santo Stefano. La selezione degli agnati offriva dunque un panorama completo dei titoli di nobiltà fiorentini. L’assenza di uomini di chiesa sarebbe stata colmata con le illustrazioni del secondo volume, poiché al ramo francese appartenevano quelli più illustri.

Pur mediata dalle incisioni, l’analisi stilistica conferma l’appartenenza dei ritratti alle serie seicentesche. I primi tre, rappresentanti personaggi vissuti fra IX e XIII secolo, sono effigi di fantasia, riconducibili alla produzione degli anni centrali del Seicento per l’affinità iconografica con gli uomini illustri in voga, tutti giocati sulla variazione di pose, atteggiamenti e dettagli di costume. I ritratti di *Simone*, *Carlo* e *Ferdinando* sono anch’essi postumi, ma diversamente dai primi presentano caratteristiche proprie della ritrattistica di secondo Cinquecento e primo Seicento (Tiberio Titi e Valore e Domenico Casini in testa), e potrebbero essere opere di quel periodo, testimoni di un interesse verso la ricostruzione genealogica passante attraverso il risarcimento di lacune iconografiche. I ritratti di *Filippo di Carlo* e di *Giovambattista di Alessandro* sono infine consonanti con l’epoca degli effigiati e, come nel caso Frescobaldi, spingono la serie fino all’ultima generazione terminata, quella del padre del committente.

Artefatti, postumi o contemporanei, tutti i ritratti condividono la preoccupazione per la resa dell’abito, il che li pone inequivocabilmente nella categoria degli “uomini illustri”; effigi “di storia”, che aspiravano a rappresentare categorie prima ancora che persone. Ciò è in questo caso confermato dalle didascalie delle incisioni che, pur identificando gli effigiati, poco o nulla dicono di loro, diffondendosi al contrario sulla descrizione delle vesti. Nelle prime tre l’*habit* costituisce addirittura il soggetto grammaticale del testo, trasformando la piccola serie in una sorta di breve storia del costume civile toscano. Questo stesso doppio livello di lettura era quanto si offriva ai visitatori del *cabinet* del palazzo di via Maggio. Lì la voce del padrone di casa avrebbe sostituito il testo delle didascalie, semmai la familiarità con i codici dell’autorappresentazione non fosse bastata.¹⁰⁵

descrive l’abitazione di via Maggio già dell’abate Carlo Antonio e gli oggetti d’arte contenuti non entrarono, se non in minima parte, nel palazzo rinascimentale, essendo stati venduti all’asta dopo la morte di Giovanni Battista Gaetano.

¹⁰⁵ Il primo volume offriva naturalmente anche altri argomenti per provare la nobiltà del casato, pur essi sostenuti da illustrazioni – diagrammi genealogici, blasoni Gondi e di famiglie imparentate, edifici clanici *intra-moenia* (l’antica torre e la loggia in Porta Rossa; il palazzo di Giuliano da Sangallo in Piazza San Firenze, il palazzo di Girolamo Gondi in via dei Pecori), edifici religiosi di patronato (la Chiesa di Santa Maria Novella e l’Annunziata Cappella Gondi) –, e si conclude con una corposa appendice documentaria in cui sono reperibili in trascrizione documenti probanti l’autenticità della ricostruzione genealogica, dei

Il secondo volume dell'*Histoire* è dedicato al ramo francese ed è anch'esso illustrato da incisioni, fra cui diversi ritratti di uomini illustri e, ancor più significativamente, di gentildonne spose dei Gondi, di numero variabile a seconda dell'edizione.¹⁰⁶ Sin dalla seconda metà del Cinquecento i Gondi avevano cercato nei titoli dell'uno e dell'altro ceppo, da questa e dall'altra parte delle Alpi, il fondamento della loro nobiltà. L'ingresso nei ranghi della nobiltà francese di Alberto di Antonio, primo duca di Retz e Maresciallo di Francia, aveva richiesto la certificazione della nobiltà del casato fiorentino, sottoscritta nel 1569 dal principe Francesco de' Medici (già investito dal padre Cosimo di responsabilità di governo),¹⁰⁷ ma nei decenni successivi le carriere e i titoli di molti Gondi fiorentini furono possibili solo grazie al peso politico dei parenti francesi, capaci di entrate eccellenti alla corte di Francia.

La "doppia cittadinanza" fu un argomento portante della narrazione storico-genealogica dei Gondi. Essa, infatti, ritorna nelle rappresentazioni dei loro alberi genealogici, specie negli esemplari più grandi riconducibili alla committenza dell'abate Carlo Antonio (o comunque coevi). Presso l'Archivio di Stato di Firenze si conservano un disegno acquerellato (121x150 cm, Fig. 48) e un dipinto su tela (172,5x140,5 cm, Fig. 49), databili entro il terzo quarto del Seicento.¹⁰⁸ Entrambi rappresentano i rami fiorentini accanto a quello francese e nella parte bassa, sul terreno di radicamento, si scorgono le vedute di Firenze e Parigi, rispettivamente a sinistra e a destra dell'albero. Queste due genealogie furono il modello per un albero genealogico più imponente (ca. 355x300 cm), commissionato dall'abate intorno al 1719 al pittore Michele Lepri¹⁰⁹ (Fig. 50). Il committente immaginò un dipinto eccezionalmente complesso, nel quale fosse riassunte tutte le informazioni dell'*Histoire* pubblicata in Francia un decennio prima.

titoli nobiliari e della condizione patrimoniale. L'incisione di apertura del volume reca un titolo un po' diverso dell'opera, "Histoire et Preuves Genealogique de la Maison de Gondi", che spiega la ragione della pubblicazione dei documenti, avvicinando l'opera ai *dossiers* di "provanze di nobiltà" soliti presentarsi per l'ammissione agli ordini militari cavallereschi o per l'acquisto di altri titoli di nobiltà, sempre accompagnati da riferimenti diretti a documenti e/o copie degli stessi.

¹⁰⁶ La copia da me consultata, conservata presso la Biblioteca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, presenta solo due ritratti femminili, quello della committente, Paola Francesca Gondi, e quello di Marie Catherine de Pierre-Vive. In MOROLI, FIUMI (a cura di) 2013, pp. 86-87, sono pubblicati altri quattro, riprodotti da volumi in proprietà della famiglia Gondi. Nell'*Istoria genealogica* dell'abate la successione dei parenti francesi è descritta accanto a quella degli antenati fiorentini, seguendo la consueta scansione per rami e senza una rigida divisione in volumi.

¹⁰⁷ Copia delle provanze si conserva in ASFi, Mannelli Galilei Riccardi 253, ins. 6.

¹⁰⁸ Le due genealogie, inedite, giunsero all'istituto insieme a uno dei due complessi archivistici Gondi lì confluiti rispettivamente nel 1883 e nel 1929. Per un'introduzione al primo vedi PAOLI 1883. Il secondo è contenuto all'interno del fondo Mannelli Galilei Riccardi, dove conflui per via ereditaria nella seconda metà del Settecento. Per quest'ultimo vedi RIDOLFI 1928, pp. 88-89; D'ANGIOLINI, PAVONE (a cura di) 1981-1994, vol. II, p. 162. Sfortunatamente, gli atti del versamento dei due archivi non contengono riferimenti espliciti agli alberi genealogici, impedendo di rintracciare la provenienza attraverso la successione ereditaria delle carte d'archivio.

¹⁰⁹ L'identità del pittore e la data approssimativa d'esecuzione si ricavano dal codicillo al testamento di Carlo Antonio, datato 25 dicembre 1719. ASFi, Notarile Moderno, notaio Giovanni Antonio Pecorini, prot. 22753, 1719, testamenti, cc. 74r-v. Dal documento si evince che tale "Reverendo Padre Lepri" stava dipingendo l'albero dei Gondi e che una volta ultimato il quadro sarebbe stato indivisibile dalle carte d'archivio. Michele di Domenico Lepri, pittore sacerdote, allievo del dandiniano Cesare Pollini, era finora conosciuto per due sole pale d'altare nella chiesa delle Montalve, eseguite nel 1711. Vedi LEONCINI 1997, pp. 42, 45; BELLESI 2009, vol. I, p. 177; GIOMETTI, PEGAZZANO (a cura di) 2016, pp. 14, 25. La presenza di due nipoti dell'abate Carlo Antonio nel conservatorio delle Montalve negli stessi anni, fors'anche responsabili delle suddette commissioni, poté giocare a favore della scelta di Lepri per l'esecuzione dell'albero genealogico.

Fingendosi la penna del pittore, nella lunga memoria inscritta nel cartiglio in basso a sinistra l'abate ricorda la genesi dell'*Histoire*, rivendicando la paternità delle ricerche storiche e il ruolo svolto da Paola Francesca Gondi e Jean de' Corbinelli. Il brano insiste sulla correttezza delle ricerche storico-genealogiche e sull'impegno affinché le trascrizioni dei documenti inviati in Francia venissero allegate ai volumi.¹¹⁰ Le prove di nobiltà della famiglia sono presentate nel cartiglio corrispondente sul lato destro e coincidono con gli uffici pubblici e le ambascerie di età comunale e repubblicana. Il salto dalla Repubblica al principato segnò il passaggio ai nuovi uffici statali e ai titoli di corte. Al primo posto è il titolo di senatore, ottenuto nell'anno stesso della fondazione del Senato dei Quarantotto (1532). Seguono tutti "li primi Onori della Città e le Cariche più cospicue di Corte delli Serenissimi Gran Duchi, e del Ministero di Stato", il cui elenco dettagliato è inserito in un cartiglio separato, intitolato "Dignità e Cariche ottenute nella Repubblica, e dai Serenissimi Granduchi", con i nomi dei detentori. Questo è retto da un angiolino svolazzante su una veduta di Firenze che, come nelle rappresentazioni precedenti, ha la funzione di indicare lo spazio geopolitico in cui "dignità e cariche" furono ottenuti. Sul lato sinistro, in perfetta simmetria, è un cartiglio con le "Dignità ottenute dalla Famiglia Gondi nel Regno di Francia", sospeso su una veduta di Parigi, con lo stesso significato della veduta di Firenze.

La divisione in due campi simmetrici dell'albero ripete lo schema narrativo dell'*Histoire*, divisa in due volumi, ma in entrambi i casi la dimostrazione della nobiltà risultava dalla somma delle vicende. Nessuna cesura poteva allora esistere fra i ritratti degli uomini illustri fiorentini e francesi, che componevano un'unica serie.

Il volume si apre col ritratto di *Antonio Gondi "il giovane"* (Fig. 36), capostipite del ramo francese, banchiere, signore di Perron e *Maitre d'Hotel* del re di Francia Enrico II di Valois. L'incisione è detta derivare da un ritratto di Tiziano, al quale è pure attribuito il ritratto della moglie, *Marie Catherine de Pierre Vive* (Fig. 38), figlia del ciambellano di corte Nicolas e dama di Caterina de' Medici, regina di Francia (l'incisione è reperibile più avanti nel testo).¹¹¹ Seguono nell'ordine i ritratti di *Alberto di Antonio* (Fig. 39), primo duca di Retz e Maresciallo di Francia; di *Filippo Emanuele di Alberto* (Fig. 41), conte di Joigny, capitano delle Galere di Francia e cavaliere dello Spirito Santo; di *Piero di Alberto*, vescovo di Parigi e cardinale (dal 1587); di *Carlo di Antonio "il giovane"*, signore di La Tour e Generale delle Galere di Francia; di *Enrico di Alberto*, arcivescovo di Parigi e cardinale (dal 1618); di *Giovanni Francesco di Alberto*, primo arcivescovo di Parigi; del cardinale *Giovan Francesco Paolo* (1613-1679, Fig. 42), quest'ultimo assai legato all'abate Carlo Antonio, a cui lasciò tutto il patrimonio personale. Seguono, infine, i ritratti femminili di *Claude-Catherine de Clermont* (consorte di Alberto), di *Françoise-Marguerite de Silly* (consorte di Fi-

¹¹⁰ L'obiettivo è dichiarato con fermezza, in polemica con quanti ricostruivano le genealogie basandosi su notizie non verificabili: "Con queste [*prove documentarie*] spera egli [*l'abate Carlo Antonio*] di farvi conoscere che la Famiglia sua non ha da mendicare più antica origine, né maggior lustro da altro, quando ne è ella fornita abbondantemente quanto altra sia del suo rango".

¹¹¹ Purtroppo entrambi i ritratti sono irrintracciabili e le didascalie delle incisioni non offrono indicazioni sulla provenienza.

lippo Emanuele), di *Antoinette d'Orléans* (consorte di Carlo) e di *Jeanne de Scelpeaux* (consorte di Enrico), tuttavia reperibili solo in alcuni esemplari sopravvissuti.

Titoli cavallereschi e di corte; militanza negli eserciti francesi e appartenenza alle più alte gerarchie ecclesiastiche sono le patenti di nobiltà procurate dai parenti francesi, degne della più alta considerazione a Firenze, essendo poche le famiglie a poterne vantare con tanta abbondanza. Non stupisce dunque ritrovare nelle abitazioni fiorentine dei Gondi la medesima attenzione alla rappresentazione dei personaggi illustri del ramo francese, restituita come sempre attraverso l'esposizione dei ritratti. Nell'abitazione di via Maggio di Giovanni Battista Gaetano († 1750) i ritratti di due cardinali erano esposti nella sala terrena accanto all'ingresso, insieme a otto "ritrattini", un'arme Gondi e Alamanni e al grande albero genealogico di Michele Lepri.¹¹² I due cardinali, di dimensioni superiori al naturale, appartenevano al ramo francese e a loro spettava di rappresentare il casato, ingaggiando un rapporto quasi esclusivo con l'albero. Altri esponenti del ramo francese vanno immaginati fra i ritratti non identificati, a eccezione di uno: "un ritratto della Duchessa di Lischighien[sic] con ornamento di rilieuo a porpora, con arme, e festone dorato alto *Braccia* 2 $\frac{1}{4}$ largo 1 $\frac{1}{2}$ ".¹¹³ Si tratta naturalmente del ritratto di Paola Francesca Gondi, l'ultima discendente del ramo francese e la committente dell'*Histoire*. Il dipinto non è attualmente identificabile ma fra le carte d'archivio dell'abate si conservano più esemplari di un'incisione col ritratto a figura intera della nobildonna, opera del pittore Antoine Pezey e dell'incisore Claude Augustin Duflos (Fig. 44) – gli stessi impiegati nelle illustrazioni dell'*Histoire* –, sulla quale poté essere esemplato il ritratto fiorentino.

L'incisione dovette suscitare non poca ammirazione al suo arrivo a Firenze, presentando un'immagine aggiornatissima sulla ritrattistica francese: la gentildonna siede imponente al centro della tela, avvolta in un lungo mantello più regale che nobile, e sostiene con un braccio un gatto, accoccolato sulle gambe; con l'altra mano mostra un libricino (di preghiere o poesie). Dietro di lei è un giovane e vezzoso servo moro, intento ad adornare lo spazio semiaperto della loggia con una ghirlanda di fiori; gli stessi che adornano l'acconciatura della duchessa e che ritornano raccolti in un vaso sul fantasioso tavolo all'antica. All'estrema sinistra si scorge l'arme dei Gondi di Francia, di cui Paola Francesca fu l'ultima a fregiarsi. Solenne nella composizione – e, nel prototipo dipinto, facilmente anche nelle dimensioni –, l'effigie combina senza contraddizione dettagli di moda a elementi prelevati dall'immaginario classico e arcadico, eppure ancorati allo spazio domestico in cui si esprimevano le identità di moglie e madre della nobildonna (quest'ultima certamente rappresentata dal gatto). Ritratti simili sarebbero diventati di moda a Firenze solo a metà Settecento, quando, ad esempio, i ritratti di

¹¹² ASFi, Notarile Moderno, notaio Jacopo di Giovanni Vincislao Vinci, prot. 23257, 1750, c. 82v.

¹¹³ *Ivi*, c. 85r.

Maddalena Guadagni nei Serristori (Fig. 78) di Ignazio Hugford e di *Teresa Gianfigliuzzi nei Gondi* (Fig. 112) di Violante Siries, mostreranno una stretta dipendenza da quella lezione francese.

Il patrimonio iconografico messo insieme dall'abate Carlo Antonio e dalla cugina Paola Francesca si rendeva disponibile ad altre forme di celebrazione. Dal carteggio intercorso fra i due scopriamo che l'arrivo a Firenze delle prime copie dell'*Histoire* aveva riscosso molta curiosità¹¹⁴ e che l'abate mandò a richiedere alla cugina copie sciolte delle incisioni coi ritratti "per formare tanti quadretti da situarsi dentro una piccola Gallerietta per ornamento della medesima [gallerietta], et in cui non altro vi deve stare se non memorie, et altre appartenenze di Casa Gondi".¹¹⁵ L'idea dell'abate era di allestire una sorta di sacrario familiare in cui insieme alle incisioni sarebbero probabilmente stati esposti documenti ed effetti appartenenti agli uomini illustri del casato, senza naturalmente dimenticare gli alberi genealogici. Nell'inventario dell'abitazione di via Maggio del 1750 la "Gallerietta" non è identificabile, mancando i soggetti delle numerose incisioni sparse per la residenza, ma non v'è dubbio che Paola Francesca, proprietaria e custode delle matrici dei ritratti, accontentasse il parente fiorentino. Infatti, fra le pagine dell'*Istoria genealogica* manoscritta si trovano legate in maniera posticcia molte incisioni coi ritratti degli uomini illustri fiorentini, corrispondenti alle illustrazioni del primo volume dell'*Histoire* ma mancanti delle didascalie (sostituite da un campo bianco con al centro il solo stemma Gondi, Figg. 45-47). Non solo ritratti dipinti, dunque, ma anche piccoli ritratti in stampa potevano completare l'allestimento di un ambiente destinato a raccogliere le memorie del casato; memorie prevalentemente di carta, come i ritratti incisi.

La presentazione delle effigi dei Gondi di Francia assunse un carattere monumentale nella residenza più celebre dei Gondi, il palazzo rinascimentale di piazza San Firenze, capolavoro di Giuliano da San-

¹¹⁴ In una lettera dell'11 dicembre 1705, l'abate scriveva all'amico marchese Salviati a Parigi: "Dica al signor Pennetti [l'abate Jacopo Antonio Pennetti, segretario di legazione a Parigi] che il Libro della nostra Genealogia fa qua gran rumore, et è approvato, et vi sono molti che vorrebbero che si vendesse per avere delli exemplari". Archivio Gondi di Villa i Bossi, *Carteggio di Madama la Duchessa di Lesdiguières* ..., T III, P I e II [segnatura sulla costola], *Minute delle repliche fatte dal Sig.r Ab. Carlanton' Gondi* ..., c.n.n.

¹¹⁵ "Al Signor Abate [Jacopo Antonio] Pennetti à Parigi 10 settembre 1709 di Firenze / La considerazione che sempre fissa io tengo nell'animo di non incomodare mai in cosa veruna benché minima la Signora Duchessa de Lesdiguières[sic], mi ha fatto tenermi restio di parlarli il mio desiderio di poter aver qualche numero di stampe de Ritratti solamente degli huomini et Donne, che sono nella Genealogica Istoria di Casa Gondi, ben persuadendomi che in mano sua li rami di tale stampe si ritrovino [...] ma da quanto leggo nella sua de 26 Agosto potendo presupporre che per il motivo che VS si adduce non potesse riuscirli gradita una tale istanza continuo ad astenermi di farne motto à S. Eccellenza. Il fine mio di tale ricerca non ha, et non ha avuto si d'allora altro oggetto che quello di poter avere tali ritratti in stampa per formare tanti quadretti da situarsi dentro una piccola Gallerietta per ornamento della medesima, et in cui non altro vi deve stare se non memorie, et altre appartenenze di Casa Gondi [...]. *Ivi*, c.n.n. La lettera del 26 agosto cui si fa riferimento, inviata dall'abate Pennetti, paventava qualche timore sui costi dell'operazione, ma confermava la buona disposizione della duchessa nei confronti dell'abate: "I rami delle stampe, delle quali V.S. Illustrissima desidera qualche esemplare sono in mano della Signora Duchessa, la quale non dubito, che all'istanze di V.S. Illustrissima, ordinerà che ne siano tirate quelle quantità, che vorrà, se ad essa Signora non parrà strano lo spendere, mentre ella in oggi è vessatissima essendo governata dalla sua cameriera Maddalena della Croix[sic], che è guadagnata dalla Casa di Villeroy. Il signor Cavaliere Pezey mi dice d'averne due, o tre esemplari di ciascun ritratto, e questi mi vengono da lui offerti per V.S. Illustrissima quando gli voglia gradire e che il numero sia sufficiente. Sopra detto aspetterò quello, che ella vorrà ordinarmi di rispondere [...] / Parigi 26 agosto 1709 / Umilissimo devotissimo et osservandissimo servitore / S.r Ab. Jacopo Pennetti". *Ivi*, cc.n.n.

gallo (Fig. 51).¹¹⁶ Tutt'oggi i visitatori del salone del piano nobile sono accolti da undici ritratti di personaggi illustri della famiglia, tutti esponenti del ramo francese eccetto uno, raffigurante il committente del palazzo, Giuliano "il Magnifico" (1421-1501) (Fig. 52). I soggetti dei ritratti coincidono quasi tutti con le illustrazioni del secondo volume dell'*Histoire* (eccetto Giuliano, e con l'aggiunta di altri due),¹¹⁷ ma sul piano iconografico solo il ritratto di Antonio "il Giovane" presenta una corrispondenza con l'incisione (Figg. 36-37; 40-43). La serie pittorica dovette derivare da prototipi diversi, non identificabili nel patrimonio dell'abate Carlo Antonio, né in quello del nipote Giovanni Battista Gaetano, ma inviati direttamente dalla Francia.

Secondo Leonardo Ginori Lisci, che ebbe accesso a documenti oggi irreperibili, i dipinti del salone giunsero dalla Francia entro la fine del primo decennio del Settecento quando, in occasione delle nozze del proprietario dell'edificio, Angiolo di Amerigo, con Elisabetta del senatore Francesco Cerretani (1710), l'intera residenza fu rimodernata e decorata con affreschi, stucchi, e nuovi arredi.¹¹⁸ L'intervento sulla sala sarebbe provato dalla commissione di nuovi paramenti in corame dorato e i ritratti poterono entrarvi subito dopo, entro il 1711. Il 9 aprile di quell'anno, infatti, il pittore Tommaso Redi (1665-1726) venne ricompensato "per aver fatto il ritratto in grande compagno degli altri quadri di sala del signor Giuliano Gondi il Vecchio".¹¹⁹ Poco più tardi un corniciaio venne pagato "per avere fatto di nuovo le cantonate d'intaglio a undici ornamenti grandi dei quadri ritratti dei personaggi della famiglia ed un adornamento nuovo compagno degli altri vecchi per il ritratto del Signore Giuliano Gondi".¹²⁰ Da quest'ultime registrazioni, già pubblicate da Linda Pellecchia, si può concludere che la serie fu allestita entro il 1711, pochissimi anni dopo la pubblicazione dell'*Histoire*.

La preferenza accordata agli uomini illustri francesi nella sala fiorentina non può essere disgiunta da quella pubblicazione, eccezionale per impegno documentario e lussuosità della veste editoriale, né dall'estinzione del ramo francese che seguì dappresso, con la morte della committente. È tuttavia da sottolineare l'indubbia volontà di esaltare la dimensione internazionale della famiglia, i titoli di nobiltà

¹¹⁶ Sul palazzo si vedano GINORI LISCI 1972, vol. II, pp. 585-592; PELLECCCHIA 2003; MOROLLI, FIUMI (a cura di) 2013.

¹¹⁷ Cominciando dalla parete di controfacciata da sinistra e procedendo in senso orario si trovano i ritratti di *Antonio Gondi "il giovane"*, il capostipite del ramo francese; del figlio *Alberto*, primo duca di Retz; del cardinale *Piero di Alberto*; di *Carlo di Alberto*, marchese di Belle-Île e Generale delle galere francesi; di *Enrico di Alberto*, vescovo di Parigi e cardinale; di *Filippo Emanuele di Alberto*, conte di Joigny, capitano delle galere e cavaliere dello Spirito Santo; di *Giovan Francesco di Alberto*, primo arcivescovo di Parigi; di *Enrico*, secondo duca di Retz; di *Pietro*, terzo duca di Retz e generale delle galere di Francia; del cardinale *Giovan Francesco Paolo* e infine del già nominato *Giuliano "il magnifico"*, unico rappresentato degli antenati fiorentini.

¹¹⁸ GINORI LISCI 1972, pp. 588-90. Lo studioso deve aver ricavato l'informazione dai registri contabili della famiglia, dispersi a seguito di un furto denunciato nel 2000.

¹¹⁹ Il documento è pubblicato in PELLECCCHIA 2013, p. 93. La studiosa lo ha rinvenuto nel "Libro di amministrazione n. 26, Entrata e Uscita segnato C. Quaderno di Cassa di Vincenzio ed Agnolo Gondi", c. 73v., dell'Archivio Gondi di Piazza San Firenze, prima del furto. Per Tommaso Redi, pittore fiorentino assai stimato come ritrattista, si vedano MONBEIG-GOGUEL 1994, ANDROSOV 1995, WINKELMANN 1995, BULMAN 2005, BELLESI 2009, vol. I, pp. 234-235.

¹²⁰ PELLECCCHIA 2013, p. 292, nota 7.

acquisiti fuori dal granducato, per rivendicare un posto sul palcoscenico delle nobiltà europee alla vigilia dei ben noti accadimenti politici che portarono alla perdita dell'indipendenza della Toscana, in discussione ben prima dell'estinzione dei Medici. Questa dimensione europea è l'elemento più originale delle narrative rintracciabili nelle residenze dei Gondi ed è parte dell'eredità dell'abate Carlo Antonio, la cui visione della genealogia ci appare quanto di più lungimirante e completo si possa rintracciare a Firenze entro gli anni venti del Settecento.¹²¹

In questa prospettiva la presenza del ritratto di Giuliano “il magnifico” accanto ai ritratti francesi stabiliva una sorta di ordine gerarchico fra le effigi, ponendo i Gondi fiorentini alla base della narrativa storico-nobiliare. Attraverso la costruzione del palazzo e l'imposizione del fidecommesso Giuliano aveva consegnato alla discendenza Gondi l'abitazione clanica, nella quale si sarebbero identificati tanto i rami fiorentini quanto quello francese.¹²² Ciò sembra suggerito dallo spazio concesso al palazzo rinascimentale nell'illustrazione dell'*Histoire*, che dà la misura dell'importanza attribuitagli anche oltralpe. L'omaggio all'antenato avveniva rifuggendo l'invenzione, ma affidandosi a un'immagine antica presente fino a poco tempo prima nel palazzo. Il pagamento pubblicato da Pellecchia specifica infatti che Redi avrebbe ricavato l'effigie “dal ritratto di esso Signore Giuliano che era dipinto a fresco sopra l'architrave dell'uscio che sale nella camera grande con i fregi che riesce sulla piazza S. Firenze vecchio”.¹²³ L'immagine dovette essere stata rimossa durante i lavori di rinnovamento architettonico poco precedenti ma l'allestimento di una serie di ritratti di uomini illustri nella “sala grande” creò le condizioni per il suo reinserimento, nella forma del ritratto su tela e secondo l'iconografia aulica degli uomini illustri, con un riferimento inequivocabile al suo ruolo di mecenate, esplicitato nell'iscrizione e ravvisabile nel registro ivi dipinto, facilmente corrispondente al “libro di fabbrica”.

¹²¹ La serie del salone del palazzo di Piazza San Firenze fu replicata ed esposta, a pezzi o insieme, in altri luoghi del palazzo. Nel 1795, ad esempio, un ritratto di cardinale verosimilmente di famiglia – e in tale ipotesi del ramo francese – accoglieva il visitatore nell'antiporto del palazzo Gondi (poi Rinieri) di Piazza Duomo, esposto accanto a due alberi genealogici dei Gondi. Al piano superiore, una serie di “14 quadri con ritratti della famiglia colle paste dorate” campeggiava protagonista nella camera adiacente al salone, e fra questi occorrerà immaginare tanto ritratti di uomini illustri francesi che esponenti dei rami fiorentini. L'inventario è in ASFi, Gondi, 207, ins.n.n., cc.n.n. Per non fornire una ripetizione d'informazioni, i due alberi dovevano rappresentare separatamente il ramo francese e quelli toscani. L'esistenza di alberi della sola discendenza francese è documentata nel 1750 nel palazzo di via Maggio, nell'inventario in morte di Giovanni Battista Gaetano. ASFi, Notarile moderno, notaio Jacopo di Giovanni Vincislao Vinci, prot. 23257, 1750, n. 49, c. 84r.

¹²² Più avanti nel testo si noterà un'analogia esaltazione dell'“edificatore” di Palazzo Strozzi, Filippo di Matteo († 1491), in tutte le serie di uomini illustri Strozzi documentabili fra residenze di città e ville. Vedi Capitolo 2, pp. 55-65.

¹²³ PELLECCCHIA 2013, p. 93.

2. Dalle serie di “uomini illustri” alle raccolte di ritratti di famiglia.

Allestimenti nei palazzi Ricasoli, Strozzi delle Stinche, Frescobaldi, Strozzi, Serristori e Mannelli

Allo scadere del Seicento le principali famiglie del patriziato si erano in gran parte dotate di serie di ritratti di antenati illustri e su di esse avrebbero continuato a fondare una parte significativa della rappresentazione identitaria ancora nel Settecento. L'illustrazione dei primi secoli di storia familiare attraverso i volti (e le vesti) dei protagonisti si era andata configurando come un vero e proprio genere autonomo alla metà del secolo, e ancora alla fine degli anni ottanta non mancavano segnali di vitalità. Proprio in questi anni il pittore Bartolomeo Bianchini (1635-1711) dipinse, secondo il biografo Francesco Saverio Baldinucci, “più ritratti d'uomini illustri per la nobile casa Ricasoli”.¹

Allevato alla scuola di Simone Pignoni, Bianchini si era allontanato da Firenze giovanissimo, recandosi prima a Roma presso la scuola di Ciro Ferri, poi in Veneto e Lombardia, al seguito del maestro, e infine a Brescia dove, sempre secondo Baldinucci, trascorse i successivi diciannove anni. Del periodo bresciano il biografo ricorda in particolare l'ospitalità dei “Conti Martinenghi, gran signori di quella città”, presso cui Bianchini avrebbe dipinto “molti ritratti d'uomini illustri di quella nobile famiglia, la maggior parte di naturale grandezza e a cavallo: tutti di nuova e buona sua maniera”.² Rientrato in patria, il pittore doveva pertanto vantare un'esperienza non comune nella produzione di ritratti di “uomini illustri” – specie nelle raffigurazioni di uomini a cavallo, rari a Firenze – e la serie Martinengo, nota possibilmente attraverso i “disegni, modelli e quadri” che l'artista riportò da Brescia, poté far colpo sui baroni Ricasoli, padroni di castelli e fra i meglio introdotti alla corte degli ultimi Medici.

I ritratti Ricasoli non sono purtroppo rintracciabili³ ma un inventario inedito dell'abitazione del canonico Antonio di Giulio Ricasoli († 1688) consente di precisare alcuni aspetti della serie.⁴ Nella galleria del piano terreno della residenza di via del Cocomero (oggi via Ricasoli)⁵ il documento registra “sei quadri di uguale grandezza, con ornamenti intagliati, e bianchi che due senza tele, e 4 con pitture di Bartolomeo Bianchini in una Rinieri Ricasoli, nel altro Geremia Ricasoli, nel altro Albertaccio Ricasoli, e nel altro il Cav. Ugo Ricasoli, fratello di Rinieri”.⁶ Una nota a margine aggiunge: “le due tele che mancano le tiene Bartolomeo Bianchini pittore per dipingere dentro il senatore Giulio, e

¹ F.S. BALDINUCCI ed. 1975, p. 204. Sul pittore Bartolomeo Bianchini si vedano F.S. BALDINUCCI ed. 1981, vol. II, p. 237-257; BELLESI 2009, vol. I, p. 82 (con bibliografia). Per un'introduzione ai Ricasoli rimando a PASSERINI 1861^a.

² F.S. BALDINUCCI ed. 1975, p. 203.

³ Nessuna riproduzione è emersa in letteratura e i tentativi di verificarne la sopravvivenza presso gli eredi non hanno prodotto risultati.

⁴ ASFi, Ricasoli, Parte Antica, Filze, 238, ins.n.n., cc.n.n.

⁵ Sul palazzo, residenza nel XIX secolo dello statista Bettino Ricasoli, rimando a GINORI LISCI 1972, vol. I, pp. 401-403.

⁶ ASFi, Ricasoli, Parte Antica, Filze, 238, ins.n.n., c.n.n.

Antonio il vecchio”.⁷ Alla morte del committente la serie era dunque ancora in preparazione ma le cornici erano già montate nella galleria, cosicché l’allestimento poteva dirsi progettato nell’insieme, sebbene in attesa di perfezionamento.⁸

La selezione degli uomini illustri soddisfa tutti i requisiti delle serie di metà Seicento: il primo personaggio, Rinieri – fratello di Ugo, apprendiamo più avanti – va identificato con Rinieri di Alberto (1247-1268), capostipite del ramo dei Ricasoli di Meleto, erede dei castelli di Moriano, Montelucio, Montegozi e Meleto.⁹ Questi è ricordato nella battaglia di Montaperti (1260) fra i cavalieri di parte Guelfa e in vari scontri successivi, nei quali riportò la conquista di alcuni castelli nel senese. Il fratello Ugo ricevette dalla divisione dell’eredità paterna le signorie di Brolio, Ricasoli, Cacchiano, Vertine ed altri luoghi del Chianti; parteggiò anch’egli per i Guelfi e in quello schieramento compare nella pace del Cardinal Latino (1280).¹⁰ I ritratti di Rinieri e Ugo rappresentavano pertanto i capostipiti dei due rami principali della famiglia, entrambi signori di castelli e uomini d’arme.

Proseguendo, al nome di Geremia potrebbe corrispondere un personaggio ancora più antico, documentato in una bolla nel 1076 e ricordato nel XIV secolo da un suo discendente per aver fondato oltre sessanta chiese, alla ricerca della grazia di avere una discendenza (infine accordatagli).¹¹ Albertaccio di Ugo (1260-1280) fu come gli altri signore di castelli, siglò la pace del cardinal Latino e fu il primo di un lungo ramo familiare.

A questo gruppo di “uomini antichi” erano accostati i ritratti di due personaggi più tardi, degni di celebrazione per essere gli “uomini (più) illustri” della stagione medicea. Antonio “il vecchio” è facilmente identificabile con Antonio di Bettino (1473-1542), gonfaloniere di giustizia e strenuo alleato dei Medici fra le due repubbliche.¹² Nel 1494 fu al fianco di Piero de’ Medici (“lo sfortunato”) nella cacciata da Firenze e per questo fu colpito da bando. Dopo l’elezione di papa Leone X fu commissario papale nelle principali campagne militari, venendo ricompensato, dopo la conquista d’Urbino, con la Signoria di Sassocorvaro (in seguito perduta). Occupò numerosi uffici pubblici fino alla seconda cacciata dei Medici (1527), che ancora una volta non abbandonò, rifugiandosi a Roma da papa Clemente VII, ma pagando con la confisca di tutti i beni. Li riottenne con il rientro dei Medici a Firenze e fu uomo di fiducia del duca Alessandro, da cui ottenne l’incarico di commissario generale

⁷ *Ibidem*.

⁸ La data fornita da questo inventario costringe ad anticipare di molti anni il rientro a Firenze di Bianchini, collocato finora intorno al 1692, o, in alternativa, a ipotizzare una trasferta durante il periodo bresciano, tuttavia non testimoniata dalle fonti.

⁹ Sul personaggio vedi PASSERINI 1861^a, pp. 57-60.

¹⁰ *Ivi*, pp. 115-116.

¹¹ *Ivi*, p. 13.

¹² A lui Passerini dedicò una delle più lunghe schede biografiche. *Ivi*, pp. 186-192. Più di recente, sullo stesso personaggio si veda CALONACI 2016^a.

delle bande (l'esercito fiorentino). Dopo il suo assassinio fu membro del consiglio che elesse Cosimo I, che servì fino alla morte nella lotta contro i fuoriusciti. Il senatore Giulio (1520-1570) corrisponde al figlio di Antonio.¹³ Fu il primo senatore Ricasoli (dal 1563) e uomo di Cosimo I. Dopo la caduta di Siena fu eletto Commissario Generale delle Bande Ducali. Fu inviato ambasciatore in diverse corti e fu residente alla corte imperiale. Nel 1564, su sua istanza, Cosimo I dichiarò la Trappola e Rocca Guicciarda feudo libero dei Ricasoli, con titolo baronale, giurisdizione civile e criminale e facoltà di trasmettere liberamente i diritti agli eredi.

I ritratti di Antonio e Giulio si univano a quelli degli “uomini antichi” per comporre una serie ininterrotta di uomini d'arme, dalla repubblica al principato. Non diversamente dai “Frescobaldi moderni”, erano stati figure chiave nell'inserimento del casato nel nuovo apparato statale e di corte e grazie ai loro sforzi la nobiltà del sangue, risedente per loro nell'origine feudale, trovava nuova legittimazione nel titolo baronale, concesso da Cosimo I in anticipo su altri casati fiorentini.

Sul piano cronologico, la serie Ricasoli è finora l'ultima di cui sia emersa documentazione. Con l'incedere del Settecento l'esigenza di documentare ogni aspetto della narrazione storica, compresa la genealogia, portò a un più deciso allineamento delle storie genealogiche ai parametri delle provenienze di nobiltà.¹⁴ Nel contesto politico della Toscana di metà Settecento, poi, l'estinzione dei Medici e le riforme dell'ordinamento nobiliare rimisero in discussione i fondamenti dell'idea di nobiltà dei toscani, stimolando un impegno più deciso alla conservazione e alla riorganizzazione delle memorie del passato, compresi i ritratti di famiglia. L'esaurimento della produzione delle serie d'invenzione andrebbe iscritto, a mio giudizio, fra gli effetti di questo fenomeno, così come la contemporanea inclinazione verso le raccolte di ritratti antichi e/o copie di essi. La coerenza formale alla base delle serie e l'operazione evocativa, propria della pittura di storia (cui appartengono le serie di ritratti di “uomini antichi”), furono come sacrificati di fronte alla verità – talvolta solo presunta – delle effigi provenienti dal passato, per il loro valore documentario, incentivando le raccolte di ritratti eterogenei.

Un episodio paradigmatico del valore documentale riconosciuto ai ritratti antichi è rintracciabile nei primi anni settanta del Seicento e coinvolge due famiglie ben note, i Ginori e Pasquali;¹⁵ la prima di indiscussa nobiltà poiché protagonista della stagione repubblicana,¹⁶ la seconda di origini più incerte, at-

¹³ Sul personaggio, PASSERINI 1861^a, pp. 199-202 e Calonaci 2016^b.

¹⁴ Imprescindibili per un quadro dell'evoluzione delle forme di scrittura della memoria familiare sono gli studi di Giovanni Ciappelli, fra i quali segnalo CIAPPELLI 2000, CIAPPELLI 2009^a, CIAPPELLI 2009^b, CIAPPELLI 2014.

¹⁵ La ricostruzione dei fatti che segue è tratta da ARRIGHI, INSABATO 2000, pp. 1109-1114. Cinzia Maria Sicca è tornata sullo stesso episodio in occasione del convegno *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei Papi* (Roma, Archivio di Stato e Archivio Storico Capitolino, 9-10 giugno 2016), nel suo intervento *Medicina e collezionismo d'arte nella Firenze del Principato. L'ascesa sociale dei Pasquali e la loro collezione*.

¹⁶ Sulla famiglia Ginori si vedano ASFi, Raccolta Sebegondi, 2606; BNCFi, Poligrafo Gargani, 960-962, 963, ff. 1-10; PASSERINI 1876; KENT 1977^a, *ad indicem*. In ASFi, Acquisti e doni, 402, si conserva una storia genealogica dattiloscritta.

testata a Firenze dal XIV secolo ma ammessa al godimento degli uffici pubblici solo nel 1532, cioè dopo l'istituzione del ducato.¹⁷ Iniziatore delle fortune dei Pasquali fu Andrea di Giovanni, medico come molti suoi antenati ma per la prima volta al servizio dei duchi Alessandro e poi Cosimo I de' Medici. Il favore granducale guadagnò ad Andrea e ai suoi discendenti prestigio e benessere e grazie a un'attenta politica matrimoniale, un sostanziale apparentamento alla nobiltà locale, consacrato infine con la croce dell'Ordine di Santo Stefano.

La differenza delle origini non aveva impedito le nozze fra Filippo di Angiolo Ginori e Maddalena di Ottavio Pasquali nel 1656¹⁸ ma quando, nel 1671, uno dei figli della coppia, Giovanni Angiolo Baldassar vide negarsi la croce dell'Ordine dei cavalieri di Malta – acquisita prima di lui da molti altri Ginori – per difetto del quarto materno,¹⁹ il parente Cosimo Pasquali dovette farsi carico delle spese del ricorso, cercando di dimostrare un'origine più antica del proprio casato con vari “aggiustamenti” e “contraffazioni” documentarie.²⁰ Un ostacolo grave da aggirare era l'esercizio della professione medica, sconfinante allora in attività più vili quali quelle di barbiere, cavadenti e cerusico, che infatti comparivano in diversi documenti pubblici in associazione al cognome Pasquali.²¹ Cosimo tentò – e in alcuni casi con successo – di manomettere i documenti, ma fece anche altro: provò a dimostrare la condizione privilegiata degli antenati, medici e non cerusici, presentando come prove due ritratti antichi di famiglia, rappresentanti Messer Francesco e Messer Giovanni, entrambi medici, conservati nella sua abitazione e fatti esaminare dai pittori Giovanni Bonciani e Giovanni Gargioli.²² L'expertise confermava l'antichità delle pitture di almeno duecento anni ma soprattutto si diffondeva sulla descrizione dei soggetti, entrambi seduti su scranni all'antica, abbigliati in toga nera – uno con abito “rosino” al di sotto –, con guanti e berrette. Uno di essi portava pure un anello con incisa l'arme Pasquali mentre entrambi mostravano un volume di medicina. Infine, veniva notata la presenza dell'iscrizione coi nomi “in carattere antico” e gli stemmi Pasquali riprodotti al di sotto. Ciascuno di questi elementi doveva provare l'importanza degli antenati di Cosimo Pasquali. In un foglio allegato alla perizia si legge infatti chiaramente:

ta dei Ginori, redatta nel 1927 da Teodoro de Colle su commissione di Piero Ginori Conti († 1934), sulla quale si tornerà nel Capitolo 4.

¹⁷ Sulla famiglia Pasquali si vedano ASFi, Raccolta Sebregondi, 4070; BNCFi, Passerini, 8, c. 182 (tavola genealogica); BNCFi, Poligrafo Gargani, 1488, ff. 174-182; 1492, ff. 189-297; 1494, ff. 73-93.

¹⁸ PASSERINI 1876, Tav. IX.

¹⁹ Requisito non derogabile delle provanze di nobiltà dell'Ordine di Malta era la partecipazione degli antenati del pretendente agli uffici pubblici della città d'origine da almeno duecento anni; requisito che i Pasquali non potevano dimostrare.

²⁰ Rimando ad ARRIGHI, INSABATO 2000, pp. 1110-1113, per i dettagli sulla strategia del ricorso.

²¹ *Ibidem*.

²² La perizia, conservata in ASFi, Pasquali, 28, ins. 9, f. 93, è citata da ARRIGHI, INSABATO 2000, p. 1111; sono debitore a Cinzia Sicca per aver condiviso la sua trascrizione della perizia e del documento allegato che segue.

[...] Sappisi, che anticamente li Fisici vestivono per di sotto di Color rosino, e sopra la Toga nera, e berretta, e li Dottori di Medicina usauono la Toga, e beretta; E chi non sà, che l’hauere l’Arme nelli Anelli d’oro fatti à Sigillo, e nelli intagli di seggiole, ne quadri Inscrizioni del proprio nome, et Arme, è cosa da Gentiluomo, e non da Vile esercitant[e], massime ne tempi antichi, e che il farsi ritrarre da Eccellente Pittore, come sono questi due nostri ritratti, stimati doble Cento per pezzo denota nobiltà, e ricchezza; E per ciò questi soli ritratti second[o] che attestano o che hanno affermato persone intendentissime, sono basteuoli proue, che giustificano à pieno la nostra Intenzione, per non essere nè meno per ombra sospetti, come dalla loro antichità ben si discerne, oltre all’essere enunciati, e descritti nelli Inuentarij lassati da nostri Ascendenti, et esserci persone di anni 75 che attestano hauerli sempre visti nella *nostra Casa*.²³

Il tentativo di Cosimo Pasquali non andò a buon fine ma l’episodio è chiarissimo sul significato documentale dei ritratti antichi e sulla differenza intercorrente con le serie di ritratti d’invenzione. La memoria di sopra si chiude inoltre specificando che si trattava di ritratti presenti nell’abitazione da molto tempo, prevenendo i sospetti di un acquisto sul mercato, tardivo e fraudolento, di dipinti antichi, trasformati in ritratti di famiglia con l’apposizione di iscrizioni.

Ciò detto, i ritratti d’invenzione del Seicento non caddero in disgrazia, ma in molti casi guadagnarono un isolamento storicizzante, con l’esposizione in spazi separati della ritrattistica contemporanea. Un esempio fra i tanti, databile entro il quarto decennio del Settecento, si rintraccia nell’abitazione del conte Piero di Amerigo Strozzi († 1744), situata in via Ghibellina (oggi Palazzo Salviati Quaratesi).²⁴ Piero discendeva da un ramo collaterale degli Strozzi, detto Strozzi delle Stinche, separatosi già nel XV secolo dai proprietari del palazzo rinascimentale e ribattezzato dalla posizione della sua “casa grande” accanto al carcere delle Stinche. L’inventario del 1744 in morte del conte documenta nella sala del piano nobile “4 quadri [...] dipintovi [...] 4 ritratti, che si credono della famiglia delli *Signori Strozzi* [...] della scuola del Rosselli”,²⁵ chiaramente una piccola serie, antica di circa un secolo (stando all’attribuzione), la cui uniformità stilistica e la provenienza dal passato avevano mantenuto in un isolamento celebrativo, parlante di antichità. I ritratti più recenti, invece, erano stati raccolti in una camera terrena non distante dall’ingresso, la “camera contigua alla camera

²³ ASFi, Pasquali, 28, ins. 3, carta sciolta fra f. 94 e f. 95.

²⁴ Per informazioni generali sugli Strozzi delle Stinche vedi ASFi, Ceramelli Papiani 4515; LITTA 1819-1847, vol. V, Tav. IV. Sul palazzo Salviati Quaratesi, già Strozzi, rimando alla scheda relativa in *Repertorio delle Architetture Civili di Palazzo Spinelli*, accessibile online. Dopo la vendita del palazzo (1812) la famiglia si trasferì nel palazzo già Guadagni su Piazza del Duomo, divenuto così Strozzi e poi Strozzi Sacrati. Rimando dunque a CRUCIANI FABOZZI, BELLESI (a cura di) 2009 per ulteriori informazioni sulla famiglia proprietaria. Altri utili riferimenti bio-bibliografici sono reperibili in RINALDI, GRIFONI (a cura di) 2006, pp. 175-199, raccolta di saggi sulla villa Strozzi “il Querceto”, di proprietà della nostra famiglia.

²⁵ L’inventario è in ASFi, Strozzi Sacrati, Filze, 2368, ins.n.n., “Inventario delle Masserizie, Mobili, Gioie, Ori, et Argenti et altro ritrovato nel Palazzo di Firenze dell’*Illustrissimo Signore Conte Cavaliere Piero del già Illustrissimo Signore Conte Cavaliere Amerigo Strozzi* posto nel Popolo di S. Pier Maggiore sulla Cantonata di via del Palagio, e mercato di S. Piero del di 26 novembre 1744”, c.n.n. Il documento è già citato in LEONELLI 2016, pp. 37-47.

buia”. Lì l’inventario registra “3 quadri [...] entrovì il ritratto del Signor Conte Piero e della Marchesa [Lucrezia] Strozzi sorella del Signor Conte,” quello “della Signora Contessa Teresa Riccardi Strozzi moglie di primo letto del [...] Signor Conte”; ancora “quattro quadri [...] in uno [...] il Crocifisso [...] e nell’altri il ritratto del già Signor Conte Amerigo Strozzi Padre del signore Conte Piero [...], il signor Abate Leone fratello di detto Signor Conte Piero e di donna Teresa Strozzi monaca in San Piero quando era al secolo”.²⁶

Cinque dei suddetti ritratti – quello di Piero (Fig. 53), della moglie Maria Teresa (Fig. 54), del padre Amerigo (Fig. 57), della sorella Lucrezia (Fig. 56) e dell’aspirante monaca (Fig. 58) – sono stati identificati da Lisa Leonelli nelle collezioni di Palazzo Strozzi Sacratì (Firenze, Piazza Duomo), dove furono trasferiti nel 1812 insieme a un sesto ritratto, rappresentante la seconda moglie del conte, Anna Maria del barone Cerbone Del Nero (Fig. 55). Quest’ultimo non è individuabile nell’inventario del 1744 ma è chiaramente registrato in quelli della generazione successiva.²⁷ Tutti e sei i ritratti sono stati attribuiti da Leonelli a Giulio Pignatta (1679-1751), pittore di origini modenesi, giunto a Firenze nel 1706 e rapidamente affermatosi fra i ritrattisti più alla moda, ricercato tanto dall’aristocrazia locale quanto dai grand-tourists stranieri, soprattutto inglesi.²⁸ La firma di Pignatta compare sul solo ritratto di Lucrezia Strozzi ma già gl’inventari di primo Ottocento attribuivano a lui la serie; ed a ragione, stante i pagamenti riportati alla luce da Leonelli.²⁹

Benché realizzati in anni diversi, fra 1720 e 1730, l’omogeneità del formato e la comune autografia li raggruppavano in una piccola serie, tuttavia di tono diverso da quella del piano superiore. L’iconografia dei dipinti esclude ogni tentativo di lettura istituzionale: i ritratti femminili più grandi rappresentano le gentildonne sotto le mentite spoglie di Artemisia (Lucrezia Strozzi), Diana (Teresa Riccardi) e Cleopatra (Anna Del Nero); sono dunque ritratti allegorici che celebravano le donne associando loro virtù corrispondenti alle eroine. Il conte Strozzi è presentato con indosso una veste preziosa, in coloratissima seta broccata, ma ha il capo libero dall’ingombrante parrucca e coperto da un cappello di pelliccia. Infine, i due ritratti più piccoli rappresentano i soggetti in abbigliamento da città e appartengono al genere dei ritratti “da testa”, alti poco più di un braccio fiorentino e includenti parte del busto. Singolarmente e insieme, questi ritratti esibivano la ricchezza dei personaggi, l’immaginario culturale intriso di cultura teatrale, lo stile di vita aristocratico. Nulla di più lontano dagli obiettivi delle serie degli antenati illustri.

²⁶ *Ivi*, c.n.n.

²⁷ LEONELLI 2016, pp. 38 e 44, n. 17.

²⁸ Sul pittore rimando a TRKULJA 1993; BELLESI 2009, vol. I, pp. 222-223; LEONELLI 2016.

²⁹ LEONELLI 2016. Nelle note al testo e nell’apparato fotografico l’articolo propone una ricognizione dei dipinti attribuiti al pittore. In questa sede se ne aggiungeranno diversi altri, inediti o ricondotti al catalogo del pittore sulla base di considerazioni stilistiche e scoperte documentarie. Cfr. “Pignatta” *ad indicem*.

Un discorso analogo vale per una serie di quattro ritratti rappresentanti personaggi di casa Frescobaldi, già attribuiti ad Anton Domenico Gabbiani ma da trasferire senza dubbio al catalogo di Giulio Pignatta, per l'affinità stilistica coi ritratti Strozzi (prossima alla sovrapposibilità), che trova conferma nei pagamenti inediti rintracciati nella contabilità del committente.³⁰ I ritratti furono commissionati da Pier Matteo di Lamberto Frescobaldi (1697-1772) intorno al 1717, anno delle sue nozze con Anna del marchese Ottavio Acciaiuoli, e rappresentano i due neo-sposi (Figg. 59-60), il fratello minore di Pier Matteo, Carlo Niccolò di Lamberto (1705-?, Fig. 61) e il padre Lamberto del senatore Matteo (1630-1711, Fig. 62).

Come nella migliore tradizione il matrimonio fu all'origine della commissione, ma il giovane Frescobaldi volle fare del *pendant* matrimoniale qualcosa di più simile a una serie sulla famiglia nucleare. La “signora sposa” – così è definita nei pagamenti – si offre all'osservatore con gesto nobile e teatrale, con indosso la veste nuziale, curiosamente di un tessuto analogo all'abito di Teresa Strozzi e impreziosita sullo scollo da un gioiello quasi identico. La virtù della sposa è esemplata dal mazzetto di fiori poggiato sul tavolo mentre sullo sfondo si apre uno squarcio di paesaggio in cui è visibile un edificio verosimilmente della famiglia d'origine, e per questo identificativo della nobildonna. Il ritratto dello sposo è perfettamente intonato al suo *pendant* a partire dall'eloquenza del gesto. Accanto alla figura, sul tavolo, vi sono due incisioni con carte geografiche, su cui poggiano un compasso e un altro strumento, riferibili forse alle responsabilità di capo-famiglia e amministratore dell'ingente patrimonio che il personaggio assunse dopo la morte del padre. Indossa una lussuosa marsina broccata, ricamata e frangiata, anch'essa sorprendentemente simile a quella del conte Strozzi; tuttavia, diversamente da quello, ha sul capo una parrucca bianca, che gli conferisce un più di ufficialità.

³⁰ I ritratti sono pubblicati con attribuzione a Gabbiani in FRESCOBALDI, SOLINAS 2004, pp. 188-189. Una prima ipotesi attributiva a Pignatta, riferita ai soli ritratti di Pier Matteo e Anna Acciaiuoli, è stata avanzata da Leonelli in una nota del suo saggio sulle pitture di Matteo Bonechi in Palazzo Frescobaldi, in GREGORI, VISONÀ (a cura di) 2016, p. 159, n. 7, ma prudentemente sospesa in attesa di verifiche sulle opere. Propendendo per questa attribuzione, ho potuto confermare la paternità di Pignatta sulla base della documentazione contabile dei committenti e mantenerla convintamente dopo il privilegio concessomi dell'osservazione diretta. I pagamenti si trovano in Archivio Frescobaldi di Remole, Serie IX, 155, cc.s.n.n.: “Adi 4 Giugno 1717 / Io Giulio Pignatta hò ricevuto dall'Illustrissimo Signor Cavaliere Piero Frescobaldi di mano del Reverendo Signor Jacopo Turini sono per il ritratto da me fattoli dell'Illustrissimo Signor Lamberto suo padre, così d'accordo, a me detto contanti in fede mano propria dico s. 10.____”; “Adi 13 Agosto 1717 / Io Giulio Pignatta hò ricevuto dall'Illustrissimo Signor Cavaliere Piero Frescobaldi per mano del Reverendo Signor Jacopo Turini ducati diciotto, otto de quali per valuta d'un oncia d'azzurro da impiegarsi ne ritratti del suddetto signor Cavaliere e sua Signora Sposa, e dieci a conto di mio avere, a me detto contanti in fede mano propria dico. S. 18.____”; “Adi 26 Agosto 1717 / Io Giulio Pignatta hò ricevuto dall'Illustrissimo Signore Piero Frescobaldi per mano del Reverendo Signor Jacopo Turini ducati sei, sono a conto di mio avere, a me detto contanti in fede mano propria dico. S. 6.____”; “Adi 9 7bre 1717 / Io Giulio Pignatta hò ricevuto dall'Illustrissimo Signore Cavaliere Piero Frescobaldi per mano del Reverendo Signor Jacopo Turini ducati quattordici, sono per resto, e saldo de ritratti del suddetto signor Cavaliere e sua Signora Sposa, a me detto contanti. In fede mano propria, dico. D. 14. / Quello che hò ricevuto antecedentemente sono ducati otto per valuta d'un oncia azzurro, e ducati sedici in due partite a conto, come appare da due ricevute”. Il ritratto di Carlo Niccolò non è identificato con chiarezza ma potrebbe corrispondere al seguente pagamento, più tardo di qualche anno: “Adi 6 Marzo 1722 ab Inc. [1723] / Io Giulio Pignatta hò ricevuto dall'Illustrissimo Signor Cavaliere Pietro Frescobaldi lire diciannove _6.8 sono per valuta d'un ritratto in tela di Braccia 1 e ¼ da me fattoli così d'accordo a me detto contanti in fede mano propria dico. Lire 19.6.8”.

Il ritratto di Carlo Niccolò costituisce, sul piano compositivo, un altro *pendant* del ritratto di Pier Matteo, come se la coppia di fratelli si rendesse disponibile a incrociare e/o sostituire quella matrimoniale, ampliando le possibili soluzioni espositive. La posa più rilassata e gli attributi del personaggio denunciano la posizione di cadetto: ricami e frange sono sostituiti da una veste più semplice (ma non per questo meno preziosa), di colore marrone, indossabile in villa e nelle battute di caccia. Ha sul capo una parrucca scura, meno formale di quella del fratello, e la maggior giovinezza – evidente nel volto – gli concede un vezzo di moda in più, rappresentato dalla fodera sgargiante del soprabito, in ricercato contrasto col resto dell'abbigliamento. La lettura a *pendant* dei due ritratti è confermata dalla correlazione degli sfondi, entrambi composti di architettura e paesaggio. La figura di Pier Matteo è incorniciata da un possente pilastro all'antica (sulla destra) e da un arbusto rigoglioso (sulla sinistra), entrambi auspici di una futura, vigorosa, prosecuzione del casato, compito del neo-sposo. La figura di Carlo Niccolò è al contrario incorniciata da un pilastro in rovina e da un fusto con rami troncati, simboli di interruzione della generazione, riferibili al destino di celibato che attendeva il cadetto.³¹

L'ultimo ritratto rappresenta il padre Lamberto di Matteo e si rivela la chiave di lettura del discorso sulla serie. L'effigie è derivata da un dipinto precedente che ritrae il Frescobaldi in compagnia del piccolo Pier Matteo, opera del pittore teatino Filippo Maria Galletti (1636-1714) (Figg. 63-64), stimato ritrattista allievo di Vincenzo Dandini, insieme a un *pendant* rappresentante la moglie Alessandra di Gherardo Frescobaldi e il figlio minore Carlo Niccolò.³² Nel dipinto di Pignatta il cavaliere è seduto su un seggiolone all'antica, e si volta impugnando una lettera, simbolo del ruolo di amministratore degli affari di casa che tenne fino alla morte. Il dipinto ha le stesse dimensioni dei ritratti di figli e nuora e come quelli presenta una colonna sulla destra nello sfondo che suggerisce il limite fra spazio interno e spazio esterno. Sulla sinistra è un tendaggio rosso, in posizione speculare al tendaggio analogo visibile nel ritratto della nuora Anna, col risultato di creare un terzo *pendant*, da incrociare coi ritratti dei due fratelli e dei coniugi.

³¹ I dati biografici disponibili su Carlo Niccolò sono assai scarsi e nell'albero genealogico pubblicato in FRESCOBALDI, SOLINAS 2004, p. 148, risulterebbe addirittura morto nel 1715. Tale data di morte è riportata pure in MARCELLI 2007, p. 13, nell'albero genealogico corredante l'inventario generale dell'Archivio Frescobaldi di cui è autrice. Tuttavia, stante la data di nascita oscillante fra il 1700 (secondo Frescobaldi e Solinas) e il 1705 (secondo Marcelli), il personaggio sarebbe morto fra i 10 e i 15 anni, entrambe età incompatibili con la figura ritratta da Pignatta, immune da equivoci d'identificazione mostrando il nome nel cartellino nella mano sinistra. Inoltre, fra le filze inventariate da Marcelli, i libri e giornali intestati a entrambi i fratelli superano gli anni '60 del Settecento e pertanto la data di morte andrebbe posticipata di diversi decenni.

³² Entrambi i ritratti, in collezione privata, sono illustrati in FRESCOBALDI, SOLINAS 2004, p. 182. Lì sono attribuiti alla bottega di Anton Domenico Gabbiani, con datazione fra il 1690 e il 1700, ma il pagamento rinvenuto dallo scrivente nella contabilità di Lamberto non lascia dubbi sull'autore: "E adi 5 detto [gingno 1706] s. 49.6.16.8 per lo speso che lire 240 al Padre [Filippo Maria] Galletti Teatino per pittura di 4 Quadri per a Monte Castello, dipintori l'Imagie della Santissima Vergine, di San Giovanni Evangelista, Ritratto di Lamberto, e signor Piero, e della Signora Alessandra, e del signor Carlino, lire 25.3.4 per 4 tela, lire 28_ all'intagliatore per 8 lavori al quadro di Maria Vergine. Lire 56_ al doratore per un filetto a tutti 4 e lire _13.4. per portatura". Archivio Frescobaldi di Remole, Serie XV, 484, c. 95sin. Sul pittore, che servì a lungo la gran principessa Violante Beatrice di Baviera, rimando a BELLESI 1988^a, BELLESI 1988^b, BREVAGLIERI 1998, BENASSAI 2014, pp. 86-87.

Lamberto di Matteo era stato coi fratelli il committente della serie di Lorenzo Lippi che – si ricorderà – si chiudeva coi ritratti del padre e del fratello maggiore dei committenti, concepiti nel formato e nella composizione per stare accanto agli “uomini antichi” di casa. Da par suo Lamberto rifiutò di ordinare il proprio ritratto in un formato analogo a quello del padre, optando per un’immagine dal tono più familiare. Una generazione dopo, il figlio Pier Matteo, nell’omaggiare il padre con un ritratto postumo, ritenne similmente di non proseguire la serie degli “uomini illustri”, giudicandola espressione di un progetto politico e memoriale confinato al passato, e scelse invece di legare il ritratto del senatore agli “uomini moderni”. Come la serie Strozzi delle Stinche, più tarda di qualche anno, i nuovi ritratti Frescobaldi puntavano a rappresentare l’immaginario mondano e culturale dei committenti e aprivano un capitolo autonomo della narrazione dell’identità nobiliare.

Va evidenziato che l’isolamento delle serie omogenee (e d’invenzione) di “uomini antichi” rappresenta solo una declinazione di una tendenza più generale alla creazione di raccolte di ritratti antichi e/o provenienti dal passato, talvolta ancora centrate sull’esibizione della categoria degli uomini illustri, altre aperte a più categorie interne alla famiglia e tendenti a una ricostruzione più propriamente genealogica. L’allestimento di raccolte rappresentava una prerogativa dei casati più antichi e un elemento di distinzione da quelli di più recente acquisizione alla nobiltà (gli “uomini nuovi”). Solo i primi, infatti, potevano contare su decine di ritratti accumulati nel corso di secoli e scegliere di concentrarli in uno o più ambienti per costruire una rappresentazione articolata della storia familiare. Fra i molti possibili campioni d’indagine, gli Strozzi, casato fra i più potenti e in assoluto protagonisti della storia toscana, dimostrano a pieno l’assunto ed anzi offrono una quantità sorprendentemente alta di allestimenti di ritratti in ognuna delle dimore documentabili, in buona parte centrati sulla categoria degli “uomini illustri”.³³

All’esordio del XVIII secolo poche famiglie potevano vantare un patrimonio di ritratti tanto vasto come gli Strozzi.³⁴ Sparsi fra numerose residenze si trovavano capolavori della ritrattistica rinascimentale come i busti-ritratto di Mino da Fiesole, Desiderio da Settignano e Francesco Laurana (oggi nei principali musei del mondo); dipinti di Tiziano fra cui la celeberrima Clarice di Roberto Strozzi (la *Puttina*) di Berlino (Gemäldegalerie); ritratti romani di Jacopino dal Conte (per citare i più noti) e fiorentini

³³ Vastissima è la bibliografia sugli Strozzi. Per un quadro generale delle numerose ramificazioni dinastiche rimando a LITTA 1819-1847, vol. V, tavv. I-XXII. Sempre con riferimento alla storia generale del casato e della sua residenza rinascimentale, alla quale si attaccano molte delle indagini storiche sugli occupanti, rimando alla raccolta di saggi in LAMBERINI (a cura di) 1991; BONSANTI (a cura di) 2005 e in particolare, al suo interno, PAOLOZZI STROZZI 2005; GUERRIERI BORSOI 2004^b, quest’ultimo valido come guida all’approfondimento bibliografico. Rimando alle note seguenti per altra bibliografia su singole personalità.

³⁴ Dipinti e sculture sopravvivenuti sono in gran parte illustrati in letteratura e i contributi sul mecenatismo artistico degli Strozzi aggiungono pagamenti e altre informazioni su opere non più rintracciabili. Nell’impossibilità di elencare la bibliografia di ogni singolo ritratto, segnalo, fra i contributi che ne considerano il maggior numero, GAMBA 1940, LENSI 1940, MARSEGLIA 2002, WALTER 2002, GUERRIERI BORSOI 2004^a, GUERRIERI BORSOI 2004^b, PAOLOZZI STROZZI 2005; DONATI 2015, VANNUGLI 2016.

dei maggiori artisti di Cinque e Seicento (Bronzino, Salviati, Santi di Tito, Cigoli, Empoli, ecc.); ritratti francesi (o copie di essi), rappresentanti i generali dei Re di Francia; ritratti contemporanei – ossia di fine XVII secolo –, quest’ultimi purtroppo interamente dispersi.

Un gruppo di sette ritratti di uomini illustri si trovava ancora negli anni trenta del Novecento nel Palazzo rinascimentale su Piazza Strozzi, insieme a due enormi dipinti di Giacinto Gimignani (1606-1681) rappresentanti due Ambascerie Strozzi del Quattrocento (Figg. 65-66).³⁵ I ritratti raffigurano Filippo “il vecchio” (1428-1491, Fig. 67), il banchiere committente del palazzo rinascimentale (che è infatti rappresentato alle spalle)³⁶; il figlio Filippo “il giovane” (nato Giovanni Battista, 1489-1538, Fig. 68), capo dei fuoriusciti repubblicani fiorentini, imprigionato da Cosimo I dopo la battaglia di Montemurlo³⁷; i quattro figli di questo, tutti oppositori dei Medici: il primogenito Piero (1510-1558, Fig. 69), capo dei fuoriusciti dopo la morte del padre, nominato Maresciallo di Francia della regina Caterina de’ Medici; Roberto († 1566), successore del padre nella banca; Lorenzo (1513-1571, Fig. 70), vescovo di Béziers e cardinale; Leone (1515-1554), condottiero e cavaliere di Malta; infine Filippo di Piero (1541-1582), generale e condottiero allevato alla corte di Francia.³⁸ Dopo l’alienazione del palazzo, i ritratti e le Ambascerie passarono al comune di Firenze e furono esposti in una sala loro dedicata, la Sala Strozzi di Palazzo Vecchio, dove tutt’oggi sono, sebbene faticino a mantenere quella visibilità che l’ultimo erede, il principe Piero Strozzi († 1907), sperò di concedergli, convinto del valore pubblico e civico delle effigi dei protagonisti della storia fiorentina.³⁹

Proprio i ritratti dei valorosi condottieri e dell’edificatore di Palazzo Strozzi furono, fra Sei e Settecento, il perno delle narrative storico-genealogiche allestite da vari esponenti della famiglia. I ritratti di Filippo “il giovane” e dei figli in Palazzo Vecchio sono ritenuti copie antiche da originali di Jaco-

³⁵ Sulle *Ambascerie* di Giacinto Gimignani si vedano FISCHER 1976, pp. 48-53, 163-164; FISCHER 1979, pp. 30-32, 173-175. In seguito si tornerà su questi dipinti per precisarne l’esposizione in Palazzo Strozzi tra fine Seicento e primo Settecento. Per un approfondimento su Gimignani e aggiornamento bibliografico si vedano FISCHER 2004, BALDASSARI 2010, FISCHER 2017.

³⁶ Alla personalità di Filippo Strozzi “il vecchio”, uno degli uomini più facoltosi del suo tempo, si sono interessati storici dell’economia, della famiglia, dell’arte e dell’architettura, consegnandoci molti contributi. A titolo introduttivo e senza pretese di completezza rimando a BORSOOK 1970^a; BORSOOK 1970^b; GOLDTHWAITE 1972; GOLDTHWAITE 1984, *ad indicem*; BARSOOK 1991; LILLIE 1991.

³⁷ Su Filippo Strozzi “il giovane” il profilo migliore rimane BULLARD 1980. Il saggio è imprescindibile per comprendere il contesto socio-politico nel quale operò. La stessa studiosa è tornata sul personaggio in BULLARD 1991.

³⁸ Tutti questi personaggi ricorrono nella storiografia, antica e moderna, sul fuoriuscitismo fiorentino ma per profili biografici completi è possibile rimandare unicamente alle voci del *Dizionario Biografico degli Italiani* di M. Simonetta su “Piero di Filippo” e “Filippo di Piero”, in corso di stampa. Devo alla gentilezza dell’autore la consultazione di entrambe in anticipo sulla pubblicazione. Utile è anche SIMONETTA 2018, *ad indicem* per gli Strozzi. Più in generale, sul fuoriuscitismo fiorentino rimando a SIMONCELLI 2004 e SIMONCELLI 2006.

³⁹ Il principe Strozzi legò al Comune di Firenze i sette ritratti e le due Ambascerie con testamento olografo del 4 gennaio 1907. L’accettazione avvenne nello stesso anno, ma il comune ricevette i dipinti solo nel 1935, dopo la morte del figlio del donatore, secondo la convenzione stabilita nel 1918 in chiusura di una lunga vertenza giudiziaria mossa dagli eredi del principe nel tentativo estremo di invalidare il testamento. La “Sala Strozzi” allestita nel 1936 nel mezzanino di Palazzo Vecchio non è attualmente accessibile. Devo alla gentilezza della dott.ssa Serena Pini il privilegio della visione diretta delle opere.

pino dal Conte (1515-1598), commissionati a Roma negli anni ‘50 del Cinquecento e in seguito replicati più e più volte in formati diversi,⁴⁰ per essere esposti nelle decine di dimore situate fra Toscana, Roma e Lazio, dove i discendenti dei capi della “fronda antimedicea” fissarono la loro residenza. Copie, varianti e documenti rimangono a provare la ripetizione dei medesimi allestimenti e sebbene una mappatura completa sia impraticabile – stante l’intricatissima storia genealogica e patrimoniale degli Strozzi⁴¹ –, rimandando alle ricerche di Maria Barbara Guerrieri ogni riflessione sulle dimore romane,⁴² qui di seguito mi soffermerò sugli allestimenti nelle principali dimore toscane, il palazzo rinascimentale su Piazza Strozzi e la villa “fuori porta” detta del *Boschetto*. La lettura in sequenza degli inventari restituirà un’immagine chiara dei luoghi e delle “forme” dell’esposizione, nonché dei contenuti, deducibili dalla selezione degli effigiati.⁴³

Il documento da cui conviene partire è l’inventario di Palazzo Strozzi del 4 febbraio 1705, redatto alla morte del duca Luigi di Giovanni Battista (1623-1705), secondo marchese di Forano e duca di Bagnolo.⁴⁴ Per buona parte della vita Luigi risiedette a Roma e lì morì da sacerdote, dopo aver seppellito due mogli e assicurato la prosperità dei figli Giovanni Battista († 1719) e Leone, il celebre fondatore del “Museo Strozzi” († 1722).⁴⁵ L’inventario si riferisce a una vasta porzione del palazzo esposta verso Piazza Strozzi, anch’essa pervenuta al duca dopo intricati passaggi patrimoniali. Le stanze elencate erano tutte arredate in maniera consona allo status del proprietario e diversi ritratti (di famiglia e non) si trovavano sparsi fra camere e sale, su tutti i piani. È tuttavia nella sequenza di “sala” (grande) e “Salotto delle quattro finestre”, al piano nobile, che si concentrava il numero più alto di ritratti di famiglia. Nel primo ambiente l’inventario registra “due teste di marmo sul camino” (verosimilmente due busti-ritratto); “dieci quadri grandi in tavola [...] entrovi i ritratti di diversi personaggi della Casa, posti nelle lune della volta” (cioè nello spazio delle lunette); “un quadro [...] entrovi il ritratto d’un prelado di Casa Martelli, in tavola”, “un quadro di braccia 1 0/2 [...] entrovi il ritratto d’una monaca col collare alla tedesca e’l crocifisso avanti”, e infine “due quadri grandi [...] entrovi in uno il ritratto del G[ran] D[uca] Ferdinando secondo, e nell’altro della G[ran] D[uchessa] Vittoria”.⁴⁶

Le identità dei “personaggi della Casa” non sono specificate ma è chiaro che l’allestimento puntava a presentare una selezione di avi, alcuni dei quali certamente legati da un rapporto di servizio al

⁴⁰ Sui ritratti Strozzi di Jacopino del Conte e sulle copie si vedano in particolare DONATI 2015 e VANNUGLI 2016. Alle note di questo secondo saggio rimando per la bibliografia più aggiornata sul pittore (part. nota 1, p. 109).

⁴¹ Sulle vicende patrimoniali degli Strozzi GUERRIERI BORSOI 2004^a, GUERRIERI BORSOI 2004^b e DONATI 2015 offrono le informazioni più precise, giacché si occupano della *provenance* degli oggetti d’arte in collezione Strozzi.

⁴² Vedi la bibliografia nella nota precedente.

⁴³ Il numero più alto d’inventari Strozzi è raccolto in ASFi, Carte Stroziane, Serie V, 1429, 1430, 1431, 1435, 1436.

⁴⁴ L’inventario è *ivi*, 1431, ins.n. 8, cc.n.n. Sul personaggio rimando a GUERRIERI BORSOI 2004^b, *ad indicem*.

⁴⁵ Per entrambi *ivi*, *ad indicem*.

⁴⁶ ASFi, Carte Stroziane, Serie V, 1431, Ins. n. 8, c.n.n.

granduca Ferdinando II e alla moglie. Il ritratto del “prelato Martelli” dimostrava la parentela con quell’antica e illustre famiglia (Luigi portava il nome del nonno materno, il Balì Luigi Martelli) mentre la monaca potrebbe corrispondere a Lorenza di Zaccaria Strozzi, compositrice di versi sacri in latino nel XV secolo.⁴⁷ Il supporto su tavola dei dieci “quadri grandi” esclude l’appartenenza alla categoria dei ritratti d’invenzione di metà Seicento e lascia immaginare una raccolta di ritratti antichi.

Nell’adiacente “salotto delle quattro finestre” i ritratti di famiglia sono nuovamente descritti in maniera generica ed anche in questo caso condividevano lo spazio con ritratti di religiosi di famiglie imparentate: “otto quadri di braccia 2 l’uno in circa [...] dentrovi in tutti diversi personaggi ecclesiastici e secolari” e “quattro ritratti in ovato piccoli, antichi di casa senza adornamento” erano accanto a “due quadri [...] entrovi in uno il ritratto del cardinale monsignore Antonio Altoviti arcivescovo di Firenze, e nell’altro di monsignore Baccio Martelli vescovo di Fiesole, ambedue in tavola”; una chiara dimostrazione della confidenza degli Strozzi con i poteri “ecclesiastici e secolari”, ben rappresentati da avi e parenti.

L’allestimento di queste due sale andò costituendosi nel tempo. L’inventario del 1663 riferito alla stessa porzione di Palazzo già documenta nella “sala” i dieci quadri “grandi” ma non i ritratti di Ferdinando II e Vittoria della Rovere (identificabili nella “seconda camera accanto al salotto”), né il ritratto Martelli e quello della monaca.⁴⁸ Nel “salotto delle quattro finestre” non vi era alcun ritratto di famiglia e l’intero documento non reca traccia degli otto ritratti con “diversi personaggi ecclesiastici e secolari”. La situazione mutò entro il 1681, data di un secondo inventario.⁴⁹ La “sala” guadagnò tutti i ritratti descritti nel 1705, con l’aggiunta di un secondo ritratto di “prelato Martelli”, in seguito spostato; nel “salotto delle quattro finestre” entrarono gli “otto quadri” con “diversi personaggi ecclesiastici e secolari” e gli altri due ritratti del cardinale Antonio Altoviti e monsignor Baccio Martelli.⁵⁰

Fuori dalla città, nella villa del *Boschetto* – proprietà dello stesso duca Luigi – la presentazione dei ritratti seguiva lo stesso schema delle sale fiorentine, tanto da far ipotizzare una ripetizione dei contenuti.⁵¹ Nel 1663 “sala” e “camera grande” della villa esponevano rispettivamente “10 ritratti alti un braccio d’huomini insigni della casa” e “dodici ritratti alti un braccio d’altri huomini segnalati di Casa Strozzi”. Nell’inventario del 1681, ad allestimento immutato, i soggetti di tutti i ritratti sono precisati, e data la somiglianza con gli allestimenti cittadini, è probabile che gli stessi popolassero i saloni di Palazzo Strozzi:

⁴⁷ L’identificazione proposta discende dal confronto con i ritratti esposti nella Villa del Boschetto, che si propone subito di seguito.

⁴⁸ ASFi, Carte Strozzi, Serie V, 1430, Ins. n. 9, cc.n.n.

⁴⁹ *Ivi*, Ins. n. 3, cc. 1r-27r.

⁵⁰ *Ivi*, cc. 9v-10v.

⁵¹ Sulla villa del Boschetto si vedano PAOLOZZI STROZZI 1989 e TROTTA (a cura di) 1990.

[in “Sala”] “Filippo Strozzi Edificatore del Palazzo / Gio. Battista di Lorenzo Strozzi il Vecchio, senatore e Poeta / Filippo di Piero Strozzi Generale dell’Infanteria del re di Francia / Lorenzo di Filippo Strozzi Cardinale / Piero di Filippo Strozzi maresciallo di Francia, e Generale del Re / Leone di Filippo Strozzi Ammiraglio del Re di Francia / Piero di Carlo Strozzi, detto Cardinale / Nanni di Carlo Strozzi Generale de Cavalieri nella Guerra di Milano / Tito Vespasiano di Nanni Strozzi, Poeta Latino / Ercole di Tito Vespasiano Strozzi Poeta Latino

[in “Camera grande a man ritta di detta sala”] Filippo di Filippo Strozzi senatore / Cammillo di Matteo Strozzi senatore / Lorenzo di Matteo Strozzi senatore / Batistino di Bardo Strozzi Generale del Duca di Ferrara / Chirico di Zaccaria Strozzi filosofo celebre / Suor Lorenza di Zaccaria Strozzi Poetessa sacra Latina / Giovanni Battista di Lorenzo Strozzi il vecchio senatore / Matteo Strozzi il vecchio senatore / Piero di Carlo d’Andrea Strozzi Senatore / Lorenzo di Carlo Strozzi Senatore / Matteo di Lorenzo Strozzi senatore / Un Quadro di braccia 1 in circa con adornamento di noce semplice col ritratto d’un cavaliere di Santo Stefano di casa Strozzi

La trama che emerge non potrebbe essere più chiara. L’allestimento di entrambi gli ambienti era composto di due serie di “quadri da testa” (alti un braccio fiorentino) riproducenti i ritratti dei principali “uomini illustri”. In cima alla lista figura il benemerito “edificatore” del palazzo cittadino, seguito da uomini di lettere (“poeti latini”) e dai famigerati uomini d’arme, oppositori di Cosimo I, prosperati al servizio della fiorentina (anticosimiana) regina di Francia, Caterina de’ Medici. Nella seconda camera il canone si arricchiva col “filosofo celebre” Zaccaria, il personaggio più antico della serie, e con la figlia di questi, la “poetessa sacra latina” suor Lorenza di Zaccaria, pur essa meritevole di entrare nel *pantheon* dei personaggi illustri, anche in virtù della veste religiosa che indossava.⁵² La seconda stanza era tuttavia dominata dalle effigi dei primi otto senatori Strozzi, due dei quali – Matteo di Cosimo e Filippo di Filippo – avevano ricevuto il titolo nell’anno stesso della fondazione del senato (1532), e Lorenzo di Matteo nel 1537, prima dell’ascesa al trono ducale di Cosimo I.⁵³ La serie poté essere realizzata nei primi del Seicento, poiché esclude tutti i senatori eletti nel XVII secolo.

Dal confronto con le serie di uomini illustri finora esaminate discendono due considerazioni cruciali: l’antichità non fu il requisito su cui gli Strozzi centrarono la narrazione dell’identità nobiliare; all’opposto la selezione delle effigi puntava a rappresentare la posizione politica e culturale, con un affondo nel passato che non superava il XV secolo. Inoltre, fra generali, senatori e cavalieri di Santo Ste-

⁵² L’appartenenza a un ordine religioso era fonte di prestigio per le famiglie, specie se destinatario del mecenatismo familiare, se parenti avessero raggiunto i vertici della sua amministrazione o si fossero distinti per una condotta eccezionale, venendo elevati a modello di santità. Per questo i ritratti di religiosi (uomini e donne) rientravano nella categoria dei personaggi illustri. Su questo tema si ritornerà nell’ultimo paragrafo del saggio.

⁵³ L’elenco dei senatori Strozzi è reperibile in MANNI 1771, pp. 121-124.

fano, le “patenti di nobiltà” offerte sono in massima parte post-repubblicane, contemporanee o addirittura “attaccate” alla storia del principato mediceo. Il risultato è una narrativa sorprendentemente allineata col nuovo regime, in cui il più grande nemico della restaurazione medicea – Filippo di Filippo – si mescolava fra i “mezzi busti” abbigliati in rosso dei senatori fiorentini e i figli di questo, ancor più animosi e rancorosi verso Cosimo I, venivano celebrati (e a loro volta celebravano il casato) per le eccellenti carriere militari sotto le insegne della corona francese, alla stregua di qualsiasi altro nobile soldato in carriera.

Gli Strozzi non espunsero dalle loro serie di ritratti gli oppositori dei Medici – come fecero, si ricorderà, i Frescobaldi – ma cercarono soluzioni concilianti per presentarli, esaltando la dimensione europea del casato, il valore nelle armi e il servizio reso allo stato granducale attraverso il senatorato. Naturalmente, la storia dei conflitti e dei complotti che li aveva opposti ai Medici rimaneva inscritta nei ritratti, e certo a quella si riferivano i più docili eredi seicenteschi nel rivendicare la leadership storica del casato nella Firenze e nell’Europa del tempo.

Pur, dunque, ritenendo scorretto proiettare troppo avanti nel Seicento gli effetti compromettenti del fuoriuscitismo cinquecentesco – entrato nella storia ufficiale del granducato toscano – è necessario riconoscere che, ancora alla fine del XVII secolo, l’opposizione antimedicea rimaneva formalmente esclusa o sottotraccia nelle narrative storico-genealogiche dispiegate negli spazi residenziali, e gli allestimenti Frescobaldi e Strozzi ben lo dimostrano.

La presentazione “moralizzata”, per così dire, degli Strozzi antimedicei emerge anche altrove, nell’esposizione dei ritratti singoli. Nel 1663, 1681 e 1705 le effigi dei due oppositori si rintracciano in una camera accanto al terrazzo della villa del Boschetto (non – sintomaticamente – nel palazzo cittadino), sempre descritti come ritratti (o quadretti) “dei Signori Filippo e Piero Strozzi i Guerrieri”.⁵⁴ Il termine “guerrieri” – più unico che raro, a mia conoscenza, nelle descrizioni di ritratti d’uomini d’arme reperibili negli inventari – sembra mutuato dall’immaginario letterario, non certo dal vocabolario militare, cui di norma si ricorreva per far corrispondere alla precisione del grado militare un titolo di nobiltà. Alle due piccole effigi era attribuito un valore diverso da quelle comprese nelle serie e attraverso l’assimilazione agli eroi dell’epica le azioni dei due personaggi venivano come spostate dal piano storico a quello letterario, negando ogni attualità all’opposizione medicea. I fieri oppositori di Cosimo I erano diventati “guerrieri” di una storia chiusa nel passato; l’Ottocento romantico li avrebbe riconvertiti in campioni della libertà repubblicana, e di ciò recano traccia le maestose cornici con trofei ed armi concesse ai ritratti di Filippo e Piero Strozzi oggi in Palazzo Vecchio, databili appunto al XIX secolo.

⁵⁴ ASFi, Carte Stroziane, Serie V, 1430, ins. n. 9, c.n.n. (1663); *inv.*, ins. n. 2, c. 10r (1681); *inv.*, 1431, ins. n. 9, c.n.n. (1705).

Tornando a Firenze, nei due decenni successivi alla morte del duca Luigi († 1705) lo spazio concesso alla ritrattistica nel palazzo avito crebbe ulteriormente, giovandosi della fusione del ramo romano con quello fiorentino, proprietario della restante parte di palazzo su via Tornabuoni.⁵⁵ Nel 1699 Lorenzo Francesco di Giovanni Battista (1674-1742) – nipote del senatore Lorenzo e di Maria Machiavelli, ultima erede del celeberrimo storico – lasciò Firenze per sposare Maria Teresa di Giovanni Battista Strozzi (1682-1748), erede designata del patrimonio e dei titoli del ramo romano dopo la morte del padre († 1719) e dello zio Leone († 1722). Le nozze furono pianificate e celebrate dal nonno, il duca Luigi (nel frattempo fattosi sacerdote), allo scopo di conservare il patrimonio all'interno del casato e quando, nel 1719, anche lo zio paterno di Lorenzo Francesco, il Bali Filippo Vincenzo (1628-1719), morì lasciando al nipote la piccola porzione di palazzo ancora in suo possesso, il giovane Strozzi, diventato primo principe di Forano e secondo duca di Bagnolo, acquisì la proprietà dell'intero palazzo rinascimentale; il primo, dopo il famigerato “edificatore” Filippo di Matteo († 1491).

Lorenzo Francesco era cresciuto nella bella villa di Colombaia, residenza stabile del padre sulla collina a sud di Firenze, circondato dalle effigi degli Strozzi illustri raccolte in numerose serie.⁵⁶ Dopo il viaggio di formazione per l'Europa e il matrimonio trascorse gran parte della sua esistenza a Roma ma non trascurò la cura del palazzo fiorentino, nel quale intervenne rinnovando gli ambienti più significativi – commissionando, ad esempio, la decorazione a stucco di due alcove (oggi distrutte) – e gli allestimenti degli oggetti d'arte, compresi i ritratti di famiglia. Un inventario del palazzo del 1728⁵⁷ rivela subito la trasformazione della “sala” (grande), elencandovi:

“Due teste di marmo sopra il Cammino / Un Quadro alto B.a 3 5/6 con Ornamento di noce, entrovi il ritratto della Signora Marchesa Maria Martelli, che tiene per mano il Signor Duca Luigi Bambino, ò altra Signora / [...] / Undici Quadri in Tavola con Ornamenti neri, filettati d'oro, quasi a tabernacolo, entrovi ritratti di diversi Personaggi della Casa / Otto Quadri di B.a 2 1/2 l'uno in circa con Ornamenti diversi, massicci che sei filettati d'oro, e due puri dentrovi diversi personaggi ecclesiastici, e secolari in Tavola, nelle lunette della volta, che uno d'una Monaca con Collare alla Tedesca, e Crocefisso d'avanti / Due Quadri grandi con ornamento filettato d'oro, entrovi in uno il ritratto di Mons. Antonio Altoviti Arcivescovo di Firenze, Cardinale, e nell'altro di Monsignore Baccio Martelli vescovo di Fiesole”.⁵⁸

⁵⁵ Sulle ultime due generazioni proprietarie di questa parte del palazzo rimando a MANIKOWSKI 1991.

⁵⁶ Per ragioni di spazio si omette la descrizione dettagliata di questa residenza, che tuttavia conferma la riproposizione delle medesime raccolte e serie nelle dimore di esponenti e/o rami diversi della famiglia. L'allestimento dei ritratti nelle generazioni di Lorenzo Francesco e del padre è ricostruibile attraverso due inventari del 1688 e 1707, conservati rispettivamente in ASFi, Carte Stroziane, Serie V, 1431, ins. CXXIV (1688); *ivi*, ins.n.n. (1707).

⁵⁷ Il documento si conserva *ivi*, 1435, ins. n.n., pp. 1-275.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 83-84.

Lorenzo Francesco incrementò il vecchio allestimento aggiungendovi buona parte dei ritratti già sistemati nell'adiacente "salotto delle quattro finestre", alla ricerca di un massimo di rappresentazione degli uomini illustri di famiglia. Ciò determinò l'esclusione dei ritratti di Ferdinando II e della granduchessa Vittoria, che trovarono posto nell'adiacente "Camera contigua a detta sala verso Santa Trinita", insieme a "Un quadro di braccia 4 in circa [...] entrovi un Prelato, si dice di casa Martelli", "Un Quadro di braccia 3 in circa [...] entrovi il ritratto della Sig.ra Caterina di Federigo Strozzi", "Due Quadri alti braccia 4 in circa [...] entrovi in uno un ritratto d'un Cavaliere di Santo Stefano, [...] e nell'altro di una Sig.ra con una Bambina per la mano".⁵⁹ L'allestimento di questa camera era chiaramente di tono diverso dalla sala e connetteva effigi di sovrani e ritratti di famiglia nel tentativo di presentare una microstoria attraverso i volti dei protagonisti, tutti contemporanei. L'inventario offre diversi altri esempi di questo tipo, che dimostrano la tendenza alla differenziazione delle narrative e alla separazione della ritrattistica contemporanea da quella storica. I ritratti "delle eccellenze de Signori principe e principessa"⁶⁰ – i padroni di casa –, quello del figlio "Don Filippo bambino nudo"⁶¹ e ancora il ritratto del "Signor Balì Filippo Vincenzo Strozzi"⁶², zio di Lorenzo Francesco – per citare quelli meglio descritti – sono tutti in stanze separate e nel loro isolamento dimostrano l'autonomia rispetto alle narrative di argomento storico-genealogico. Lo stesso isolamento mostrano alcuni ritratti "antichi" e, almeno in un caso, la scelta del luogo dimostra il valore celebrativo associato all'esposizione isolata: il "busto di marmo, rappresentante Filippo di Matteo Strozzi fabbricatore"⁶³, capolavoro di Benedetto da Maiano oggi al Louvre, si trovava nell'"Anticamera sul ricetto" del piano nobile ed accoglieva i visitatori del palazzo nel punto di accesso alle camere di rappresentanza, esattamente come faceva il ritratto di Giuliano Gondi dipinto a fresco nel palazzo di Giuliano da Sangallo, almeno fino alla nota sostituzione col ritratto di Tommaso Redi.⁶⁴

Altre microstorie potrebbero essere estrapolate dall'inventario ma, senza perdere il filo conduttore, è più urgente evidenziare l'esclusione dalla "sala" sia delle due grandi *Ambascerie* di Giacinto Gimignani, che Lorenzo Francesco ereditò nel 1719 dallo zio Balì Filippo Vincenzo,⁶⁵ sia dell'albero genealogico, di cui si registrano più esemplari fra palazzo e ville. L'allestimento della sala rimaneva centrato sulla

⁵⁹ *Ivi*, pp. 85-87.

⁶⁰ *Ivi*, p. 66. I ritratti sono nella camera adiacente all'alcova del piano nobile.

⁶¹ *Ivi*, p. 29. Il ritratto è nella "camera in pie di scala verso la piazza".

⁶² *Ivi*, p. 64. Il ritratto è nella cosiddetta "camera delle visite", parte dell'appartamento già occupato da questo personaggio fino al 1719.

⁶³ *Ivi*, p. 62.

⁶⁴ Vedi più in alto, Capitolo 1, pp. 45-46.

⁶⁵ Entrambi i "quadroni" sono rintracciabili nell'inventario *post mortem* del Balì Strozzi conservato in ASFi, Carte Strozzi-ane, Serie V, 1431, ins. n. 2, cc.n.n. Segnalo che nell'appartamento si trovava un'altra serie di "10 quadri di ritratti quasi interi con ornamenti neri e filettati d'oro" (nel "Salotto grande"), che aggiunge una nuova conferma a quanto sostenuto sulla ripetizione degli allestimenti a vantaggio di tutti gli esponenti del casato. *Ivi*, c.n.n.

presentazione degli “uomini illustri” mentre le altre categorie di dipinti si rendevano disponibili a moltiplicare le occasioni di presentazione della famiglia: l’albero genealogico più grande – “Un quadro lungo braccia 6 alto braccia 5 [...] entrovi l’albero della famiglia”⁶⁶ – si trovava nel “Ricetto grande di verso la piazza”, insieme all’“arme grande” Strozzi e Altoviti, a due ritratti di famiglia a figura intera (non meglio precisati) e – curiosamente – una coppia di dipinti di Pandolfo Reschi raffiguranti cani, anch’essi probabilmente ritratti di “notabili di Casa” (erano alti oltre due metri), sebbene non abbastanza “notabili” da farsi largo fra gli “uomini illustri” della sala; le Ambascerie si trovavano nel salone subito accanto, in quel momento occupato dall’ingombrante gioco del trucco.⁶⁷

La predilezione degli Strozzi per gli uomini illustri si spiega pienamente considerando il rapporto con la stesura contemporanea de’ *Le Vite degli Huomini Illustri della Famiglia degli Strozzi*.⁶⁸ L’opera, composta di due volumi ed illustrata dai ritratti a pastello dei protagonisti, fu concepita e redatta in gran parte dall’arcidiacono Luigi [detto anche Lodovico] Strozzi († 1700), figlio ed erede dell’insigne erudito e bibliofilo Carlo di Tommaso (1587-1671), fondatore della Biblioteca-Archivio Strozzi.⁶⁹ Lasciata incompiuta, fu portata a termine per cura del nipote Luigi Maria di Alessandro (1674-1736), assistito del celebre antiquario Salvino Salvini.

Tutte le illustrazioni ripropongono le iconografie ufficiali degli Strozzi: i ritratti di Filippo di Filippo († 1538) e dei figli Piero, Leone e Lorenzo – per citare i più riconoscibili – ricalcano le effigi oggi in Palazzo Vecchio, e derivarono da copie di quelle (Figg. 71-73). Al secondo volume è infatti allegato un inventario⁷⁰ con la descrizione di 43 ritratti da cui furono tratti i disegni, esposti nel 1724 nel “Salone Terreno” di un’abitazione non indicata, forse quella dell’arcidiacono, o la sede della Biblioteca Strozzi, installata da Luigi in una casa in Borgo San Jacopo.⁷¹ L’inventario documenta così un’altra raccolta di ritratti di uomini illustri, la più ricca fra quelle rintracciabili, elencando uno ad uno i soggetti secondo la scansione dei quadri nelle undici lunette della stanza.⁷² La selezione abbraccia un arco cronologico più

⁶⁶ ASFi, Carte Stroziane, Serie V, 1435, ins. n.n., pp. 58-59.

⁶⁷ *Ivi*, p. 60.

⁶⁸ L’opera si conserva in ASFi, Carte Stroziane, Serie III, 75, voll. I-II. Per il significato storico e la rarità essa meriterebbe uno studio monografico e un’edizione anastatica.

⁶⁹ Su questi personaggi, appartenenti a un ramo distinto dai proprietari del palazzo rinascimentale, vedi LITTA 1839, Tav. XV; GUASTI 1884, pp. XIV-XVIII; MUZZI 1989, pp. 17-29.

⁷⁰ ASFi, Carte Stroziane, Serie III, 75/II, cc.n.n.

⁷¹ L’ubicazione della Biblioteca-archivio Strozzi nel primo Settecento è nota dal testamento e fidecommesso del 1694 dell’arcidiacono Luigi, reperibile in ASFi, Notarile Moderno, notaio Simone Mugnai, prot. 19301, 1694, cc. 41v-48v, n. 22. Purtroppo non è emerso finora alcun inventario delle abitazioni di questo ramo, necessario al confronto con il documento allegato alle *Vite*, che è datato precisamente 19 agosto 1724.

⁷² Di seguito si fornisce l’elenco completo: “Prima Lunetta: Giulio Strozzi Principe di Tivoli / Maddalena Strozzi Moglie di Luchino Visconti Signor di Milano / Alessandro di Tommaso Strozzi Vescovo di Andria 1626 di S. Miniato 1632 / *Marchese* Orazio di Lorenzo Strozzi *Commissario Generale* della Cavalleria di Sicilia 1632 // Seconda Lunetta: *Monsignor* Ferdinando Strozzi Nunzio a Torino avanti al 1700 / Mar. Alfonso Strozzi Generale dell’Artiglieria del Re Cattolico 1656 / Laurentius Strozza Senator Caroli Filius / Co. Batistino Strozzi Luogotenente Generale del Duca di Ferrara 1536 // Terza Lunetta: Nofe-

ampio, andando da Ubertino Strozzi, cavaliere nel 1220, a Leone Strozzi (1637-1703), abate e arcivescovo di Firenze, ma il cuore della raccolta rimanevano gli uomini d'arme a servizio dei sovrani d'Europa e gli alti ecclesiastici, senza dimenticare l'edificatore del palazzo clanico (Filippo di Matteo, † 1491) e, per la prima volta, due donne: "Maddalena Strozzi moglie di Luchino Visconti signore di Milano"; "Suor Maria Minima di Roberto Strozzi Carmelitana di Santa Vita", di cui proprio l'arcidiacono Luigi compose l'agiografia.⁷³

Raccolta di biografie e raccolta di ritratti rappresentavano due espressioni della stessa operazione di conservazione della memoria. Entrambe si presentavano come raccolte private, destinate alla famiglia e custodite nel chiuso delle abitazioni, ed entrambe ambivano, al contempo, a una visibilità pubblica, che rendesse merito agli Strozzi del contributo offerto alla storia dello stato. Le lettere dedicatorie anteposte a ciascun volume sono quanto mai rivelatrici degli obiettivi delle *Vite* e – proprio per la corrispondenza or ora indicata – illuminano pure sul valore attribuito alle raccolte di ritratti dipinti. Nella lettera che apre il secondo volume, Luigi Maria, rivolgendosi direttamente ai figli, li invitava a far tesoro degli sforzi documentari dall'avo Carlo e dello zio Luigi, che con le *Vite* avevano inteso lasciare un'opera di incitamento alla virtù, vero fondamento della nobiltà ("Vero è, che solamente le azioni virtuose mantengono viva quella luce, che ella ha essendo verissimo, che la nobiltà siccome ella s'acquista, così ancora di leggieri si perde"). Nella lettera dedicatoria del primo volume l'arcidiacono Luigi si rivolgeva invece a un lettore generico, e pur indicando nei familiari i primi destinatari dell'opera, conferiva alla scrittura delle biografie un valore pubblico, giacché dai meriti dei propri antenati l'intera patria traeva lustro. Il passo merita di essere riportato per intero poiché nella similitudine scelta per ripararsi da accuse d'immodestia si nasconde una formidabile chiave di lettura di entrambe le raccolte (biografie e dipinti):

ri Strozi Comandante delle Galere fiorentine contro a Pisani 1362 / Niccolò Strozzi *Maestro* di Campo, e Comandante d'una squadra di Vasselli Franzesi nell'Indie 1560 / Annibale Strozzi Principe di Tivoli / Conte Jacopo Strozzi Luogotenente Marescialle di Campo dell'Imperatore // Quarta Lunetta: D. Leone Strozzi Abate Vallombrosano vescovo di Pistoia, e Arcivescovo di Firenze 1701 / Alessandro Strozzi Arcivescovo di Fermo / Lorenzo Strozzi cardinale / Alessandro Strozzi Vescovo di Volterra // Quinta Lunetta: M. Ubertino Strozzi cavaliere 1220 / M. Nanni Strozzi Generale del Marc.se di ferrara, e de Fiorentini / Rosso Strozzi Gonfaloniere 1293 / M. Tommaso Strozzi cavaliere 1378 // Sesta Lunetta: Alessandro di Carlo Strozzi Vescovo d'Arezzo 1677 / B.o Alesso Strozzi / Suor Maria Minima di Roberto Strozzi Carmelitana di Santa Vita / B.o Piero Strozzi // Settima Lunetta: Filippo Strozzi Generale della Fanteria di Francia / Piero Strozzi Marescialle Luogotenente del Re in Italia / Conte Piero Strozzi Cameriere, commissario di Guerra Capitano de Trabanti Luogotenente Generale di S.M. Cesarea / Leone Strozzi Priore di Capua Ammiraglio di Francia, e Malta // Ottava Lunetta: Cosimo Strozzi Colonnello Consigliere di Guerra dell'Imperatore / Leone Strozzi Generale delle battaglie di S.a Chiesa / Niccolò Strozzi Priore di Pisa / Filippo Strozzi Edificator del Palazzo // Nona Lunetta: Priore Strozzi Comm:te dell'Esercito Fiorentino in Lombardia / Francesco Strozzi Generale de Fiorentini nel 1333 / Francesco Strozzi Priore di Pisa / Bernardo Strozzi Colonnello sotto al Ferruccio, e comanda la vanguardia 1530 // Decima Lunetta: Piero Strozzi Poeta antico toscano 1370 / Poeta Latino 1470 Strozza Pater / Traduttore Greco 1520 Filippo Strozzi / Poeta Latino 1500 Strozza Filius // Undecima et ultima Lunetta: Poeta Toscano 1610 Giulio Strozzi Nate / Erudito, e Poeta Comico 1510 Lorenzo Strozzi / Oratore, e Poeta Latino, e Toscano 1590 Giovanni Batista Strozzi il Cieco". ASFi, Carte Stroziane, Serie III, 75/II, cc.n.n.

⁷³ *Vita di Suor Maria Minima detta di S. Filippo dell'Ordine Carmelitano della Regola Mitigata Osservante*, Firenze 1701.

“Sono stato molto dubbioso, se dovevo lasciare scolorire dal tempo le Immagini de miei Maggiori, ò vero per non perderne affatto la memoria, ripassare per così dire, con il mio rozzo pennello sopra i vaghi delineamenti di esse e rifiorirle; E mi son trattenuto fin ora dal’ farlo per il timore, che lo scrivere le azioni dei miei Antenati potesse essere à me di biasimo, a loro di danno, e agl’altri che estranei sono, di niuna curanza. Quando mi è venuto in mente che chi alza un bel’ palazzo, non è tacciato, se si fa conoscere per padrone di esso, col metter fuori la sua Arme, lasciando poi alla volontà de Passeggieri il vedere, ò no il di dentro, che solo per proprio comodo, e uso lo fabbricò. Anzi che il Pubblico gle n’è grato, per che ancora dal solo prospetto esteriore grazia, e ornamento ei riceve. Così ho creduto senza biasimo per poter io medesimo scrivere queste Vite solo per me, e per i miei Congiunti quando ben altri non le curin vedere, e la patria possa ancora ritrarre riputazione, e decoro dal sapersi, che in una sola Famiglia vi sieno stati tant’huomini, che habbino gloriosamente operato”.⁷⁴

L’autore paragona la raccolta delle *Vite* al palazzo di famiglia; a quello spazio privato in cui la famiglia legittimamente si identificava e la cui soglia poteva essere varcata da tutti quanti fossero interessati a conoscere le storie che vi erano raccolte, essendo patrimonio della città e della storia fiorentina. Con questo stesso spirito e con questa stessa funzione erano concepite le raccolte di ritratti esposte nei saloni; spazi privati, in cui tuttavia si celebrava una storia pubblica. La celebrazione degli antenati “virtuosi” non era vanità, ma un dovere nei confronti dello stato e addirittura un’opera benedetta dal Cielo, poiché nei Testi Sacri l’arcidiacono trovava la più chiara legittimazione a ciò che andava componendo:

“Animato anco a ciò fare” – dice – “dallo Spirito Santo medesimo con quelle parole *Laudemus viros gloriosos, et parentes nostros in generatione sua* (Ecclesiastico cap. 44)”.⁷⁵

Negli stessi decenni a cavallo fra XVII e XVIII secolo diverse altre famiglie dell’antico patriziato ripensarono all’esposizione dei ritratti di famiglia, spesso in concomitanza con riallestimenti generali delle residenze. Gli esempi sarebbero moltissimi ma fra quelle che più chiaramente puntarono alla presentazione della storia genealogica, i Serristori e i Mannelli – entrambi antichi casati d’Oltrarno, con palazzi affacciati sul fiume – meritano una speciale segnalazione per aver formato due raccolte in apparenza simili, in realtà molto diverse nella composizione e nel *modus constituendi*, tanto da segnalarsi come modelli di due tipologie d’allestimento diverse: la prima come “serie *a posteriori*”, esito cioè della fusione di un

⁷⁴ ASFi, Carte Strozziene, Serie III, 75, vol. I, c. 1r.

⁷⁵ *Ivi*, c. 1v. L’arcidiacono cita solamente il primo versetto del cap. 44 del *Libro del Siracide* (o Ecclesiastico), che è interamente dedicato all’elogio degli uomini illustri.

nucleo omogeneo di ritratti con dipinti scalati nel tempo; la seconda come raccolta pura di ritratti antichi, pensata per tradurre in immagini le “provanze di nobiltà” della famiglia.

Procediamo per ordine. I Serristori giunsero a Firenze da Figline Valdarno verso la metà del XIV secolo e grazie alla fiorente attività manifatturiera si inserirono rapidamente fra i casati più potenti, dando alla Repubblica dodici gonfalonieri e ventisei priori.⁷⁶ L’avvento dei Medici non scalfì la loro importanza: Averardo di Antonio (1497-1569) fu uomo di fiducia di Cosimo I, inviato in missioni diplomatiche presso la Santa Sede e l’imperatore Carlo V.⁷⁷ Nel 1540 ottenne il titolo di senatore, primo della famiglia.

La raccolta di ritratti fu messa insieme in più momenti dai discendenti di Averardo, ed esposta nel palazzo “sul renaio”, l’imponente edificio affacciato sull’Arno (oggi sul Lungarno Serristori), costruito dal 1520 e diventato il simbolo della famiglia per i fasti Sette e Ottocenteschi.⁷⁸ Un primo gruppo, omogeneo per stile, impianto compositivo e dimensioni – ma imprecisabile in numero, stante la dispersione in varie collezioni e l’esistenza di copie e aggiunte ottocentesche⁷⁹ –, fu commissionato a un pittore ignoto entro la fine del Seicento e rappresenta i principali antenati illustri: gonfalonieri, priori, cavalieri, vescovi e senatori. Fra questi vanno segnalati i ritratti di tre gonfalonieri di giustizia, *Antonio di Salvestro*, *Carlo di Antonio*, *Ristoro di Antonio*; quello di *Bartolomeo di Francesco*, arcivescovo di Trani; quello di *Lodovico di Francesco*, vescovo di Bitetto; quello del cavaliere *Tommaso di Luigi*, colonnello e sergente generale; tutti presenti nei cataloghi delle aste Sotheby’s del 1977 e 2007 in cui passarono,⁸⁰ e più di recente discussi da Luisa Berretti in un saggio sulle collezioni d’arte dei Serristori fra Cinquecento e Seicento.⁸¹

Uno scatto fotografico vecchio di qualche decennio mostra i ritratti citati sulle pareti dello scalone principale del palazzo (Fig. 74)⁸², dove accoglievano scenograficamente i visitatori offrendo una panoramica dei titoli di nobiltà della famiglia. Tuttavia, lì comparvero solo dopo la metà del Settecento. La “Descrizione e stima sommaria dei mobili esistenti nella casa di Firenze l’anno 1744 (...)”, compilata

⁷⁶ Sui Serristori si vedano *Genealogia Serristori* 1924; DEGLI AZZI VITELLESCHI 1932; GINORI LISCI 1972, vol. II, pp. 689-697; TOGNETTI 2003. Notizie circostanziate sulla famiglia sono anche nei contributi di Luisa Berretti sul collezionismo, a cui rimando sin da ora. BERRETTI 2012; BERRETTI 2017; BERRETTI 2018.

⁷⁷ Sul personaggio rimando a FERRETTI 2004; FERRETTI 2008; CARTA 2016-2017; VOLPINI 2018.

⁷⁸ Sul palazzo vedi GINORI LISCI 1972, vol. II, pp. 689-696; CARRARA 2003, pp. 382-392; Le prime case dei Serristori si trovavano nel quartiere di Santa Croce. Dall’accorpamento di alcune situate in Borgo Santa Croce fu eretto il primo palazzo Serristori, sede di un ramo diverso della famiglia, detto “di Santa Croce”, oggi noto come Palazzo Corsini Antinori.

⁷⁹ Molti di questi ritratti, comprese le tele ottocentesche, sono riprodotti in *Genealogia Serristori* 1924, a illustrazione delle schede biografiche.

⁸⁰ SOTHEBY’S 1977, pp. 92-96; SOTHEBY’S 2007, pp. 95-99 (con illustrazioni).

⁸¹ BERRETTI 2017.

⁸² Prendo questo scatto da SOTHEBY’S 2007, p. 95.

nel 1761 e parzialmente pubblicata da Berretti, registra sedici ritratti nel salotto terreno del palazzo.⁸³ Non sono gli unici dell’abitazione ma data l’assenza di altre camere con una simile concentrazione è più che plausibile l’ipotesi che in questa stanza si trovassero le effigi degli antenati illustri, insieme ad altri ritratti di epoche diverse ma accostabili per formato e schema compositivo alla serie. La quadreria Serristori ne contava svariati e fra quelli discussi da Berretti il ritratto del *senatore Averardo di Antonio* (il celebre ambasciatore), attribuito a Domenico Soldini, e quello del *senatore Ludovico di Averardo* (1524-1593), pagato ad Agostino Ciampelli nel 1594, risultano perfettamente candidabili.⁸⁴

Il salotto di palazzo Serristori esponeva dunque una raccolta di ritratti e all’interno di questa la serie degli antenati illustri fu concepita per colmare lacune iconografiche di ostacolo a un progetto narrativo articolato, che prese forma sul finire del Seicento e che puntava alla ricostruzione della genealogia. Probabile committente della serie e, conseguentemente, della raccolta fu il senatore Antonio di Luigi (1608-1690), cavaliere di Santo Stefano, governatore di giustizia e capitano della città di Livorno dal 1655 al 1672.⁸⁵ Dopo le nozze con Cassandra de’ Ricci (1639), Antonio finanziò i lavori di ampliamento del palazzo sul renajo e dal 1673 – anno delle nozze del figlio Luigi con Camilla del marchese Cosimo Riccardi – la decorazione a fresco delle sale del piano nobile.⁸⁶ Simili sforzi dovettero essere coronati dalla commissione dei ritratti degli antenati illustri e subito dopo la sua morte chi ne raccolse l’eredità – il figlio Pier Francesco – commissionò più ritratti del padre, fra cui uno pensato appositamente per proseguire la serie degli antenati illustri (Fig. 75).

Così facendo, il Serristori agì diversamente da Pier Matteo Frescobaldi pochi anni dopo, il quale – si ricorderà – rifiutò di aggiornare la serie seicentesca con l’effigie postuma del padre. La scelta di Pier Francesco nacque dal desiderio di proseguire un’operazione cominciata di recente, di ricostruzione genealogica, diversa dalla presentazione degli “uomini antichi” Frescobaldi. Il ritratto del senatore Antonio, attribuito ad Alessandro Gherardini (1655-1727), riproponeva così la plastica monumentalità della posa degli “uomini illustri”; la centralità dell’abito, che identifica il soggetto come senatore e cavaliere; l’espressione del volto, che tradisce un carattere di maschera, propria dei ritratti d’invenzione, sebbene dotata di un guizzo di verità e vita imprescindibile nel ritratto di un personaggio ancora presente alla memoria dei contemporanei (e del pittore).

Nei decenni successivi la raccolta Serristori si riempì di nuovi dipinti. Al 1703 risalgono i ritratti di Averardo di Luigi e della moglie Giovanna Bourbon del Monte, entrambi attribuiti al ritrattista Carlo

⁸³ *Ivi*, pp. 74-75. Il documento originale è conservato in ASFi, Serristori, serie “Famiglia”, 283, fasc. III.

⁸⁴ BERRETTI 2017, p. 54.

⁸⁵ *Genealogia Serristori* 1924, pp. 69-70.

⁸⁶ BERRETTI 2017, pp. 67-69.

Berti (Figg. 76-77)⁸⁷; al 1749 è datato il ritratto di Maddalena Guadagni, sposa di Anton Maria d'Averardo, firmato da Ignazio Hugford (Fig. 78); infine, entro il 1770 fu dipinto il ritratto dei quattro figli di Anton Maria e Maddalena (Maria Giovanna, Maria Ottavia, Averardo e Filippo) (Fig. 79).

Sul piano stilistico e formale tutti questi dipinti non presentano alcun rapporto con la serie di fine Seicento, configurandosi come opere autonome e originali; effigi di gentiluomini e gentildonne dal tono anti-istituzionale, che in accordo alla ritrattistica contemporanea descrivono piuttosto l'immaginario familiare e mondano. Anche il formato è diverso: imponente (cm. 213x173) quello del ritratto di Maddalena Guadagni, tipico dei ritratti di gentildonne-ereditiere di metà Settecento; piccolo (cm. 63x51) quello dei quattro figli, esempio vezzoso di ritratto di rampolli dell'aristocrazia europea. Il solo elemento connettivo fra questi e gli altri ritratti è rappresentato dalle iscrizioni dorate, che tuttavia risulta essenziale a raggrupparli in una serie per così dire a posteriori.

L'iscrizione di nomi, date e informazioni sulle pitture superava l'intento documentario, demandabile alla semplice apposizione di cartellini sul retro; era un'operazione invasiva che alterava l'iconografia dei ritratti con l'aggiunta di elementi connettivi, capaci di generare insiemi riconoscibili: le serie a posteriori. La dotazione di cornici analoghe, accompagnata talvolta da alterazioni delle dimensioni delle tele, agiva nella medesima direzione.

Le iscrizioni dorate provenivano dalla celebre *Serie Gioviana* di uomini illustri, fatta copiare da Cosimo I de' Medici dall'originale sul Lago di Como⁸⁸ e da quel modello, di cui costituivano un elemento distintivo, migrarono sui ritratti di famiglia per trasferire su quest'ultimi, per associazione, il riguardo e la riverenza dovuta agli uomini illustri, trasformandosi infine, fra Sei e Settecento, in elementi caratteristici dei "ritratti storici" delle famiglie nobili. L'atto di vergare nomi e date sulle tele equivaleva a separare le effigi di famiglia dagli altri ritratti oggetto di collezionismo, concedendo loro uno statuto diverso, cui corrispondeva un regime di protezione più severo. L'esempio Serristori è uno dei più emblematici, in quanto fra fine Settecento e tutto l'Ottocento numerosi altri ritratti furono commissionati e vergati sul modello dei più antichi, senza tuttavia cercare un rapporto formale con quelli.⁸⁹ Man mano che la serie a posteriori cresceva, la presenza delle iscrizioni consentiva di dilatare la narrativa storico-genealogica oltre i confini della singola stanza, potenzialmente all'intera abitazione. È così che, certamente in epoche più vicine alle nostre, un ritratto come il gruppo di quattro giovinetti Serristori poté

⁸⁷ Date e attribuzioni di questi ritratti e di quelli che seguono si basano sulle *expertises* di SOTHEBY'S 1977, pp. 65-66, non avendo potuto visionare direttamente i dipinti e procedere a verifiche documentarie.

⁸⁸ Vedi quanto detto al Capitolo 1, alle pp. 22-23.

⁸⁹ Si vedano i numerosi riprodotti in *Genealogia Serristori* 1924.

essere esposto lontano dalla serie degli antenati illustri, in un salone del piano nobile, ma non per questo perdere il filo connettivo con quelli, coincidente con l'appartenenza alla stessa (lunga) genealogia.⁹⁰

Se, come sembra, raccolte di ritratti e/o serie *a posteriori* nacquero dall'esigenza di anettere alle narrative più istituzionali un numero maggiore di familiari, merito speciale di queste fu l'inclusione di categorie sociali fino allora normalmente escluse, *in primis* le donne. L'inclusione di quest'ultime rendeva giustizia del ruolo da tempo assegnato loro nella certificazione della nobiltà, che andava dimostrata anche nei “quarti materni”, ossia delle donne “entrate” in famiglia. A questo, inoltre, si affiancò un fenomeno parallelo, manifestatosi fra Seicento e Settecento ben oltre i confini della Toscana: l'estinzione di molti casati e il trasferimento di patrimoni su poche famiglie per via di eredità materna. Le presenze femminili in raccolte e serie a posteriori corrispondono, spesso, alle effigi delle erediere, artefici della crescita patrimoniale del casato d'adozione. L'inclusione dei ritratti femminili aprì le narrative storico-genealogiche ai temi della politica matrimoniale e delle parentele illustri, e ciò segnò lo scarto più rilevante dalle serie di uomini illustri seicentesche, che in molti casi – come detto – guadagnarono un isolamento storicizzante, salvo artificiosi tentativi di prosecuzione, che tuttavia ne snaturarono il significato originario, puntando alla rappresentazione dell'intera genealogia.

Il senso della fine di un'epoca, insinuatosi nelle coscienze dei patrizi fiorentini (e toscani in generale) a ridosso dell'estinzione dei Medici, dovette contribuire a ispirare la separazione dei ritratti storici dalla ritrattistica contemporanea, distinguendo i primi come immagini di una storia plurisecolare in sé conclusa. Le riforme in materia nobiliare seguite all'arrivo dei Lorena agirono nella medesima direzione. Nel 1750 la promulgazione della “Legge sulla nobiltà e cittadinanza” fissò parametri precisi per consentire l'iscrizione delle famiglie toscane al *patriziato* – il gruppo di origine più antica – o alla *nobiltà semplice*.⁹¹ L'urgenza di disciplinare la materia sociale derivava dalla complessità della nobiltà locale che i Medici avevano mantenuto insieme sommando anomalie su anomalie – la mercatura mai ripudiata, titoli cavallereschi acquistati senza il possesso dei requisiti minimi altrove richiesti, per citare le principali – ma che i nuovi sovrani trovavano incontrollabile. La legge fu l'esito di un lungo dibattito partecipato dalle famiglie più influenti e interessate alla conservazione dell'assetto sociale mediceo. Fra i nodi dello scontro ideologico riemerse puntuale il valore della “nobiltà civile” e la sua precedenza sui titoli di emanazione sovrana, peculiarità dei fiorentini, con declinazioni e accenti diversi, ben sintetizzati da Marcella Aglietti.

L'allestimento di *dossier*, articolati ma conclusi, sul passato delle famiglie per l'iscrizione a una delle due categorie sopra indicate impose uno spartiacque nella narrazione storico-genealogica – un prima e

⁹⁰ In quel salone il dipinto è rappresentato in uno scatto fotografico pubblicato in SOTHEBY'S 1997, p. 86.

⁹¹ Il contributo più chiaro sull'argomento rimane AGLIETTI 2000.

un dopo –, ben rappresentato dall'isolamento della ritrattistica storica. Nelle raccolte di ritratti più complesse l'articolazione dei capitoli dei *dossiers* finì per dettare i capitoli della narrazione per immagini, essendo entrambe concepite per dimostrare lo *status* nobiliare della famiglia.

Fra gli esempi più chiari vi è la raccolta dei ritratti della famiglia Mannelli, una delle più antiche d'Oltarno, da me già descritta in altra sede⁹² ma qui meritevole di una sintetica riproposizione per presentare una corrispondenza punto per punto con le “provanze di nobiltà” offerte dalla famiglia alla “Deputazione sopra la Nobiltà e Cittadinanza” nel 1751.

“Presentatore” del dossier e proprietario della raccolta di ritratti fu il senatore Ottavio Mannelli Galilei (1710-1767), ciambellano imperiale e maggiordomo della reggia granducale di Pitti.⁹³ Ottavio era il maggior nato dell'ultimo ramo dei Mannelli, diventato Mannelli Galilei nel 1707, e come molti concittadini discendenti da famiglie di origine repubblicane, vantava la presenza dei propri avi in tutti gli eventi cruciali della storia fiorentina: dagli scontri fra guelfi e ghibellini all'allontanamento come magnati, alla graduale popolarizzazione; dalla militanza antimedicca all'assoggettamento ai granduchi Medici. Nell'arco dell'intero principato i Mannelli avrebbero ottenuto quattro senatori, sette Cavalieri di Santo Stefano e diversi rappresentanti in uffici statali e di corte.⁹⁴

La raccolta di ritratti fu allestita nella “sala grande” della storica residenza attaccata al Ponte Vecchio, quasi interamente distrutta durante il Secondo Conflitto Mondiale ma insistente sul fianco destro della torre duecentesca cinta dal Corridoio Vasariano. Ottavio ne era diventato proprietario nel 1748, dopo la morte del parente Pier Maria Baldassarre (1666-1748), cavaliere di Santo Stefano, ultimo discendente del suo ramo.⁹⁵ Già nei primi decenni del Settecento Pier Maria aveva riunito nella “sala grande” diciassette ritratti di antenati, esponendoli in compagnia del solo albero genealogico.⁹⁶ Predisponendo il passaggio di ramo, questi stabilì il divieto di alienare i ritratti, legandoli alla successione fidecommissaria insistente sull'edificio dal 1570.⁹⁷ L'allestimento della sala doveva mantenersi intatto “a decoro della sua casa” e a “perpetua memoria” e Ottavio rispettò il mandato, aggiungendovi anzi nuovi ritratti.

La descrizione inventariale dei soggetti dei ventitré ritratti esposti nella sala nel 1767, alla morte di Ottavio, concede d'identificare tutti i temi portanti della raccolta, riassumibili in antichità, ricchezza,

⁹² Vedi FOCARILE 2017, pp. 227-238.

⁹³ Sul personaggio *ivi*, *ad indicem*.

⁹⁴ Sui titoli della famiglia rimando a ASFi, Raccolta Sebreghondi, 3262, cc.s.n.n. Più in generale, per una ricostruzione sintetica della storia sociale e politica dei Mannelli, dalle origini al Novecento, vedi FOCARILE 2017, pp. 27-44.

⁹⁵ Sul personaggio *ivi*, *ad indicem*.

⁹⁶ *Ivi*, pp. 225-238.

⁹⁷ *Ivi*, p. 226. Una copia del testamento di Pier Maria Baldassarre, in cui è il lascito dei ritratti, si conserva in ASFi, Mannelli Galilei Riccardi, 130, fasc. 32.

rappresentanza politica (repubblicana e granducale), politica matrimoniale,⁹⁸ con una corrispondenza puntuale con le “provanze di nobiltà” fornite dallo stesso senatore-cortigiano alla “Deputazione sopra la Nobiltà e Cittadinanza”.⁹⁹ Infatti, se i primi sei inserti del dossier Mannelli Galilei attestano l’origine magnatizia e l’atto di “popolarizzazione”, fornendo copia dell’albero genealogico, delle armi e diverse “fedi” del 1361 sulla rinuncia allo stato di “Grandi”, l’allestimento della sala veniva inaugurato dal ritratto del primo Mannelli ammesso nei seggi della Signoria, Zanobi di Lapo, priore nel 1343. Ancora, se il settimo inserto del dossier conteneva fedi di “squittinati”, cioè di personaggi ritenuti abili a ricoprire uffici pubblici, la raccolta di ritratti includeva l’effigie del secondo priore di famiglia, Leonardo di Niccolò (1461), probabile costruttore della “casa grande” accanto al Ponte Vecchio e patrono d’importanti imprese architettoniche¹⁰⁰. Per quanto concerne la politica matrimoniale, se gli inserti 10 e 11 del fascicolo della Deputazione contenevano “Fedi di Matrimonij contratti da Progenitori del Comparsente, e da lui medesimo dall’Anno 1384 fino al presente”, e l’inserto 12 una fede dell’Ordine Gerosolimitano di Malta nella quale il quarto materno di Giuseppe Maria di Niccolò Gianni, figlio di Anna Clarice Mannelli (sorella di Ottavio), veniva ritenuto valido dall’ordine, l’allestimento della sala comprendeva i ritratti di donne Mannelli unitesi in matrimonio ai casati più illustri della Firenze cinquecentesca (Bonsi, Riccardi, Quaratesi), e ancora quelli di uomini per i quali la fonte inventariale specifica l’identità delle mogli (Biliotti, Guadagni, Salviati). A questi si aggiungevano i ritratti di alcuni dei cavalieri di Santo Stefano, tutti entrati nell’Ordine “per giustizia”, ossia potendo provare i “quattro quarti di nobiltà”, risultato dell’attenta politica matrimoniale e dell’antica presenza degli avi nelle magistrature repubblicane. Infine, se il dossier attestava la nomina del padre di Ottavio, Jacopo di Ugolino (1654-1720), a senatore del Granducato, la raccolta di ritratti esponeva un ritratto dello stesso e ancora quello di un senatore Filippo di Giovanni (1573-1629), tesoriere di Don Antonio de’ Medici e restauratore dell’abitazione al Ponte Vecchio nel primo Seicento.¹⁰¹

Dalla raccolta della “sala grande” mancavano tuttavia i ritratti più recenti, che ritroviamo esposti nella “galleria” del piano terreno. Lì il ritratto del padrone di casa (Ottavio), del padre Jacopo di Ugolino, della terza moglie di questi, Gostanza di Niccolò dal Borgo, della sorella Anna, sposata Gianni, di altre “donne di casa” non meglio precisate, di una principessa (similmente non precisata) e di un cardinale, servivano a celebrare la politica matrimoniale delle ultime due generazioni, da cui era dipeso il posizionamento a corte di Ottavio, Maggiordomo della vicina reggia di Pitti.

⁹⁸ Inutile sarebbe in questa sede riproporre l’elenco dei ritratti della sala, per il quale rimando a FOCARILE 2017, pp. 227-238.

⁹⁹ Il *dossier* si conserva in ASFi, Deputazione sopra la Nobiltà e Cittadinanza, 3, V, Mannelli Galilei Ottavio, Decreto de’ 24 maggio 1751.

¹⁰⁰ Sul personaggio FOCARILE 2017, pp. 58-60.

¹⁰¹ Su questo personaggio, *ivi*, pp. 101-138.

È chiaro che anche nella residenza di Ottavio Mannelli Galilei – più piccola di altre abitazioni “claniche” fiorentine, ma parlante di antichità e storia come e più di quelle – si era perseguita una diversificazione degli allestimenti dei ritratti, raccogliendo nel luogo più rappresentativo della dimensione familiare la ritrattistica storica, selezionata per rappresentare la genealogia secondo i parametri più aggiornati delle “provanze di nobiltà”; nella galleria terrena, parte dell’appartamento privato del Ciambellano e Maggiordomo e accessibile con maggiore facilità, una microstoria parlante dello *status* sociale del padrone di casa.

Fra le microstorie che meritavano più di frequente la narrazione in uno spazio autonomo è il rapporto dei padroni di casa col potere costituito, ossia coi sovrani fiorentini ed europei. A questo tema particolare dedicherò il paragrafo seguente.

3. I padroni di casa e i principi: l'esibizione del rapporto cortigiano

Sin dall'origine del principato l'esibizione del rapporto di servizio alla famiglia granducale passò attraverso l'esposizione del ritratto principesco nello spazio privato, già all'esterno degli edifici. Nell'introduzione al suo *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I* (1976) Giorgio Spini notava come “nessuna dinastia del Cinquecento ha tanto impresso negli occhi dei suoi sudditi le proprie immagini, con propaganda veramente martellante, quanto la casa dei Medici in Toscana”.¹ Lo studioso si riferiva al dispiegamento d'immagini negli spazi pubblici, nei quali fra grandi eventi spettacolari – *in primis* gli ingressi delle spose Medici –, con armi e ritratti visibili negli apparati effimeri, e installazioni monumentali permanenti, come le statue equestri di Cosimo I e Ferdinando I nella piazze principali (“Piazza del Granduca” e Piazza Santissima Annunziata), i primi granduchi non persero occasione per presentare le effigi della loro genealogia. A tali presenze si aggiungevano i busti ritratto che i primi cortigiani esposero sui portali delle residenze private, puntellando le strade su cui insistevano i percorsi cerimoniali.²

La cessione di uno spazio tanto prominente della residenza privata equivaleva a un atto di sottomissione, che i Medici avallarono se non incoraggiarono, servendo a implementare quella forma di propaganda osservata da Spini. Si trattava, tuttavia, di un'operazione pure celebrativa della famiglia padrona di casa, nella misura in cui l'appropriazione e l'esposizione dell'immagine del sovrano valeva come certificato del posizionamento dei residenti al vertice del sistema sociale e curiale.

Dopo oltre un secolo di dominazione medicea i busti degli ultimi due granduchi, Cosimo III e Giangastone, continuarono ad essere alloggiati sui portali e nelle nicchie di facciata delle abitazioni private – un esempio per tutti varrà il busto di Cosimo III sull'abitazione già di Giambologna, in Borgo Pinti³ – così come negli ambienti di raccordo fra interno ed esterno o addirittura – ma sono casi eccezionali – effigi a figura intera in giardino e nei padiglioni limitrofi: una statua di Cosimo III di dimensioni superiori al naturale e vestita all'antica fu installata nel 1695 nella “stanza del giardino” della villa di Clemente Vitelli a Fiesole; ancor prima (nel 1688), una statua analoga era stata commissionata dal cardinale Flavio Chigi in segno di gratitudine per il conferimento del marchesato di San Quirico, e installata nel giardino del Palazzo di San Quirico d'Orcia.⁴

Negli spazi meno accessibili di camere, sale e saloni, l'esposizione dei ritratti principeschi rimase similmente lo strumento principale per esibire il rapporto con la famiglia granducale e con altri sovrani

¹ SPINI 1976, pp. 9-77.

² FANTONI 1990. Per un catalogo dei busti ritratto dei Medici sulle facciate fiorentine rimando a LANGEDIJK 1981-1987, *ad indicem* per soggetto.

³ LANGEDIJK 1981-1987, vol. I, p. 618. Rimando alla stessa opera, *ad indicem*, per il catalogo dei busti di Cosimo III e Giangastone.

⁴ *Ivi*, vol. I, pp. 200, 625-627.

d'Europa.⁵ A una prima analisi sommaria degli inventari ci si accorge immediatamente della grande quantità dei ritratti principeschi – Medici, pontefici e di dinastie europee – distribuiti negli spazi di rappresentanza. Altrettanto immediata è la comprensione delle due principali modalità di esposizione: le immagini dei principi potevano essere presentate accanto ai ritratti di famiglia o in stanze separate, spesso a loro dedicate. Nel primo caso tendevano a descrivere un rapporto diretto, personale, fra i personaggi presentati in effigie, e dunque evocavano “episodi cortigiani”; nel secondo il legame era implicito nelle identità dei principi – purtroppo non sempre precisate nelle fonti – e si palesava per associazione, conoscendo o venendo lì introdotti alla storia dei padroni di casa. Nelle residenze più grandi entrambe le tipologie erano contemporaneamente presenti mentre in quelle minori la scelta si poneva, ma non necessariamente per l'esigenza di contenere i costi e il numero dei ritratti, o per l'inaccessibilità degli stessi, poiché fra serie di piccolo formato, medaglioni in terracotta e stucco e serie d'incisioni il mercato ne offriva di varie tipologie e per tutte le tasche.⁶

Il primo esempio che vorrei proporre proviene dall'abitazione di un cortigiano poco noto, inventariata dal Magistrato dei Pupilli nel 1680. Antonio di Francesco Peri, “Cameriere di S.A.S.” (si legge nell'intestazione del documento), esponeva nella “sala” della sua abitazione “7 quadri di *Braccio* ½ in circa entrovj i Ritrattj de *Serenissimi Principi* / Due Quadri di *Braccio* ½ in circa in Ottangolo [...] entrovj figure di Donne / Due quadri di Due *Braccia* in circa [...] entrovj i Ritrattj di Clemente nono, e del *Cardinale Jacopo Rospigliosi*”.⁷ Nessun ritratto di famiglia, tantomeno quello di Jacopo, era lì presente. Il gentiluomo aveva destinato l'ambiente più importante dell'abitazione alle effigi del potere, dichiarando la propria fedeltà ai Medici – di cui mostrava una serie di piccolo formato, facilmente acquistata sul mercato –, ma pure al pontefice di origini toscane (Giulio Rospigliosi) e al cardinal nipote Jacopo Rospigliosi. Non sono chiari i rapporti di parentela fra Antonio di Francesco e il celebre compositore di melodrammi Jacopo di Antonio Peri (1561-1644),⁸ pur egli, a suo tempo, stipendiato dei Medici, ma nell'ipotesi in cui il “Cameriere di S.A.S.” ne vantasse di diretti (a ragione o pretestuosamente), tutte quelle effigi avrebbero raccontato una storia più antica, rammentando il lungo servizio dei Peri alla corte toscana e i legami con i Ro-

⁵ Non s'ignora, naturalmente, che la costruzione dell'identità cortigiana passasse attraverso molte categorie di oggetti, non solo la ritrattistica. L'intera storia del collezionismo a Firenze è storia di relazioni e scambi fra principi Medici ed esponenti del patriziato, e tutte le forme di emulazione del mecenatismo principesco, dal patrocinio dei medesimi artisti all'esposizione di copie di dipinti in collezione granducale, contribuivano a dimostrare la vicinanza dei padroni di casa alla famiglia regnante. Il limite qui fissato alla ritrattistica potrà dunque fornire, inevitabilmente, solo un contributo parziale, ma importante poiché centrato sulla forma più diretta o, se si vuole, “ancestrale”, della narrazione del rapporto fra due parti: la sostituzione dei protagonisti in carne ed ossa con le loro effigi.

⁶ Sulle serie mediche e sui singoli ritratti disponibili sul mercato si tonerà più avanti, alle pp. 92-93.

⁷ ASFi, Magistrato dei Pupilli del Principato, 2680, cc.n.n., doc. n. 16. Sulla famiglia Peri si vedano CORAZZINI 1907; CARTER, GOLDTHWAITE 2013.

⁸ Sul personaggio vedi la bibliografia citata alla nota precedente e CARTER, GONDTHWAITE 2015, con bibliografia.

spigliosi, che non furono solo di natura politica ma anche culturale, essendo stato il pontefice, in gioventù, compositore di testi per le musiche di Jacopo Peri.

Un secondo esempio, scelto ancora fra gli inediti, è quello dell'abitazione del medico Cosimo di Lorenzo Bordoni († 1703), celebre fra i contemporanei per la sua professione – che esercitò anche a corte –, come “filosofo” (così lo definì, ad esempio, Filippo Baldinucci)⁹ e committente d'arte. È noto dalla contabilità e dalla biografia del pittore Antonio Franchi che Bordoni commissionò varie opere, fra cui “quattro storie della Sacra Scrittura di spiritosa invenzione” e il suo ritratto, e ricevette inoltre in dono da Franchi “una copia del ritratto del Principe Ferdinando che è delle meglio che io habbia fatte e ciò per ricompensa delle visite fatte alla mia moglie in quest'ultima sua malattia”.¹⁰ L'inventario post mortem della sua abitazione documenta un numero sorprendentemente alto di ritratti, fra cui, al piano terreno, una serie di “quattro medici celeberrimi”, esposta insieme a “dieci quadri ritratti de' Serenissimi Principi” [ossia della famiglia Medici] e molti altri dipinti.¹¹ Il piccolo pantheon dei “colleghi illustri” celebrava il padrone di casa come degno esponente della categoria professionale mentre la serie dei principi rappresentava un primo omaggio alla famiglia regnante, che proseguiva in altre stanze con la presentazione di effigi di dimensioni maggiori, accostate ai ritratti dei padroni di casa per descrivere un rapporto più articolato. Nella “sala” del piano nobile sono registrati “Tre ritratti de gli Serenissimi Principi in grande; [...] / Due altri ritratti de gli Serenissimi Principi in grande, [...] / Quattro ritratti de Signori Bordoni Antenati; moglie, e marito; [...]”.¹² A dispetto delle identità non precisate, la menzione dei ritratti principeschi in due gruppi di poche unità, entrambi di grande formato, sembrano suggerire una composizione deliberata e richiamano un qualche tipo di rapporto con i “Bordoni Antenati”, immaginabili come due coppie di *pendant* matrimoniali.

Terzo ed ultimo esempio di abitazione non aristocratica ma piena di ritratti principeschi che costruivano l'identità del proprietario è quella del ritrattista di corte, Giusto Suttermans (1597-1681), a servizio dei Medici per quasi sessant'anni.¹³ Come in tutte le abitazioni di artisti in cui spazi residenziali e spazi

⁹ BALDINUCCI ed. 1845-1847, vol. II, p. 581.

¹⁰ Biblioteca degli Uffizi, Ms 354, ins. 2, c. 28v; le altre registrazioni sono ivi, cc. 8v, 9v, 20v.

¹¹ ASFi, Magistrato dei Pupilli del Principato, 2688, n. 54, cc. 421r-425v, 446r-451v (fascicolazione errata nell'originale).

¹² *Ivi*, c. 425r.

¹³ Vasta è la bibliografia sul pittore, il cui catalogo non conosce chiusura per il continuo emergere di opere in collezioni pubbliche e private. Per un'introduzione generale alla carriera presso la corte dei Medici rimando a BALDINUCCI ed. 1845-1847, vol. IV, pp. 473-511; LANGEDIJK 1981-1987, vol I, pp. 181-197 e voll. II e III, catalogo, *ad indicem*; CHIARINI 1983; CHIARINI, PIZZORUSSO (a cura di) 1983; GOLDENBERG STOPPATO 2002, FANTONI, GOLDENBERG STOPPATO 2003, GOLDENBERG STOPPATO 2004, GOLDENBERG STOPPATO 2006^a, GOLDENBERG STOPPATO 2009, BELLESI 2009, vol. I, pp. 255-256; FUMAGALLI 2010^a (part. pp. 24-26). L'inventario *post mortem* della residenza del pittore, datato 25 aprile 1681, si conserva in ASFi, Magistrato dei Pupilli del Principato, 2680, n. 19, cc. 1r-24v (cartulazione del documento, non della filza, che ne è priva).

produttivi si sovrapponevano,¹⁴ la casa di Suttermans era un atelier concepito per accogliere decorosamente i visitatori e potenziali clienti, mostrando loro il meglio delle opere trattenute in loco, ai fini dell'autopromozione. I ritratti principeschi erano dunque lì presenti come campionario per la produzione e infatti diversi esemplari risultano ancora in stato di abbozzo, ricoverati in ambienti del secondo piano. Tuttavia la casa di Suttermans era pure la residenza di uno stipendiato della corte in cui – al pari dei palazzi dei grandi cortigiani – i ritratti di principi e personaggi illustri testimoniavano le frequentazioni di prim'ordine del proprietario, e dunque valevano come simboli di *status*. Prova ne sia l'allestimento deducibile dall'inventario, ispirato agli stessi codici del *display* delle residenze nobiliari. Nella prima camera terrena accanto alla loggia si trovavano “Tre quadri alti *Braccia* 3 0/2 in *circa* [...] entrovi ritratti Madama di Loreno e l'Arciduchessa Claudia, et il *signor* Principe Giovan Carlo, che quest'ultimo è sol abbozzato”, e ancora “Un quadro di *Braccia* 2 in *circa* [...] entrovi [*un*] ritratto di Cardinale”.¹⁵ Saliti al piano superiore la sequenza di sala, prima e seconda camera accanto raccoglievano il numero più alto di ritratti e dipinti in generale, con un massimo di ufficialità nel primo ambiente. Lì si trovavano “sej quadri alti *braccia* 2 in *circa* [...] entrovi ritratti di Principi, cioè del Duca Orleans Armato, di Carlo primo Re d'Inghilterra, d'un Re, regina di Spagna, della Regina Maria di Francia, e della regina d'Inghilterra”,¹⁶ tutti rappresentanti sovrani stranieri (con deroga parziale per la regina di Francia, fiorentina d'origine), che esaltavano l'internazionalità dell'artista, in quanto ritrattista di una corte internazionale, assieme alle opere che vi erano esposte accanto. Fra queste spicca il celebre *Venere e Marte* di Rubens, dipinto di grandi dimensioni acquistato poco dopo dal gran principe Ferdinando.¹⁷ Qualche anno dopo il marchese Francesco Riccardi, consigliere e Maggiordomo di Cosimo III, avrebbe esposto pressappoco le stesse effigi nell'anticamera della Galleria affrescata da Luca Giordano – opere attribuite a Suttermans nell'inventario del palazzo di via Larga, che analizzeremo fra breve¹⁸ –, autorizzandoci una volta di più a vedere nell'abitazione di Suttermans un allestimento degno di un grande cortigiano.

¹⁴ Negli ultimi decenni il tema delle case d'artista ha riscosso grande interesse storiografico. Per quanto riguarda gli artisti italiani dal Rinascimento in avanti, molti contributi si sono concentrati sui cicli decorativi a fresco, fra cui quelli nelle celebri abitazioni di Vasari, Zuccari e Casa Buonarroti. Si vedano sull'argomento HÜTTINGER (a cura di) 1992; CIARDI (a cura di) 1998; PLACHTA, BEDNORZ (a cura di) 2014. Più di recente l'attenzione si è spostata sul funzionamento delle abitazioni e sul ruolo sociale e ideologico della residenza, fra spazi produttivi, spazi residenziali e spazi del collezionismo. Fra i titoli principali segnalo SCHWARZ 1990; GRIBENSKI, MEYER, VERNOS (a cura di) 2007; WATERFIELD 2009; BELL 2013. Per quanto riguarda Firenze, segnalo almeno due contributi sulle abitazioni del pittore e architetto Santi di Tito, MATTATELLI 2013, e dello scultore Giambologna, FERRETTI 2006.

¹⁵ ASFi, Magistrato dei Pupilli del Principato, 2680, n. 19, cc. 2v-3r.

¹⁶ *Ivi*, c. 4v.

¹⁷ Un “quadro largo *braccia* 6 alto *braccia* 4 in *circa* di Pietro Paolo Rubens, entrovi Marte, e Venere con altre figure opera bellissima, con Cortine di Tela verde”. *Ibidem*.

¹⁸ Vedi più avanti, pp. 80-86 (part. p. 85).

Altri ritratti principeschi erano esposti nella sala del secondo piano.¹⁹ L'elenco si apre con il modello del *Giuramento del senato fiorentino a Ferdinando II*, una delle prime opere dell'artista a Firenze, in cui oltre alla famiglia granducale comparivano i volti di molti senatori fiorentini.²⁰ Accanto, mescolati con opere di vario soggetto, si segnalano “Un quadro alto *braccia 2* largo *braccia 2 0/2* [...] dipintovi dame, con altre figure / Un quadro alto *braccia 2* largo *Braccia 1 0/2* [...] entrovi il ritratto di papa Innocenzio *Decimo* / Cinque ritratti non finiti di mano del *Signor Giusto*, [...] / Dieci quadri di *braccio in circa* [...] entrovi ritratti di dieci sibille”. Nella camera adiacente (la “seconda camera”) troviamo ancora effigi principesche – “Due quadri di *braccia 1* in *circa* [...] entrovi il *Serenissimo* Gran Duca Ferdinando, e la *Serenissima* Gran Duchessa” e “Due quadri di *braccia 1 0/2* in *circa* [...] entrovi il ritratto del Duca Dorleans, e la Duchessa”²¹ – insieme al solo ritratto di famiglia chiaramente riconoscibile, rappresentante un fratello del pittore.²² Proprio la scarsità di ritratti di famiglia conferma la vocazione dell'abitazione di Suttermans ad anteporre la rappresentazione della confidenza col potere principesco, dunque lo *status* raggiunto a servizio della corte dei Medici.

Il salto alle abitazioni dei cortigiani più celebri apre a un numero pressoché illimitato di esempi, tutti validi se l'obiettivo è esplorare un fenomeno capillarmente diffuso piuttosto che le sue declinazioni eccezionali. L'analisi numerica e statistica non può sopperire all'imbarazzo di una selezione poiché il numero elevatissimo di “ritratti di principi” non meglio precisati nelle fonti inventariali – senza contare quelli detti semplicemente “testa” o “ritratto”, ancor più difficilmente incasellabili – non convergerebbero in alcuna categoria interpretativa, e dunque il quadro risulterebbe totalmente falsato da un campione numerico al ribasso. La selezione degli esempi si limiterà pertanto ad alcuni dei casati principali – nell'ordine i Guadagni, i Corsini, i Riccardi, i Giugni e, più avanti, gli Antinori e i Peruzzi – e punterà ancora una volta a valutare il peso specifico assegnato alla ritrattistica principesca in rapporto agli spazi e alle effigi di famiglia. Solo la relazione fra questi due poli è in grado di rivelare il peso dell'identità cortigiana nella narrazione dell'identità familiare e nobiliare, almeno per quanto attiene all'uso dei ritratti.

Fra gli edifici in cui i ritratti principeschi trovarono esposizione in contiguità non tanto con singoli ritratti di famiglia – situazione affatto comune – ma con raccolte di essi, merita nuovamente considerazione il Palazzo Guadagni dietro la Santissima Annunziata, detto anche Casino di San Clemente, edificato dal 1626 da Tommaso di Francesco Guadagni (1582-1652).²³ L'inventario del 1762 dei beni del

¹⁹ ASFi, Magistrato dei Pupilli del Principato, 2680, n. 19, cc. 13v-14r.

²⁰ “Un quadro alto *braccia 1 0/2* in *circa* largo *braccia 2* con ornamento simile dipintovi l'obbedienza resa dal Senato Fiorentino al *Serenissimo* Ferdinando secondo, modello per l'opera grande di mano del *signor Giusto*”. *Ibidem*. Sul bozzetto e sull'opera finale, entrambi oggi nelle collezioni degli Uffizi, si veda GOLDENBERG STOPPATO 2002, part. p. 19.

²¹ ASFi, Magistrato dei Pupilli del Principato, 2680, n. 19, c. 16r.

²² “Un quadro di *braccia 1 0/2* in *circa* con ornamento nero con tre filetti d'oro, entrovi il ritratto d'un fratello del *signor Giusto*. *Ibidem*.”

²³ Sul palazzo e sulle sue decorazioni vedi SPINELLI 1996; DODI, SALVETTA 2003; SPINELLI 2015.

marchese Pier Antonio di Ottavio Guadagni (1727-1762), pronipote dell'edificatore,²⁴ registra nella "sala" del piano nobile "Due [quadri] alti Braccia 1 1/3, e larghi Braccia 1 1/6 con ornamento antico dorato dipintovi in tela due ritratti della Casa Medici" accanto a "Quindici detti [quadri] alti Braccia 3, e larghi Braccia 2 con ornamento simile dipintovi in tela vari Ritratti della Famiglia Guadagni con suo Cartello centinato parimente dorato per l'iscrizione di ciascheduno de' suddetti Ritratti".²⁵ La serie di famiglia richiamava una lettura di tipo storico per la presenza delle iscrizioni ma certo le effigi dei Medici dovevano trovare un qualche collegamento, sebbene chiaramente posticcio. Al piano inferiore, invece, un'altra serie di ritratti di famiglia con cartelle respinse le effigi principesche, rimanendo per così dire impermeabile al tema della sovranità; per questa ragione li andrebbero immaginati i noti ritratti di gonfalonieri Guadagni (Fig. 2), narranti una storia pre-medicea.

Fra i palazzi maggiori in cui i nuclei della ritrattistica familiare e i ritratti principeschi ottennero spazi autonomi è d'uopo citare – dopo i palazzi Frescobaldi, Gondi, Mannelli, Ricasoli, Rucellai, Serristori, Strozzi, già visti nei capitoli precedenti – almeno Palazzo Corsini in Parione, esempio eccellente di dimora tardo-barocca e residenza dei più alti cortigiani degli ultimi granduchi Medici.²⁶ La storia del palazzo e dei suoi proprietari è sufficientemente nota per risparmiarci un'introduzione superficiale e di alcuni dei protagonisti – Bartolomeo di Filippo (1622-1685), Maestro di Camera di Vittoria della Rovere e committente dell'edificio; il figlio Filippo (1647-1706), cortigiano e confidente di Cosimo III; l'altro figlio Lorenzo (1652-1740), poi papa Clemente XII; i nipoti e le consorti – avremo modo di riparlare nelle pagine seguenti, avendoci consegnato un patrimonio di ritratti che s'impone all'attenzione in ognuno dei temi da sviluppare. Qui vorrei soffermarmi sulla distribuzione dei ritratti Corsini in rapporto alla ritrattistica principesca, sulla scorta di un inventario del 1763 che, fra i numerosi disponibili, "fotografa" la residenza in chiusura dell'arco cronologico d'interesse.²⁷

Caratteristica di una residenza barocca come Palazzo Corsini era la divisione in appartamenti indipendenti, gravitanti intorno a spazi comuni di rappresentanza. Quest'ultimi corrispondono nel nostro caso al

²⁴ L'inventario si conserva in ASFi, Guadagni, 206, ins.n.n., cc.n.n.

²⁵ ASFi, Guadagni, 206, ins.n.n., c.n.n.

²⁶ Sull'edificio si vedano GINORI LISCI 1972, vol. I, pp. 147-156; BRUNETTI 2003, pp. 95-100; Caciagli in BEVILACQUA, ROMBY (a cura di) 2007, pp. 410-411; BRUNETTI 2013. Sulla famiglia rimando a titolo introduttivo a PASSERINI 1858 e, di recente, KIEVEN, PROSPERI VALENTI RODINÒ (a cura di) 2013. Indicazioni bibliografiche più precise su singoli esponenti del casato saranno fornite più avanti. Lo spoglio degli inventari di Palazzo Corsini su cui si basano tutte le argomentazioni seguenti è stato possibile grazie all'assistenza di Nada Bacic, a cui rivolgo un sentito ringraziamento.

²⁷ Il documento si conserva in Archivio Corsini di Villa Le Corti, Stanza XV, Campata 6, Palchetto 5, Pacco 59, "Inventario delle Masserizie e Mobili esistenti nel Palazzo di Parione dell'Eccellentissima Casa Corsini Terminato questo di 20 Dicembre 1763" (vecchia segnatura). Fra gli altri inventari del palazzo conservati nello stesso archivio segnalo *Ivi*, Stanza XV, Camp. 6, Palchetto 6, Ins. 72, "Nota dei quadri delle quattro Camere, et altre, di chi sono fatta il di primo Maggio 1711"; *Ivi*, "Libro d'Inventari de Mobili, e Masserizie dell'Eccellentissima Casa Corsini [1740-49]"; *Ivi*, Stanza XV, Campata 6, Palchetto 5, Pacco 59, "Duplicato Inventario dei Mobili, e Masserizie esistenti nel Palazzo di Parione dell'Eccellentissima Casa Corsini Terminato il di 31 Agosto 1767". Di quest'ultimi darò conto in seguito.

grande salone con l'*Apoteosi della famiglia Corsini*, dipinta da Anton Domenico Gabbiani e Jacopo Chiavistelli entro il 1697,²⁸ e alla sequenza di stanze compresa fra il salone e l'Arno, definita *Galleria* (comprendente ma non coincidente con la stanza omonima). Proprio in questa sequenza – dunque nelle stanze comuni – si rintraccia il numero più alto di ritratti di famiglia e di principi, ovunque mescolati ai capolavori della collezione Corsini ma non per questo privi di una logica distributiva, che tendeva alla costituzione di piccoli raggruppamenti e alla separazione dei volti dei Corsini da quelli principeschi.

Il maggior numero di ritratti di famiglia fu concentrato nella sequenza di “quarta” e “quinta camera” sull'Arno, prossime alla galleria (intesa come stanza). Nella prima si trovava il ritratto della marchesa Lucrezia Rinuccini Corsini di Antonio Franchi (Fig. 96), quello del cardinale Lorenzo (poi Clemente XII) “di autore fiammingo” e quello di Monsignore Ottavio di “Monsieur Giusto” (Giusto Suttermans);²⁹ nella seconda erano ritratti relativamente più recenti di papa Clemente XII, della principessa Vittoria Corsini, della marchesa Ottavia Strozzi Corsini (Fig. 100) e del di lei figlio monsignor Andrea Corsini.³⁰ Le effigi principesche si trovavano nella camera seguente, detta “stanza corrispondente alla galleria”, che fungeva da raccordo fra l'infilata lungo l'Arno e il salone; lì erano “Due ritratti, che uno dell'Elettore Palatino, e l'altro della Serenissima Elettrice del Duven” e “Due ritratti di grandezza compagna ai suddetti, che uno di un Cardinale, e l'altro di un Principe della casa Medici”.³¹ Ancora separati dai ritratti di famiglia erano “Il ritratto del Gran Duca Cosimo terzo della Squola[sic] del Volterrano” (nella “seconda camera sul gran cortile”)³² e “Due Busti di marmo della Famiglia dei Medici” (nell’“ultima camera su Parioncino”).³³

Lo stesso isolamento dei ritratti principeschi si avverte negli altri appartamenti del Palazzo. In quello nell'ala occidentale del cardinale Neri Maria (1685-1770), una serie di “Sei ritratti della famiglia Medici” era esposta nella “sala” mentre in un'altra stanza del piano terreno, parte del quartiere estivo interamente affrescato, vi erano “Due Busti di Marmo bianco, che uno rappresentante il Gran Duca Gio: Gastone, e

²⁸ Sul salone di Palazzo Corsini rimando ai contributi di GUICCIARDINI CORSI SALVIATI 1989; VISONÀ 1988, pp. 21-31; P. Maccioni in GREGORI E VISONÀ ed. 2012, pp. 21-42, con bibliografia precedente. Gli autori dei busti sono nell'ordine a Anton Francesco Andreozzi, Giovan Camillo Cateni, Isidoro Franchi, Giovanni Baratta, Giovacchino Fortini, Vittorio Barbieri.

²⁹ Archivio Corsini di Villa Le Corti, Stanza XV, Campata 6, Palchetto 5, Pacco 59, Inventario 1763, p. 229. Sull'allestimento di questa camera tornerò più avanti, proponendo una lettura legata all'iconografia del ritratto femminile. Vedi Capitolo 4, pp. 117-118.

³⁰ Archivio Corsini di Villa Le Corti, Stanza XV, Campata 6, Palchetto 5, Pacco 59, Inventario 1763, p. 231. Altri ritratti di famiglia si trovavano in prossimità o all'interno delle alcove e corrispondono alla categoria dei ritratti matrimoniali, sui quali tornerò in altro luogo. Vedi Capitolo 4, pp. 115-116 e Capitolo 6, p. 146.

³¹ Archivio Corsini di Villa Le Corti, Stanza XV, Campata 6, Palchetto 5, Pacco 59, p. 238.

³² *Ivi*, p. 241.

³³ *Ivi*, p. 248.

l'altro il Gran Duca Cosimo Terzo de' Medici", cui erano affiancate "Due teste di marmo bianco che una è il ritratto del Magliabechi, e l'altra il ritratto dell'Abate Salvini",³⁴ i più celebri eruditi del tempo.

La separazione dei ritratti di famiglia dai ritratti principeschi continuò a ispirare i riallestimenti successivi del palazzo, compresi quelli ottocenteschi, pensati per l'apertura al pubblico. La "Seconda Camera su Parioncino" prima (ca. 1836)³⁵ e la "Quinta Sala" poco dopo (ante 1880),³⁶ assunsero la funzione di camera dei ritratti di famiglia, con circa trenta effigi raccolte all'interno ma nessun ritratto principesco.

Un altro esempio imprescindibile di abitazione di grandi cortigiani è Palazzo Medici Riccardi, residenza negli anni di nostro interesse del marchese Francesco di Cosimo (1648-1719), primo consigliere, Maggior-domo e Cavallerizzo Maggiore di Cosimo III, della consorte Cassandra di Vincenzo Capponi, del figlio Cosimo con la moglie Giulia Veralli Spada e dei numerosi figli.³⁷

La storica residenza dei Medici di Cafaggiolo in via Larga era di per sé stessa un gigantesco monumento all'identità cortigiana dei nuovi proprietari. Il marchese Gabriello di Francesco (1606-1675), zio paterno di Francesco di Cosimo, l'aveva acquistata all'apice delle fortune e pur commissionando ingenti lavori di trasformazione³⁸ volle mantenere intatto l'aspetto rinascimentale dell'esterno³⁹ e preservare all'interno i principali ambienti fatti decorare dai Medici (*in primis* la cappella di Benozzo Gozzoli coi ritratti dei "Magnifici"). I ben noti interventi decorativi tardoseicenteschi commissionati dal marchese Francesco puntarono similmente all'esaltazione dei Riccardi come sudditi medicei e la celeberrima galleria decorata fra 1682 e 1685 da Luca Giordano con l'*Apoteosi della casata de' Medici* (Fig. 80) costituiva il culmine dell'omaggio cortigiano.⁴⁰ In quel luogo l'impianto allegorico della decorazione presentava i Medici in vesti allegoriche ma dai volti ben riconoscibili; altrove il sistema tradizionale dell'esposizione dei ritratti ufficiali fu organizzato in modo assai accurato, ancora nel senso della separazione dai ritratti di

³⁴ *Ivi*, p. 287.

³⁵ L'inventario topografico del 1836 da cui ricavo questa informazione si conserva in Archivio Corsini di Villa le Corti, Stanza XV, Camp. 6, Palchetto 6, Ins. 72, fasc.n.n., cc.n.n.

³⁶ Per l'allestimento curato dallo scultore Ulderico Medici vedi MEDICI 1880 (pp. 59-69 la *Quinta Sala*).

³⁷ Sulla famiglia Riccardi si vedano MALANIMA 1977, MINICUCCI (a cura di) 1983, MINICUCCI 1990. Più nello specifico sul marchese Francesco si vedano MINICUCCI 1985, SPIRINDEI 2011, MIRTO 2016. Sul Palazzo Medici Riccardi rimando a GINORI LISCI 1972, vol. I, pp. 373-382, CHERUBINI, FANELLI (a cura di) 1990, GIANNINI 1991, MARCHETTI 1992. Altra bibliografia sulle trasformazioni seicentesche dell'edificio sarà indicata nelle note seguenti.

³⁸ Oltre ai già citati CHERUBINI, FANELLI (a cura di) 1990, GIANNINI 1991, MARCHETTI 1992, si veda BÜTTNER 1990.

³⁹ FORSYTH MILLEN, ERICH WOLF 1987.

⁴⁰ Fra i numerosi contributi sulla galleria segnalo almeno SPINELLI 2001^a, pp. 193-194; SPINELLI 2003^b, pp. 45-50, 75-85; SPINELLI 2005^a. Sulla decorazione della galleria si vedano BÜTTNER 1972, MILLEN 1974, ACIDINI LUCHINAT 2005 (con bibliografia), SPINELLI 2005^a. Sempre Luca Giordano affrescò il soffitto della biblioteca. Altri ambienti nuovi e distintivi dei decenni a cavallo fra XVII e XVIII sono l'alcova di Cassandra Capponi Riccardi, per la quale rimando a DE JULIIS 1992, e la stanza destinata all'esposizione della collezione dei bassorilievi, per la quale si veda DE JULIIS 2005. Anche la collezione di scultura fu allestita secondo i criteri più aggiornati fra cortile e scalone. Su questo ambiente rimando a SALADINO 1996 e SALADINO 2003.

famiglia ma pure della moltiplicazione delle narrative, giacché molti ritratti di principi diversi dai Medici erano esposti per esibire la vasta rete di contatti internazionali della famiglia.

Le osservazioni che seguono si basano su un inventario del 1715, redatto dal guardarobiere Michel Sossi, un po' più antico rispetto a quello Corsini considerato poc'anzi ma importante per fotografare la residenza con all'interno il committente dei grandi cicli decorativi.⁴¹ Al piano terreno, la cosiddetta "Camera passato ... [il] ricetto che fa cantonata in Via Larga", presentava il primo gruppo di ritratti principeschi: "Quattro Quadri alti braccia 1 1/3 dipintovi dal Conti Papa Clemente Albani, e i Cardinali [Piero] Bonsi, [Fabrizio] Spada et [Pietro] Ottoboni [...]" e "Un quadro alto circa braccio dipintovi il signor Ambasciatore Morosini, [...]"⁴² I rapporti di Francesco Riccardi con la corte pontificia si svilupparono su vari livelli (finanziario, diplomatico, familiare e culturale). A Roma il marchese soggiornò nel 1665 e 1667 – in questa seconda occasione come accompagnatore del principe Leopoldo per prendere il cappello cardinalizio – e vi ritornò nel 1670 come ambasciatore straordinario del granduca. Dal 1700 al 1705 vi risedette stabilmente, in un periodo di frizione col gran principe Ferdinando de' Medici.⁴³ Il soggiorno coincise con il conclave che elesse papa Clemente Albani e il ritratto di quest'ultimo – eseguito dal giovane Francesco Conti (1682-1760), in seguito diventato suo artista di casa⁴⁴ – insieme a quelli dei cardinali Bonsi, Spada e Ottoboni erano lì a ricordare quell'evento e a presentare alcuni dei personaggi che, variamente imparentati, gli garantirono entrate invidiabili alla corte pontificia. Il cardinale Piero Bonsi,⁴⁵ discendente da un'antica famiglia fiorentina trapiantata in Francia, era un lontano cugino di Francesco, giacché la nonna paterna Lucrezia Mannelli era la sorella della nonna paterna del marchese, Maddalena Mannelli.⁴⁶ Il cardinale Fabrizio Spada,⁴⁷ segretario di stato, era il fratello minore del marchese Bernardino Veralli Spada, padre di Giulia, sposa nel 1692 di Cosimo Riccardi, figlio maggiore del marchese Francesco. L'epistolario Riccardi rassicura sui buoni rapporti col cardinale Ottoboni e ancor di più con l'ambasciatore veneziano Giovanni Francesco Morosini, col quale Riccardi corrispose per molti anni.⁴⁸

Questo primo gruppo di ritratti dichiarava la vicinanza del marchese Riccardi ad alcuni dei principi della Chiesa più potenti (pontefice incluso). Francesco era stato testimone dell'elezione di Papa Albani, o forse qualcosa di più – vi aveva contribuito con le sue sostanze? –, e al ricordo di quell'evento fu de-

⁴¹ Il documento si conserva in ASFi, Riccardi, 272, ins.n.n., cc. 1r-128r.

⁴² *Ivi*, c. 7r.

⁴³ MINICUCCI 1985, MIRTO 2016.

⁴⁴ Sul pittore e sul suo rapporto coi Riccardi si veda BERTI 2005.

⁴⁵ COLDAGELLI 1970.

⁴⁶ Sui personaggi citati rimando a FOCARILE 2017, *ad indicem*. Prima ancora delle nozze i senatori Francesco Riccardi e Pietro Bonsi (i nonni degli omonimi settecenteschi, mariti delle Mannelli) erano partners commerciali e la scelta di due sorelle per mogli nasceva dalla comune società con Filippo Mannelli, fratello delle donne.

⁴⁷ AGO 2018; rimando inoltre a VICINI 2006 per ogni approfondimento sul collezionismo del personaggio.

⁴⁸ MIRTO 2016.

stinata un'altra stanza ancora del Palazzo. Nella prima camera dei Mezzanini l'inventario registra "Sette Quadri compagni alti braccia 1 ¼ [...] dipintovi ritratti di Casa Albani et il Cardinale Palveri[sic]" "Un Quadro largo braccia 3 [...] dipintovi molti Cardinali nella Creazione di Papa Albani Clemente XI", "Un Quadro [...] largo Braccia 3 ½ dipintovi il Papa che comunica" e infine "Un Quadro simile [...] entrovj la Processione del Papa col Venerabile".⁴⁹

Ciò detto, il rapporto con la corte pontificia non era naturalmente il solo capitolo della storia cortigiana del marchese Riccardi ed anzi, per quanto ripetuto, rimaneva decentrato rispetto ai nuclei più cospicui della ritrattistica principesca, che si trovavano negli ambienti di rappresentanza del piano nobile, nelle immediate adiacenze della Galleria. Tuttavia, prima di raggiungerli, al piano terreno ci si poteva intrattenere con almeno altre due "microstorie". La prima risiedeva in un'effigie sola. Si trattava del ritratto del re Federico IV di Danimarca, esposto nella "camera dei forestieri".⁵⁰ Com'è noto, il sovrano danese soggiornò a Firenze nel 1709, scatenando l'entusiasmo dei cortigiani di Cosimo III, che gareggiarono nell'organizzare cene e balli per intrattenere il sovrano e la regale comitiva.⁵¹ Il marchese Francesco tenne a Palazzo Riccardi uno dei balli più sontuosi, a cui – narrano le cronache – intervenne tutta la nobiltà fiorentina, con soddisfazione e stupore dell'ospite d'onore, incantato dalla regalità del palazzo. Il ricordo di quell'evento rimase inscritto nel ritratto dipinto che il marchese espose nella camera degli ospiti, trattandosi dell'effigie dell'ospite più facoltoso passato nella residenza da che fu acquistata dai Riccardi.

Meno legati alla storia del palazzo, ma certamente parlanti dell'internazionalità del proprietario erano i ritratti di Filippo V re di Spagna e della prima moglie, Maria Luisa di Savoia, presentati nella camera terrena accanto all'ingresso su via Larga.⁵² Giovane rampollo di una ricca e ambiziosa famiglia, il marchese Francesco era stato fra i primi fiorentini a viaggiare in Europa non già per negozi mercantili o diplomatici, ma per "apprendere i riti e i costumi delle rispettive corti per poter meglio esercitarsi negli'impieghi, e servizi de suoi sovrani".⁵³ Dall'ottobre 1665 alla primavera 1667 compì il suo primo *grand tour* nelle capitali dell'Europa continentale (da Parigi a Bruxelles, da Amsterdam a Lipsia, da Praga a Vienna), accompagnato dal precettore Alessandro Segni. Nell'autunno del 1668, ancora in compagnia di Segni, intraprese un secondo viaggio che toccò Francia, Inghilterra, Spagna e Portogallo.⁵⁴ I viaggi di

⁴⁹ ASFi, Riccardi, 272, ins.n.n., c. 48r.

⁵⁰ *Ivi*, c. 19v.

⁵¹ Sul celebre soggiorno rimando a MORENI 1819; PIACENTI ASCHENGREEN (a cura di) 1994, pp. 48-91; JUNGE JØRGENSEN 2013.

⁵² "Due Quadri compagni alti braccia 1 1/3 dipintovi Filippo 5° Re di Spagna e sua prima Consorte con Ornamento alla Romana tutto dorato". ASFi, Riccardi, 272, ins.n.n., c. 19r.

⁵³ ASFi, Riccardi, 818, c.n.n. Il brano citato è tratto da un ricordo del precettore Alessandro Segni, compagno di viaggio di Francesco Riccardi.

⁵⁴ Entrambi i viaggi possono essere ricostruiti tramite la corrispondenza di Alessandro Segni, quella del marchese con lo zio Gabriello e col principe Cosimo de' Medici, che giunse in Inghilterra pochi mesi dopo il passaggio del Riccardi. Per l'elenco dettagliato delle fonti si veda MINICUCCI 1985, p. 13, n. 4.

formazione non tardarono a dare i loro frutti. Nominato nel 1677 Cavallerizzo Maggiore del granduca, Consigliere di Stato nel 1688 e Maggiordomo Maggiore nel 1693, con compito – fra gli altri – di organizzare l'ospitalità dei visitatori più illustri, i ritratti di re e regina di Spagna descrivevano – primi di una lunga serie – quell'universo di corte al quale il padrone di casa era stato introdotto giovanissimo e per il quale era stato educato.

Ascesi al piano nobile, il primo ambiente di rappresentanza era il “salone che risponde in via Larga”, nel quale troviamo un gruppo di ritratti medicei di dimensioni superiori al naturale: “Due Quadri compagni alti *Braccia* 5 larghi *Braccia* 5 dipintovi in uno da *Monsieur* Giusto il ritratto del Principe Mattias de Medicj con veduta di Battaglia, e nell'altro il Gran Duca *Ferdinando* tributato dalle virtù con ornamento dorato in parte rapportato di trofei” e “Quattro Quadri compagni alti *Braccia* 4 dipintovi da *Monsieur* Giusto i Gran Duchi *Ferdinando secondo* e *Cosimo 3°* di Toscana, con loro consorti con Ornamento intagliato e tutto dorato”;⁵⁵ tutti principi e principesse ai quali il marchese Riccardi era (o era stato) personalmente legato. I primi due ritratti, in particolare, si distinguevano rispetto alle effigi esposte in altri palazzi fiorentini (ed anche alle altre esposte accanto), per il formato quadro (ca. 3x3 metri) e l'iconografia, eccentrica rispetto alle effigi ufficiali e nel secondo caso di soggetto allegorico.

Poco discosta da questo salone era la cosiddetta “Stanza che risponde ne paraventi neri”, la prima e sola stanza destinata alla raccolta dei ritratti di famiglia. L'inventario vi elenca nell'ordine “2 Quadri alti *Braccia* 2 dipintovi in tela che in uno il signor Marchese Gabbriello Riccardi, e nell'altro il Signore Marchese Cosimo suo fratello [...]”, “Un Quadro alto circa *Braccia* 2 dipintovi in tela il Signore Marchese Francesco [...]”, “Due quadri compagni alti *Braccia* 1 0/2 dipintovi in tela il Signor Marchese Bernardino Spada, e la Signora Marchesa Giulia Spada Riccardi sua figliola [...]”, “Un quadro alto circa *Braccia* 2 dipintovi in tela la signora Marchesa Cassandra Capponi Riccardi [...]”, “Un quadro alto circa *Braccia* 1 0/2 dipintovi in tela il Signore Marchese Vincenzio Capponi [...]”, “Un Quadro alto circa *Braccia* 3 0/2 dipintovi in tela il Signor Marchese Cosimo adolescente [...]”, “Un Detto circa *braccia* 0/2 dipintovi in tela la Signora Cassandra Riccardi Martelli [...]”.⁵⁶ I ritratti ricostruiscono il nucleo più ristretto dei parenti del marchese Francesco: oltre al suo erano presenti quelli del padre e dello zio (a cui doveva titoli, ricchezza e palazzo), del figlio Cosimo – che da adolescente incarnava il futuro del casato –, infine quelli delle due ultime nobildonne “entrate” in casa Riccardi – Cassandra Capponi, moglie di Francesco, e Giulia Veralli Spada, moglie di Cosimo –, insieme ai ritratti dei loro illustrissimi padri. La presenza di quest'ultimi rendeva esplicito ciò che altrove passava per assodato, cioè l'unione matrimoniale come contratto fra famiglie. Non conosco altri casi di accostamenti così perfettamente “binati” (spose con padri affiancate ai mariti) per descrivere la politica matrimoniale, ma in questo caso

⁵⁵ ASFi, Riccardi, 272, ins.n.n., c. 55v.

⁵⁶ *Ivi*, c. 66r.

l'eccezionalità dei personaggi meritò l'introduzione dei padri nel gruppo delle effigi di famiglia: il marchese Spada fu, in sintesi, l'uomo che introdusse Francesco Riccardi ai vertici della curia pontificia; il marchese Vincenzo Capponi,⁵⁷ senatore, uomo di governo, intellettuale e membro di spicco delle accademie fiorentine (Crusca, Disegno, Fiorentina), fu anche l'ultimo del suo ramo e alla figlia Cassandra (ovvero al suocero Riccardi) lasciò tutto il suo patrimonio, comprendente – fra l'altro – la biblioteca, fatta sistemare nello spazio affrescato da Luca Giordano. Lì, allora come oggi, la memoria del bibliofilo venne celebrata con un suo busto ritratto. Altri celebri ritratti Capponi – su tutti l'*Alabardiere* di Pontorno e *Ludovico Capponi* di Bronzino – trovarono posto nella quadreria e la marchesa Cassandra ne tenne per sé almeno alcuni nell'appartamento privato al piano terreno.⁵⁸

Come accennato, quella della “Stanza che risponde ne paraventi neri” era la sola raccolta di ritratti di famiglia. Né altrove nel palazzo, né nelle ville di Castelpulci, Careggi e Villa Saletta risultano nuclei di ritratti storici o di “uomini antichi” della famiglia,⁵⁹ il che riflette l'origine recente dei Riccardi e la loro assenza dai repertori delle cariche pubbliche repubblicane.⁶⁰ I Riccardi erano “uomini nuovi” e come tali i “volti del potere” della famiglia non andavano in dietro che di poche generazioni. L'enfasi sui ritratti principeschi compensava il difetto di rappresentanza civica ed esaltava l'apparentamento alle nobiltà europee, legate ai titoli di corte. Ciò accadeva già nel Casino di Valfonda, la prima grande residenza fiorentina dei Riccardi, dove nel 1612 esistevano molti ritratti medicei (una serie di ventidue solo nella prima sala) e ritratti di uomini illustri, ma dei soli quattro ritratti “di casa Riccardi” nessuno può dirsi “antico”.⁶¹ La commissione dei ritratti di famiglia era iniziata con l'ascesa a corte e diversi dipinti delle ultime generazioni risultavano registrati nel 1715 in Guardaroba, disponibili a integrare gli allestimenti dei piani inferiori o delle ville.⁶² Altri erano in un appartamento del mezzanino, con ogni proba-

⁵⁷ CAPUCCI 1976.

⁵⁸ L'inventario elenca “Due Quadri alti *Braccia* 1 ¼ dipintovj da Monsù Gisto [*Giusto Suttermans*], in uno un ritratto di Casa Capponi, e nell'altro una Femmina rappresentante la Temperanza [...]”, “Un Quadro alto *circa* 2/3 di *Braccio* dipintovj in asse vn ritratto antico che viene dal Bronzino [...]”, “Un Quadro alto 2/3 di *Braccio* dipintovj in tavola un ritratto antico [...]”, “Un Quadro alto *circa* *Braccia* 2 0/2 dipintovj dal Morandi una figlia del Duca di Segni di figura intera [...]”. ASFi, Riccardi, 272, ins.n.n., c. 12r.

⁵⁹ Gli inventari delle ville relativi agli anni di nostro interesse sono conservati anch'essi in ASFi, Riccardi, 272. Più nello specifico, sulla villa di Castel Pulci, fra le più imponenti del circondario fiorentino e per questo incluse nella celebre serie di incisioni dedicate alle ville di Giuseppe Zocchi, rimando a RUSCHI (a cura di) 1999.

⁶⁰ Malanima introduceva il suo volume sulla famiglia ricordando l'imbarazzo di Giuliano de' Ricci nel reperire informazioni sull'antichità dei Riccardi nella sua opera storica sulle famiglie fiorentine, 1609. MALANIMA 1977, p. 3.

⁶¹ L'inventario del 1612 è conservato in ASFi, Riccardi, 258, 1r-23v ed è pubblicato integralmente in KEUTNER 1959, pp. 151-154.

⁶² Il documento elenca “Un Quadro alto *Braccia* 1 0/2 dipintovi l'ultimo parto della *nostra Signora Marchesa* Giulia [...]”, “Un Quadro alto *Braccia* 1 ¼ dipintovi in tela il *signor Marchese* Cosimo figlio del *signor senatore* Francesco Riccardi [...]”, “Tre Quadri compagni alti *circa* *Braccia* 1 dipintovi la *Signora* Maria Lucrezia Riccardi la *Signora* Francesca Calderini, e *signore* *Marchese* Gabbriello Riccardi [...]”, “Un quadro alto *circa* *braccia* 1 0/2 dipintovj in tela la *Signora* *Marchesa* Niccolini figlia del *signore* *senatore* Francesco Riccardi [...]”, “Due Quadri compagni alti *circa* *braccia* 2 dipintovi in tela 2 figli defunti al *nostro* *Signor* *Marchese* Cosimo del *signor* *Marchese* Francesco Riccardi”, “Un Quadro alto *circa* *braccia* 1 0/2 dipintovi in tela l'ultimo Parto della *Nostra Signora* *Marchesa* Giulia defunto [...]”, “Un altro Quadro alto *Braccia* 1 0/2 dipintovi in tela il *signor* *Marchese* Cosimo

bilità spettante al marchese Cosimo di Francesco,⁶³ per la posizione e per le identità dei ritrattati non presentano un livello di programmaticità paragonabile all'allestimento del quartiere di rappresentanza, né aggiungono categorie sociali nuove a integrazione di quello.

L'ultimo spazio in cui la ritrattistica dominava era l'anticamera della galleria, detta appunto "Camera dei Ritratti".⁶⁴ Tuttavia, diversamente dalle altre camere definite allo stesso modo, essa non conteneva ritratti di famiglia, ma ritratti principeschi, a definitiva dimostrazione del grande peso assegnato all'esibizione dell'identità cortigiana in Palazzo Riccardi. L'inventario elenca "Sette quadri compagni alti Braccia 4 l'uno dipintovi da Giusto [Suttermans] in tela l'Imperatore, e l'Imperatricj di Casa d'Austria, Re, e Regina di Spagna, Re, e Regina di Francia [...]"⁶⁵ (col settimo non indicato). Tutte queste effigi serbavano memoria delle corti visitate dal padrone di casa nei viaggi giovanili,⁶⁶ che in qualità di Maggiordomo Maggiore aveva continuato a "seguire" più o meno a distanza, dandone pubblica dimostrazione nel punto d'accesso alla Galleria della propria abitazione. In una simile posizione il pantheon di sovrani europei introduceva all'apoteosi dei Medici affrescata nella Galleria, quasi a voler dichiarare la legittima appartenenza dei Medici al gruppo di famiglie regnanti d'Europa. Pochi allora avrebbero ignorato l'attualità di un simile messaggio insito nella prossimità delle effigi principesche alla Gloria dei Medici, essendo la rivendicazione del titolo regio il tema principale della politica estera del granduca Cosimo III, e il solo modo per garantire l'autonomia del granducato nella prospettiva sempre più concreta dell'estinzione dei Medici. Il marchese Francesco Riccardi non mostrava prudenza nel sostenere la legittimità delle rivendicazioni di Cosimo III e forse in un guizzo di orgoglio familiare volle esporre nella stessa anticamera, non altrove, il grande albero genealogico dei Riccardi, per suggerire che fra i sudditi più fedeli della dinastia celebrata in Galleria vi erano appunto i Riccardi.

figlio del *signore Senatore Francesco Riccardi [...]*, "Tre Quadri compagni alti circa braccia 1 dipintovi la *Signora Marchesa Lucrezia Riccardi la signora Francesca Calderinj, e signore Marchese Gabbriello Riccardi [...]*", "Un Quadro alto circa Braccia 1 0/2 dipintovi in tela la *Signora Marchesa Niccolini figlia del Signor Senatore Francesco Riccardi [...]*", "Due Quadri compagni alti circa braccia 2 dipintovi in tela due figli defunti del nostro *Signore Marchese Cosimo del Signore Marchese Francesco Riccardi*". ASFi, Riccardi, 272, ins.n.n., cc. 93v-94r. La funzione di riserva è provata dall'esistenza in doppia copia di diversi, fra cui, degni di segnalazione, quelli dei figli morti di Cosimo di Francesco. Uno di questi fu dipinto da Antonio Franchi, trovandosene la registrazione nel suo giornale. Biblioteca degli Uffizi, Ms. 354, fasc. 7, c.n.n.

⁶³ Il documento elenca nella "terza camera" "Un Quadro alto Braccia 1 dipintovi in tela il ritratto della *signora Montalva [la venerabile Eleonora Ramirez de' Montalvo] [...]*", "Un Quadro circa Braccia 2 dipintovi in tela una *signora Guiducci della signora Marchesa Lucrezia Torrigiani Riccardi [...]*", "Un Quadro alto circa Braccia 1 dipintovi in tela il ritratto del *signor Marchese Cosimo Padre del nostro signore Marchese Francesco Riccardi [...]*", "Un Quadro alto Braccia 1 dipintovi dal Ciochi il ritratto del nostro *signore Marchese Cosimo vivente [...]*", "Un Quadro alto Braccia 1 entrovì sotto al Cristallo il ritratto del *signore Duca Cesarini col tocca Lapi [...]*", "Un Quadro alto Braccia 1 2/3 dipintovi in tela il ritratto di un *Cardinale [...]*", "Un Quadro alto Braccia 1 1/4 dipintovj in tela il ritratto di *Giovanni [...]*". *Ivi*, cc. 110v-111r.

⁶⁴ *Ivi*, cc. 78v-79v.

⁶⁵ *Ivi*, c. 79r.

⁶⁶ A volersi fidare dell'attribuzione a Giusto Suttermans erano stati eseguiti non più tardi del 1681, dunque poco dopo i viaggi.

Un paio di decenni dopo la decorazione della Galleria Riccardi un'altra galleria fiorentina fu destinata interamente a celebrare l'identità cortigiana dei padroni di casa, ma questa volta in maniera ancora più diretta, con l'inclusione dei "ritratti ufficiali" dei Medici: la Galleria di Palazzo Giugni (Figg. 81-82).⁶⁷

I Giugni erano un'antica famiglia d'Oltrarno arricchitasi col commercio e la banca, piuttosto ben rappresentata sui seggi della repubblica, dove sedettero diciassette gonfalonieri e quarantasei priori. Nei fatidici avvenimenti del 1527-29 non mancò di dare partigiani al fronte antimedicco – Libertino e Galeotto di Luigi – ma sul finire del Cinquecento aveva già guadagnato una posizione invidiabile nei ranghi della corte, che consolidò nel XVII secolo. Vincenzo di Francesco (1556-1622) vestì l'abito di Cavaliere di Santo Stefano e fu investito del titolo di Gran Priore. A corte fu Scudiero, Scalco dei forestieri, Gentiluomo di Camera e Guardaroba Maggiore del granduca Ferdinando I. Nel 1600 divenne senatore e poco dopo fu inviato ambasciatore in Francia presso Enrico IV. Dal suo matrimonio con Virginia di Filippo da Firenzuola (ricco banchiere) i suoi discendenti ottennero la prima porzione del palazzo su via degli Alfani, progettato da Bartolomeo Ammannati (1511-1592), che, ingrandito e rimodernato più volte, divenne il simbolo del potere dei Giugni. Dopo la morte di Vincenzo, il figlio primogenito Niccolò (1585-1648) ereditò i titoli di Gran Priore di Santo Stefano, di Balì di Montepulciano (feudo fondato nel 1616 da Vincenzo), di Scudiere e Guardaroba Maggiore, aggiungendovi gli agognati titoli nobiliari di primo marchese di Camporsevoli e marchese d'Introdoco in Abruzzo, quest'ultimo portato dalla moglie Cassandra Bandini (sposata nel 1631).

In qualità di Guardaroba Maggiore di Ferdinando II e dell'arciduchessa Maria Maddalena d'Austria, Niccolò Giugni sovrintese alla ricostruzione e all'arredo della villa medicea di Poggio Imperiale. Qui, fra 1623 e 1624, curò l'allestimento della "Sala dell'udienza" di Maria Maddalena d'Austria, facendovi installare quattro tele rappresentanti celebri donne dell'antichità (Sofonisba, Lucrezia, Artemisia e Semiramide). Niccolò chiese e ottenne di far copiare queste opere per esporle nella propria abitazione, facendone così l'attestato del rapporto privilegiato con la famiglia granducale. Esse furono ammirate per decenni insieme a molti altri oggetti collezionati dal Guardaroba e dal figlio Giovanni († 1675), fino a quando nel primo decennio del Settecento, il nipote Niccolò Maria Giugni (1672-1717) le fece spostare nella nuova galleria del palazzo, facendone il perno di un più articolato programma decorativo, di tema allegorico, celebrante l'avo omonimo e "il patto di fedeltà del perfetto cortigiano" – definizione mutuata da Marco Calafati⁶⁸ – che lo unì alla famiglia granducale. La celebrazione dell'identità cortigiana richiamò all'interno una serie di ritratti dei Medici, che furono sistemati nel registro superiore entro

⁶⁷ Sulla galleria e sulla famiglia Giugni si vedano VISONÀ 1994; CALAFATI 2007, pp. 192-193; FREDDOLINI 2010, pp. 163-164; CALAFATI 2011.

⁶⁸ CALAFATI 2007, p. 187.

cornici a stucco. Questi furono preferiti ai ritratti di famiglia, che se vi entrarono – l'inventario del 1775 non precisa le identità⁶⁹ – rimasero in ogni caso in numero inferiore.

Fuori dalla Galleria, una parte dei volti di famiglia andrebbe immaginata fra i cinque ritratti di senatori esposti nella “sala” del piano nobile – accanto all'albero genealogico dei Giugni, nel più classico degli allestimenti⁷⁰ –, nell'alcova e nella “saletta” del secondo piano, mentre altri ritratti medicei si trovavano in un salotto prossimo alla cappella⁷¹ e nell’“andito accanto alla camera buia”,⁷² ancora una volta separati dai ritratti dei padroni di casa.

In via generale, l'estinzione dei Medici sembra aver favorito l'isolamento dei loro ritratti per sottolineare la fine di un'epoca e l'inizio di una nuova. Il formato, naturalmente, o l'appartenenza ad una serie favorivano una simile disposizione, e certo per una presentazione autonoma e celebrativa della dinastia illustri esponenti del patriziato, come i Capponi, si accaparrarono sul mercato serie prestigiose di busti medicei in marmo – il riferimento è alla celebre serie di Giovanni Battista Foggini, commissionata dal principe Francesco Maria e documentati nel 1749 in Palazzo Capponi Covoni⁷³ – o in terracotta, come la serie oggi in collezione Pratesi pubblicata da Sandro Bellesi e ricondotta alla tarda bottega dello stesso Foggini; quest'ultima tuttavia di provenienza ignota.⁷⁴

Per quanti furono protagonisti della successione dei Medici e/o arruolati a vario titolo dai primi granduchi Lorenesi l'attualità della rappresentazione cortigiana richiedeva l'esposizione delle effigi dei nuovi sovrani, o della famiglia imperiale. Il ritratto del primo granduca lorenesi, Francesco Stefano (1708-1765), diventato imperatore Francesco I nel 1745, entrò subito, ad esempio, nell'abitazione del suo Maggiordomo fiorentino, Ottavio Mannelli Galilei, e nel 1767 risultava esposto nella prima camera accessibile dopo il ricetto terreno.⁷⁵ Altra evidenza, nell'inventario del 1768 di Palazzo Rucellai, occupato da Giuseppe di Paolo Benedetto (1720-1768) – fratello del più potente Giulio, professore di diritto allo Studio Pisano, senatore, cavaliere di S. Stefano, Segretario del Regio Diritto, membro della Deputazione sopra la nobiltà e cittadinanza⁷⁶ – “Due busti di terra cotta rappresentanti l'Imperator Fran-

⁶⁹ Il documento è conservato in ASFi, Magistrato dei Pupilli del Principato, 2701, n. 166, cc. 1-119, ed è pubblicato integralmente in CALAFATI 2007, pp. 198-208.

⁷⁰ *Ivi*, p. 200.

⁷¹ *Ivi*, p. 201.

⁷² *Ivi*, p. 202.

⁷³ Su questa serie, oggi smembrata fra vari musei e collezioni private, rimando a DE LUCA in CASCIU (a cura di) 2006, pp. 135-143, cat. nn. 3-10, con bibliografia precedente; SPINELLI 2019. Altre serie furono prodotte da Giovacchino Fortini e bottega. Per queste rimando a BELLESI, VISONÀ 2008.

⁷⁴ BELLESI 1997^a.

⁷⁵ FOCARILE 2017, pp. 251-252, 560.

⁷⁶ Su questo ramo della famiglia si veda PASSERINI 1861, pp. 159-172 e Tav. XVIII. Né Passerini, né il *Dizionario Biografico degli Italiani*, le cui voci “Rucellai” sono uscite nel 2017, contengono una biografia su Giuseppe, che non ebbe incarichi politici rilevanti ma ristabilì la fortuna economica della famiglia sposando Teresa Benvenuta del cav. Giovanni Girolamo de' Pazzi, erede del patrimonio Pazzi ed ultima esponente del casato. In occasione di quelle nozze furono commissionate decora-

cesco, e l'Imperatrice Teresa” si trovavano in una camera adiacente alla Galleria del celebre palazzo progettato da Leon Battista Alberti.⁷⁷

Nella residenza storica di un'altra casata fiorentina, Palazzo Antinori, il ruolo di primissimo piano svolto dal senatore Niccolò Francesco (1663-1721) nel passaggio dai Medici ai Lorena fu celebrato in maniera ancor più puntuale.⁷⁸ Educato a spese di Cosimo III fra Roma, Salamanca e Parigi, Niccolò Francesco fu presto ammesso alla Segreteria di Stato e nel 1699 nominato Cavaliere di Santo Stefano, divenendo nel 1704 Auditore Presidente dell'Ordine con la soprintendenza agli Studi di Pisa e Firenze. Nel 1700 fu nominato senatore e negli anni successivi ricoprì numerosi uffici statali. Nel 1713 Cosimo III lo nominò Consigliere di Stato; nel 1719 gli conferì il titolo di Luogotenente del granduca nel capitolo generale dell'Ordine di Santo Stefano e infine, nel 1721 fu beneficiato del vitalizio legato al Priorato d'Ungheria dello stesso Ordine.

Nel 1760, alla morte del senatore e priore Vincenzo (1701-1760), figlio del senatore Niccolò Francesco, “Quattro quadri di figure intere rappresentanti Gran Duchi di Toscana” campeggiavano solitari in una camera terrena,⁷⁹ a ricordo della dinastia servita per secoli dagli Antinori. Poco distante, nella cosiddetta “Camera di cantonata del Signor Niccolò”, si trovavano invece tre ritratti legati strettamente alla vicenda politica del senatore Niccolò Francesco: un quadro “di braccia 2 e 1 ½ dipintovi il ritratto di Gian Gastone”, “Un Quadro di Braccia 2 ½ e 2 dipovi il ritratto dell'Infante di Spagna Don Carlo oggi Re [...]” e “Un Quadro di mezza figura dipintovi il ritratto del principe Eugenio vestito con Armatura [...]”.⁸⁰ Le tre effigi principesche rappresentavano alcuni degli interlocutori principali del senatore nella sua attività diplomatica. Nel 1707 Antinori era stato inviato ambasciatore a Milano presso il principe Eugenio di Savoia, generale delle armate imperiali, per difendere gli interessi toscani nella guerra di successione spagnola. Il ritratto dell'Infante di Spagna Don Carlo si riferiva all'ambasceria successiva, del 1713, quando il nostro fu inviato a Vienna per congratularsi con Carlo VI per l'elezione a imperatore. Infine, il ritratto di Giangastone, ultimo granduca Medici, evocava le fasi successive. Niccolò Francesco fu più volte inviato a Vienna presso l'imperatore Giuseppe I allo scopo di difendere

zioni a fresco del piano nobile del palazzo, fra cui la galleria sul cortile di Giovan Domenico Ferretti. Vedi GINORI LISCI 1972, vol. I, pp. 215-216; BALDASSARI 2002, pp. 217-218; FARNETTI 2002, pp. 149-150, 153; GREGORI, VISONÀ (a cura di) 2012, pp. 130-133. Assai più nota è la figura di Giulio Rucellai, per cui rimando a EDIGATI 2017 con bibliografia.

⁷⁷ L'inventario, inedito, è conservato in Archivio Rucellai, Serie 1.2., 19, Patrimonio Rucellai, ins. 14, cc. 145r-186r (c. 160v i due busti).

⁷⁸ Per alcune note biografiche sul personaggio si vedano DIAZ 1976, pp. 501, 519; WAQUET 1990, p. 518.

⁷⁹ Archivio Antinori, filza XX, ins.n.n., *Inventari di Abiti, Mobili ecc. redatti alla morte del sen. Vincenzo del sen. Niccolò Francesco Antinori nel 1760*, c.n.n.

⁸⁰ *Ivi*, c.n.n.

l'autonomia del granducato e a tale ufficio si lega la composizione del suo *De libertate civitatis Florentiae ejusque domini*, pubblicato in latino da Filippo Buonarroti.

Al piano nobile dell'abitazione la narrazione della dimensione politica e cortigiana proseguiva in maniera ordinata, secondo un'apparente gerarchia di temi. Nella "prima Camera sulla sala a mano dritta" "Due quadri di *Braccia* 4 alti, e larghi tre dipintovj ritratti storiati"⁸¹ potevano presentare, all'inizio del percorso, alcuni volti della famiglia, "contraffatti" – sembrerebbe di capire – nei soggetti storici dei dipinti. Poco distante, la cosiddetta "Camera del Signor Senatore" (Vincenzo?) poneva a confronto "due quadri di misura *braccia* 1 1/2 in *circa* dipintovi il ritratto di *Sua Maestà L'Imperatore* e la *Maestà* della Regina sua consorte" e "Due *detti* [*quadri*] di simile misura dipintovi i ritratti del *Signore Senatore* [*Vincenzo?*], e della sua consorte"⁸², con un probabile riferimento – ma impossibile da precisare – all'attualità della condizione sociale dei padroni di casa. Infine, la camera seguente, detta "Camera del Cammino", esponeva "Sei quadri [*di*] *misura* da testa dipintovi ritratti di Casa Medici"⁸³.

La serie medicea sembra qui aver perduto la centralità del luogo per effetto dell'evoluzione del quadro storico e politico; l'attualità poneva le effigi di altre dinastie a diretto contatto coi padroni di casa mentre un isolamento storicizzante veniva concesso ai ritratti dei Medici, in uno spazio secondario non già per accessibilità – il salotto col camino era parte dell'appartamento di rappresentanza del piano nobile – ma per maggiore distanza dai ritratti di famiglia. Di fronte alla dinastia straniera i granduchi Medici – che con fatica avevano sottomesso le famiglie toscane – avevano il merito di aver garantito negli ultimi due secoli l'autonomia della Toscana e di averla difesa fino all'ultimo; anche per questo meritavano di continuare ad essere celebrati, almeno fino al Risorgimento (nuovamente) anti-mediceo.

Non altrettanto deciso all'aggiornamento dei ritratti principeschi fu un altro protagonista del passaggio di dinastia, Bindo Simone Peruzzi (1696-1759).⁸⁴ Erede di un'antica famiglia nota ai più per i banchieri del tardo medioevo, Bindo Simone fu molto attivo nella vita culturale cittadina, membro di numerose accademie e socio fondatore dell'Accademia Colombaria.⁸⁵ Nella Firenze della Reggenza ricoprì molte cariche politiche fra cui – la più importante – quella di Segretario della Deputazione sopra la nobiltà e cittadinanza. Compito della Deputazione era di applicare la *Legge sulla nobiltà e cittadinanza* con la quale i Lorena intesero stabilire un ordine nella nobiltà toscana e Bindo Simone, in quanto segretario, svolse un ruolo di cerniera fra le famiglie appellanti e l'istituzione granducale.

⁸¹ *Ivi*, c.n.n.

⁸² *Ivi*, c.n.n.

⁸³ *Ivi*, c.n.n.

⁸⁴ Sul personaggio si veda PAOLI 2015 (con bibliografia).

⁸⁵ Sull'Accademia Colombaria si vedano DORINI 1936; SPAGNESI (a cura di) 1985; SORBI (a cura di) 2001; ERMINI 2003.

La recente mostra documentaria dedicata a Bindo Simone presso l'Archivio di Stato di Firenze (maggio 2018)⁸⁶ ha riportato all'attenzione l'inventario *post mortem* dei suoi beni (1759),⁸⁷ mentre nelle filze d'inventari del Magistrato dei Pupilli si trova un altro inventario più antico, datato 1725, riferito a una divisione del patrimonio paterno.⁸⁸ Il confronto fra i due documenti dimostra l'assenza di qualsivoglia trasformazione dell'allestimento dei ritratti conseguente al cambio di dinastia. I ritratti di famiglia dominano nettamente sui ritratti principeschi, fra i quali non vi è alcun ritratto lorenese, né imperiale. Un primo gruppo di nove ritratti "di antenati della casa Peruzzi" si trovava – nel 1725 come nel 1759 – nel "ricetto" fra la "sala" e la "cappella";⁸⁹ il documento più antico attesta l'esposizione accanto all'albero genealogico dei Peruzzi mentre quello più tardo, silente sull'albero, precisa il tipo di cornici – "ornamenti neri, rapporti d'intaglio sulle cantonate dorati, tutti profilati, ciascheduno con iscrizione in pie di essi, a riserva d'uno" – che apparentano i dipinti alle serie degli "uomini antichi" grazie alle cartelle. Nella stanza che segue, la "sala" (nel 1725) o "salone" (nel 1759), si trovavano due grandi quadri "rappresentanti due fatti della casa Peruzzi, che uno pittura del Dandini e l'altro del Cuccapani[sic]".⁹⁰ I dipinti, oggi dispersi ma ben documentati, commissionati intorno al 1617 da Ludovico Peruzzi, rappresentavano *Il ricevimento dell'imperatore Giovanni Paleologo e del Patriarca di Costantinopoli a Palazzo Peruzzi* e *L'arrivo di Roberto d'Angiò a Firenze* e vanno annoverati nella categoria dei ritratti storici, pur non riproducendo le fattezze reali dei protagonisti (scomparsi da troppo tempo per serbarne il ricordo), ma servendo comunque a ricordare persone e fatti della famiglia.⁹¹ Altri tre riquadri con episodi storici dei Peruzzi erano compresi nella decorazione a fresco della Galleria, opera di Atanasio Bimbacci firmata nel 1693.⁹² Sparsi per varie camere e sale erano diversi ritratti mentre altri raggruppamenti erano pensati intorno a categorie particolari, sulle quali si fondava la nobiltà della famiglia: nel 1725 la cosiddetta

⁸⁶ Per l'occasione fu prodotto un agevole catalogo, distribuito gratuitamente ai visitatori della mostra ma in seguito, a quanto mi consta, mai pubblicato.

⁸⁷ L'inventario si conserva in ASFi, Peruzzi De Medici, 31, cc. 77r-184v (cc. 113r-184v il palazzo cittadino).

⁸⁸ ASFi, Magistrato dei Pupilli del Principato, 2690, n. 99, pp. 1-91 (i numeri di pagina si riferiscono al documento; la filza non ha una numerazione unica progressiva).

⁸⁹ *Ivi*, p. 25; ASFi, Peruzzi De Medici, 31, c. 115r.

⁹⁰ ASFi, Magistrato dei Pupilli del Principato, 2690, n. 99, p. 26; ASFi, Peruzzi De Medici, 31, c. 116r.

⁹¹ Il primo dipinto è ricordato nella vita di Pier Dandini di Francesco Saverio Baldinucci: "In casa i signori Peruzzi, nobili fiorentini, trovasi un gran quadro di braccia dieci, di mano parimente del Dandini, rappresentante il ricevimento fatto nel loro palazzo e dalla loro famiglia dell'Imperator Giovanni Paleologo insieme col Patriarca di Costantinopoli, venuti al Concilio Fiorentino. Vedonsi in esso, maestosamente vestiti e adornati secondo l'uso de' loro tempi, i detti personaggi colla comitiva della famiglia Peruzzi, oltre a quelli della loro Corte e di quella del Gran Cosimo de' Medici "Padre della Patria", che anch'esso intervenne a sì nobile funzione. Il tutto fatto con grand'invenzione e vaghezza, proprie del vivace spirito e vasto talento del nostro artefice nell'inventare." F.S. BALDINUCCI ed. 1975, pp. 278-279. Il secondo dipinto di Sigismondo Cuccapani non è rammentato nelle *Notizie* di Baldinucci seniore, né altrove da F.S. Baldinucci, ma è ben noto attraverso le fonti d'archivio disponibili sull'autore. Nella recente monografia di Elisa Acanfora, si ricorda la commissione contestuale di un *Ritratto di Gonfaloniere della famiglia Peruzzi* e di un *Ritratto di un nipotino di Lodovico Peruzzi morto di vaiolo*. La studiosa ricorda inoltre l'insorgere di una controversia sul pagamento del quadro più grande e identifica due disegni preparatori, nei quali la scena sembra ambientata in prossimità di una porta cittadina. ACANFORA 2017, pp. 50-51, 202, 207, 229 Tav. 90.

⁹² Di questi si dirà più avanti, nel capitolo dedicato alla "grande decorazione". Vedi Capitolo 6, pp. 137-138.

“camera dei canonici” esponeva “Due quadri grandi [...] entroui i ritratti delli *signori* Canonici Francesco e Giovanni Battista Peruzzi” e “un altro quadro [...] entroui un ritratto del già *Signor* Bindo Peruzzi”,⁹³ a ricordo di due esponenti dell’alto clero locale; nel 1756 questo raggruppamento non è più rintracciabile mentre una visibilità maggiore avevano assunto i ritratti di cavalieri di Malta, numerosi, cinque esposti nella stanza contigua alla cappella,⁹⁴ un altro – quello “del fù *Illustrissimo Signor Cavaliere* di Malta *Fra'* Francesco Peruzzi” – nel “salotto del terrazzino” insieme a due ritratti di Bindo Simone (uno in veste senatoriale, l’altro a figura intera), a tre ritratti di “antenati della Casa Peruzzi” e due ritratti femminili di formato ovale.⁹⁵ Si tratta di una raccolta di ritratti di famiglia in cui la presenza del cavaliere di Malta e di un senatore dimostravano il possesso dei severi requisiti di nobiltà richiesti da quell’Ordine e l’accesso al senato, prerogativa delle famiglie nobili. Come la serie degli antenati (con le iscrizioni sulle cornici), anche questa raccolta esclude i ritratti principeschi, e così ancora altre due rintracciabili nel “Salotto sull’Orto” – “Quattro quadri alti *Braccia* 2 *circa*, e larghi *Braccia* 1 1/3 con ornamenti antichi tinti color d’aria filettati d’oro, esprimenti ritratti della Casa Peruzzi, con nappe”⁹⁶ –, e nello “scrittoio”, dov’era una serie di quattro ritratti femminili come virtù e altri tre ritratti.⁹⁷

L’unico ambiente in cui ritratti di famiglia e ritratti principeschi si mescolavano era la “Camera dei quadri” dove, fra i dipinti più scelti dell’abitazione, nel 1725 campeggiava il ritratto della “*Serenissima* Gran Duchessa Vittoria”⁹⁸ e nel 1756 quello di “un Signore vestito di ferro, che credesi il Gran Duca Ferdinando”;⁹⁹ fra i numerosi ritratti elencati genericamente effigi di famiglia erano almeno i “Due quadri [...] che uno del *Signor Cavaliere* Bindo, e l’altro d’una sua *Signora Sorella*”.¹⁰⁰ I soli altri due ritratti principeschi presenti nella residenza cittadina di Borgo dei Greci erano quello “del *Serenissimo* Gran Duca Cosimo” e quello del “*Serenissimo* Gran Principe Ferdinando,” entrambi nella camera accanto all’alcova del piano terreno.¹⁰¹ Nella villa dell’Antella, invece, l’omaggio alla dinastia Medici poteva contare, negli stessi anni, su un numero maggiore di effigi, fra cui una serie di “Otto quadri da testa [...] entroui Principi della Casa *Serenissima* de Medici” nel salotto terreno.¹⁰²

⁹³ ASFi, Magistrato dei Pupilli del Principato, 2690, n. 99, pp. 52-53.

⁹⁴ ASFi, Peruzzi De Medici, 31, c. 170v.

⁹⁵ *Ivi*, c. 167v.

⁹⁶ *Ivi*, c. 119r; nell’inventario del 1725 sono detti “quattro Ritrattj antichi[sic] della Casa”. ASFi, Magistrato dei Pupilli del Principato, 2690, n. 99, p. 67.

⁹⁷ *Ivi*, pp. 56-57; ASFi, Peruzzi De Medici, 31, c. 181v.

⁹⁸ ASFi, Magistrato dei Pupilli del Principato, 2690, n. 99, p. 38.

⁹⁹ ASFi, Peruzzi De Medici, 31, c. 164v.

¹⁰⁰ *Ivi*, c. 165r.

¹⁰¹ ASFi, Magistrato dei Pupilli del Principato, 2690, n. 99, p. 5.

¹⁰² *Ivi*, p.n.n. La serie non è più rintracciabile nell’inventario del 1759.

È chiaro che in casa Peruzzi la bilancia pendeva quasi totalmente verso la rappresentazione del casato, della sua fiorentinità, in maniera in fondo comprensibile stante l'impegno culturale e gli'importantissimi uffici politici del padrone di casa; l'interminabile elenco di documenti, manoscritti e volumi a stampa sulla storia delle famiglie fiorentine presente nell'inventario *post mortem* non fa che confermare tale prospettiva per così dire "scarsamente cortigiana".

A conclusione di quanto finora osservato occorre precisare che, certamente fuori dalle dimore di piccoli e grandi cortigiani, non ogni ritratto principesco pretendeva per il suo proprietario la qualifica di "uomo di corte", né costituiva il perno di una microstoria sulla sua condizione sociale. Almeno dalla seconda metà del Seicento l'esposizione di singoli ritratti o, ancor più frequentemente, di serie di principi, non fu a vantaggio della sola nobiltà, ma abbracciava un amplissimo spettro sociale, compresi personaggi appartenenti al mondo delle professioni nelle cui case vi erano pochissimi se non nessun ritratto di famiglia.¹⁰³ Fra gli esempi reperibili nella sezione "inventari" del Magistrato dei Pupilli¹⁰⁴, eloquenti sono le abitazioni di perfetti sconosciuti come Giovanni Battista Masselli, defunto nel 1729, nella cui sala si trovavano "quattro quadri da testa entrovvi principi" ma nessun ritratto di famiglia (assenza valida per l'intera abitazione),¹⁰⁵ e ancora dell'ottonaio Andrea Ostili, defunto nel 1735, all'ingresso della cui abitazione erano esposti "tre ritratti di principi" ma nessun ritratto nelle stanze più interne (di famiglia e non).¹⁰⁶

Parlare di omaggio cortigiano di fronte ad ogni serie principesca è pertanto imprudente, poiché la produzione per tutte le tasche, con repliche dipinte e medaglioni in gesso, fra cui quelli ben noti ricalcati sulla serie di Antonio Selvi,¹⁰⁷ ne aveva fatto l'oggetto di un'autentica moda collezionistica. La diffusione era alimentata dal passaggio costante alle aste dei Pupilli, nelle quali i pezzi venivano riacquistati a prezzi minori da chiunque volesse, senza apparenti forme di controllo sull'esposizione. Molte serie e/o singoli ritratti risultano anche acquistati da esponenti di quell'agguerritissimo gruppo di mercanti e rigattieri oggi per lo più ignorato alla storiografia: fra il 1710 e il 1750 tali Giovanni Veneziani (o Vini-ziani), l'ebreo Mosé Pardo, Lorenzo Pettinelli, Romolo e Agnolo Casini sono presenze costanti e acquistano ritratti di principi Medici e ritratti antichi per rispondere alle richieste dei collezionisti.¹⁰⁸

¹⁰³ Questo dato emerge dall'incrocio degli inventari con le fonti concernenti la circolazione degli oggetti d'arte, in particolare le vendite all'incanto del Magistrato dei Pupilli, che per questo lavoro ho potuto spogliare dal 1700 al 1750. I molti dati e riflessioni partoriti dallo spoglio non hanno potuto trovare spazio in questo lavoro, e richiederanno un contributo specifico.

¹⁰⁴ Questo fondo archivistico è imprescindibile per documentare personaggi di estrazione inferiore alla nobiltà, non disponendo – se non in rarissimi casi – di collezioni di documenti paragonabili agli archivi gentilizi.

¹⁰⁵ ASFi, Magistrato dei Pupilli del Principato, 2691, n. 170, c.n.n.

¹⁰⁶ *Ivi*, n. 206, c.n.n.

¹⁰⁷ Sulla serie si veda TODERI, VANNEL TODER 1993, con bibliografia.

¹⁰⁸ ASFi, Magistrato dei Pupilli del Principato, 3400-3441. Ancor prima, al 1683, risale un altro documento redatto dalla stessa magistratura, l'inventario della casa e della bottega di Bastiano Bozzolini, rigattiere "fra Ferravecchi, popolo di San Leo". Anche in questo sono presenti ritratti principeschi, con ogni verosimiglianza disponibili alla vendita. ASFi, Magistrato dei Pupilli del Principato, 2680, nn. 81 e 127, cc.n.n.

Ritratti di principi furono acquistati alle aste dei Pupilli anche da personaggi facoltosi, poiché le abitazioni di provenienza potevano esserlo altrettanto e la qualità delle opere niente affatto disprezzabile: nel 1717, ad esempio, il marchese Scipione Capponi acquistò “due quadri larghi 1/2 Braccia e alti Braccia 2/3 dipintovi ritratti della Casa serenissima”;¹⁰⁹ nel 1719 l'abate Giuseppe Antonio Biliotti portò a casa “cinque quadri alti Braccia 1 1/2 in ovato dipintovj Ritratti della Casa Serenissima”.¹¹⁰ Il marchese Francesco Feroni – omonimo del più celebre nonno, mercante di schiavi protagonista dell'ascesa sociale più clamorosa del XVII secolo¹¹¹ – fu una presenza costante alle aste dal 1714 in avanti: l'esordio fu proprio l'acquisto di “un quadro alto Braccia 1 1/2 dipintovi il ritratto della Serenissima Gran Duchessa”;¹¹² successivamente acquistò vari altri ritratti non meglio precisati¹¹³ e il 10 settembre 1736 “4 quadri [...] alti con l'ornamento Braccia 2 in circa, e larghi Braccia 1 5/6 in circa dipintovi Gonfalonieri di Casa Alessandri”.¹¹⁴ Quest'ultima è una scelta degna di nota, data la recente nobilitazione dei Feroni e l'estraneità di quelle effigi alla storia della famiglia. Ritratti di gonfalonieri erano entrati, nel frattempo, nelle camere dei quadri alla stregua di “oggetti del collezionismo” e, in quanto tali, potevano non essere effigi di famiglia. Anche il marchese Francesco Riccardi possedeva un ritratto di gonfaloniere chiaramente estraneo alla sua genealogia e lo esponeva fra i molti ritratti anonimi del Palazzo di via Larga.¹¹⁵ Poiché tuttavia questi ritratti rimanevano testimoni di una storia cittadina e nobiliare, la scelta di entrambi i marchesi presuppone una volontà di allineamento totale ai temi delle narrative storico-nobiliari dispiegate nelle abitazioni dell'antico patriziato e su di quelle modellati.

Fra allestimenti di ritratti e programmi decorativi anche articolati, non v'è dubbio che la dimensione pubblica e cortigiana costituì una componente fondamentale della narrazione dell'identità nobiliare. Stupisce, pertanto, l'assenza di un'iconografia distinta e riconoscibile come “ritratto di cortigiano”. Non conosco, finora, un solo ritratto di gentiluomo fiorentino al libro paga dei Medici (o dei primi Lorena) raffigurato inequivocabilmente con indosso la livrea di corte. Il servizio dei sovrani era fonte di onori e privilegi, ma nasceva da un diritto acquisito per estrazione sociale e per meriti conquistati con precedenti incarichi, militari e amministrativi. Alla veste del servizio si preferiva dunque l'esposizione dei requisiti che l'avevano meritata (*in primis* la nobiltà) e ciò conferma quanto Hélène Chauvineau ha da tempo constatato sui testamenti dei nobili fiorentini, nei quali sono indicati orgogliosamente le cari-

¹⁰⁹ ASFi, Magistrato dei Pupilli del Principato, 3407, c. 195v.

¹¹⁰ *Ivi*, 3409, c. 103r.

¹¹¹ Si vedano PAOLUCCI, PETRUCCI 1978, BENIGNI 1985-1986, CANEVA 1998, COOLS 2006.

¹¹² ASFi, Magistrato dei Pupilli del Principato 3404, c. 35v.

¹¹³ *Ivi*, 3429, c. 25v, per segnalare solo un esempio.

¹¹⁴ *Ivi*, 3427, c. 82r.

¹¹⁵ ASFi, Riccardi, 272, ins.n.n., c. 17r.

che di senatore, cavaliere e i titoli nobiliari – tutti, infatti, dodati di attributi iconografici nei ritratti – ma mai, almeno per gli esponenti del patriziato, i “ruoli” di corte.¹¹⁶

Del tutto eccezionali furono ritratti inseriti in scene di corte o rituali della sociabilità cortigiana, come la caccia, nei quali il rapporto personale fra i componenti della famiglia e i principi è rappresentato veristicamente. Un esempio degno di menzione è il grande quadro raffigurante *La caccia del cardinale Giovan Carlo de' Medici a Cafaggiolo* (Fig. 83), una veduta della piana antistante la villa di Cafaggiolo popolata di figure, che nei decenni di nostro interesse era esposto nella villa Corsi di Sesto Fiorentino, per celebrare il rapporto dei proprietari col cardinale Medici.¹¹⁷ Dalle ricerche di Donatella Pegazzano sappiamo che il quadro fu dipinto fra 1641 e 1644 da Francesco Arrigucci, autore della veduta, e Giovan Battista Stefanini, autore delle figure. Sul margine sinistro si intravede la figura del committente, monsignor Lorenzo di Jacopo Corsi, e quella del Cardinale Giovan Carlo, cui lo legava un rapporto di amicizia, che è il vero pretesto della rappresentazione. Ancora più curioso – *un unicum*, a mia conoscenza – è il piccolo dipinto raffigurante *La visita di Cosimino Riccardi al granduca Giangastone a letto* (Fig. 84), oggi a Palazzo Pitti ma proveniente dalla collezione Riccardi.¹¹⁸ Il dipinto rappresenta un evento realmente accaduto, di cui Giuseppe De Juliis rintracciò nel 1979 un ricordo accurato nelle carte d'archivio dei Riccardi.¹¹⁹ Figlio del marchese Vincenzo (1704-1752) e di Maddalena Ortensia Gerini, il 6 settembre 1735 il piccolo Cosimo fu introdotto nella camera del granduca Giangastone, che giaceva ammalato nel suo magnifico letto. Il granduca – narra il ricordo – fu tanto divertito dalla vivacità di Cosimino (allora di diciassette mesi) che volle emanare all'istante un motuproprio con cui lo nominò Cavaliere di Santo Stefano, conferendogli pure una rendita vitalizia. Sappiamo che il quadro fu commissionato da Saverio Dolci, “Ministro dello Scrittoio Granducale”, e donato al piccolo Cosimo a ricordo di quell'evento.¹²⁰

Dipinti come quest'ultimo e il precedente moltiplicavano le occasioni di presentazione della famiglia con le sue storie cortigiane, rifuggendo l'ufficialità degli allestimenti di argomento storico-genealogico e prestandosi potenzialmente ad ogni tipo di esposizione. Essi sono ottimi testimoni dell'apertura della ritrattistica sei e settecentesca a iconografie e formati nuovi, pensati per portare i volti di famiglia ovunque nell'abitazione. Nel prossimo capitolo si cercherà di sintetizzare le principali tipologie di ritratti e riflettere sui loro significati e sul contributo portato alla narrazione della storia familiare all'interno delle abitazioni.

¹¹⁶ CHAUVINEAU 2002, p. 44.

¹¹⁷ Sul dipinto rimando a PEGAZZANO 2015^a, pp. 97-99.

¹¹⁸ Sul dipinto si veda MELONI TRKULJA 2005, pp. 125-128, 218, con bibliografia.

¹¹⁹ De Juliis in PIACENTI ASCHENGREEN, PINTO (a cura di) 1979, p. 58.

¹²⁰ Incerto rimane invece l'autore, non rintracciato nelle fonti. Silvia Meloni Trukulja lo immaginò fra i molti “pittori per turisti” allora bazzicanti a Firenze e Mina Gregori lo pose nel corpus del cosiddetto “Pseudo-Marcuola”, pittore vicino alla maniera del veneto Marco Marcuola, ma non corrispondente. MELONI TRKULJA 2005, p. 128.

4. Ritratti di fiorentini e fiorentine del Settecento: uno sguardo ai generi e alle iconografie

I molti esempi di allestimenti esaminati nel capitolo precedente hanno dischiuso la narrazione di storie e genealogie essenzialmente sulla base delle identità dei personaggi rappresentati. In questo capitolo vorrei spostare l'attenzione sul ritratto come oggetto, e attraverso una selezione di dipinti scalati fra gli ultimi anni del Seicento e la prima metà Settecento – inevitabilmente limitata, ma esemplificativa dei temi sviluppati – rilevare come dall'occasione di produzione alla scelta dell'artista, dal tema iconografico al formato, infine l'accostamento di più ritratti ma con fini diversi dalla ricostruzione genealogica, il ritratto mantenne sempre una funzione peculiare fra gli oggetti d'arte, rivelando una messe d'informazioni altre dalla lettura storico-artistica e che da queste discesero conservazione e luoghi dell'esposizione.

Come in passato, le nozze rimasero l'occasione di produzione per eccellenza dei ritratti, soprattutto quelli femminili (della “Signora sposa” si legge spesso nei documenti). Stando alle registrazioni contabili, alle biografie degli artisti e alla preziosa congerie di ricordi autografi del ritrattista Antonio Franchi (1683-1709),¹ uno dei protagonisti del periodo che c'interessa,² questi ritratti furono generalmente commissionati dallo sposo (o dal suocero) e talvolta replicati per la famiglia della donna, perché l'unione foriera di prosperità fosse celebrata nelle abitazioni di entrambi i casati.

Quando il nobile pisano Francesco Gaspare di Verissimo Ruschi giunse a Firenze nell'estate 1733 per conoscere la sua promessa sposa, Laura del Balì Antonio Roffia (1714-1786), patrizia fiorentina, una delle prime preoccupazioni affioranti dal suo carteggio col padre è la ricerca di un buon pittore che eseguisse il ritratto della dama, da inviare nel palazzo pisano con largo anticipo sulle nozze.³ Il 24 giugno Francesco annunciò di aver preso informazioni da “chi na fatti fare”⁴ e tre giorni dopo la commissione era stabilita, sebbene il prezzo fosse sembrato in principio eccessivo, pur essendo inferiore alla media (“Circa al prezzo del ritratto mi creda, che si è auto a buon mercato, avendone fatti fare altri in casa Rofi[a], con la spesa di s[cudi] 12 l'uno”)⁵. Francesco ripartì da Firenze poco dopo e l'8 agosto fu la promessa sposa a informarlo via lettera dell'andamento della commessa: “vi fo a sapere come sono alcune settimane che abbia-

¹ Biblioteca degli Uffizi, Ms. 354, inss. 2 e 7.

² Sul pittore, che tornerà più volte nelle pagine seguenti, rimando a GREGORI 1977; NANNELLI 1977; BELLESI 2009, vol. I, pp. 150-152 (con bibliografia); BETTI 2017.

³ L'episodio è già noto da RUSCHI 2015, pp. 110-111, nota 519. Di seguito si offre una ricostruzione più circostanziata, basata sulla rilettura del carteggio da parte dello scrivente. Si avverte che nella riedizione del volume citato, in fase di elaborazione, si darà altresì conto dei documenti usati in questa sede. Sono dunque grato a Pietro Ruschi per l'inusitata liberalità nell'autorizzare l'uso di documenti di suo interesse.

⁴ “O domandato di un bravo pittore per fare il ritratto della sposa, e mi hanno risposto, chi na fatti fare, che ci vuol la spesa di dieci tolleri, ed io trovandomi impegnato non ho potuto far di meno che non vada avanti e domattina ci mettera le mani”. Archivio Privato Ruschi (Calci), XXXI, B 1671, ins.n.n., c.n.n.

⁵ *Ivi*, c.n.n. Il passo qui citato lascia presupporre un contatto precedente in cui si annunciava il prezzo e una risposta di Vitalissimo Ruschi, tuttavia entrambi introvabili.

mo fatto mettere le mani a dipingere il mio ritratto et ancora non è terminato”.⁶ Il 22 agosto Giovanni Roffia, fratello di Laura – vero amministratore di tutti gli aspetti finanziari del contratto matrimoniale – scrisse al cognato: “Il ritratto è quasi terminato, ma la spesa vol’ esser maggiore perché veramente il Pittore vi hà messo tutta l’attenzione, e è assai grande, e spero, che sarà anco di suo genio, e fra diecj giorni crederej di poterglielo mandare”.⁷ Il 26 settembre il dipinto era incassato e pronto a partire per Pisa via navicelli. Di tutto ciò Ruschi venne informato di nuovo dal cognato, che comunicò il dettaglio delle spese da rimborsare,⁸ raccomandandosi però e dicendo “Averò caro Sentire se il ritratto sia di sua sodisfazione come degl’altri di sua Casa, e quando vi averà fatto l’adornamento che ci andrebbe tutto d’orato farà maggior figura assai, e spererei che gl’avesse a piacere per che il Pittore vi ha messo tutto il suo studio, e qui a chi la veduto [h]a incontrato comune approvazione”.⁹ L’ultimo riferimento al dipinto si ritraccia in una lettera dell’8 ottobre, indirizzata a Verissimo Ruschi da Antonio Pitti, amico e intermediario delle nozze: “Sento ancora come aveva ricevuto il ritratto della *signora* sposa che molto gli era piaciuto, e voglio sperare non sarà dissimile l’originale da tutto quel buon concetto ne aveva formato”.¹⁰

Le aspettative di sposi, genitori, fratelli e persino dall’amico Antonio Pitti intorno al ritratto emergono palpitanti dal carteggio, che tuttavia stranamente non fa mai menzione del nome del pittore, nonostante, a detta di Giovanni Roffia, avesse avuto un occhio di riguardo per la sorella, ponendovi “tutto il suo studio” nel ritrarla. Il dipinto fortunatamente si conserva in collezione privata (Fig. 110) e per la stretta affinità stilistica con le giovani di casa Strozzi delle Stinche (Figg. 54-56, 58) e Frescobaldi (Fig. 59), nonché col ritratto di Cassandra Ricasoli Ginori – inedito, che si vedrà fra breve¹¹ (Fig. 105) –, potrebbe a mio giudizio attribuirsi serenamente alla mano di Giulio Pignatta, pittore – come già sappiamo – apprezzatissimo dalle spose fiorentine degli anni ’20-’40 del Settecento.¹²

Come Teresa Riccardi Strozzi, Laura Roffia si presenta nelle vesti allegoriche di Diana cacciatrice ma con in dosso la ricca veste nuziale di seta broccata con grossi tulipani, fatta confezionare dallo spo-

⁶ *Ivi*, A 25 – 407, ins.n.n., c.n.n.

⁷ *Ivi*, XXXI, B 1671, ins.n.n., c.n.n.

⁸ “[...] Ben evero, che ho fatto al pittore un’altra po’ di tara, avendo voluto che il medesimo pensi alla Cassa panno per coprirlo Dogana, e porto fino a Navicelli, e di più gl’ò ritenuto paoli diciassette; si che in tutte le spese tanto per quelle fatte da me, e dal Pittore, e per la valuta di detto ritratto di mia sorella, e sua sposa ò speso ruspi ~~Nove~~ Otto, e lire nove, onde mi resta in mano di suo paoli sedici, e mezzo [...] e della valuta di detto ritratto fatto di suo ordine, e sue spese vengo ad essere rimborsato della somma suddetta di ruspi nove, e mezzo statimi consegnati dal detto Padre Abate Galeotti e detto ritratto questa Mattina bene incassato e accomodatolo Consegnato al Navicellaio Falleri quale la auto a fare portar fino al Mugnone a Braccia per che qui non ci arrivano i Navicelli, e me ne ha chiesto un tallero di porto fino a Pisa ma io non gli ho voluto dar nulla che però potranno li *Signori* accomodare il medesimo da per loro § che è quanto su tale affare mi occorre dirli?”. *Ivi*, cc.n.n.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, c.n.n.

¹¹ Vedi p. 110.

¹² In RUSCHI 2015, p. 110 è dato a un generico pittore fiorentino.

so.¹³ Anche in questo ritratto la descrizione del tessuto è un punto di forza del pittore; gioielli da petto e da acconciatura sono similissimi a tutte le dame su indicate e la resa del pizzo di scollo e polsini della camicia è identica, a piccoli colpi di pennello carichi di bianco, che suggeriscono il tipico profilo perlinato. La dama occupa l'intero spazio della tela col suo ampio mantello azzurro, foderato di raso rosso, rigirante fra braccia e busto come in tutti i ritratti suddetti. La quinta di paesaggio si conferma costruita per chiudere lo spazio dietro la figura e farla risaltare sul fondo delle piante, molto simili – quest'ultime – agli arbusti dei ritratti dei fratelli Frescobaldi (Figg. 60-61). La resa dell'incarnato e il modo in cui la luce definisce i volumi di petto e braccia è altresì compatibile con tutti gli esempi di sopra mentre il volto è descritto con un naturalismo assai più accentuato, invero lontano da quel carattere di maschera che contraddistingue gli altri, sebbene negli occhi si riconosca il tratto del pittore. È a tale ricerca del dato naturale e della somiglianza, a scapito dell'astrazione, che con ogni probabilità Giovanni Roffia si riferiva nella sua lettera quando lodava lo sforzo straordinario del pittore, con soddisfazione anche dei nobili pisani che lo ricevettero ed esposero nel palazzo Ruschi di Pisa, dove si è conservato fino a pochi decenni or sono.

Un'altra occasione di produzione rilevante rimase la morte. Fra le spese della gestione ereditaria è frequente trovare pagamenti per il ritratto del genitore o parente defunto. L'effigie fissava la memoria dell'ultimo aspetto e consegnava ai discendenti un'immagine "ufficiale", in cui erano riassunti titoli e meriti di un'esistenza intera. Antonio Franchi è ancora una volta una fonte preziosa. Nei suoi ricordi e pagamenti ritorna in varie occasioni su commissioni di "ritratti da morto", con accento polemico, lamentando i rischi per la salute e la difficoltà di ottenere un compenso adeguato.¹⁴ Sempre a proposito dei ritratti "da morto", compulsando inventari e altre fonti, l'esecuzione di maschere in cera e gesso, sulle quali esemplare i ritratti, si rivela una pratica ancora diffusa in pieno XVIII secolo. Nel febbraio 1748, ad esempio, Ottavio Mannelli Galilei – personaggio a noi noto¹⁵ – corrispose uno scudo al "Gessaio di via Buia, che fece in gesso la maschera del fù Signor Cavaliere Piero".¹⁶ Si trattava del parente Pier Maria Baldassarre, appena defunto, che gli aveva lasciato in eredità l'abitazione e la Torre Mannelli accanto al Ponte Vecchio.¹⁷ La maschera servì all'esecuzione del ritratto, pagato nel settembre successivo al pittore Mar-

¹³ Nel carteggio degli stessi mesi si rincorrono informazioni su tessuti, trine e modelli per la confezione di ben tre abiti per la sposa. Vi sono compresi tessuti broccati a fiori, sebbene nessuno è detto rappresentare tulipani.

¹⁴ L'attestazione più chiara si trova in una lettera indirizzata a una non meglio precisabile "Signora Ricci". Di fronte alla richiesta di trattare sul prezzo dice senza mezzi termini: "gli parrà forse che il prezzo del primo [ritratto] sia [...] un po' rigoroso [...] ma non sarà così se ella considererà a che pericolo nausea e che prezzo si mette a tollerare il pittore e a che pericolo si espone di per consequenza la sanità facendo ritratti di morti, succedendo bene spesso di dover star li fra erbe odorifere o fra l'aceto per mitigar [...] quel che spira da cadaveri essi, si come mi successe [...] in questo suddetto". Biblioteca degli Uffizi, Ms. 354, fasc. 16, c.n.n. La lettera è già citata in FUMAGALLI 2010, p. 29.

¹⁵ Vedi Capitolo 2, pp. 70-72.

¹⁶ ASFi, Mannelli Galilei Riccardi, 41, p. 387.

¹⁷ FOCARILE 2017, p. 221.

co Vestri.¹⁸ Un altro esempio è la maschera del celebre marchese Andrea Gerini (1691-1766), che dalle ricerche di Martina Ingendaay sappiamo “rimborsata” a Giuseppe Zocchi, intermediario – sembra di capire – della commissione.¹⁹ Gli inventari del periodo documentano le maschere al chiuso di soffitte e armadi di guardaroba, dimostrando l’uso strettamente funzionale all’esecuzione di ritratti. Intorno al 1733 gli eredi di Ridolfo di Niccolò Gianni (1658-1733), Gentiluomo di Camera del gran principe Ferdinando ed esponente di un antico casato (su cui torneremo) commissionarono la sua maschera che un inventario del 1804 ricorda “entro una custodia di legno con suo vetro [...] in un armadio di guardaroba”.²⁰ Nel 1756 – altro esempio – le maschere in gesso de’ “il signor Tommaso e il signor Antonio [Ximenes d’Aragona], già ambi defunti” si trovavano nella soffitta dell’abitazione degli eredi, i marchesi Ferdinando e Raffaello Ximenes d’Aragona.²¹

Fra gli esempi noti di maschere mortuarie non ve n’è alcuna femminile. È probabile che la produzione per quest’ultime fosse limitata; se, infatti, lo scopo della maschera era l’esecuzione del ritratto, la tendenza all’idealizzazione dei volti femminili andava nella direzione contraria ai dati di crudo realismo forniti dalle maschere mortuarie.²² Il solito Franchi ci rassicura tuttavia sulla pratica di ritrarre dal vero anche i cadaveri femminili²³ e almeno in un caso, datato 1708, ricorda di aver eseguito per “Il Signor Marchese [Cosimo] Riccardi” “il ritratto di una sua bambina morta da cavarsi dal getto” (dalla maschera).²⁴ Si trattava, però, della maschera di una bambina – Maria, morta a due anni nel 1704 – della quale il padre desiderava custodire il ricordo più fedele.²⁵

Fra un estremo e l’altro della vita, passando per il matrimonio, gentiluomini e gentildonne del Settecento si fecero ritrarre in vari momenti e situazioni, sempre distintivi dello *status* sociale, dello stile di vita e degli interessi per i quali desideravano essere ricordati.

L’identità pubblica, il profilo sociale e politico della persona e del casato rimasero in cima agli obiettivi della ritrattistica maschile e ritratti di cavalieri di Santo Stefano, cavalieri di Malta e senatori continuarono ad essere prodotti in abbondanza. Fra i molti esempi possibili mi limiterò a segnalarne due, validi – credo – come estremi della grande varietà d’interpretazioni che soggetti simili guadagnarono nei decenni di nostro interesse. Il *Ritratto del senatore Antonio Antinori* (1645-1718, Fig. 85), datato 1695, ripropone fedel-

¹⁸ ASFi, Mannelli Galilei Riccardi, 41, p. 430; FOCARILE 2017, p. 248.

¹⁹ La registrazione è pubblicata in INGENDAAY 2013, vol. II, p. 75.

²⁰ ASFi, Gianni, 53, ins. 19, fasc.n.n., “Adi 15 marzo 1804 / Nota di Mobili, Roba ecc. stata consegnata in più e diverse portate all’Illustriissima Signora Anna Canigiani, nata Gianni”, c.n.n.

²¹ ASFi, Panciatichi Ximenes d’Aragona, 423, ins. segnato “XLII”, c. 94r.

²² Andrebbe forse ipotizzata pure una maggiore reticenza alla “violazione” dei cadaveri femminili da parte di artigiani della cera e del gesso invariabilmente uomini.

²³ Biblioteca degli Uffizi, Ms. 354, fasc. 7, c.n.n.

²⁴ *Ivi*, c.n.n.

²⁵ Nell’inventario del 1711 di Palazzo Medici Riccardi i ritratti dei quattro figli morti del marchese Cosimo Riccardi erano tutti custodi, in doppia copia, nella guardaroba. ASFi, Riccardi, 272, c. 94r.

mente lo schema iconografico dei ritratti di senatori seicenteschi, con la figura stante accanto al tavolo – tutta abito e parrucca –, lievemente ruotata ma con sguardo fisso allo spettatore. Personaggio di spicco della Firenze del tempo – fu tesoriere della granduchessa Vittoria della Rovere, Gentiluomo di Camera e Depositario Generale di Cosimo III – il senatore Antinori volle un ritratto pensato per stare accanto agli altri senatori della famiglia (ben 8 prima di lui)²⁶, e presentarsi come erede della tradizione civica, di cui il senato costituiva l'ultima sopravvivenza. La presenza sulla tela dello stemma Antinori col cartellino identificativo conferma il richiamo dell'effigie nel gruppo degli “uomini illustri” di famiglia.²⁷

All'estremo opposto si situa il *Ritratto di cavaliere di Santo Stefano ignoto* del Museo Stibbert, Firenze (Fig. 87), attribuito dubitativamente a Ottaviano Dandini (1681-1740).²⁸ I dettagli dell'abito (i pizzi di colletto e polsini) lo datano non molti anni dopo il ritratto Antinori ma la caratterizzazione fisica e psicologica del personaggio è qui tanto palpitante da farne l'esempio perfetto di “ritratto anti-ufficiale” di personaggio in “veste ufficiale”: colpiscono la spudorata esibizione della calvizie; l'obesità descritta in tutte le membra, dalle mani al volto al collo, che affatica il respiro anche a colletto sbottonato (altra deroga al rigore); l'inquadratura oltremodo ravvicinata e la negazione dello sguardo, nonostante la veste con la croce di Santo Stefano, i guanti e il seggiolone all'antica invitino il ritrattato a posare per un ritratto ufficiale. Tutti questi elementi – a cui va aggiunto il formato quadrotto (100x80 cm), diverso dai “quadroni” seicenteschi come pure dai quadri “da testa” – rendono unica l'effigie del cavaliere, con poche possibilità di connessione coi ritratti degli avi.

Un discorso a parte meritano i ritratti di comandanti e generali militari, pur esse effigi “ufficiali” centrate sull'esposizione della veste – l'armatura è una divisa e descrive un titolo di nobiltà al pari delle croci stefaniane e gerosolimitane e, *mutatis mutandis*, della veste senatoriale –, ma legati a un immaginario extra-cittadino, eroico, che negli anni di nostro interesse si nutre di modelli internazionali, collezionati a corte e non solo.

Sui comandanti e generali dell'antichità, greca e romana, si era costruito l'immaginario e la propaganda dei sovrani moderni e gli uomini d'arme consacrati alla storia rappresentarono sin dall'origine una categoria irrinunciabile delle serie degli “uomini illustri”. Nel “lungo Seicento”, attraversato in Europa da un numero incalcolabile di conflitti armati, principi cadetti e aristocratici ricoprirono i più alti

²⁶ MANNI 1771, pp. 11-13.

²⁷ Nel Museo Antinori di Bargino si conserva un altro ritratto di senatore Antinori, databile alla metà del Seicento, perfettamente accostabile al ritratto in esame.

²⁸ Con attribuzione a Ottaviano Dandini il dipinto è presentato nel catalogo generale del Museo Stibbert. CANTELLI (a cura di) 1975, vol. II, p. 57. L'attribuzione è confermata da Giuseppe Cantelli in CANTELLI 1983, p. 59, e CANTELLI 2009, p. 73. Sandro Bellesi non lo include, invece, né in BELLESI 2000 – ad oggi lo studio più esaustivo sul pittore, a cui rimando –, né nel catalogo BELLESI 2009, vol. I, p. 123. In BELLESI 2000, pp. 95-96, sostiene che gli unici due ritratti noti del pittore siano il *Ritratto del Marchese Donato Maria Guadagni* (del quale si dirà fra breve) e il *Ritratto di nobildonna come allegoria della Giustizia*, entrambi in collezione privata.

incarichi negli eserciti, ottenendo celebrità per sé e per i propri casati. Il ritrattista dei Medici Giunto Suttermans dipinse molti ritratti dei principi Francesco (1614-1634) e Matthias (1616-1667), figli cadetti del granduca Cosimo II – gli unici che conobbero davvero i campi di battaglia –,²⁹ che inviati nelle corti d'Europa, guadagnarono alla dinastia toscana uno spazio di rappresentanza nelle serie degli uomini d'arme moderni. Similmente nelle residenze medicee furono esposti ritratti di comandanti, generali e principi stranieri in armatura, in parte entrati nella *Serie Gioviana*.

Una vera e propria raccolta di ritratti di “generali e ammiragli moderni” fu avviata dal granduca Cosimo III nei primi anni '70.³⁰ Durante i viaggi giovanili in Germania e in Olanda (1667-1668) e poi in Spagna, Portogallo, Inghilterra, Irlanda e Paesi Bassi (1668-1669)³¹ il principe poté ammirare piccole e grandi collezioni di ritratti e al rientro in Toscana volle emularle, proseguendo le raccolte medicee storiche – la *Serie Gioviana* e la *Serie Antica* –, potenziando quella originalissima degli autoritratti, ereditata dal principe Leopoldo, e infine avviandone due nuove, le “Bellezze inglesi e olandesi” e i “generali e ammiragli”.³² Entro il 1675 giunsero a Firenze sedici tele rappresentanti comandanti e generali della Guerra di Restaurazione Portoghese, opere del pittore Feliciano de' Almada.³³ In Portogallo Cosimo si era appassionato alle vicende politiche e militari del paese e i ritratti di Almada equivalevano a una storia illustrata, narrata attraverso le effigi dei “soldati che così generosamente avevano difeso la loro terra”. Più gravida di conseguenze sul piano artistico fu la commissione di ritratti al pittore ufficiale di Carlo II d'Inghilterra, Sir Peter Lely (1618-1680).³⁴ La visione diretta delle “Bellezze inglesi” nel palazzo di Hampton Court e dei ritratti di comandanti e generali esposti a Greenwich – ma pure nelle dimore dei principali cortigiani visitate dalla comitiva toscana – spinsero Cosimo, subito dopo il rientro, a commissionare copie da entrambe le serie. Dopo varie difficoltà, il neo-granduca riuscì a portare a Firenze quattro ritratti di “Bellezze” della corte di Carlo II – *La signora Cheke* (nata *Russel*) (Fig. 97); *Mary Butler Cavendish* (Fig. 98); *Barbara Villiers, duchessa di Cleveland*; *Elisabeth Wriothlesley, duchessa di Northumberland* (Fig. 99) – e i ritratti di *Oliver Cromwell*, del *Principe Rupert* (Fig. 88), di *Thomas Butler, Conte di Ossory* (Fig. 89), di *George Monk, primo duca di Albemarle*. Dal carteggio pubblicato molti anni sono da Anna Maria Crinò e Oliver Millar sappiamo inoltre che i ritratti di *Carlo II* e di *James, duca di York*, erano stati ordinati per primi, ma di essi non vi è traccia nelle Gallerie Fiorentine.

²⁹ Sui loro ritratti vedi LANGEDIJK 1981-1987, vol. II, pp. 908-915, 1306-1317.

³⁰ Sulle collezioni di ritratti di Cosimo III rimando a CHIARINI 1993.

³¹ Sul primo soggiorno nei Paesi Bassi rimando a HOOGEWERFF (a cura di) 1919; sul soggiorno in Inghilterra, CRINÒ, MILLAR 1958 e CRINÒ 1968; sul soggiorno in Spagna e Portogallo GARCÍA IGLESÍAS, NEIRA CRUZ (a cura di) 2004, quest'ultimo valido anche per un'introduzione generale ai viaggi di Cosimo III.

³² CHIARINI 1993.

³³ Sulla serie portoghese si veda VALERA FLOR 2016.

³⁴ CRINÒ, MILLAR 1958. Su Sir Peter Lely rimando a MILLAR 1979; HARRIS 2007; CLARKE 2017, pp. 109-113, 126-141.

Ancor prima che tutto ciò accadesse, serie di ritratti di protagonisti della Guerra dei Trent'anni erano già comparse fuori dagli edifici di corte, nelle abitazioni di quei toscani che dal servizio negli eserciti avevano tratto successi e nobilitazione. Alessandro di Girolamo Del Borro (1600-1656) fu uno di questi.³⁵ Aretino di nascita ma trasferito a Firenze, dalla carriera militare guadagnò onori sul campo e, al rientro, il titolo di marchese di Tricastro. Come recentemente documentato da Roberta Roani,³⁶ già negli anni '50 del Seicento Alessandro esponeva nella propria abitazione di Borgo degli Albizzi una serie di ritratti dei “sergenti generali di battaglia” della Guerra dei Trent'Anni, che in quel luogo servivano a narrare la storia personale e familiare del Del Borro. Secondo Filippo Baldinucci, la raccolta si era ispirata a quella costituita dal governatore di Milano, Diego Felipe de Guzmàn, marchese di Leganés, che il biografo definì un “Museo” di “ritratti di tutti i generali e maestri di campo” al servizio di quello.³⁷ Il passo è contenuto nella vita di Giusto Suttermans, autore di due ritratti di Alessandro Del Borro – pur essi pubblicati da Roani – e secondo l'inventario *post mortem* dell'abitazione, anche della raccolta di ritratti di uomini d'arme, sebbene in un altro passo delle sue *Notizie* Baldinucci li assegni espressamente a Orazio Fidani, allievo di Giovanni Bilivert.³⁸

Nessuno dei dipinti della serie dei sergenti generali è attualmente noto, ma l'eredità di Alessandro del Borro fu accolta dai figli Marco (1626-1701) e Niccolò (1648-1690) che, come lui, militarono negli eserciti europei e furono compensati lautamente dal granduca. Di quest'ultimi si conservano due grandi ritratti nel Palazzo dei Priori di Arezzo (Figg. 90-91), attribuiti da Silvia Meloni Trkulja a Giulio Pignatta³⁹ e in tale ipotesi, effigi postume dei due uomini d'arme, esemplate sui modelli più aggiornati del primo Settecento. La figura di Niccolò, in particolare, non ha più nulla dell'immagine pausata che Sutterman dipinse del padre Alessandro e, nello spirito eroico, esaltato dal cupo paesaggio di fondo e dal vento che sconvolge il manto, ma non la persona, mostra il riferimento a modelli francesi dei primi vent'anni del Settecento, in particolare alle figure in armatura e mantello di Largillierre e Rigaud⁴⁰ – si confronti, in particolare, col ritratto di Federico Augusto II di Sassonia di Rigaud (1715), circolato anche attraverso incisioni⁴¹ –, evoluzioni, a loro volta, dei modelli inglesi fra cui la serie dei generali di Peter Lely.

La dimensione internazionale passava attraverso l'aggiornamento del ritratto alle mode provenienti d'Oltralpe. Quanti percorrevano continuamente i canali internazionali, servendo i Medici come diplomatici, e/o vantavano radici più profonde fuori dalla Toscana, con rami familiari impiantati in corti

³⁵ Sul personaggio si vedano BENZONI 1988; ROANI 2015.

³⁶ ROANI 2015.

³⁷ BALDINUCCI ed. 1845-1847, vol. IV, pp. 406-407.

³⁸ *Ivi*, vol. IV, p. 316.

³⁹ MELONI TRKULJA 1993; si veda inoltre FABBRONI REDDI 1999, pp. 116-119.

⁴⁰ Cfr. ROSENFELD (a cura di) 1981, pp. 291-297.

⁴¹ JAMES-SARAZIN CON SARAZIN 2016, vol. II, pp. 429-430.

estere (Bonsi, Corsini, Gondi, Guadagni, Strozzi e molti altri), difficilmente si lasciarono scappare l'occasione di commissionare il proprio ritratto ai migliori artisti di quelle corti, ben consapevoli che l'arrivo dell'opera nel palazzo fiorentino avrebbe attirato la curiosità e l'ammirazione di tutti; la stima degli intendenti, l'emulazione dei concorrenti; ma soprattutto (per noi) avrebbe aggiunto un capitolo nuovo alla narrazione dell'identità internazionale dei padroni di casa.

Le collezioni di Palazzo Corsini (Firenze) conservano tutt'oggi ritratti dipinti a Roma e in Francia dagli stessi artisti cui guardarono contemporaneamente i Medici per le loro collezioni e che poche famiglie potevano permettersi di patrocinare, facilitando l'arrivo a Firenze di loro opere (talvolta degli artisti in persona). Il *Ritratto di Filippo Corsini* (1647-1706, Fig. 92), già ritenuto opera di Carlo Maratti ma recentemente discusso da Novella Barbolani di Montauto,⁴² che ne riconosce le fattezze di *Pier Francesco Rinuccini* dal pennello di un pittore francese non meglio precisabile, rimane – a dispetto delle incognite – un ritratto di giovane fiorentino senza concorrenti fra le “teste” dipinte nello stesso periodo.⁴³

La scomparsa di Giusto Suttermans (1681) aveva lasciato un vuoto difficile da colmare, e le aspettative del neo-granduca Cosimo III e dei suoi più alti cortigiani, ben informati su quanto accadeva oltre confine, erano molto alte. Ne fa fede (fra gli altri) un passo di una lettera dello stesso Cosimo III, inviata nel 1690 alla Duchessa di Yarmouth a Venezia, in cui dice: “[...] Lei chiede il mio ritratto [...] ma Ella avrà un'immagine in casa da attirarmi l'odio e non l'affezione sua, poiché qui non sono professori che vagliano niente in ritratti”.⁴⁴ Fu Bartolomeo di Filippo Corsini (1622-1685), già Cavallerizzo Maggiore di Ferdinando II ed ora Maestro di Camera della granduchessa Vittoria della Rovere, a presentare a corte quello che sarebbe diventato il nuovo ritrattista ufficiale, Antonio Franchi, mostrando alla granduchessa il ritratto della sposa del figlio Filippo, la celebre *Lucrezia Rinuccini come Flora* (Fig. 96), su cui si tornerà fra breve.⁴⁵ Ne seguì la commissione del ritratto della principessa Anna Maria Luisa, giudicato finalmente degno di circolare per le corti d'Europa alla ricerca di un marito per la Medici.⁴⁶

Una generazione dopo Filippo di Bartolomeo Corsini, il giovane Neri Maria (1685-1770), ambasciatore (non ancora cardinale) di Cosimo III al re di Francia,⁴⁷ portò a Firenze un altro ritratto internazionale, ancor oggi fra i più ammirati della Galleria Corsini. Si tratta del *Ritratto di Neri Maria Corsini* (Fig. 93) di Hyacinthe Rigaud (1659-1743), ritrattista ufficiale del re di Francia, che il gentiluomo commis-

⁴² BARBOLANI DI MONTAUTO 2017, pp. 110-111.

⁴³ Novella Barbolani di Montauto ipotizza che il ritratto di Pier Francesco Rinuccini giungesse in Palazzo Corsini dopo il 1681, portato dalla figlia di questi, Lucrezia, sposa di Filippo di Bartolomeo Corsini. *Ivi*, p. 111.

⁴⁴ Traggo questa citazione da LANGEDIJK 1981, vol. I, p. 197.

⁴⁵ La precisa narrazione dei fatti ci è consegnata dallo stesso pittore protagonista, nella memoria intitolata *Descrizione del come entrò al servizio del Palazzo in Firenze e di quanto mi è successo in tal servizio, fatto questo di 18 Ottobre 1697*, conservata in Biblioteca degli Uffizi, Ms. 354, fasc. 13, cc. 16v-17v. Sul ritratto Corsini si tornerà in seguito, a pp. 117-118.

⁴⁶ Su questo ritratto rimando a CASCIU (a cura di) 2006, pp. 152-153, cat. 17.

⁴⁷ Su Neri Maria Corsini vedi CAFFIERO 1983; MAUGERI 1995; CORSINI 2013; MINOR 2013.

sionò nel 1710 durante il suo soggiorno parigino.⁴⁸ Cosimo III era già un acceso ammiratore del pittore e nel 1699 aveva ottenuto di sua mano un ritratto di Jacques Bénigne Bousset (1627-1704), vescovo di Meaux, celebre predicatore gesuita.⁴⁹ La soddisfazione di Cosimo fu tale che pochi anni dopo lo troviamo richiedere insistentemente un autoritratto di Rigaud, da aggiungere alla collezione degli autoritratti degli Uffizi. Questo sarebbe arrivato a Firenze nel 1717, dopo che nel 1706 una prima versione andò distrutta col naufragio della nave che lo trasportava.⁵⁰ Nello stesso periodo Rigaud inviò in Toscana un ritratto di Luigi XV bambino, tutt'oggi agli Uffizi, arricchendo ulteriormente la collezione granducale di modelli francesi. Cosimo III lo ricompensò con due bronzetti di Giovanni Battista Foggini (*Apollo e Marsia* e *Mercurio e Prometeo*, oggi al Victoria & Albert Museum di Londra), che proprio Neri Maria Corsini – stando alla sua corrispondenza – si preoccupò di consegnare al pittore.⁵¹

Il lungo corteggiamento di Rigaud da parte del granduca e di Neri Corsini è solo un episodio della fortuna della ritrattistica francese in Toscana, che si nutrì di dipinti, passaggi di artisti e un'intensa circolazione di stampe.⁵² Proprio un'incisione poté essere il modello di un ritratto fiorentino finora trascurato. Nel palazzo già dei Martelli, oggi Museo Statale di Casa Martelli, si conserva il *Ritratto di Giovanni Battista Martelli* (1688-1738, Fig. 101), letterato e membro dell'Accademia Fiorentina, già giudicato da Lisa Leonelli opera di Giulio Pignatta.⁵³ L'identità del personaggio è impressa sulla lettera che reca in mano mentre l'attribuzione è del tutto condivisibile per la stretta affinità stilistica coi ritratti già noti e quelli assegnati al pittore in questa sede. Il personaggio indossa una marsina di broccato dorato, lasciata sbottonata al centro fino allo stomaco, per mostrare la camicia profilata di pizzi, secondo la moda del tempo. Sulla spalla rigira un ampio soprabito in velluto blu, foderato di seta rossa, che copre le gambe. Martelli si presenta seduto su un seggiolone e voltato verso sinistra (la sua), nell'atto di presentare una tabacchiera, forse un dono straordinario e per questo da immortalare. Sul capo non porta l'ingombrante parrucca del tempo, ma un copricapo di tessuto analogo alla marsina, di moda per tutto il primo trentennio del Settecento.

⁴⁸ Su Rigaud rimando a JAMES-SARAZIN 2010, pp. 107-127; JAMES-SARAZIN con J.-Y. SARAZIN 2016, con bibliografia; per il ritratto Corsini *ivi*, vol. I, pp. 183-188; vol. II, pp. 393-394 con bibliografia.

⁴⁹ *Ivi*, vol. I, p. 183; vol. II, pp. 190-192.

⁵⁰ *Ivi*, vol. I, p. 185; vol. II, pp. 444-445.

⁵¹ *Ibidem e ivi*, vol. II, p. 441.

⁵² Il tema degli scambi artistici fra Francia e Toscana è – va detto – più accarezzato che realmente sviscerato dalla storiografia, bisognoso di scavi documentari meticolosi che precisino e contestualizzino le tangenze stilistiche fra ritratti di artisti toscani – Antonio Franchi, Giovan Domenico Ferretti, Alessandro Gherardini, Giulio Pignatta, per citare i principali – e i francesi più acclamati sul palcoscenico internazionale: Le Brun, Rigaud, Largillier, François de Troy (che fu a Firenze per un breve periodo), Duplessis, Nattier, e ancor prima Nanteuil, Lefevre, Mignard. Gli unici studi di ampio respiro rimangono ROSENBERG 1977, BANDERA 1978^a e BANDERA 1978^b. Del tutto sfuggente è anche il tema del collezionismo di incisioni di ritratti francesi, di Rigaud in testa, che certo raggiunsero la Toscana e dovettero essere discusse da artisti ed eruditi-collezionisti. Sulle incisioni dai ritratti di Rigaud vedi WILLIAMS 2010; JAMES-SARAZIN con SARAZIN 2016, vol. I, pp. 378-391.

⁵³ LEONELLI 2016, pp. 42, 47 (nota 50). CIVAI 1990^a lo pubblicò con la dicitura “Anonimo del secolo XVIII” (pp. 81, 155); MELONI TRKULJA 1990 non lo incluse nella sua ricognizione delle opere dell'artista. In generale sui Martelli, sul loro palazzo e sulla collezione d'arte si vedano CIVAI 1990^a, CIVAI 1990^b, BIETTI (a cura di) 2015.

Quest'ultimo elemento – insieme, credo, alla foggia dei bottoni della marsina – ha di recente condotto a ribattezzare il dipinto *Ritratto di Giovanni Battista di Niccolò Martelli in abiti orientali*.⁵⁴ Tuttavia, per quanto ispirata all'oriente, la foggia dell'abito ed il copricapo dovevano passare allora per mode provenienti dalla Francia, trovandoli in dosso a molti gentiluomini ritratti da Rigaud e Largillierre, oltre che in forma leggermente variata nel ritratto del conte Piero Strozzi dello stesso Pignatta (Fig. 53).

Alla Francia Giovanni Battista Martelli guardò per il modo studiato di presentarsi e alla Francia guardò Pignatta alla ricerca di un modello, che propongo qui d'identificare nel ritratto del pittore Jean-Baptiste Forest (1635-1712), di Nicolas de Largillierre, genero del ritrattato, dipinto intorno al 1710.⁵⁵ Il dipinto fu riprodotto in incisione da Pierre Drevet (Fig. 102)⁵⁶ e proprio la stampa poté essere la fonte di Pignatta, attratto, come il suo committente, da tutto ciò che proveniva dalla Francia e in questo caso particolare fors'anche stuzzicato dalla sorprendente somiglianza fisica fra il modello e il nobile fiorentino. Le figure sono tagliate alla stessa altezza e rappresentate su un piano molto ravvicinato. Giovanni Battista si flette in maniera un po' più accentuata dell'omonimo francese ma la torsione del volto è praticamente sovrapponibile, così come la posizione della mano sinistra, che nel pittore artigiano regge la tavolozza, nel Martelli regge la lettera con il nome.

La dimensione internazionale è un tema presente anche all'immaginario femminile. Molti ritratti “da testa” rappresentanti giovani spose fiorentine sono tanto deferenti ai modelli francesi contemporanei che senza il supporto dei documenti l'attribuzione a pittori locali, pure preferiti (per ovvie ragioni di disponibilità), non è quasi mai pacifica. Nel corso del tempo, inoltre, queste gentildonne internazionali, per essere molto somiglianti l'una all'altra, si esposero più di altre effigi di famiglia alla perdita del legame coi committenti, finendo per affollare le “camere dei quadri” come esempi di ritratti di gentildonne “francesi”. Rifuggendo dunque da un terreno troppo scivoloso, vorrei portare l'attenzione su un dipinto di formato più grande, realmente capace di stare al pari dei cavalieri e uomini d'arme esemplati sui loro contemporanei d'oltralpe.

Il *Ritratto di Ottavia Strozzi come Diana* (1709-1762, Fig. 100), già nella Galleria Corsini di Firenze, rappresenta la figlia del principe Lorenzo Francesco Strozzi (personaggio a noi già noto), sposa di Filippo di Bartolomeo (di Filippo) Corsini (1706-1767). Un'iscrizione sul retro della tela, riportata nel catalogo a stampa della Galleria del 1880, recita: “Nicolas Delobel F.R. [*Fecit Romae*] 1727”.⁵⁷ Il dipinto potrebbe dunque essere una commissione dal cardinale Lorenzo Corsini (divenuto papa Clemente XII

⁵⁴ BIETTI (a cura di) 2015, p. 89.

⁵⁵ Sul dipinto e su Largillierre il contributo più esaustivo rimane ROSENFELD (a cura di) 1981, pp. 231-234 (il ritratto). Per una bibliografia più aggiornata sul pittore rimando a BRÈME, SAINTE FARE GARNOT (a cura di) 2003; AMENDOLA 2015.

⁵⁶ ROSENFELD (a cura di) 1981, p. 232.

⁵⁷ MEDICI 1880, p. 82.

più tardi, nel 1730), prozio acquisito della dama, amico del principe Lorenzo Francesco Strozzi e assai vicino alla comunità di artisti francesi gravitanti intorno all'Accademia di Francia.⁵⁸

Allievo di Louis de Boullogne a Parigi, Nicolas Delobel (1693-1763) si recò a Roma nel 1723, ponendosi sotto la protezione di Nicolas Vleughels, che due anni dopo sarebbe diventato direttore dell'Accademia di Francia.⁵⁹ Bernard Hercenberg e François Marandet più di recente⁶⁰ ci confortano sulla prima attività romana di Delobel, a stretto contatto con la cerchia corsiniana, sulla commissione di ritratti e pure sulla precoce predilezione dell'artista per i soggetti allegorici, tutti indizi che concordano col dipinto Corsini.

Va notato che l'autore della Diana Strozzi-Corsini scelse per l'occasione un modello non propriamente francese – anche se metabolizzato dalla ritrattistica “di qua dalla Manica” – bensì squisitamente inglese e subito riconoscibile come variazione sulle dame inglesi di Sir Peter Lely. Il brano di paesaggio aperto sulla sinistra e bloccato sulla destra da un costone roccioso con arbusti ricorda moltissimo quelli dei ritratti di *Elisabeth Wriothesley, duchessa di Northumberland* e *Mrs Cheke nata Russel* (Figg. 99 e 97); lo stesso dicasi per la posa e l'inserimento della figura nello spazio. Tuttavia, l'abito contemporaneo e l'espressione algida ci riportano alle interpretazioni più tarde di quel modello e a un pittore piuttosto incline all'imitazione di un modello celebre che all'invenzione.

Piace pensare, in questo caso, che il committente Corsini giocasse un ruolo non secondario nella scelta del modello. Le dame inglesi di Peter Lely erano entrate, per così dire, nella storia dei Corsini quando fra 1668 e 1669 Filippo di Bartolomeo (di Lorenzo), fratello del cardinale, aveva attraversato l'Europa col principe Cosimo de' Medici e conosciuto direttamente Peter Lely e la sua opera nel lungo soggiorno londinese. Dopo il rientro in Toscana – come sappiamo – Cosimo III compì ogni sforzo per aggiungere alla propria collezione ritratti di Peter Lely e i due dipinti evocati più in alto come possibili confronti con la dama Strozzi-Corsini sono proprio due dei quattro in collezione granducale. Se, dunque, è lecito immaginare in un ritratto come la Diana-Strozzi Corsini il riecheggiamento di discussioni artistiche sui modelli della ritrattistica internazionale al femminile, uditi da Lorenzo Corsini dalla viva voce del fratello al rientro da quella esperienza inimitabile – in cui, ricordiamo, Filippo Corsini stese uno dei diari di viaggio, allora verosimilmente consultabile dai parenti⁶¹ –, il *display* d'internazionalità già insito nella commissione del ritratto a un pittore francese si moltiplicava esponenzialmente, facendo del quadro l'occasione per narrare, ancora una volta, la storia cortigiana e internazionale dei Corsini.

⁵⁸ Sul mecenatismo di monsignor Lorenzo Corsini si vedano CARACCILO 2000, DONATO 2002, pp. 60-64; DONATO, VERGA 2005, pp. 548-551 SCHERNER 2013.

⁵⁹ Su Delobel si vedano MARANDET 2003 e MARANDET 2016.

⁶⁰ HERCENBERG 1975, pp. 24-30; MARANDET 2016, p. 27.

⁶¹ Si vedano WIS 1970; CRINÒ (a cura di) 1968, pp. XIV-XXXIX.

Tornando alla ritrattistica maschile – ma per riallacciarci a quella femminile subito dopo – accanto o insieme all'immagine ufficiale, in cui a parlare era (ed è) innanzi tutto la “veste di servizio”, la descrizione dell'identità del *pater familias* di nobile estrazione, dell'amministratore della casa e dei patrimoni ereditari, rimase un tema fondamentale. Un esempio di eccezionale qualità è il *Ritratto del marchese Donato Maria Guadagni* (1641-1719, Fig. 86) di Ottaviano Dandini, in collezione privata.⁶² L'immagine è imponente nella forma e nelle intenzioni e il ricorso allo schema aulico dei ritratti cardinalizi esalta l'energica ma composta dignità del nobile, titolare – fra gli altri – del prestigiosissimo titolo di Maggiordomo Maggiore della granduchessa Vittoria della Rovere. Proprio a questo incarico allude la lettera mostrata in primo piano, una supplica, nella quale si leggono distintamente “Se:ra Gran Duch:a Vittoria” (l'intestazione) e nei primi due rigi “Donato Maria Guadagni humil:mo Servo di V.a Al.a supplica”. Padre di nove figli e titolare di un enorme patrimonio, Donato Maria mostra un'attitudine riflessiva e una *gravitas* da vero *pater familias*, descritta dal realismo del volto, che tuttavia non raggiunge l'impetuosità del ritratto di cavaliere del Museo Stibbert.

Il ritratto singolo non era la sola immagine del *pater familias*. Tale identità usciva ancora più chiara dal ritratto della famiglia nucleare – padre, madre e figli – che a Firenze possedeva già una sua tradizione. Il *Ritratto della famiglia di Giovan Battista Strozzi*, dei fratelli Valore e Domenico Casini è uno degli esempi più noti del primo Seicento⁶³ e fra i dipinti poco più tardi è già capitato di citare il *Ritratto della famiglia Galli* ovvero *Trionfo di David* di Lorenzo Lippi, esempio di travestimento biblico del gruppo familiare (Fig. 17).⁶⁴ Simili rappresentazioni rimasero vanto di pochi gentiluomini, disposti a spendere somme ingenti per un ritratto, calcolate sul numero di figure, mentre un'alternativa più sostenibile erano i ritratti coniugali comprendenti le figure dei figli, come, ad esempio, i già citati *Lamberto Frescobaldi col figlio Pier Matteo* e *Alessandra Frescobaldi col cadetto Carlo Niccolò* (Figg. 63-64). La famiglia nucleare risultava dall'esposizione *a pendant*, e altri figli nati successivamente avrebbero potuto guadagnare il proprio spazio con ritratti autonomi. Nulla, tuttavia, come il ritratto di gruppo comunicava con più immediatezza la prosperità della famiglia e il contributo del padre e della madre alla sopravvivenza del casato attraverso la nutrita prole.

L'abbondanza dei figli sembra essere il tema cardine del grande ritratto di famiglia, inedito, rappresentante *Giovanni Giuseppe Ginori con la moglie e tredici figli* (Figg. 103-104). Il ritratto è attualmente disperso ma è qui possibile presentarlo grazie al ritrovamento di alcune fotografie scattate negli anni

⁶² Sul dipinto rimando a BELLESI 2000, pp. 95-96; SPINELLI 2015, p. 239.

⁶³ Sul dipinto si vedano GOLDENBERG STOPPATO, MANNINI 1997, pp. 349-354; GUERRIERI BORSOI 2004^a, pp. 86-89.

⁶⁴ Il ritratto è citato per la prima volta da Baldinucci e negli inventari della famiglia Galli è definito “La famiglia del Signor Agnolo Galli”, a dispetto dell'iconografia. Vedi D'AFFLITTO 2002, pp. 120-124, 297-298 (con bibliografia); BOTTICELLI 2015, p. 177.

'20 del Novecento per illustrare una genealogia dei Ginori, rimasta dattiloscritta.⁶⁵ Il dipinto s'impone subito quale esempio paradigmatico di rappresentazione della famiglia nucleare circa alla metà del Settecento, e un'aggiunta significativa al catalogo del ritrattista Giulio Pignatta, a cui lo assegnano stile e documentazione contabili.

Giovanni Giuseppe di Andrea (1689-1780) discendeva dal ramo dei Ginori formatosi nel XV secolo da Gino di Francesco (1429-1506), diventato Ginori Conti nel 1855.⁶⁶ Stando al sintetico profilo biografico tracciato da Teodoro de Colle nel 1927 (*Genealogia dei Ginori*),⁶⁷ Giovanni si mantenne lontano dalla carriera politica, dedicandosi agli affari patrimoniali e riuscendo a incrementare considerevolmente i propri beni, soprattutto fondiari. Nel 1721 sposò Maria Cassandra del barone Bettino Ricasoli (1700-1771), dalla quale ebbe 14 figli nei successivi 19 anni.

A Maria Pia Mannini si deve l'unico contributo sul mecenatismo di Giovanni Ginori, riferito alle decorazioni a fresco di *Villa la Zambra*, in località di Quinto (oggi frazione di Sesto Fiorentino, pochi chilometri a ovest di Firenze), ma con numerose aperture alle spese del lusso, che ben descrivono le ambizioni residenziali del gentiluomo, soprattutto in villa, dove trascorse gran parte del tempo.⁶⁸ La commissione del grande ritratto, non menzionata da Mannini, è altresì accertabile attraverso la contabilità e risale al 1741, dopo la nascita dell'ultimo figlio. Destinatario dei pagamenti⁶⁹ è Giulio Pignatta, il

⁶⁵ *Storia genealogica della famiglia Ginori, compilata in base a notizie e documenti editi ed inediti per cura di Teodoro de Colle, 1927*. La genealogia fu redatta su commissione di Piero Ginori Conti (1865-1934), imprenditore e politico discendente da Giovanni Giuseppe Ginori. Oggi si conserva presso l'Archivio di Stato di Firenze non già nel *Fondo Ginori Conti*, corrispondente all'archivio di questo ramo dei Ginori, ma nel *Fondo Acquisti e Doni*, alla filza 402, dove confluirono anni dopo altri documenti Ginori Conti. La campagna fotografica, completa di indice, si trova separata nella filza 404 dello stesso fondo.

⁶⁶ Sul ramo Ginori poi Ginori Conti vedi ASFi, Ceramelli Papiani, n. 2372; ASFi, Raccolta Sebregondi, n. 2606; ASFi, Acquisti e doni 402, *Storia genealogica della famiglia Ginori*, pp. 296-325; PASSERINI 1876, pp. 55-66 e Tav. V. Il cognome Conti e il titolo di principi di Trevigno fu acquisito alla morte di Cosimo Maurizio Conti, che, privo di eredi, nominò suo successore il cognato Gino Ginori, marito della sorella Anna.

⁶⁷ ASFi, Acquisti e doni, 402, *Storia genealogica della famiglia Ginori*, pp. 297-301. Passerini non dedica alcuna biografia a Giovanni Giuseppe.

⁶⁸ MANNINI 2015, pp. 215-220.

⁶⁹ ASFi, Ginori Conti, Serie Ginori, 59, c. 196sin "[...] 9 settembre [1741] s. _6_ dati al vnaio di Casa il marchese Bartolommei per il comodo datomi di mettere lì in Casa il Quadro di tutta la mia famiglia per finire il Signor Giulio Pignatta di terminarlo di dipingere. s. _6_ / [...] detto [12 settembre 1741] s. _2_ dati alli 4 uomini di che di casa mia portorno a casa Bartolommei il Quadro di tutta la mia famiglia, e di poi di lì lo riportorno in Casa terminato che fu s. _2_ / [...] primo ottobre s. _1:6:8_ dati a garzoni di maestro Giuseppe Cappelli Legnaiolo per haver riportato l'Adornamento del quadro della mia famiglia, e al servitore del signor Giulio Pignatta Pittore / = detto [primo ottobre] s. 11_ portò conti Giuseppe Cappelli Legnaiolo per saldo di un conto di un Adornamento di Albero fattolo sù il Modine di Salvador Rosa al Quadro grande di tutta la mia famiglia di altezza di braccia 6 e soldi 12 e largo b.a 4 e soldi 12 che in tutto rigira braccia 22 e soldi 8 come per il conto in filza. s. 11_ / [...] detto [8 ottobre 1741] s. 133.2.6.8 portò contanà Giulio Pignatta Pittore per la valuta della Pittura in un Quadro fattoli fare di tutta la mia famiglia in n. di 15 compresoci in detta somma la spesa dell'Azzurro, et altrj colori, qual quadro è alto Braccia 6 e largo Braccia 4 senza la cornice, e datoli da cordo detta somma come per la ricevuta in filza. s. 133.2.6.8 / 10 detto s. 17_ portò contanà Gaetano Corsani Doratore per doratura di tutto l'ornamento del Quadro di tutta la mia famiglia qual adornamento è alla Salvador Rosa velato alto B.cia 6 e soldi 12 e largo Braccia 4 e soldi 12 per detto prezzo d'accordo. s. 17_ / [...] 15 detto [ottobre 1741] s. 2:2:2_ portò contanà Giuseppe Angiolini magnano per saldo di un conto in s. 10.2_ per più ferramenti fatti, che parte serviti per il Quadro di tutta la mia famiglia, come per il conto in filza. s. 2.2.2_". Altezza e larghezza del dipinto sono invertite rispetto al quadro visibile in fotografia ma non v'è dubbio che il paga-

ritrattista più volte incontrato e qui finalmente documentabile anche negli anni della maturità.⁷⁰ Pignatta ricevette oltre 133 scudi per raffigurare padre, madre e figli e, a causa dei lunghi tempi di esecuzione, uniti alle dimensioni enormi – circa 3,50 metri di larghezza per 2,30 di altezza – dovette recarsi a casa Ginori per dipingerlo, concludendolo nella vicina residenza del marchese Bartolommei, dove il quadro fu spostato per esigenze di spazio.

La composizione si presenta estremamente equilibrata. La figura di Giovanni si erge prossima alla sezione aurea della tela, con posa degna di un “mylord” inglese, e divide lo spazio in due gruppi, cui corrispondono sullo sfondo architetture diverse: due ville di famiglia a destra, una quinta classicheggiante a sinistra. Davanti alle ville sono rappresentati i primi quattro figli maschi: il maggiore, Andrea Francesco (1723-1803), allora studente all’università di Pisa, ritratto con in mano una carta e un compasso; Lorenzo Maria (1730-1770), ritratto più vicino al padre; Gino Maria (1733-1816) e Bettino Francesco (1734-1810), quasi coetanei, rappresentati in primo piano. Bettino mostra un disegno con curiosi cerchi concentrici (non ben leggibile in fotografia) e reca sulla marsina una spilla con la croce dei cavalieri di Santo Stefano, ordine nel quale entrò l’anno dopo l’esecuzione del quadro, tuttavia essendovi destinato dalla nascita.⁷¹ Anche Gino Maria avrebbe indossato la veste cavalleresca, quella dell’Ordine di Malta, ma il dipinto non ne reca traccia, poiché l’ingresso ufficiale avvenne nel 1753 non senza incertezze sulle provanze di nobiltà.⁷² L’ultimo figlio maschio, Francesco Maria (1739-1827), non è parte del gruppo di destra ma potrebbe essere identificato con la vivace figurina rappresentata in primo piano a sinistra, seduta a terra con abiti femminili, tuttavia compatibili con la tenera età (due anni appena). La sorella poco maggiore, Virginia Maria (1737-1807), è ritratta alle sue spalle nell’atto di sorreggerlo, da premurosa compagna di giochi, mentre più in dietro si concentra il gruppo delle sorelle maggiori, composto da Maria Elisabetta (1735-1806), seduta e impegnata in un misterioso gioco (l’oggetto che maneggia non è riconoscibile in foto); Maria Caterina (1725-1797), la più alta; Margherita (1726-1809), Anna Maria (1729-1813) e Settimia (1731-1800), quest’ultima corrispondente alla fanciulla col chitarrino (chiaramente la più giovane delle quattro). Il gruppo è raccolto intorno a una spinetta, su cui si esercitava intrattenendo la famiglia in un concertino pomeridiano.

mento corrisponda al dipinto, data l’inverosimiglianza di un’altezza di oltre 9 metri e l’assenza di pagamenti per un altro ritratto multiplo simile, di per sé improbabile per l’unicità di una commissione del genere.

⁷⁰ Sul pittore si veda la bibliografia citata al Capitolo 2, p. 62, nota 28.

⁷¹ Vedi ASFi, Acquisti e doni, 402, *Storia genealogica della famiglia Ginori*, p. 307.

⁷² Gino Maria era stato destinato sin dalla nascita all’Ordine di Malta e nel giugno 1733 il pontefice Clemente XII emise una bolla con cui lo dispensava dall’età richiesta per entrare nell’Ordine. Vi fu accolto come membro in minorità nell’agosto successivo ma le “provanze di nobiltà” necessarie all’ammissione furono presentate solo nel 1751. È questa, forse, la ragione per cui il fanciullo non reca segni dell’appartenenza all’Ordine. L’ingresso del fratello minore nell’Ordine toscano di Santo Stefano non presentò invece ostacoli, essendo già stata provata la nobiltà dei Ginori dai precedenti cavalieri.

Nessuna di loro, purtroppo, avrebbe goduto a lungo delle ricreazioni mondane, essendo tutte destinate alla vita conventuale o, nel caso di Anna Maria, al nubilato.⁷³ Un numero così alto di figlie femmine rendeva impossibile predisporre doti degne del cognome e solo la primogenita Maria Francesca (1724-1812), raffigurata poco discosta, fra la madre e il padre, ottenne di sposarsi. Nel dipinto, anzi, ella appare proprio nella veste di sposa, adorna della parure di perle confezionata per l'occasione (nessun'altra sorella indossa gioielli, nemmeno la madre) e con in mano un mazzolino di fiori, altro simbolo inequivocabile dell'unione matrimoniale.

Maria Francesca sposò il cavaliere Cosimo di Stefano Rinuccini l'8 giugno 1742, pochi mesi dopo i pagamenti del dipinto; tuttavia, il matrimonio era stato stabilito da tempo ed è probabile che la commissione del ritratto scaturisse proprio da quelle nozze, le prime celebrate in casa di Giovanni Giuseppe e, come sempre, un momento fondamentale per la commissione di oggetti d'arte parlanti della famiglia. Non è improbabile che Pignatta realizzasse contestualmente un ritratto singolo di Maria Francesca, e che l'immagine presentata nella grande tela ne riproponesse le fattezze; tuttavia al momento non sono emersi pagamenti⁷⁴ e le gentildonne prive d'identità nel catalogo di Pignatta non sono abbastanza somiglianti da tentare un'associazione.⁷⁵ Ciò che è certo è che il grande ritratto – definibile forse, per quanto detto, il “ritratto della famiglia della signora sposa” – era pronto per il fatidico 8 giugno 1742, giorno della “cerimonia dell'anello”, e certo suscitò l'ammirazione dei molti nobili concittadini che intervennero ai festeggiamenti.

Lodata sopra tutte – ma, c'è da scommettere, anche un po' chiacchierata – poté essere Cassandra Ricasoli, genitrice di così numerosa prole, che Pignatta raffigurò specularmente al marito, seduta e circondata dalle figlie femmine. La nobildonna mostra una bellezza matura (ma non sfiorita) e una dignità confacente alle sue nobilissime origini;⁷⁶ regge e indica un quadretto in cui è rappresentata una “puttina” di pochi mesi, corrispondente forse all'ultimogenita Ottavia (1740-1808), partorita pochi mesi prima, o fors'anche un quattordicesimo figlio, morto dopo il parto, ricordato unicamente in un passo delle *Ricordanze* di Giovanni Giuseppe.⁷⁷ La scelta formale del “ritratto nel ritratto” appare più appropriata alla rappresentazione

⁷³ I pochi dati biografici disponibili sulle figlie femmine di Giovanni Giuseppe sono in ASFi, Acquisti e doni, 402, *Storia genealogica della famiglia Ginori*, pp. 301-303.

⁷⁴ Nessuna evidenza è emersa dallo spoglio della contabilità superstite di Giovanni Giuseppe Ginori, né in quella di Stefano Rinuccini, suocero della sposa e potenziale committente del ritratto singolo, a cui ho potuto destinare sondaggi mirati ma, per ragioni di tempo, lontani dalla completezza.

⁷⁵ Per il catalogo dei ritratti femminili vedi LEONELLI 2016.

⁷⁶ Sui baroni Ricasoli si veda quanto detto a proposito dei ritratti dei loro antenati nel Capitolo 2, pp. 47-49.

⁷⁷ Il *Libro di Ricordanze*, conservato in ASFi, Ginori Conti, Serie Ginori, 2, fu compilato da vari personaggi fra il 1625 e il 1841. Alle carte 19r-21v si concentrano le registrazioni – chiaramente *a posteriori* – delle nascite di tutti i figli di Giovanni Giuseppe. In chiusura del ricordo della nascita di Francesco (n. 1739) si legge: “Il signore Iddio per sua infinita bontà e misericordia sia per sempre ringraziato, e gli conceda bontà e sanità, essendo questo il dodicesimo figlio tutti viventi di 13 che hanno avuto il Santo Battesimo”. *Ivi*, c. 21r. Poiché il ricordo della nascita di Ottavia (n. 1740) è presente e segue d'appresso (*ivi*, c. 21v), si deduce che un altro figlio fosse nato e mancato dopo il battesimo. L'assenza di un ricordo autonomo della quattordi-

di un bambino defunto e, sul piano formale, si rivela un ottimo artificio per variare la composizione, distinguendo i presenti dagli assenti.

Non era la prima volta che Pignatta ritraeva Cassandra. Fra i ritratti Ginori Conti dispersi ma documentati attraverso gli scatti fotografici inediti è presente un ritratto giovanile della nobildonna (Fig. 105), risalente con ogni probabilità all'anno del suo matrimonio, il 1721.⁷⁸ L'identità della ritrattata è suggerita dall'elenco delle illustrazioni della *Genealogia dei Ginori* e supera facilmente la prova del confronto con l'effigie matura: il volto giovanile è già caratterizzato da una morbidezza del sottomento che nella versione più anziana è correttamente più pronunciato; lo sguardo è in entrambe le versioni profondo e riflessivo, segnato da un leggero strabismo.

L'attribuzione a Giulio Pignatta non è al momento suffragata dai documenti⁷⁹ ma il confronto stilistico con altri ritratti femminili degli stessi anni non lascia dubbi sulla paternità. Sul piano compositivo il ritratto ripropone lo schema del ritratto di Anna Acciaiuoli nei Frescobaldi (Fig. 59): le figure occupano la stessa posizione e i volumi sono in entrambi i casi enfatizzati dall'esuberante mantello, vaporoso oltre i limiti della gravità, rigirante dalla spalla sinistra al braccio destro, e fermato dalla mano in uno sbuffo. Sebbene rovesciato, lo stesso trattamento del manto ritorna nel ritratto di Maria Teresa Riccardi Strozzi come Diana (Fig. 54). La luce definisce i volumi con passaggi sfumati negli incarnati e netti nei tessuti. Su quest'ultimi Pignatta diede come sempre il meglio di sé, approfondendo ogni diligenza nella resa delle qualità materiche della seta e dei metalli (fibre d'oro e d'argento). Il ritratto di Anna Acciaiuoli Frescobaldi è di nuovo il paragone più stringente, insieme al ritratto di Teresa Strozzi (Fig. 58), le cui dimensioni minori assegnano un ruolo ancora maggiore al potere illuminante della seta. Identico è il forte chiaroscuro delle pieghe fra busto e braccia e le arricciature dei pizzi sbuffanti dalle rigide scollature, talmente simili in tutti i ritratti da costituire quasi una firma del pittore. Infine, la resa del volto presenta gli stessi elementi di astrazione formale che ne regolarizza i lineamenti: i bulbi oculari sono ingranditi e come "fasciati" nelle palpebre; le labbra sono piccole e le orecchie grandi. L'unica differenza è rappresentata dalle sopracciglia, che nel caso di Cassandra sono meno artificiosamente arcuate dei ritratti Frescobaldi e Strozzi delle Stinche.

Quello di Pignatta fu un ritorno in casa Ginori, dal quale risultò il ritratto più originale e complesso (stando al catalogo corrente del pittore). Il *Ritratto di famiglia ignota* (Fig. 106), conosciuto per il passaggio a

cesima nascita è spiegabile dalla compilazione *a posteriori* di questa sezione delle ricordanze, quando non serviva più a mantenere aggiornata l'anagrafe familiare. Segnalo che in nessuna genealogia moderna è segnato questo quattordicesimo figlio.

⁷⁸ Lo scatto è come il precedente in ASFi, Acquisti e doni, 404, ins.n.n.

⁷⁹ I registri contabili e le filze di ricevute degli anni a cavallo delle nozze (1721) non contengono la registrazione del ritratto. Fra le spese sostenute da Andrea Ginori (padre dello sposo) in occasione dei festeggiamenti nuziali vi è tuttavia un pagamento a un doratore "Per doratura di un adornamento alla Salvator Rosa tutto oro, che serve per il ritratto della Signora". ASFi, Ginori Conti, Serie Ginori, 211, c.n.n. Un ritratto della sposa fu dunque commissionato, ma nulla sappiamo del suo autore.

un'asta Sotheby's e da allora nuovamente scomparso, ha una composizione assai meno articolata del ritratto Ginori.⁸⁰ Padre e madre occupano spazi separati, connotati ciascuno dagli oggetti che identificano il ruolo nella famiglia e nella società: a sinistra l'archivio, le lettere e la veste senatoriale del padre, uomo di stato e amministratore dei beni; a destra la spinetta e gli spartiti ammassati a terra della madre, donna versata nella nobile arte della musica, che è chiamata a trasmettere ai figli. Persino il celebre ritratto di *Sir Andrew Fountaine e altri nobili nella Tribuna degli Uffizi*, datato 1715 (Narford, Fountaine Collection) mostra meno problemi di composizione per ciò che concerne le figure; rimane tuttavia quel precocissimo esempio di “scena di conversazione” (*conversation piece*) da tempo riconosciuto dalla critica.⁸¹

Il ritratto Ginori si situa a metà fra le raffigurazioni della famiglia nucleare tradizionali, di formato imponente, e quella particolare declinazione delle “scene di conversazione” che ebbe maggior successo in Toscana, nelle quali i protagonisti non sono immortalati nell'atto di dibattere o compiere altre azioni ma, come distolti da quelle, posano per un ritratto di gruppo, all'interno dei luoghi della sociabilità aristocratica.⁸² I ritratti di “gruppi in posa” – così sarebbe più corretto definirli – adottarono il formato medio-piccolo delle scene galanti e satiriche *à-la-page* in Europa e pretesero un loro spazio fra i ritratti di famiglia, anche se non in allestimenti dal tono ufficiale e certamente non fra gli “uomini illustri”. Alcuni esempi noti sono i piccoli ritratti di casa Gerini, pubblicati da Alessandro Tosi e Martina Ingendaay, dipinti da Giuseppe Zocchi (1718-1767) e Giovanni Battista Benigni (1737-1780).⁸³ Zocchi fu per molti anni l'artista prediletto del marchese Andrea Gerini (1691-1766), uno degli esponenti più influenti del patriziato fiorentino, promotore delle principali iniziative calcografiche dirette alla celebrazione della Firenze medicea e grande committente e collezionista. La familiarità del pittore col marchese filtra dal tono rilassato dei suoi ritratti di gruppo; in uno di essi giunse ad autoritrarsi nella figura che fa capolino dalla portiera nel fondo della stanza (Fig. 107). Quello di Zocchi non fu uno sguardo censorio, attratto dagli estremi della mondanità più sfrenata o dalle piccole-grandi miserie degli esseri umani, ancor meglio se di stirpe nobile, per mostrarne le contraddizioni. Egli produsse ritratti di gruppo nei quali il formato ridotto conserva intatta la dignità degli effigiati al pari dei ritratti più formali di grandi dimensioni, sia che il soggetto fosse la famiglia nucleare, sia gruppi di gentiluomini uniti da interessi culturali.

L'affinità dei gruppi di “fiorentini in posa” alla ritrattistica di famiglia piuttosto che alle *conversation pieces* emerge anche da un altro elemento: la funzione dello sfondo. Come nei ritratti ufficiali lo spazio

⁸⁰ Il dipinto è pubblicato in MELONI TRKULJA 1993, p. 76 e fig. 77.

⁸¹ Su questo particolare genere pittorico si veda PRAZ 1971 e più di recente RETFORD 2006; SHAW-TAYLOR (a cura di) 2009; RETFORD 2017.

⁸² Sulla fortuna fiorentina delle scene di conversazione è a lavoro un gruppo di studiosi composto da Giulia Coco, Francesca Fiorelli, Elisa Fontanelli, Giovanni Guidetti, Mara Roani e Fabio Sottili. Alcuni di loro hanno già animato un pomeriggio di studi intitolato “Souvenir de Florence: la Firenze cosmopolita del Settecento nelle *conversation pieces*”, tenutosi presso il Museo di Casa Martelli (23 nov. 2017), dal quale ci si augura possa derivare la pubblicazione degli interventi.

⁸³ TOSI 1997, pp. 56, 160; INGENDAAY 2013, vol. I, pp. 113-117.

intorno alle figure non riproduce un ambiente reale, ma uno spazio simbolico, nel quale sono presentati “oggetti” (con accezione larga, comprendente anche edifici su lembi di paesaggio), funzionanti come attributi delle figure rappresentate.

Un esempio molto bello e noto a pochi è un piccolo ritratto in collezione privata, raffigurante un gruppo di soci dell'Accademia Colombaria riuniti in una sala di Palazzo Rucellai (Fig. 108).⁸⁴ Raccolti intorno al tavolo sono identificabili Giovanni Girolamo de' Pazzi (al centro), socio fondatore dell'Accademia, qui ritratto nella veste di oratore; in piedi, alla sua sinistra è raffigurato Bindo Simone Peruzzi, altro fondatore che già conosciamo.⁸⁵ Gli altri tre partecipanti all'adunanza corrispondono a Bernardo Luca, al canonico Francesco (a destra del Pazzi) e a Giovan Pietro Rucellai, a sinistra. Privo d'identificazione è il pittore rappresentato all'estrema sinistra del quadro.

Sulla parete di fondo sono riprodotti due celebri ritratti della famiglia Rucellai: sulla sinistra il ben noto *Ritratto di Giovanni di Paolo Rucellai* (Fig. 13), edificatore del palazzo e di tutti i monumenti simbolo della casata, attribuito a Nicodemo Ferrucci;⁸⁶ a destra quello di *Giovanni di Pandolfo Rucellai* (1540-1620), di autore ignoto, “uomo illustre”, membro dell'Accademia Fiorentina e redattore delle memorie dei Rucellai.⁸⁷

I due ritratti sullo sfondo assegnano alla scena di gruppo una programmaticità tipica della ritrattistica di famiglia: sebbene infatti il formato e il tono ne diminuiscano l'ufficialità, la presentazione degli uomini illustri Rucellai connette i tre accademici alla loro antica genealogia, e in particolare a quelle figure che avevano lasciato un'impronta indelebile nella cultura locale. Il dipinto descrive insomma l'identità storica dei Rucellai, e presenta i tre accademici contemporanei nelle vesti di eredi e continuatori di una tradizione ininterrotta di mecenatismo culturale ed erudizione storica – ulteriormente provata dall'apertura del palazzo di famiglia alle adunanze della nuova Accademia –, con un atto di celebrazione del casato che è al contempo dimostrazione della legittima appartenenza dei Rucellai alla più illuminata accademia fiorentina del tempo.

Una scena di gruppo molto più celebre è il *Ritratto della famiglia Martelli* conservato tutt'oggi a Casa Martelli, dipinto nel 1777 da Giovanni Battista Benigni (1737-1780, Fig. 109).⁸⁸ Non diversamente dal ritratto Rucellai, i dipinti riprodotti alle spalle dei padroni di casa non descrivono semplicemente uno

⁸⁴ Il dipinto, gentilmente segnalatomi dai proprietari, meriterà un'analisi più accurata di quella possibile in questa sede, che è diretta essenzialmente all'esame dello sfondo.

⁸⁵ Prendo queste e le seguenti identificazioni da BRUNI, GELLI, SPAGNESI 2018. L'agile catalogo della mostra documentaria (Archivio di Stato di Firenze, 18-31 maggio 2018), distribuito gratuitamente, presenta il dipinto fra le illustrazioni e fornisce in didascalia le identificazioni, che riporto senza ulteriori approfondimenti. Il dipinto era altresì noto a Leonardo Ginori Lisci, che lo include fra le illustrazioni della sua scheda su Palazzo Rucellai in GINORI LISCI 1972, vol. I, p. 216.

⁸⁶ Vedi quanto già detto al Capitolo 1, p. 25.

⁸⁷ Si veda WALDMAN, PREYER 2010, pp. 142-147.

⁸⁸ Sul dipinto rimando a CIVAI 1990^a, pp. 90-92, 289; Bietti in SCAPECCHI, NENCETTI 2005, pp. 180-181 (con bibliografia).

“spazio della famiglia”, ma contribuiscono alla certificazione dell’identità nobiliare dei Martelli. Raccolti intorno a un tavolino – dove il cameriere Filippo Baldini sta per servire cioccolata – troviamo il senatore bali Niccolò di Marco Martelli (1715-1782), committente dell’opera; la moglie Maddalena Tempi; il primogenito Niccolò Marco; la moglie di questi Teresa Pucci; il terzogenito Giuseppe. Poco discosto, seduto in disparte, compare un altro personaggio, il marchese Carlo Gerini, imparentato coi Martelli, mentre in primo piano sono raffigurati i due giovani figli di Marco, a sinistra Maddalena (futura moglie del marchese Giuseppe Niccolini), e a destra Niccolò, nato nel 1778. Da una scritta posta a tergo del quadro sappiamo che i due bambini furono aggiunti nel 1783.

Esposti sulla parete di fondo troviamo rappresentati, nella forma del “ritratto nel ritratto”, Teresa, altra figlia del bali Niccolò, sposata nel 1774 col cavaliere Bettino di Giovanni Giuseppe Ginori (esattamente il cavaliere in erba del ritratto di Pignatta poc’anzi presentato); sotto di lei è Cassandra, monaca in San Gaggio dal 1768; sul lato opposto troviamo Anna, moglie di Gianluca Pucci dal 1776; infine, sotto quest’ultima, troviamo Leonardo, protonotario apostolico (già deceduto alla data del ritratto). Sulle altre pareti sono riprodotti alcuni dei quadri più celebri della collezione Martelli, insieme al *San Giovanni Battista* di Donatello, ammirato da due non meglio identificati gentiluomini vicini a Carlo Gerini.

Come è stato ripetutamente scritto, il dipinto Martelli è un ritratto di gruppo in cui sociabilità e collezionismo identificano gli eredi dell’antica famiglia fiorentina. In questa sede vorrei sottolineare il peso specifico assegnato alla ritrattistica nella descrizione dell’identità nobiliare. Se, infatti, il ritratto di “uomo antico” col cappello rosso (un ritratto di scuola veneziana del Cinquecento tutt’oggi in Casa Martelli), la testa di vecchio, la figura di contadina, formano un piccolo catalogo dei generi di ritratto allora più in voga – e dunque descrivono la dimensione collezionistica – è altrettanto evidente che i soggetti della parete di fondo descrivano piuttosto due componenti fondamentali dell’identità nobiliare: la politica matrimoniale e la confidenza col sacro, quest’ultima rappresentata dalla monaca e dall’alto prelato. La scelta dei personaggi puntava a dimostrare la nobiltà della famiglia secondo i parametri correnti e questo fa del piccolo ritratto di gruppo un autentico ritratto di famiglia.

Le donne “entrate” e “uscite” da Casa Martelli occupano lo spazio più ampio, sia nella rappresentazione della sociabilità familiare sia nella narrativa storico-nobiliare allestita sulla parete di fondo. Ciò riflette quanto già osservato sulla crescita d’importanza delle donne nella certificazione della nobiltà, che non si esprime solo nell’inclusione dei loro ritratti negli allestimenti di argomento genealogico, ma pure in una proliferazione di ritratti sconosciuta al passato, nella diversificazione dei modelli e delle iconografie e, conseguentemente, in un allargamento degli spazi destinati alla loro presentazione. All’esplorazione della ritrattistica femminile dedicherò le riflessioni e gli esempi che seguono.

La dimensione familiare continuò a regolare e in gran parte a confinare la rappresentazione dell'universo femminile. Il ritratto della “signora sposa” contrassegnava l'ingresso nell'abitazione del marito della gentildonna cui spettava di “partorire” la nuova generazione. Dopo questo evento, il ritratto della madre in compagnia dei figli – altra tipologia di cui si rintracciano diversi esempi – celebrava il felice adempimento di quell'aspettativa, nonché le virtù della buona madre, responsabile dell'educazione dei figli e particolarmente delle figlie femmine, in compagnia delle quali è in prevalenza ritratta. Un esempio degno di menzione è il bel *Ritratto di Virginia Bartolini, moglie di Giovan Francesco Ricasoli, con le figlie* (Fig. 111), di autore ignoto, conservato fino a qualche decennio fa nella villa Ricasoli di Meleto.⁸⁹ Nel girotondo di figure il tenero contatto fra la madre e la figlia primogenita, rappresentata in primo piano, diventa metafora della trasmissione diretta, di madre in figlia, dei migliori valori associati all'universo femminile, o meglio a quello muliebre. Più delle sorelle in secondo piano, la primogenita si presenta come una miniatura della madre; una piccola sposa, con tanto di collana di perle identica alla madre. Lo stesso vale per l'acconciatura e per l'abito, entrambi di foggia adulta a imitazione del modello materno.

Sempre all'interno dell'immaginario domestico e familiare, la ritrattistica femminile si diversificò considerevolmente nel primo Settecento, immortalando le donne in situazioni diverse dal matrimonio e dalla maternità. Dipinti come il *Ritratto delle quattro figlie del marchese Ferdinando Incontri*, di Violante Siries (Fig. 113),⁹⁰ o il ritratto di *Tre giovinette che giocano all'ombre* di Antonio Franchi (Fig. 114), commissionato con ogni verosimiglianza dal lucchese Bartolomeo Orsetti,⁹¹ sono solo due dei possibili esempi; risposte al femminile dei celebri ritratti di musicisti di Anton Domenico Gabbiani per il gran principe Ferdinando.⁹² Donne di casa sono anche protagoniste di piccoli ritratti galanti come quelli rappresentanti le figlie e figli del marchese Antonio Corsi (Figg. 115-116), esposti nella Villa Corsi di Sesto Fiorentino.⁹³ In tutti questi dipinti la musica, la danza, il gioco sono le arti che contrassegnano lo *status* nobile, e in special modo l'universo femminile. Questi rimasero fuori dalle narrative genealogiche e, per quanto difficili da identificare negli inventari – il più delle volte sarebbero da rintracciare fra i “quadri con di-

⁸⁹ Conosco questo ritratto solo dalla riproduzione fotografica in BOGLIONE, MUZZI, ROMBY, STOPPINI 1990, p. 45. Non è stato possibile accertare la sopravvivenza a Meleto, uscita da tempo dal patrimonio Ricasoli. Per un approfondimento sui Ricasoli a Meleto rimando a ROMBY 1995.

⁹⁰ Sul dipinto e sulla sua autrice, figlia dell'intagliatore di gemme e direttore dell'Opificio delle pietre dure Luigi Siries, rinomata ritrattista e pastellista, rimando a BELLESI 2009, vol. I, pp. 252-253 (con bibliografia); FORTUNE (a cura di) 2009, pp. 48-51, 111-115; SOTTILI 2012; FALCONE (a cura di) 2016.

⁹¹ Già pubblicato in GREGORI 1977, p. 85, n. 67 e fig. 18 con attribuzione ad Antonio Franchi, confermata in BELLESI 2009, vol. II, p. 306, fig. 675, solo di recente Paola Betti ha associato il dipinto alla registrazione di pagamento contenuta nelle carte manoscritte autografe di Franchi in Biblioteca degli Uffizi, ms. 354, fasc.7, c. 45r: “[1699] Il Signor Bartolomeo Orsetti mi ha ordinato tre ritratti in una tela di due braccia in circa di tre Dame che giochino all'ombra con patto che mi dia scudi 40. / Ha dato a conto lire 70. / e piu questo di 15 Dicembre 1702 per mezzo del Procaccio di Lucca per saldo scudi 30 lucchesi lire 204 / Di due scudi di azzurro impiegatevi, mi è venuto in mano lire 5”. Cfr. BETTI 2017, p. 37.

⁹² Su questi celebri ritratti rimando a ROSSI ROGNONI (a cura di) 2001, pp. 42-47, 78-83; SPINELLI (a cura di) 2003, pp. 40-46; SPINELLI, FERRARIS, ANGIOLINI (a cura di) 2013, pp. 148-151.

⁹³ I dipinti sono pubblicati in GUICCIARDINI CORSI SALVIATI 1937, pp. 76, 78, figg. 29 e 30 e sono rintracciabili nell'inventario della villa del 1757.

verse figure” –, si adattavano facilmente a ogni esposizione, specie nei quartieri e nelle stanze femminili in cui si svolgevano le attività rappresentate.

Fuori dalla narrative ufficiali si posizionarono anche i ritratti a pastello, genere esploso nel primo Settecento in tutta Europa e a Firenze praticato con successo da pittori poliedrici quali Domenico Tempesti e Benedetto Luti e veri specialisti, fra cui il plauso maggiore spettò a Giovanna Fratellini, la “Rosalba Carriera fiorentina”.⁹⁴ La moda dei pastelli sedusse tanto l’universo femminile quanto quello maschile e la ricercatezza e fragilità della tecnica trovarono spazi di presentazione ideali nelle “camere dei quadri” e nelle gallerie – fra i prodotti scelti delle raccolte d’arte dei padroni di casa – o nelle camere e anticamere degli appartamenti privati, soprattutto femminili.

Nel 1741, ad esempio, il cavaliere Jacopo Migliorucci esponeva il suo ritratto in pastelli con quello del fratello Jacopo nella galleria della propria abitazione di via Gualfonda.⁹⁵ I due pastelli arricchivano la piccola raccolta di dipinti lì concentrata con immagini di grande modernità. Al piano terreno, invece, nella “prima camera” accanto all’ingresso si trovavano “Dieci pezzi di quadri di ritratti della famiglia”, ai quali era attribuito chiaramente un significato diverso, suggerito dall’esposizione a poca distanza dell’albero genealogico (nell’ingresso).⁹⁶ Un altro esempio tratto ancora da un’abitazione minore è “il ritratto in pastelli del Signor Giuseppe Romolo Baccioni di mano del Famoso Tempesti”, esposto insieme a dipinti di vario soggetto in una camera dell’abitazione in Corso dei Tintori.⁹⁷ Di tutti gli oggetti d’arte ivi registrati, il pastello è l’unico di cui sia indicato l’autore, con un’enfasi – “il famoso Tempesti” – che tradisce l’importanza assegnata dai padroni di casa a quell’immagine, esaltata dall’esposizione fra gli altri dipinti (non abbondantissimi).⁹⁸

Nelle residenze aristocratiche maggiori l’approccio ai pastelli appare più intimo, anche se non necessariamente ritirato. Nel Palazzo Corsini in Parione, ad esempio, “Due ritratti a Pastelli di Domenico Tempesti” si trovavano negli anni ’40 nell’alcova del piano nobile, uno spazio di rappresentanza dov’erano altri ritratti di famiglia – quelli del marchese Filippo e della moglie Lucrezia Rinuccini – ma legato sul piano

⁹⁴ Sulla moda dei ritratti a pastello si vedano, a titolo introduttivo, JEFFARES 2006; SANI 2007; SANI 2009; SHELLEY 2011. Fra i contributi sui ritratti a pastello fiorentini segnalo, con riferimento agli artisti citati, JEFFARES 2006, pp. 184-185; BELLESI 2009, vol. 1, p. 152; FORTUNE (a cura di) 2009, pp. 47-49 (per Giovanna Fratellini); MAFFEIS 2012, pp. 324-346 (per Benedetto Luti); MAUGERI 1995; CASCIU (a cura di) 2006, pp. 286-287; SPINELLI 2016 (per Domenico Tempesti).

⁹⁵ “N. due quadri di braccio con adornamento alla romana filettati d’oro, e gialli dipintovj i Signori Jacopo, e cav. Andrea Migliorucci pastelli con suoi vetri”. ASFi, Magistrato dei Pupilli del Principato, 2694, n. 74, cc.n.n.

⁹⁶ *Ivi*, c.n.n.

⁹⁷ ASFi, Magistrato dei Pupilli del Principato, 2695, n. 23, cc.n.n. Il documento è datato 27 marzo 1744.

⁹⁸ Un quesito a cui un’analisi sistematica di inventari di residenze minori potrebbe dar risposta è se la diffusione dei ritratti in pastello allargò il pubblico di committenti di ritratti, attratti dalla modernità della tecnica per un costo inferiore rispetto ai dipinti. Scorrendo gli inventari del Magistrato dei Pupilli, si ha la sensazione che nelle abitazioni minori, dove esistono uno o più ritratti in pastello, non vi siano ritratti dipinti degli stessi personaggi, segno che il pastello offrì un’alternativa al dipinto. Un’analisi sistematica – improponibile in questa sede – potrà confermare o smentire quella che al momento rimane un’ipotesi.

simbolico alla dimensione coniugale.⁹⁹ La scelta espositiva era analoga ai “due quadretti alti *circa braccia* 2/3 entrovj sotto vetro, due teste fatte a disegno del Tempesti” che nel 1715 si trovavano nell’alcova della marchesa Cassandra Capponi al piano terreno di Palazzo Medici Riccardi.¹⁰⁰ Nel 1757, nello stesso palazzo, i ritratti a pastello erano raccolti negli appartamenti femminili: nel quartiere della marchesa Maria Maddalena Gerini, vedova da qualche anno del senatore Vincenzo di Cosimo Riccardi (1704-1752), si trovavano i ritratti a pastello della coppia,¹⁰¹ accessibili solo ai visitatori dell’appartamento della vedova. Nel quartiere terreno già della marchesa Giulia Spada Veralli, madre del defunto Vincenzo (pur essa defunta nel 1755), l’inventario registra “Tre ritratti rappresentanti tre delle *Signore Figliole del Signore Marchese Cosimo* e gl’altri tre simili appartengono alla Primogenitura, dipinti a Pastelli con Cristalli”.¹⁰² La voce inventariale è assai curiosa poiché c’informa che i tre pastelli, raffiguranti le tre figlie di Giulia, erano copie di altri tre dipinti compresi nel vincolo di primogenitura stabilito dal marchese Cosimo. Ai pastelli quel vincolo non era stato esteso poiché, con ogni probabilità, la fragilità del *medium* non offriva le stesse garanzie di durata che si chiedevano ai dipinti inalienabili, poiché documenti iconografici della genealogia. Essi furono quasi certamente commissionati dalla madre come oggetti personali, per “coltivare” nel proprio appartamento la memoria delle figlie.

Tornando ai dipinti, un’attenzione speciale meritano i ritratti di soggetto allegorico. Il travestimento eroico, sotto specie biblica o mitologica, costituiva l’unica vera forma di evasione dallo spazio ristretto della famiglia. Conosciamo già le eroine Strozzi delle Stinche (Figg. 54-56, 58) e già sappiamo che la loro iconografia le mantenne lontane dai ritratti storici, sebbene attaccate a quelli di marito e padre (o suocero). Moltissimi ritratti allegorici femminili furono commissionati autonomamente e ottennero uno spazio di visibilità indipendente dalle effigi dei mariti. Guardando in sequenza i moltissimi ritratti noti – i repertori della pittura fiorentina del Seicento e Settecento di Baldassari, Bellesi e Cantelli sono in questo imprescindibili¹⁰³ – ci si rende subito conto della varietà di iconografie e si comprende – meglio di come non concedano le asciutte descrizioni inventariali – l’ambizione delle gentildonne così rappresentate a presentarsi piuttosto fra le protagoniste dei quadri di storia, mitologici e biblici, che in stretta relazione con le

⁹⁹ Archivio Corsini di Villa Le Corti, Stanza XV, Campata 6, Palchetto 6, Ins. 72, “Libro d’Inventari de Mobili, e Masserizie dell’Eccellentissima Casa Corsini [1740-49]”, p. 42.

¹⁰⁰ ASFi, Riccardi, 272, ins.n.n., “Inventario delle Masserizie § esistenti nel Palazzo di Via Larga a cura di Michel Sossi Guardaroba principiato questo di 27 Marzo 1715 e terminato come segue fino del presente”, c. 14r. Sull’alcova di Cassandra Capponi vedi DE JULIIS 1992.

¹⁰¹ “141. Due ritratti in pastelli rappresentano uno il già *signore senatore* Vincenzo, e l’altro la *Signora Marchesa Maria Maddalena* con cornice intagliata, e dorata”. ASFi, Riccardi 276, ins.n.n., “adi 18 Luglio 1754 / Nota di Mobili, Masserizie, Porcellane, Arnesi da Bottigliera § assegnati agl’*Illustrissimi Signori Figli Pupilli*, ed eredi del già *Illustrissimo, e Clarissimo Signor Senatore Cavaliere* Vincenzo Riccardi in esecuzione del Lodo del 29 Settembre 1753, per il 3° ai Medesimi spettante di quegli ritrovati esser d’attenenza del Patrimonio Libero del già *Illustrissimo Signore Marchese* Cosimo Riccardi in ordine alle stime state fatte da Antonio Lessi Perito eletto di comune consenso dalle Parti, come appo, cioè”, c.n.n.

¹⁰² *Ivi*, c.n.n.

¹⁰³ BALDASSARI 2009, BELLESI 2009, CANTELLI 2009.

più paludate antenate (proprie o acquisite), in un gioco di apparizioni e nascondimenti degno di un labirinto di bossi. Nel composto affollamento delle “camere dei quadri” e “gallerie”, la comparsa di un ritratto di famiglia costringeva (e costringe tutt’oggi) a uno spostamento della lettura dal piano estetico, dell’invenzione e dello stile, a quello storico-dinastico, dove dai semplici dati biografici si poteva passare a racconti più articolati o perfino a estemporanee composizioni di ritratti letterari sulle effigi dipinte, speculando sui caratteri di quelle gentildonne del passato, sul modello francese lanciato nel Seicento da Mademoiselle de Scudéry.¹⁰⁴

Scegliendo fra luoghi e dipinti già celebri, un esempio ben documentabile è il *Ritratto di Lucrezia Rinuccini* (1665-1704, Fig. 96), sposa nel 1681 del marchese Filippo di Bartolomeo Corsini, dipinto da Antonio Franchi e fino al secolo scorso esposto nel Palazzo Corsini in Parione.¹⁰⁵ Gli inventari del palazzo datati fra il 1740 e il 1767 lo documentano invariabilmente nella “Quarta camera lung’Arno col camino”, prossima alla galleria.¹⁰⁶ Dei ventisette dipinti ivi esposti, la Lucrezia-Flora è l’unico ritratto femminile, e la presenza di soli altri due ritratti di famiglia – il cardinale Lorenzo Corsini (futuro Clemente XII) e monsignor Ottavio Corsini – non poteva determinare l’argomento della sala, che era parte della quadreria e poneva a confronto dipinti fiamminghi, veneti, caravaggeschi e qualche esempio di scuola toscana (una *Madonna* di Puligo, una copia della *Madonna della Seggiola* di Raffaello, un *Gonfaloniere* di Bilivert). È naturale, tuttavia, che di fronte alla bella sposa di casa Rinuccini, l’ammirazione per la pittura di Franchi cedeva il passo, presto o tardi, alla presentazione dell’effigiata, generando il cortocircuito narrativo evocato poc’anzi.

L’isolamento del dipinto rimase immutato nel secolo successivo quando nel riallestimento generale della collezione, pensato per l’apertura al pubblico, numerosi ritratti di famiglia furono raccolti prima nella cosiddetta “Seconda Camera su Parioncino” (1836),¹⁰⁷ poi, dopo l’intervento di Ulderigo Medici, nella “Quinta Sala”.¹⁰⁸ Il *Catalogo della Galleria dei Principi Corsini* redatto dallo stesso Medici (1880) ricorda il dipinto di Franchi nell’“Ottava Sala”, quella con l’affresco rappresentante *Ercole che uccide il leone* di Atanasio Bimbacci.¹⁰⁹ Lo scultore-curatore volle però affiancargli un altro ritratto allegorico, il *Ritratto*

¹⁰⁴ Vedi CRAVERI 2001, pp. 222-228. Più in generale sulla moda del ritratto letterario rimando a PLANTIÉ 1994. Tali forme d’intrattenimento raggiunsero certamente la Toscana ed è noto che la gran principessa Violante Beatrice di Baviera, moglie del gran principe Ferdinando, compose un proprio ritratto letterario. D’AMELIA 2008, pp. 569-578.

¹⁰⁵ Sul dipinto vedi CHIARINI, CUMMINGS (a cura di) 1974, pp. 232-233; GREGORI 1977, pp. 77-78; Cristini in CASCIU (a cura di) 2006, p. 148.

¹⁰⁶ Archivio Corsini di Villa le Corti, Stanza XV, Camp. 6, Palchetto 6, Pacco 72, Inventario 1740-49, p. 19; Archivio Corsini di Villa le Corti, Stanza XV, Camp. 6, Palchetto 5, Pacco 59, Inventario 1763, p. 229; Archivio Corsini di Villa le Corti, Stanza XV, Camp. 6, Palchetto 5, Pacco 59, Inventario 1767, p. 5.

¹⁰⁷ L’inventario topografico del 1836 si conserva in Archivio Corsini di Villa le Corti, Stanza XV, Camp. 6, Palchetto 6, Ins. 72, fasc.n.n., cc.n.n. La stanza contava allora 30 ritratti.

¹⁰⁸ Per l’allestimento curato dallo scultore Ulderico Medici vedi MEDICI 1880, pp. 59-69 la *Quinta Sala*.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 81.

di Ottavia Strozzi Corsini che già conosciamo, di Nicolas Delobel (Fig. 100), sottoponendo così ai visitatori un doppio confronto: storico, fra le due gentildonne “uscite” da nobilissime famiglie fiorentine; artistico, fra il ritratto più inglese del francese Delobel¹¹⁰ e quello niente affatto estraneo alle stesse dame di Peter Lely del toscano Franchi. Se, infine, si riconosce, come credo evidente, nella celeberrima *Flora* di Tiziano – allora non ancora in collezione Medici ma fra i desiderata dei maggiori collezionisti toscani – il modello iconografico di Franchi, reinterpretato alla luce delle dame inglesi di Peter Lely, l’ambizione di un siffatto ritratto di famiglia a lasciarsi ammirare fra i capolavori della quadreria Corsini (non fra la raccolta di ritratti di famiglia) diventa indiscutibile.

Se l’accostamento di più ritratti di gentildonne creava naturalmente “gallerie” di ritratti femminili, le virtù associate alle eroine/allegorie trasformavano le stesse in “serie di virtù” femminili, attribuendo ai volti di famiglia il potere di incarnare il meglio dell’universo femminile. Due esempi curiosi sono rintracciabili in residenze meno note di Palazzo Corsini, ma abitate da cortigiani di buone ambizioni. La prima, posta in via Larga (attuale via Cavour), apparteneva alla famiglia Ughi, nobili e impresari del Teatro di via del Cocomero,¹¹¹ ma dal 1718 al 1720 fu ceduta in affitto al senatore Jacopo di Ugolino Mannelli (1654-1720), padre di quell’Ottavio che ereditò il palazzo al Ponte Vecchio.¹¹² Gentiluomo di Camera del principe Francesco Maria de’ Medici (già cardinale), il senatore Jacopo fu un amante dell’arte e della musica e sebbene poco munifico e costretto a continui cambi di residenza, mise insieme una collezione d’arte non priva d’interesse. La sorte avversa lo costrinse a seppellire due mogli; ne sposò una terza, che tuttavia lasciò vedova tre anni dopo con un figlio molto piccolo. L’inventario in morte del 1720 documenta l’allestimento di “Quattro ritratti delle Signore che sono venute in casa con quello del Signor Senatore Jacopo Mannelli” nella camera adiacente al salone del piano nobile (la “prima camera in su la Sala”).¹¹³ Questi corrispondono ai ritratti delle tre mogli e dello stesso Jacopo, tutti registrati nella contabilità in coincidenza delle nozze: il ritratto della prima moglie, Eleonora del cav. Giovan Filippo Rucellai, fu commissionato ad Antonio Franchi nel 1687¹¹⁴ e stando alla registrazione nel quaderno del pittore, raffigurava la gentildonna nelle vesti dell’*Allegoria della Pace*;¹¹⁵ il ritratto della seconda moglie, Caterina di Andrea Ginori (sorella di quel Giovanni Giuseppe committente di Pignatta)

¹¹⁰ Vedi più in alto, pp. 104-105.

¹¹¹ Il mecenatismo teatrale avvicinò diversi componenti della famiglia Ughi alla corte granducale e andò di pari passo alla costituzione della quadreria, allestita nell’abitazione di via Larga, che tuttavia non superò i successivi passaggi ereditari. COR-TI 1980, SARÀ 2002-2004, SARÀ 2008.

¹¹² Vedi Capitolo 2, pp. 70-72. Sul senatore Jacopo Mannelli e sulla sua ultima residenza rimando a FOCARILE 2017, pp. 175-220 (part. 205-220 l’abitazione).

¹¹³ ASFi, Mannelli Galilei Riccardi, 29, ins. 2, c. 16v. La trascrizione integrale dell’inventario è in FOCARILE 2017, pp. 497-522 (p. 514 i ritratti).

¹¹⁴ *Ivi*, p. 186.

¹¹⁵ “Il Signor Iacopo Mannelli mi ha ordinato il ritratto della sua sposa con patto di 15 scudi e la devo fare per la Pace. la tela l’ha data lui, et è grande un braccio, e due terzi. ha dato un po d’azzurro”. Biblioteca degli Uffizi, Ms. 354, fasc. 2, c. 15v.

fu pagato al pittore Giovanni Bagnoli (1678-1713) nel 1711;¹¹⁶ il terzo, raffigurante Giovanna di Niccolò dal Borgo, fu commissionato a Giulio Pignatta nel 1717.¹¹⁷ Ancora Pignatta ritrasse il senatore Jacopo; la commissione risale al 1713 e comprendeva il ritratto della figlia maggiore Anna Clarice, sposa quell'anno di Niccolò di Francesco Gianni, Gentiluomo di Camera e segretario di Cosimo III.¹¹⁸

La piccola serie di ritratti, apparentemente non dissimile dalle serie contemporanee Frescobaldi e Strozzi delle Stinche (sebbene di autori diversi), non era tuttavia isolata. Insieme erano altri dipinti variamente alludenti a virtù femminili e/o muliebri: un quadro con *sant'Agnese* (santa della purezza e castità); uno “entroy una Femmina, la qual tiene un Coltello in mano”, probabilmente un'eroina biblica o mitologica a cui erano associate virtù dell'incorruttibilità e della fede; un'altra santa non meglio specificata e un'*Allegoria della Musica*,¹¹⁹ arte, quest'ultima, che il senatore predilesse sopra tutte e sulla quale volle si esercitassero tutte le mogli, con l'assistenza di maestri prezzolati.¹²⁰ Nell'ipotesi in cui non solo il ritratto di Antonio Franchi (*Eleonora-Pace*), ma anche quelli di Bagnoli e Pignatta rappresentassero le gentildonne sotto le mentite spoglie di virtù – secondo una declinazione del ritratto matrimoniale che proprio Pignatta dimostra prediligere nella serie Strozzi delle Stinche –, le “Signore venute in casa del senatore Mannelli” si sarebbero ben mescolate alle sante e alle allegorie esposte accanto, creando un allestimento centrato sulla rappresentazione delle virtù femminili. Sopra di tutte era la musica, “quarta sposa” del senatore Jacopo Mannelli.

Il secondo esempio ci porta nella residenza della famiglia Gianni ed è in qualche modo collegato al precedente, poiché una delle nobildonne rappresentate è proprio Anna Clarice di Jacopo Mannelli, sposa, come detto, di Niccolò di Francesco Gianni.¹²¹

Poco noti al grande pubblico, i Gianni appartenevano al gruppo di famiglie più antiche d'Oltrarno, con case e torre nel “Fondaccio di San Niccolò”.¹²² Dopo una stagione repubblicana luminosa, contrassegnata da 5 Gonfalonieri di Giustizia e 20 Priori di Libertà (e molti altri uffici minori), l'inserimento nei ranghi della corte granducale stentò ad arrivare ma dall'ultimo trentennio del Seicento fu un'autentica scalata, favorita da un'eccellente politica matrimoniale: nel 1670 Niccolò di Ridolfo (1627-1676), sposato con Maria di Carlo Strozzi, fu nominato Gentiluomo di Camera del granduca

¹¹⁶ Vedi FOCARILE 2017, p. 204.

¹¹⁷ *Ivi*, pp. 204-205.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 204.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 215.

¹²⁰ *Ivi*, pp. 175-220.

¹²¹ Sui Gianni si vedano ASFi, Ceramelli Papiani, 2351; ASFi, Raccolta Sebegondi, 2584; BNCFi, Passerini, 188, Gianni; BNCFi, Poligrafo Gargani, 952 e 954. Si veda inoltre CIAPPELLI 2011, nel quale le memorie della famiglia Gianni e in particolare un libro di famiglia compilato da quattro generazioni servono a riflessioni più ampie sul rapporto fra identità collettiva e identità individuale in età moderna.

¹²² Sulla residenza clanica dei Gianni si veda la relativa scheda nel *Repertorio delle Architetture Civili di Palazzo Spinelli* disponibile online, con la bibliografia ivi citata.

Ferdinando II e nel 1681 il figlio Ridolfo (1658-1733) ricevette lo stesso titolo nella corte del gran principe Ferdinando. Costui sposò nel 1677 Lucrezia del marchese Lorenzo Niccolini, aja del gran principe. Il fratello minore Carlo (1659-1729) rimase celibe; fu paggio di Cosimo III e suo scudiere dal 1688. Nella generazione dei figli di Ridolfo, il primogenito Niccolò Francesco (1683-1768) fu dal 1708 Cameriere Segreto di Cosimo III e suo segretario; nel 1714 sposò Anna Clarice Mannelli. La sorella Maria Francesca fu dama d'onore della granduchessa Violante Beatrice di Baviera mentre il fratello Lorenzo Maria (1686-1724) seguì la carriera ecclesiastica, fu Canonico della Metropolitana fiorentina e illustrò la famiglia morendo in odore di santità.¹²³ L'apice del successo fu raggiunto dai figli di Niccolò Francesco e Anna Mannelli. Giuseppe Maria (1728-1821) fu il primo senatore della famiglia (nel 1761) e nel 1767 successe allo zio Ottavio Mannelli Galilei nel ruolo di Maggiordomo della Real Casa lorenesa. Il fratello Giovanni (1730-1808) fu abate e cavaliere di Santo Stefano (dal 1786), Ministro di Toscana presso la Santa Sede, Auditore della Camera Granducale e del Consiglio della Pratica Segreta.

L'ingresso nei ruoli di corte fu accompagnato da una crescita delle spese di rappresentanza che, dopo l'ampliamento dell'abitazione, all'aprirsi del nuovo secolo si espresse soprattutto con l'installazione di uno scenografico giardino all'italiana lungo la collina di Montecucco sovrastante la residenza e la formazione di una quadreria, cui è collegata la commissione dei ritratti di famiglia che c'interessa. Un ruolo cruciale svolse il pittore pratese Pietro Marchesini (1692-1757), detto l'"Ortolanino", scoperto giovanissimo dal canonico Lorenzo Gianni e condotto a Firenze nella casa paterna per perfezionarsi nello studio dell'arte. Dalle fonti antiche e dalle ricerche più recenti di Alessandro Nesi¹²⁴ sappiamo che fu introdotto nella bottega di Anton Domenico Gabbiani; in seguito soggiornò a Bologna (presso Marcantonio Franceschini) e poi a Venezia, dove si esercitò sulla copia dei grandi maestri del Cinquecento veneto. Tornato in Toscana lavorò intensamente per committenti religiosi e privati, realizzando opere originali ma anche copie da dipinti celebri, di cui si rinvennero testimonianze proprio nell'archivio dei Gianni.

Al 1727 risale un "Inventario e nota de quadri copiati, e altrj fatti d'invenzione dal signor Pietro Marchesinj, i quali quadri si ritrovano in Casa l'Illustrissimo Signor Ridolfo Gianni nel presente anno 1727 e altri aggiunti doppo".¹²⁵ Nell'elenco sono presenti 79 dipinti, di cui 58 copie da originali in proprietà di conventi, chiese, collezioni private (Bardi, Del Bene, Martelli, Ricasoli, Riccardi, Serristori, Ughi ecc.), collezione granducale, chiese bolognesi e infine "invenzioni" del maestro Anton Domenico Gabbiani; 21 dipinti originali, fra cui sei ritratti di famiglia. Quest'ultimi raffiguravano Ridolfo di Niccolò, il canonico Lorenzo Maria (il "venerabile" di famiglia), in due versioni diverse, e infine tre ritratti femminili di sogget-

¹²³ Su questo personaggio si tornerà nel capitolo successivo, dove si osserverà l'uso che i familiari fecero dei suoi ritratti nell'abitazione clanica. Vedi Capitolo 5, pp. 133-134.

¹²⁴ NESI 1996^a, NESI 1996^b. Per un elenco delle opere note si veda BELLESI 2009, vol. I, pp. 189-190.

¹²⁵ ASFi, Gianni, 53, ins. 19, fasc.n.n., cc.n.n. Il documento meriterebbe uno studio monografico per l'abbondanza d'informazioni su opere e collezioni fiorentine da cui Marchesini trasse copie per i Gianni.

to allegorico: “Anna Mannelli Giannj rappresentante la Fede”, “Lucrezia Niccolini Giannj rappresentante la Speranza”, “Maria Francesca Giannj rappresentante la Carità”.¹²⁶

La piccola serie di virtù teologali era pensata per figurare insieme e infatti l’inventario dell’abitazione del 1799 documenta “cinque ritratti della famiglia” nell’“Atrio della Cappella”, al piano nobile.¹²⁷ Fra questi è assai plausibilmente l’effigie del venerabile Lorenzo Maria accostata alle tre virtù teologali, che per l’adiacenza della cappella invitavano a leggere tutte le effigi in chiave allegorico-spirituale.¹²⁸

Il tema delle serie di ritratti femminili ha un’altra declinazione nell’esposizione delle cosiddette *Belle* (o *Bellezze*), ritratti di gentildonne di nobili casati, presentati in serie.¹²⁹ Intorno al 1691 la gran principessa Violante Beatrice di Baviera (1673-1731) chiese ad Antonio Franchi di dipingere “alcune delle più belle e leggiadre dame, che ornassero in quei tempi le città di Firenze, e di Lucca” “per ornamento de’ suoi Gabinetti”, stando al biografo Francesco Saverio Baldinucci (Figg. 94-95).¹³⁰ Alcuni ritratti di dame erano già stati commissionati qualche anno prima dal gran principe Ferdinando e la novella sposa dovette far propria la raccolta, proseguendola, coi servigi ancora di Franchi – ritrattista prediletto dalle giovani fiorentine, pertanto custode di molti ritratti di “bellezze” locali, pronte alla replica¹³¹ – e di altri ritrattisti ancora, che Silvia Benassai ha recentemente rintracciato nelle fonti d’archivio.¹³² La raccolta arrivò a contare oltre sessanta pezzi, tutti di formato ovale – da cui la definizione di “bellezze ovali” – e rappresentanti dame provenienti anche da altri stati italiani ed europei. L’inventario in morte della gran principessa li documenta nella villa di Lappoggi mentre oggi ciò che resta è diviso fra le Gal-

¹²⁶ *Ibidem*. I ritratti di famiglia, invenzioni originali di Marchesini, sono segnati coi numeri 58, 59, 60, 61, 76, 77. La nota dei quadri comprende ancora altri due ritratti femminili, tuttavia copiati da originali di altri autori: “Un Ritratto della signora Lisabetta Gianni ne Gondi, copiato da uno di Giusto [Suttermans], l’originale in villa a Signa de Signori Gondi” (*ivi*, n. 56); “Un Ritratto della Signora Maria Lisabetta Gianni maritata al signor Guido di Ipolito De Ricci, Copiato dal Lucchese [Antonio Franchi], l’originale in Casa [de]i Signori Ricci da Santa Croce” (*ivi*, n. 57).

¹²⁷ *Ivi*, fasc.n.n., cc.n.n.

¹²⁸ Vedi Capitolo 5, pp. 133-134.

¹²⁹ Dalle serie letterarie come le *Donne Auguste* di Enea Vico la raccolta di ritratti di nobildonne si era diffusa fra le principali corti europee. Per un’introduzione generale al tema si vedano NIKOLENKO 1966 e, più di recente, BENOCCI, DI CARPEGNA FALCONIERI 2004 (con bibliografia). Entro la prima metà del Seicento le serie italiane più note erano quelle raccolte nella villa medicea di Artimino, comprendente ritratti di nobildonne fiorentine, romane e napoletane; quella della corte Gonzaga di Mantova; quella di Carlo Emanuele II duca di Savoia, eseguita in parte dal pittore francese Ferdinand Vouet e infine le due principali serie romane, quelle dei Chigi e dei Colonna. Per un approfondimento su queste si vedano nell’ordine CHAPPELL 1981 (*Bellezze* di Artimino); G. PAOLOZZI STROZZI 2013 con relative schede di L. Goldenberg Stoppato in VENTURELLI (a cura di) 2013, pp. 128-139 (*Bellezze* Gonzaga); WENZEL 2006 (*Bellezze* di Artimino e Gonzaga); BENOCCI, DI CARPEGNA FALCONIERI 2004 (*Bellezze* Chigi e Colonna).

¹³⁰ BALDINUCCI ed. 1975, p. 43. Sulla serie di ritratti si vedano BERTANI BIGALLI 1979, p. 730; BENASSAI 2014, pp. 81-114. Più in generale sulla gran principessa e sul suo mecenatismo artistico si vedano D’AMELIA 2008, SAVELLI 2008, CALVI 2015.

¹³¹ Rivelatrice è la seguente registrazione tratta dai giornali di Franchi: “[22 gennaio 1689] Il Signor Principe Ferdinando mi ha ordinato una copia dell’[...] che io feci due anni sono e copie d’altre belle dame che io mi incontrassi a fare”. Biblioteca degli Uffizi, Ms. 354, fasc. 2, c. 20v. È chiaro che il committente contasse sull’osservatorio privilegiato del ritrattista per accaparrarsi in breve tempo copie di ritratti già commissionati dai parenti delle gentildonne.

¹³² BENASSAI 2014, pp. 86-93.

lerie Fiorentine e il Palazzo Reale di Pisa.¹³³ Nelle stanze di Violante di Baviera questi ritratti rappresentavano uno spaccato della società nobiliare europea, quella femminile, sulla quale la committente stendeva la propria ala protettrice, ponendosi fra quelle ma al di sopra di quelle.

La produzione di copie delle “bellezze ovali” è provata dai numerosi esemplari sparsi in musei e collezioni private, ma parlare della diffusione di una vera e propria moda delle “bellezze” a imitazione delle residenze granducali sembra imprudente, e certo gli inventari coevi non autorizzano serenamente a farlo. Anche supponendo che dietro le generiche definizioni di “ritratto di femmina” e “testa di femmina”, frequentissime, vi siano ritratti di *Belle*, gli allestimenti di un qualche affollamento finora emersi sono pochi. Degni di menzione per numero di pezzi sono le due serie di “ritratti di dame fiorentine” nell’abitazione di Girolamo Capponi Antella in via Larga (Palazzo Capponi Covoni).¹³⁴ In questa residenza, ingrandita e decorata dal cavaliere Girolamo, l’inventario del 1748 ne registra diciassette nella cosiddetta “Stanza che ricorre la Galleria”, al secondo piano, e altri dieci con le stesse dimensioni nella stanza adiacente. L’eccezionalità del numero è un chiaro segno del gusto del proprietario per le serie di ritratti e il riferimento al modello mediceo è dimostrato dall’esposizione di una serie di nove ritratti della famiglia Medici nel “Primo Salottino” del secondo piano,¹³⁵ precedente nell’inventario alle altre due con le *Belle*, e dunque, probabilmente, punto d’avvio di una sequenza di ambienti arredati con serie di ritratti.

Segnali di una diffusione limitata vengono anche dall’analisi dei ricordi e giornali contabili di Antonio Franchi. La situazione più comune è la commissione della replica della sola effigie della gentildonna “di famiglia”, o, in casi più rari, di un numero ristretto di ritratti, verosimilmente di donne imparentate. Non si può, naturalmente, escludere che le repliche fossero realizzate da altri pittori vicini a Franchi, a prezzi minori. Carlo Berti, ad esempio, compare più volte nei giornali in relazione a copie di ritratti femminili già realizzati dal maestro. In data 20 aprile 1690 ottenne da Franchi “impresto tre disegni cioè quel del ritratto della Marchesina Albizi, quel della Mannella [Anna Clarice Mannelli, che già conosciamo] e quello dove son disegnate le mani del ritratto intero della Principessa Anna”, evidentemente per ricavarne copie.¹³⁶ Ciò detto, dovendoci fidare delle fonti disponibili, gli allestimenti delle *Belle* nelle dimore private non si spinsero, se non in rari casi, a rappresentare una fetta della società femminile superiore a quella familiare, lasciando questa prerogativa alle collezioni principesche. “Quadri da testa dipintovi” “ritratti di femmine” sono sempre abbondanti nelle quadre, di ogni importanza, ma solo una minima percentuale corrispondeva a ritratti di gentildonne di famiglia, o comunque ri-

¹³³ BERTANI BIGALLI 1979, p. 730.

¹³⁴ ASFi, Capponi, 24, ins. 31, “Inventario de Mobili, et altro ritrovati nell’Eredità del fu Illustrissimo Signor Girolamo Capponi Antella”, cc.n.n. Su Palazzo Capponi Covoni si veda CIVAI 1993.

¹³⁵ “341. Nove quadri alti *Braccio*, e 2/5, e largo *Braccio* con adornamento tinto di giallo, e filettato d’oro con frontoncino dorato, rappresentanti ritratti de’ Principi della casa Medici”. ASFi, Capponi, 24, ins. 31, c.n.n.

¹³⁶ Biblioteca degli Uffizi, Ms. 354, fasc. 2, c.n.n.

conoscibili. L'esposizione in gruppi e la prossimità del formato non può per questo confondersi con gli allestimenti delle "bellezze", che sottintendono un'operazione di selezione delle effigiate sulla base della condizione sociale, non già dell'armonia delle forme fisiche, se non nella misura in cui la bellezza era ritenuta congiunta alla nobiltà del sangue. Essere parte di una serie principesca era motivo di orgoglio e prestigio ed esporre una replica di quei dipinti immediatamente riconoscibile per il formato ovale significava celebrare l'elezione della dama al gruppo delle più nobili della corte.

Il discorso sulla ritrattistica femminile può concludersi col contraltare dei dipinti di piccolo formato in serie, ossia i ritratti unici di grande formato, pensati per dominare l'ambiente dell'esposizione. Non è raro trovare negli inventari di primo Settecento camere decorate con un solo ritratto femminile, generalmente quello della padrona di casa o "della signora madre", che suggerisce la destinazione della stanza alla donna di casa. Nell'inventario dell'abitazione della famiglia Galli (1690), pubblicato da Silvia Botticelli, il "Ritratto della signora Maria Lucrezia Pucci Galli di mano di Tempesti" è il solo esposto nella cosiddetta "Anticamera rossa" del piano nobile, mentre quello del marito "Giovanni Battista Galli del medesimo Tempesti" campeggiava similmente solitario nella seguente "Camera rossa".¹³⁷ Diversi decenni dopo, nel 1767, il ritratto di Maria Ottavia Del Rosso, figlia del senatore Francesco e moglie del maggiordomo granduca Ottavio Mannelli Galilei, era il solo dipinto esposto nell'ultima camera dell'infilata su via de' Bardi della storica residenza Mannelli.¹³⁸ Il dipinto era stato commissionato nell'anno delle nozze, il 1745, a Niccolò Nannetti, collaboratore del più noto Giovan Domenico Ferretti, ed era alto circa un metro e 80 cm (3 braccia fiorentine), esclusa la cornice in pastiglia.¹³⁹ Ancora un esempio interessante è il "Ritratto della marchesa Laura Riccardi al naturale", moglie del marchese Antonio Corsi (1685-1743), inventariato nel 1747 nella camera accanto alla sala del Palazzo Corsi di via Tornabuoni.¹⁴⁰ Nello stesso ambiente la trascrizione dell'inventario pubblicata da Donatella Pegazzano non presenta alcun altro oggetto d'arte, eccetto "un cimbalò [...] a due registri, con sua contraccassa dipinta a olio di grottesche gialle col fondo verde, e fregio dorato [...]", che nel collocare qui l'esercizio della musica, richiama automaticamente la presenza delle donne – e della marchesa Laura in particolare –, essendo la musica l'arte più appropriata al genere femminile.

L'esempio più emblematico della tipologia di dipinti cui si riferiscono i documenti sopra indicati è il *Ritratto di Teresa Gianfigliuzzi, moglie di Amerigo Gondi* (Fig. 112), dipinto da Violante Siriès Cerroti nel

¹³⁷ Traggio questa informazione dalla trascrizione dell'inventario in BOTTICELLI 2015, p. 190.

¹³⁸ Vedi FOCARILE 2017, p. 581.

¹³⁹ *Ibidem* (le dimensioni dall'inventario); *ivi*, p. 247 per il pagamento al pittore, corrispondente a 60 scudi.

¹⁴⁰ Prendo questa informazione dalla trascrizione dell'inventario in PEGAZZANO 2017, p. 177.

1750, in collezione privata.¹⁴¹ La nobildonna, erede del vasto patrimonio paterno e dama di corte, è ritratta in un uno spazio semiaperto, aggettante nel verde della campagna, contrassegnato da elementi classici ed arredato con un sontuoso (quanto bizzarro) tavolo dorato. Con la mano destra apre un quaderno con spartito, su cui è dipinta l'arme matrimoniale Gondi e Gianfigliuzzi; sul lato opposto, seminascosto dietro l'ampia e preziosissima veste – più regale che nobiliare – è un amorino, che sostiene e mostra un ritratto in ovale del marito Amerigo. Le identità di sposa e donna versata nella nobile arte della musica definiscono l'essenza di Teresa Gianfigliuzzi; entrambe costruiscono il suo ritratto “ufficiale”, con la stessa magniloquenza dei ritratti maschili che hanno aperto questo capitolo.

In conclusione, fra ritratti di cavalieri, senatori, uomini d'arme, cortigiani, gruppi familiari e di amici, padri e madri di famiglia, dame di corte, eroine e allegorie, le abitazioni del patriziato si riempiono di immagini pensate per descrivere ogni aspetto dell'identità nobiliare. Protagonista è la famiglia con le sue storie, ma sempre in relazione alla società e al potere costituito, garante del privilegio. La donna acquistò uno spazio sconosciuto al passato, offrendosi come moglie e genitrice, ma pure come perno della socialità aristocratica. A parlare non è solo l'iconografia del ritratto, ma la storia del dipinto come oggetto, il ricorso a modelli internazionali che descrivano l'apertura di fiorentini e fiorentine all'aristocrazia europea.

Ciò detto, una società che, in ultima analisi, riconosceva a Dio la sorgente dei propri privilegi, non poteva non includere nella narrazione della propria identità sociale e nobiliare le immagini degli antenati e parenti particolarmente benedetti dal Cielo. Alle strategie dell'esposizione di questi dedicherò le osservazioni del paragrafo seguente.

¹⁴¹ Su Violante Siriès Cerroti, figlia di Louis Siries, intagliatore di gemme e direttore della manifattura di pietre dure, e moglie di Giuseppe Cerroti, anch'egli artigiano al servizio delle fabbriche granducali, si vedano BELLESI 2009, vol. I, pp. 252-253; SOTTILI 2012; FALCONE (a cura di) 2016.

5. Dalla terra al cielo: ritratti di santi, beati e servi di Dio di famiglia

La presenza di uno o più “campioni della fede” nell’albero genealogico era motivo di orgoglio per quei casati che, ritrovando nella storia universale della cristianità il proprio cognome, rivendicavano perciò un posto fra i più illustri dello stato. Il possesso della santità equivaleva a un titolo di nobiltà e già sul finire del Cinquecento lo storico e genealogista Scipione Ammirato argomentò a riguardo nel suo *Delle Famiglie Nobili Fiorentine*, indicandone la ragione nello “splendore” che dalla santità conseguono “no’ pure le famiglie, ma le cittadi stesse, & le provincie intere”.¹ L’assunto si trova nella genealogia della famiglia Ricci (o De’ Ricci), dove introduce la figura di suor Caterina (1522-1590), terziaria domenicana, deceduta appena un anno prima la confezione della genealogia con fama di santità.² Ma non è tutto. L’albero genealogico inciso a corredo del testo esalta la figura di suor Caterina presentando solo ed esclusivamente in corrispondenza del suo nome un piccolo ritratto. Tale presenza non era insolita nelle incisioni di Ammirato ma nell’albero in esame, per la sua unicità, diventa elemento di distinzione, al fine di sottolineare il contributo della santità alla narrazione della genealogia. E, perché non vi fossero dubbi sul significato del ritratto, dal capo di suor Caterina promanano raggi luminosi, in deroga alle prudenze richieste alla rappresentazione di una santità ancora solo per acclamazione popolare.

Suor Caterina fu canonizzata nel 1746 dopo un lungo processo che, come di consueto, richiese il sostegno di membri della corte fiorentina e dell’Ordine domenicano di appartenenza. Negli stati di antico regime le canonizzazioni erano materia politica e se per le famiglie d’origine la candidatura di un parente si traduceva nell’occasione di coltivare rapporti finanziari e politici con gli esponenti dell’alto clero e coi principi peroranti la causa, per quest’ultimi il protettorato verso famiglie e ordini rientrava nelle strategie di governo necessarie al mantenimento degli equilibri interni ed esterni. Il connubio fra esercizio di potere e santità finiva così per veicolare un altro aspetto della nobiltà, nella misura in cui la certificazione della santità, palesando l’ascendente della famiglia del candidato sui poteri forti che la sostenevano, dimostrava il posizionamento di quest’ultima sul gradino più alto della società.

Nel corso del Sei e Settecento numerose famiglie fiorentine tentarono di elevare agli onori degli altari parenti e antenati particolarmente devoti, o, in alternativa, di ricostruire parentele ardite con i campioni della fede toscani.³ Nell’Archivio della già presentata famiglia Gianni – ad esempio – si conservano documenti come l’“Albero dimostrativo della parentela di Casa Gianni con Santa Maria Maddalena de’ Pazzi”, o ancora il fascicolo “Studi e documenti che dimostrano la parentela di Casa Gianni con va-

¹ AMMIRATO 1615, p. 168.

² Ammirato dedica a suor Caterina sei pagine della storia genealogica (*ivi*, pp. 168-176); un’agiografia in piena regola, commissionata dalla famiglia subito dopo la morte della nobildonna-santa. Per lo spazio riservatogli, non è da escludere che la morte di Caterina fosse all’origine della commissione della genealogia e dell’albero genealogico dei Ricci.

³ Per un quadro della religiosità a Firenze fra Sei e Settecento rimando, a titolo introduttivo, a PAOLI 2011 e PAOLI 2013, con bibliografia.

rii santi e beati”⁴, databili entro la fine del Settecento, epoca di massima fortuna della famiglia. Ma la portata generale del fenomeno è già apprezzabile scorrendo l’elenco di santi, beati e servi di Dio fiorentini allestito da Giuseppe Maria Brocchi (1687-1751) negli anni trenta del Settecento, pubblicato nelle *Vite de’ Santi e Beati fiorentini*.⁵ L’opera doveva essere completata da una “Quarta Parte” con le vite dei Venerabili Servi di Dio, purtroppo mai completata. Ce ne rimane l’elenco e in esso risultano rappresentate tutte le principali famiglie fiorentine.⁶

Il numero ristretto di quelle che raggiunsero il traguardo della canonizzazione è ben noto alla letteratura, e per quel che concerne la storiografia artistica, disponiamo già di molti contributi che indagano il ruolo delle famiglie nella costruzione e decorazione di edifici di culto, pubblici e privati. Molto meno è emerso sull’impatto generale che la celebrazione dei parenti “illustri per santità” ebbe sugli spazi domestici. L’esposizione del ritratto fu prevedibilmente lo strumento principale. Qui di seguito cercherò di riflettere sui luoghi e sull’articolazione degli allestimenti, per comprendere il peso specifico assegnato alla santità nella narrazione dell’identità socio-nobiliare. Nell’impossibilità di presentare il quadro completo, si presenteranno quattro casi studio, scelti fra i principali casati fiorentini e con apertura a tutte le categorie della santità (santi, beati, venerabili servi di Dio).

Il primo episodio ci porta nell’abitazione natale di suor Maria Maddalena (al secolo Caterina) de’ Pazzi (1566-1607), rampolla di un’antica famiglia fiorentina divenuta in breve tempo la santa più venerata dai concittadini.⁷ Nel 1582, appena sedicenne e contro il volere dei genitori, Caterina entrò nel monastero di Santa Maria degli Angeli, dove assunse il nome di Maria Maddalena; lì fu protagonista di numerosi rapimenti estatici che, conosciuti al di fuori del monastero e ai principali membri della corte – ben nota è l’affezione accordatale da Maria de’ Medici, poi regina di Francia –, le guadagnarono rapidamente la fama di “santa-viva”. Dopo la morte, il processo di canonizzazione fu rapido: nel 1611 l’arcivescovo Alessandro de’ Medici aprì il processo informativo; nel 1626 fu proclamata beata da papa Urbano VIII Barberini (fiorentino) e nel 1669 fu canonizzata da Clemente XI Albani.

Di Maria Maddalena si conoscono numerosi ritratti, tutti esemplati su un prototipo dipinto nel 1582 da Santi di Tito (Fig. 117), che rimase per secoli nel palazzo della famiglia Pazzi in Borgo degli Albizzi.⁸ La genesi del ritratto è nota dalla vita agiografica di Maria Maddalena, in cui assume un va-

⁴ ASFi, Carte Gianni 62, inss. 338, 343, 344.

⁵ BROCCHI 1742-1752.

⁶ “Indice alfabetico de’ Venerabili Servi del Signore / morti in concetto di santità, o almeno di straordinaria bontà di vita, d’alcuni dei quali è stata introdotta in Roma la causa della beatificazione / Appartenenti tutti o per origine o per domicilio alla Città, e Diocesi fiorentina, dei quali se ne darà una più distinta notizia nella quarta, ed ultima Parte di quest’Opera”. BROCCHI 1742-1752, vol. I, pp. 583-633.

⁷ Sulla biografia della santa si vedano PACINI 1984, PACINI 2007; PACINI (a cura di) 2007; BUCELLI 2016; COPELAND 2016.

⁸ Sul dipinto si veda Pacini in PACINI (a cura di) 2007, pp. 36-37, 50-51.

lore esemplare, di prova delle virtù eccezionali della “candidata alla santità”. All’indomani dell’ingresso in monastero la madre di Caterina, desiderando avere un ricordo della figlia, istruì il celebre pittore fiorentino affinché la ritraesse con indosso il prezioso abito inviato pocanzi in monastero. Già ripiena di umiltà, Caterina oppose ogni resistenza a indossare quell’abito, per non lasciare al mondo un simile attestato d’immodestia. Solo le parole concilianti del confessore la convinsero a posare con indosso l’abito secolare.

Verità e finzione si mescolano nella narrativa agiografica, ma proprio questa fu determinante per la fortuna del ritratto: immagine iconica dell’umiltà di Caterina, esso divenne una sorta di reliquia per la famiglia. Nel 1649 risulta esposto nella “sala grande” del piano nobile del palazzo di Borgo degli Albizzi, descritto come “1 quadro ... entrovi la Beata Maddalena de’ Pazzi”.⁹ In sua compagnia era solo l’arme gentilizia dei Pazzi, segno che il ritratto della beata rappresentava, in quel momento, il capitolo più rilevante della storia familiare; il solo degno di comparire nella “sala grande”. Nel camerino accanto alla sala – spazio di minore accessibilità – erano conservati alcuni oggetti appartenuti alla beata, da leggersi in connessione col ritratto: “1 quadrettino con cornici d’ebano entrovi una Vergine, quale era della Beata Maria Maddalena de Pazzi, e nella sua ultima infirmità lo tenne sempre appresso di se; 1 Ecce Homo in carta in un quadretto con cornici indorate dipinto dalla Beata Maria Maddalena de Pazzi; 1 Cassettina indorata entrovi il guanciale della Beata Maria Maddalena”.¹⁰ L’insieme di sala e camerino costituivano una sorta di sacrario privato dedicato alla beata e rivendicavano chiaramente – ma prudentemente, nel chiuso della dimora di famiglia – il riconoscimento della santità, allora in fase stagnante, essendo trascorsi circa vent’anni dalla beatificazione.

Le cose mutarono nei decenni successivi. Nel 1743, quando Maria Maddalena era ufficialmente santa e ad essa era intitolata una chiesa nel vicino Borgo Pinti, ben due ritratti – quello di Santi di Tito e uno che la raffigurava insieme alla Vergine, riconducibile al catalogo di Francesco Curradi¹¹ – risultano

⁹ Non essendovi altri ritratti di Caterina/Maria Maddalena, è giocoforza ipotizzarne la corrispondenza con quello di Santi di Tito. L’inventario inedito di Palazzo Pazzi si conserva in Archivio Rucellai di Firenze, Serie 1.3., Patrimonio Pazzi, 15, ins. 16, “[24 Settembre 1649] Inventario de’ Mobili, et Immobili rimasti nell’eredità del Sig.r Cavaliere Girolamo de Pazzi Nobil Fiorentino”, c. 80v: “In Sala / 1 Paramento di cuoi d’oro buoni / 1 Arme grande de Pazzi, e Grifoni / 1 Quadro con sue cornici d’albero pure intagliate entrovi la Beata Maddalena de Pazzi / 12 Seggiole di Vacchetta messe a oro / 1 Tavolino d’albero con sua coperta di cuoio / 1 tavola d’albero tinto, coperta di cuoio dorato / 3 Portiere a tre usci di panno rosso”.

¹⁰ *Ivi*, c. 81r.

¹¹ Il dipinto potrebbe essere riconosciuto in una copia o variante della tela intitolata La Vergine presenta alla novizia Caterina de’ Pazzi Gesù Bambino che la incorona, conservata oggi presso il Monastero di Careggi. L’opera è riprodotta in PACINI (a cura di) 2007, p. 59. Francesco Curradi (1570-1661) fu l’iconografo ufficiale di Maria Maddalena, che conobbe personalmente e ritrasse per la prima volta sul letto di morte. Successivamente produsse numerose immagini della beata e illustrò con 97 sanguisce la Vita della Santa Madre, datata 1610. *Ivi*, pp. 37-38 e, con riferimento particolare alla *Vita* e alle sue illustrazioni, PACINI 1984; Più in generale su Curradi rimando a BELLESI 2009, vol. I, pp. 116-119.

esposti nella “camera contigua alla sala”, insieme ad altri ritratti di famiglia.¹² La celebrazione pubblica seguita alla canonizzazione aveva concesso di dismettere il sacrario privato, e di inserire l’immagine della santa in una narrativa più complessa sulla genealogia familiare. Tuttavia, la doppia effigie di santa Maria Maddalena continuava ad assegnare a questa, e non ad altri, un ruolo cardine nell’illustrazione della famiglia Pazzi.

Più articolato fu l’uso che i marchesi (poi principi) Corsini fecero delle immagini del loro santo di famiglia, Andrea (1302-1374).¹³ Carmelitano, vescovo di Fiesole, legato pontificio a Bologna, Andrea Corsini fu venerato già all’indomani della morte e beatificato nel 1440. La canonizzazione avvenne due secoli dopo, nel 1629, per opera del papa fiorentino Urbano VIII Barberini. L’intervento di principi e principesse Medici a sostegno della causa è ben documentato, così come l’investimento finanziario dei ricchi e potenti discendenti, divisi fra Firenze e Roma. Curiosa è, a questo proposito, la testimonianza di un celebre viaggiatore di primo Settecento, Charles-Louis de Secondat (1689-1755), noto a tutti come Montesquieu, che durante il soggiorno fiorentino annotò sul suo diario:

Le famiglie italiane spendono molto nelle canonizzazioni. La famiglia Corsini, a Firenze, ha speso più di 180.000 scudi romani nella canonizzazione di un santo Corsini. Il marchese Corsini padre diceva: «Figli miei, siate persone per bene ma non siate santi». Hanno una cappella dove riposa il santo, che è costata 50.000 scudi. Pochi furfanti sono costati tanto alla loro famiglia, come questo santo.¹⁴

Anacronistico e incomprensibile appariva l’investimento Corsini agli occhi dell’illuminato Montesquieu, ma il giudizio ironico e sprezzante implicito nell’espressione “furfante” conferma la persistenza della santità fra i valori positivi e nobilitanti della società italiana – e fiorentina in particolare –, che infatti, stando alla memoria, affiorava dalle storie e motti che le famiglie stesse proponevano di sé. La magnifica cappella intitolata a Sant’Andrea Corsini nella Chiesa di Santa Maria del Carmine, evocata da Montesquieu – progettata da Pier Francesco Silvani e decorata da Giovan Battista Foggini, Carlo Marcellini, stuccatori, intagliatori, decoratori, e, nella volta, dagli affreschi di Luca Giordano –¹⁵, divenne subito lo spazio più rappresentativo dei valori costitutivi la nobiltà della famiglia (antichità, prestigio sociale e politico, confidenza col sacro, ricchezza e mecenatismo), ulteriormente legittimati con la ca-

¹² L’inventario, inedito, è in Archivio Rucellai di Firenze, Serie 1.3., Patrimonio Pazzi, 15, ins. 99, “[29 aprile 1743] Inventario generale dell’eredità di Giovanni Girolamo Pazzi, fatto dai tutori testamentari di Benvenuta Teresa erede di detto Giovanni”, cc. 560v-561v. Nella sala adiacente è registrata ancora un’arme inquartata della famiglia.

¹³ Per una biografia del santo rimando, a titolo introduttivo, a SAGGI 1961 e, più di recente, a CIAPPELLI 2007. Sui Corsini si veda la bibliografia già citata nei Capitoli 3, p. 78, nota 26, e 4, p. 102, nota 47, p. 105 e note. Per ragioni di coerenza l’analisi che segue si limiterà alle sole residenze fiorentine, tralasciando le pur importanti residenze romane.

¹⁴ MONTESQUIEU ed. 1995, p. 139.

¹⁵ Sulla cappella si veda MONACI MORAN, MELONI TRKULJA 1990.

nonizzazione. Anche per questa ragione frammenti di quello spazio pubblico meritavano di essere portati all'interno dello spazio privato dell'abitazione, per istituire un legame fra luoghi identitari e sfruttare al massimo le potenzialità celebrative di quel cantiere inimitabile. Troviamo così che nel 1703 “Due Quadri della Cappella di S. Andrea Corsini” erano esposti nell'antiporta del Palazzo Corsini di Borgo Santa Croce, antica residenza allora ceduta in affitto a monsignor Ascanio Sanvitale, Nunzio Apostolico alla corte fiorentina.¹⁶ I dipinti vanno identificati coi due modelli (o “pensieri” o “macchie”) rappresentanti la decorazione della cupola (Figg. 118-119), oggi divisi fra la Galleria Corsini e gli Uffizi, che Luca Giordano offrì all'esame di Filippo Corsini nel 1682, lasciandoli poi al committente.¹⁷ L'esposizione nell'antiporta è degna di nota per la massima accessibilità del luogo, ma la distanza dalla residenza allora occupata dai discendenti del santo, il palazzo di Parione, impose presto il trasferimento in quest'ultima. L'inventario redatto entro il 1749 registra i modelli nella “seconda camera sul gran cortile” dell'appartamento estivo del cardinale Neri Maria, al piano terreno, in compagnia di un terzo modello, corrispondente a una tela riprodotte un frammento della decorazione della cupola, tutt'oggi in collezione Corsini (Fig. 120).¹⁸ I tre modelli appaiono come dispersi nel mare di quadri raccolti in quelle stanze ma non fu una soluzione duratura. L'inventario successivo del 1763 ne attesta lo spostamento al piano nobile: i primi due – descritti molto chiaramente come “due modelli della cupola di S. Andrea Corsini nel Carmine di Luca Giordano” – trovarono esposizione nella “Galleria sull'Arno”; il terzo fu separato e posto nella “prima camera sul gran cortile”.¹⁹ Pochi anni dopo, nel 1767, quest'ultimo si ritrova nella “camera accanto all'Alcova”, dove la presenza di altri due modelli di celebri cantieri fiorentini (il “Modello d'uno sfondo rappresentante la Vergine Assunta di Ciro Ferri”, relativo alla chiesa di S. Maria Maddalena de' Pazzi, e il “modello dello sfondo della SS.ma Nunziata del Volterrano”, naturalmente riferito alla cupola di quella chiesa)²⁰ istituiva un felice confronto fra stili pittorici; la coppia di analogo formato rimase invece in “Galleria”. Quest'ultima continuò a suscitare l'ammirazione degli

¹⁶ Archivio Corsini di Villa le Corti, 2605, “Inventario dell'appresso Masserizie consegnate da me Francesco Giorgi ministro dell'Illustrissimo Signor Marchese Neri Corsini all'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore Francesco Sanvitale Nunzio Apostolico appresso S:A:R: esistente dette masserizie nelli appresso appartamenti del Palazzo di Borgo Santa Croce [...]”, c. 413r. Il palazzo, già appartenuto ai Serristori, fu la residenza principale dei Corsini fino al trasferimento nel palazzo di Parione. Da quel momento fu ceduto regolarmente in affitto a personaggi illustri.

¹⁷ Sui dipinti rimando a SIMARI 2017. Basandosi su fonti più tarde, la studiosa considera erroneamente il palazzo di Parione la prima destinazione del gruppo. Con Simari ricordo il passaggio delle tre “macchie” di Giordano alla mostra della Santissima Annunziata del 1705. *Ivi*, p. 34.

¹⁸ Archivio Corsini di Villa le Corti, Stanza XV, Camp. 6, Palchetto 6, Pacco 72, Inventario 1740-49, p. 76. Si veda inoltre Simari 2017, p. 34.

¹⁹ Archivio Corsini di Villa le Corti, Stanza XV, Camp. 6, Palchetto 5, Pacco 59, Inventario 1763, p. 246.

²⁰ Archivio Corsini di Villa le Corti, Stanza XV, Camp. 6, Palchetto 5, Pacco 59, Inventario 1767, p. 67.

amanti del pittore napoletano, ma – per presentare pensieri dell’intera cupola – servì pure, meglio del frammento, come testimone di un’operazione mecenatistica dal forte carattere identitario.²¹

Anche nelle abitazioni Corsini l’esaltazione del santo di famiglia passò attraverso l’esposizione del ritratto autonomo. Entro la prima metà del Settecento ogni residenza, di città e campagna, esponeva almeno un ritratto di Sant’Andrea, presentato quasi sempre in camere con letto e dunque, presumibilmente, almeno in parte legato alla devozione degli occupanti.²² Fanno eccezione i ritratti più preziosi, che trovarono degna esposizione nella Galleria sull’Arno del palazzo di Parione, accanto ai modelli di Luca Giordano: nell’inventario del 1763 vi è ricordato un “S. Andrea Corsini di Volterrano” (Baldassarre Franceschini) mentre in quello successivo del 1767, al posto di questo, troviamo un “S. Andrea Corsini mezza figura del Guercino”, irrintracciabile nell’inventario precedente.²³

Un ritratto del santo non poteva mancare neppure nel “bagaglio” di quanti si accingevano a trascorrere un periodo lontano dalle residenze di famiglia. Un elenco di masserizie privo di data, intitolato “Inventario di robbe che si mandano a Pisa, quali devono tornare alla casa di Firenze” include “un quadro in tela dentrovi dipinto S. Andrea Corsini”.²⁴ Possiamo immaginare che il dipinto, esposto nella camera occupata dal misterioso Corsini in trasferta, fungesse contemporaneamente da ritratto di “Uomo Illustre” di famiglia e da effigie venerata durante le devozioni private.

Tanta e tale fu la presenza di Sant’Andrea nell’universo domestico dei Corsini che l’effigie del santo fu eletta a soggetto delle pale d’altare delle due cappelle del palazzo di Parione, opere entrambe dell’artista più celebre del barocco romano, Carlo Maratti.²⁵ L’inventario del 1763 descrive con qualche precisione solo quella del sacello accanto alla “Galleria” (l’altro insisteva sull’appartamento del Cardinale Neri Maria): “S. Andrea Corsini in pianeta inginocchiato davanti i piedi della S.ma Vergine” (Fig. 121).²⁶ Commissionata quasi certamente a Roma intorno al 1695 da Filippo Corsini, la pala rappresenta l’apparizione della Vergine al santo durante la celebrazione della prima messa in un piccolo oratorio di campagna. L’episodio fu molto caro alla famiglia, che lo utilizzò in diversi altri luoghi destinati alla celebrazione del santo: una replica fedele dell’opera di Maratti si conserva tutt’oggi

²¹ Non si può concordare con la ricostruzione di Maria Matilde Simari, che citando inventari di metà Settecento – verosimilmente gli stessi usati in questa sede, coincidendo le segnature – trascritti(?) nella tesi di laurea di Lucia Cecchi del 1990, sostiene l’allestimento congiunto di tutti e tre i modelli nella “seconda camera sul gran cortile”. L’allestimento ottocentesco di Ulderico Medici mantenne dunque una separazione consolidata nel tempo.

²² Il numero più alto d’inventari Corsini è raccolto in Archivio Corsini di Villa le Corti, 2604 e 2605 (nuove segnature); *Ivi*, Stanza XV, Camp. 6, Palchetto 5, Pacco 59 (vecchia segnature); *Ivi*, Stanza XV, Camp. 6, Palchetto 6, Pacco 72 (vecchia segnature). Di alcuni inventari si darà conto più dettagliato nelle note seguenti.

²³ Archivio Corsini di Villa le Corti, Stanza XV, Camp. 6, Palchetto 5, Pacco 59, Inventario 1763, p. 243; *ivi*, Inventario 1767, p. 62.

²⁴ Archivio Corsini di Villa le Corti, 2604 (vecchia segnature: Stanza 6^a, armadio 4, 33), c. 534v.

²⁵ Archivio Corsini di Villa le Corti, Stanza XV, Camp. 6, Palchetto 5, Pacco 59, Inventario 1763, pp. 234 e 250. Sui dipinti di Maratti si veda BARBOLANI DI MONTAUTO 2016, pp. 105-127.

²⁶ Archivio Corsini di Villa le Corti, Stanza XV, Camp. 6, Palchetto 5, Pacco 59, Inventario 1763, p. 250.

nella villa Corsini di Mezzomonte,²⁷ mentre, ancor più significativamente, lo stesso episodio compare nella cappella della Chiesa del Carmine, nella pala scolpita da Foggini (1694-95, parete sinistra), e ancora nella cappella del transetto sinistro della chiesa romana di Santa Maria in Traspontina, dedicata dai Carmelitani al santo; un'altra attestazione della volontà di connettere tutti i luoghi sacri destinati dalla famiglia al proprio santo.

Una simile iconografia aggiunge al repertorio osservato – i modelli della cupola e i ritratti autonomi – un'immagine diversa, più vicina alla scena di storia che al ritratto. È proprio il dipinto di storia religiosa costituisce l'ultima forma in cui il santo Corsini fu offerto all'ammirazione e alla celebrazione interna al Palazzo. Ultima – sia detto subito – non in ordine di tempo, né d'importanza.

In Galleria Corsini si conservano tutt'oggi due grandi tele rappresentanti due scene di miracoli di Sant'Andrea: *La Messa di Sant'Andrea Corsini* (o *Apparizione della Vergine a Sant'Andrea Corsini*) e *Il Miracolo di Sant'Andrea Corsini*, opere del pittore bolognese Giovan Francesco Gessi (1588-1649), il ben noto allievo di Guido Reni.²⁸ Un terzo dipinto, di dimensioni analoghe e certamente dello stesso pittore, rappresenta un altro miracolo del santo e si conserva in altra collezione (tuttavia di certa provenienza Corsini). I tre dipinti non sono menzionati dalle fonti antiche (Malvasia in testa), ma considerazioni stilistiche confermano l'attribuzione tradizionale, scandone l'esecuzione al periodo 1635-1640 (non molti anni dopo la canonizzazione).

Le fonti inventariali sono tutte più tarde e solo nel 1767 riferiscono chiaramente di “2 Quadri grandi circa braccia 4 rappresentanti storie della Vita di S. Andrea Corsini di mano del Gessi Bolognese” e di “Un quadro grande rappresentante S. Andrea Corsini che illumina un ciecho del Gessi”, rispettivamente nella “Prima Camera sul gran cortile” e nella “Seconda stanza che corrisponde sul cortile della Grotta sul salone” del palazzo di Parione.²⁹ La stessa fonte documenta, tuttavia, un'altra serie di analogo soggetto, composta da quattro dipinti – “Quattro quadri grandi con ornamenti dorati a mecca rappresentanti diversi miracoli di S. Andrea Corsini” – esposta nella cosiddetta “Galleria che dal Salone si va alla Credenza, e Cucina”.³⁰

Quest'ultima serie – oggi dispersa – è già riconoscibile in inventari più antichi. Dalla lettura in sequenza di questi emergono chiare l'importanza assegnatale nella presentazione del santo di famiglia nelle residenze fiorentine, il passaggio per indivisa fra generazioni, gli spostamenti dentro e fuori Firen-

²⁷ Traggo questa informazione da BARBOLANI DI MONTAUTO 2016, p. 125, nota 26.

²⁸ Le tele misurano entrambe cm. 231x269. Su Gessi si veda il pionieristico ROLI 1958 e, più di recente, ISEPPÌ 2016, con la bibliografia citata alla nota 1. Il Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, Genova, conserva uno studio preparatorio della figura di Sant'Andrea per la scena del *Miracolo*, esposto agli Uffizi in una mostra del 2008. Vedi BOHON (a cura di) 2008, pp. 94-95.

²⁹ Archivio Corsini di Villa le Corti, Stanza XV, Camp. 6, Palchetto 5, Pacco 59, Inventario 1767, pp. 58, 79.

³⁰ *Ivi*, p. 80.

ze al seguito degli esponenti illustri e ancora gli spazi di grande visibilità accordatili, almeno fino alla metà del Settecento. Nel 1678 “4 quadrij grandi di Miracoli di S. Andrea Corsini” erano esposti nella “camera terrena” del Palazzo di Borgo Santa Croce, allora proprietà degli eredi di Andrea di Filippo Corsini (fra cui il marchese Neri, futuro cardinale).³¹ Qualche anno dopo, nel 1684, gli stessi risultano compresi nell’elenco di masserizie trasferite a Roma per arredare l’appartamento di Neri,³² ma entro il 1694 furono riportati nel palazzo di Borgo Santa Croce, poiché l’inventario delle masserizie consegnate all’ambasciatore della Repubblica di Lucca Curzio Franciotti, nuovo affittuario, li registra nella camera principale del “secondo appartamento”, accanto alla sala.³³ Nel 1697 i quattro miracoli risultano ancora nell’antica residenza, compresi fra le masserizie in custodia del nuovo guardarobiere,³⁴ ma qualche tempo dopo furono trasportati nel palazzo di Parione, dove negli inventari del 1740-49 e 1763 vennero registrati nella “Gallerietta per entrare nel Salone dalla Cucina”,³⁵ e lì rimasero ancora nel 1767. La serie seguì lo stesso passo dei due modelli di Luca Giordano, confermando l’affezione dei Corsini a tutte le rappresentazioni del santo di famiglia, specie quelle ereditate dal passato.

Nella prima metà del Settecento, in conclusione, numerosi furono gli spazi in cui l’effigie di Sant’Andrea venne esposta, ma soprattutto molte e differenti furono le forme della rappresentazione, e il ricorso alla scena di storia – privilegio di pochi, conseguente al riconoscimento ufficiale della santità –, consentì di rappresentare il santo anche in spazi non squisitamente destinati all’esposizione dei ritratti di famiglia, moltiplicando le occasioni di celebrazione.

Molta più accortezza occorreva nel presentare ritratti di antenati e parenti solo candidati alla santità, privi cioè di riconoscimenti ufficiali, essendo preclusi loro tutti i luoghi destinati all’adorazione, *in primis* la cappella domestica. Una soluzione interessante fu escogitata dalla già introdotta famiglia Gianni nella

³¹ Archivio Corsini di Villa le Corti, 2605, “Inventario delle Masserizie, Biancherie, Argenterie, et altro ritrovato questo di suddetto [20 ottobre 1678] nel Palazzo di Borgo S. Croce dell’*Illustrissimo Signor* Marchese Neri e Fratelli Corsinj, le quali robe teneva in consegna Antonio Panchettj già Guardaroba, e stante la morte seguita di detto Panchettj, si è dato tutto in consegna a *Giovanni di Francesco* Barbierj nuovo Guardaroba [...]”, c. 129r.

³² Archivio Corsini di Villa le Corti, 2605, “Inventario dell’*Appresso* roba cavata dalla Guardaroba dell’*Illustrissimo Signor* Marchese Neri, e *Monsignor* Ottavio Corsinj, [...] mandate a Roma questo di suddetto [...] per consegnarsi al *signor* Marchese Neri a Roma”, c. 233v.

³³ Il documento da me consultato è la copia dell’inventario consegnata all’ambasciatore e conservata in ASLu, Archivio Arnolfini 17, “Inventario dei mobili, quadri ecc. già esistenti in Firenze, nel palazzo di Borgo S. Croce, residenza dell’ambasciatore di Lucca, Curzio Franciotti, consegnati da Francesco Giorgi, ministro del marchese Neri Corsini [4 ottobre 1694]”, cc. 325r-337r (c. 326v i dipinti).

³⁴ Archivio Corsini di Villa le Corti, 2605, “Inventario dell’*appresso* Masserizie e Biancherie che si ritrovano nel Palazzo di Borgo Santa Croce dell’*Illustrissimo Signor* Marchese Neri, del già *Illustrissimo Signore* Marchese Andrea Corsini, le quali Masserizie, e Biancherie teneva in consegna Domenico Amatuccj passato a miglior vita, come Guarda roba di detto *signore* Marchese, et avendo consegnato le *Medesime* a Francesco di Niccolò Paoli Nuovo Guardaroba di detto *Signore* Marchese per renderne conto al *medesimo signor* Marchese, ò suoi Ministri ad ogni sua semplice richiesta e prima”, cc. 284v-c.n.n. (c. 290v i dipinti).

³⁵ Archivio Corsini di Villa le Corti, Stanza XV, Camp. 6, Palchetto 6, Pacco 72, Inventario 1740-49, p. 37; Archivio Corsini di Villa le Corti, Stanza XV, Camp. 6, Palchetto 5, Pacco 59, Inventario 1763, p. 280.

residenza del Fondaccio di San Niccolò.³⁶ Agli esordi del Settecento, la morte in odore di santità del canonico Lorenzo Maria (1686-1724), figlio cadetto di Ridolfo di Niccolò, offrì un'imperdibile opportunità di celebrazione dinastica. Nel 1725, appena un anno dopo la morte, uscì la *Vita del Servo di Dio Lorenzo Maria Gianni, Decano della Chiesa Fiorentina*, opera di Giuseppe Maria Rossi.³⁷ Una simile iniziativa editoriale includeva il decano nel novero dei Servi di Dio fiorentini, ossia degli "uomini illustri" per santità, e a prescindere dall'avvio di un processo di beatificazione, gettava lustro sulla reputazione della famiglia d'origine del venerabile. Parallelamente, l'esposizione dell'effigie nelle residenze di città e campagna si caricava di un significato altro dalla sola memoria, eminentemente celebrativo. Dalla *lista* delle pitture di Pietro Marchesini³⁸ sappiamo che non molto dopo la morte del canonico esistevano almeno due suoi ritratti, il primo "fatto al naturale in vita", il secondo, verosimilmente postumo, recante un medaglione con l'effigie di Maria Addolorata e del Cristo Morto; un chiaro attributo della spiritualità del personaggio morto in odore di santità.³⁹

La posizione di questi dipinti nell'abitazione può essere solo congetturata sulla base di un inventario di fine secolo (1799), ma quanto emerge dimostra la preminenza assoluta assegnata all'effigie del venerabile, probabilmente già in anni prossimi al progetto editoriale (che cos'è – infatti – una vita agiografica, se non l'"esposizione" di un ritratto letterario?): nell'"Atrio della Cappella", al piano nobile, è ricordato "Un Cartello con scrizione per memoria del Venerabil Lorenzo Maria Gianni", a cui seguono "cinque ritratti della famiglia", fra i quali plausibilmente l'effigie del Venerabile, nella fattispecie una di quelle prodotte dal pittore di casa, Marchesini.⁴⁰

Luogo e associazione all'iscrizione condizionavano la lettura del ritratto, stabilendo una gerarchia fra gli oggetti presentati accanto: il ritratto del Venerabile emergeva in testa alla piccola serie poiché a questo, e non agli altri, erano associate le informazioni della "memoria". In quella posizione il venerabile invitava i propri congiunti, presenti e futuri, a perseverare nella fede, nella virtù e nelle buone opere, elevandosi a nume spirituale della casa, guida e ispiratore, presente ad ogni passaggio in cappella. Se, inoltre i restanti ritratti di famiglia corrispondessero – come già ipotizzato – alle effigi di Anna Mannelli Gianni, Lucrezia Niccolini Gianni e Maria Francesca Gianni, ritratte nelle vesti di *Fede*, *Speranza* e *Carità* (così dall'"Inventario e nota de' quadri" del 1727), allora luogo dell'esposizione e preminenza del ritratto del venerabile potevano suggerire una lettura in chiave allegorico-spirituale della serie – convertita in "serie di virtù" –, sovrapponibile, senza contraddizione, alla presentazione encomiastica di una parte della genealogia; una celebrazione fondata sull'esposizione di patenti di

³⁶ Sulla famiglia e sul palazzo vedi quanto detto nel Capitolo 4, pp. 119-121.

³⁷ ROSSI 1725.

³⁸ Vedi Capitolo 4, p. 120.

³⁹ ASF, Carte Gianni 53, ins. 19, fasc.n.n., c.n.n. I ritratti corrispondono ai numeri 61 e 76.

⁴⁰ *Ivi*, fasc.n.n., c.n.n.

nobiltà immateriali, rappresentate dalla confidenza col sacro (dimostrata dal venerabile Servo di Dio) e dalle virtù associate alle giovani donne.

Del ritratto di Lorenzo Maria furono certamente realizzate copie da esporre nelle abitazioni di stretti congiunti e nelle ville di campagna. Nel 1734, ad esempio, “un ritratto in tela di un Servo di Dio” si trovava fra le “robe” consegnate a Maria Teresa Gianni, nipote del canonico, per arredare le sue stanze.⁴¹ Dal 1733 in avanti diverse incisioni con l’effigie del venerabile sono documentate nella villa di famiglia in Mugello, a nord ovest di Firenze.⁴² Non si conosce oggi l’aspetto di queste incisioni, ma la commissione stessa di un ritratto a stampa è indice di una volontà di diffusione dell’immagine e di promozione della fama di santità del servo di Dio di famiglia. Interessante è poi osservare che nella suddetta villa, la presentazione insistita dell’effigie in quasi tutte le stanze avvenne sempre in connessione con serie di incisioni rappresentanti santi, chiaramente per includerlo in quella categoria allora come in seguito mai ufficialmente riconosciutagli.

Nei decenni seguenti la celebrazione del venerabile Gianni non sarebbe scemata e accanto alle effigi canoniche, dipinte e incise, salta all’attenzione un ritratto assai curioso, realizzato in paglia, documentato in una “Nota di Mobili, Robe ecc.” consegnati nel 1808 alla signora Anna Gianni Canigiani, nipote del canonico. Ben poco di solenne e ufficiale doveva esservi in un’immagine come quella, sfortunatamente dispersa; un’immagine che agli occhi contemporanei suggerisce piuttosto un’affezione familiare e una consuetudine alla presenza in effigie del venerabile che autorizzava alla riproduzione anche in forme e materiali poveri.

Il titolo di “venerabile servo di Dio” non era bastato ai Gianni per portare all’interno del luogo consacrato, la cappella domestica, l’effigie di Lorenzo Maria. Quanti, invece, poterono rintracciare nel loro albero genealogico antenati fregiati del titolo di “beato” – anche in tempi lontani e in forme non allineate coi precetti post-tridentini –, ebbero accesso a quel luogo e in alcuni casi non esitarono a trasformare la cappella in un luogo della celebrazione dinastica. Un caso interessante – l’ultimo che qui si presenta –, ben documentato dagli studi di Alessandra Civai⁴³ è la decorazione della cappella privata di Palazzo Capponi Covoni in via Larga (attuale via Cavour), progettata dall’architetto Luigi Orlandi per il marchese Girolamo Capponi Antella (1676-1747), esponente di un ramo cadetto del noto casato ed ambizioso restauratore della dimora.

⁴¹ *Ivi*, fasc.n.n., c.n.n.

⁴² *Ivi*, fasc.n.n., cc.n.n. (inventari del 1733-36, 1742, 1757).

⁴³ CIVAI 1993.

Il piccolo sacello fu ricavato nell'ala meridionale del palazzo, oltre la Galleria,⁴⁴ e presenta tutt'oggi un ricco parato di marmi policromi, messo in opera fra il 1742 e il 1744 dal marmista fiorentino Carlo Socci, e l'affresco sulla volta, opera dello stimato Vincenzo Meucci, rappresentante la *Trinità e angeli musicanti*; tristemente vacanti risultano invece gli alloggiamenti della pala d'altare, con la *Natività di Gesù Bambino*, e di altri due laterali, quest'ultimi il vero oggetto d'interesse, giacché rappresentavano i ritratti di sei beati della famiglia Capponi. Da una lettera conservata nel Fondo Capponi dell'Archivio di Stato di Firenze, già citata da Alessandra Civai,⁴⁵ sappiamo che Girolamo aveva messo in moto una vera e propria ricerca per ritrovare le identità e le effigi dei Beati Capponi. Poco edotto sulle loro biografie, nel 1743 ricercò il consiglio del parente senatore Ferrante Capponi, che trasmise la richiesta all'agiografo Giuseppe Maria Brocchi, allora impegnato nella stesura delle *Vite de' Santi e Beati Fiorentini*, ottenendo informazioni precise e autorevoli. Seguendo le indicazioni, la scelta di Girolamo ricadde sui *Beati Tommaso, Gherardo, Clemente, Cherubino e Ludovico Capponi*, religiosi che tra Quattro e Cinquecento vestirono l'abito francescano. I primi tre furono ritratti nella pala *in cornu evangelii*, gli altri due sulla pala opposta, insieme a un sesto beato, il domenicano *Serafino*, celebrato per un commento della *Summa* di San Tommaso.⁴⁶ I dipinti furono realizzati dal giovane Giacinto Fabbroni, pittore pratese, allievo del bolognese Donato Creti,⁴⁷ e risultano ultimati entro il 1748. Entrambi, infatti, sono rintracciabili nell'inventario *post mortem* dei beni di Girolamo, ma fuori dalla cappella, in una camera del palazzo⁴⁸, probabilmente – secondo l'ipotesi di Civai – per consentire l'ultimazione degli affreschi di Vincenzo Meucci.⁴⁹

Dalla lettera già citata sappiamo che due dei ritratti furono esemplati su dipinti più antichi, rintracciati dal senatore Ferrante nella cappella del Palazzo Capponi nel "Fondaccio" di Santo Spirito, allora proprietà del senatore Roberto.⁵⁰ I personaggi – un giovane frate, identificato in *Cherubino*, e un "un vecchio, molto bello e devoto"⁵¹ – erano stati rappresentati da Bernardino Poccetti nei riquadri del fregio, e sebbene difficilmente corrispondenti alle "vere effigi" dei beati, erano comunque documenti antichi, dai quali le nuove effigi ricavavano un qualche fondamento storico e, soprattutto, si inserivano in

⁴⁴ La galleria fu decorata intorno al 1746 da Vincenzo Meucci con divinità, muse e personificazioni allegoriche alludenti alle glorie del casato. *Ivi*, pp. 88-98. Più di recente si vedano Lenzi Iacomelli in GREGORI, VISONÀ (a cura di) 2012, pp. 162-168 e LENZI IACOMELLI 2014, pp. 200-201.

⁴⁵ CIVAI 1993, p. 82. Il documento è in ASFi, Capponi, 23, ins. 54, *Notizie di Beati della Famiglia Capponi*, cc.n.n.

⁴⁶ Nella missiva di Ferrante Capponi non vi è traccia di Serafino, che poté aggiungersi alla ricerca di una simmetria perfetta fra i dipinti.

⁴⁷ Per un'introduzione biografica al pittore rimando a BELLESI 2009, vol. I, pp. 137-138.

⁴⁸ ASFi, Capponi, 24, ins. 31, *Inventario de Mobili, et altro ritrovati nell'Eredità del fu Illustrissimo Signor Girolamo Capponi Antella*, c.n.n. ("Nella Camera di Cantonata a canto al suddetto Gabinetto").

⁴⁹ CIVAI 1993, p. 86.

⁵⁰ Si tratta del celebre palazzo Capponi affacciato sul Lungarno Guicciardini. Si veda MEDRI (a cura di) 2001.

⁵¹ Così nelle parole di Ferrante nella missiva in ASFi, Capponi, 23, ins. 54, c.n.n.

un'operazione più grande di conservazione e trasmissione della memoria attraverso la ripetizione del patrimonio d'immagini – nella fattispecie ritratti – considerati “comproprietà” del casato.

Ciò acquista una rilevanza maggiore se si considera che l'abitazione di via Larga non era una dimora storica dei Capponi (Piero di Girolamo Capponi, senatore e tesoriere di Papa Paolo V, la fece edificare a partire dal 1623) e che, ancora nel 1748, non vi erano raccolti che pochissimi ritratti di famiglia.⁵² La decorazione della cappella poteva ben sopperire a una simile insufficienza, puntando su un capitolo di storia dinastica diverso da quello rappresentato solo pochi anni prima, ad esempio, nel Palazzo Capponi all'Annunziata, dimora dei cugini del marchese Girolamo – dov'erano gonfalonieri e ambasciatori repubblicani – ma altrettanto nobilitante.⁵³ La vicinanza del sacello sacro alla galleria, con gli affreschi di Meucci celebranti la nobiltà dei Capponi, poneva le effigi dei beati di famiglia al culmine del percorso di rappresentanza.

Nel 1789, quando il Palazzo di Girolamo passò alla famiglia Covoni, i dipinti risultano compresi nella vendita, ma subito dopo se ne perdono le tracce. Piace pensare – ma è un'ipotesi al momento indimostrabile – che in quanto ritratti di “uomini illustri” di famiglia, venissero acquistati da altri personaggi del casato, per non disperderne il legame con l'antico cognome.

⁵² Non è chiaro, in verità, se il documento descriva l'intera abitazione, ma, anche considerando la parzialità della fonte, l'assenza di ritratti in sale di rappresentanza desta sospetto.

⁵³ Su queste decorazioni vedi di seguito, Capitolo 6, pp. 141-144.

6. Ritratti di famiglia e grande decorazione

L'impatto duraturo e l'investimento economico ingente nella "grande decorazione" imponevano un grado di ufficialità ancor superiore all'allestimento di oggetti mobili, non potendo, come quest'ultimi, modificarsi con la semplice sostituzione dei ritratti. La pittura a fresco non era pertanto il *medium* ideale per la narrazione di microstorie, poiché, posto l'inevitabile esaurimento della loro attualità in tempi rapidi, il problema cogente dei passaggi di proprietà non lineari degli edifici, causati dall'estinzione di rami e casati (piuttosto frequenti fra Seicento e Settecento), aumentava il rischio di vanificare in pochi anni l'investimento, essendo impossibile prevedere le istanze di rappresentazione dei nuovi proprietari. Là dove, dunque, gli illusionismi architettonici e le scene allegoriche – il linguaggio dominante della decorazione del periodo – furono chiamati a superare il generico riferimento al casato, di norma affidato alla presentazione degli stemmi, e a presentare i volti della famiglia, la selezione di quest'ultimi rimase invariabilmente ancorata alla categoria degli "uomini illustri", patrimonio comune del casato e i più duttili alle riscritture della storia dinastica. Qualche eccezione è rappresentata da interpolazioni giocose, volti di uomini e donne contemporanei dipinti su corpi di divinità o figure allegoriche, allora come oggi riconoscibili solo a una visione attenta. Penso, ad esempio, alla *Flora* affrescata da Niccolò Francesco Lapi in una delle volte del Palazzo di Cosimo del Sera o ancora, dello stesso pittore, alla figura femminile dell'*Elemento della Terra* nella *Sala degli Elementi* nel Palazzo Capponi all'Annunziata, entrambe pensate per stupire il visitatore, pur nella consapevolezza del valore memoriale che avrebbero mantenuto nel futuro.¹

Sorvolando il vasto panorama di saloni, scaloni e gallerie decorati dai migliori specialisti dell'affresco e dello stucco nel periodo considerato, le effigi degli "uomini illustri" – di norma piuttosto idealizzate – compaiono in tre forme ben codificate: entro scene di storia, dipinte in grandi riquadri sulle pareti; in gruppi di figure inserite in contesti allegorici; singolarmente, con una crescente predilezione per la forma della medaglia (o medaglione) ritratto. Pochi esempi rappresentativi del linguaggio decorativo contemporaneo ci guideranno all'identificazione dei temi storici rappresentati attraverso queste forme.²

¹ Entrambi gli esempi sono pubblicati e illustrati in GREGORI, VISONÀ (a cura di) 2015, pp. 176, 331.

² Le osservazioni che seguono non intendono in alcun modo fornire un catalogo delle decorazioni a fresco del tardobarocco fiorentino, né uno dei ritratti nella decorazione. Fondamentali sulla "grande decorazione" a Firenze sono le ricerche in corso di un gruppo di studiosi coordinati da Mina Gregori e Mara Visonà che, attraverso saggi monografici sui principali cantieri decorativi, raccolti nei volumi *Fasto privato*, vanno ricostruendo una storia ricca e interessantissima della pittura a fresco fra Seicento e Ottocento. Rimando dunque a GREGORI, VISONÀ (a cura di) 2012; GREGORI, VISONÀ (a cura di) 2015; GREGORI, VISONÀ (a cura di) 2016 per una panoramica più completa dei palazzi e delle maestranze protagoniste della "grande decorazione". Altri contributi imprescindibili sono gli studi di Fauzia Farneti sulla pittura di quadratura e di Riccardo Spinelli sulla decorazione a stucco. Si vedano della prima FARNETI 2002, FARNETI 2003, FARNETI (a cura di) 2006, FARNETI 2007, FARNETI 2011, FARNETI, BERTOCCI (a cura di) 2002, FARNETI, LENZI (a cura di) 2004, FARNETI, LENZI (a cura di) 2006; del secondo, SPINELLI 1995, SPINELLI 2001^a, SPINELLI 2002^b, SPINELLI 2003^a, SPINELLI 2007, SPINELLI 2009.

Allo scadere del XVII secolo – precisamente nel 1693 – il pittore Atanasio Bimbacci (1654-1734) firmò la decorazione della Galleria di Palazzo Peruzzi, situato alle spalle di Palazzo Vecchio, all’angolo fra Borgo dei Greci e via dei Leoni. Committente fu Bindo di Simone Peruzzi (1657-1724), padre del più celebre Bindo Simone (1696-1759), fondatore della Società Colombaria e Segretario della Deputazione sopra la Nobiltà e Cittadinanza.³ Il tema scelto fu la celebrazione della Toscana attraverso i suoi uomini illustri ed è fra questi che Bimbacci rappresentò gli esponenti più rappresentativi di Casa Peruzzi, sebbene in spazi separati. Lungo il perimetro della volta (Figg. 122-123), rappresentante l’*Allegoria delle Virtù e della Gloria*, si dispiegano gruppi di figure ritraenti artisti, letterati e scienziati che illustrarono la Toscana in ogni tempo, mischiati a cartigli e stemmi allusivi a episodi e personaggi della famiglia padrona di casa.⁴ I volti dei Peruzzi compaiono invece all’interno di tre riquadri narrativi nel registro inferiore, secondo il modello più tradizionale dell’esposizione dei quadroni di storia sulle pareti delle sale. Questi rappresentano *Bartolommeo Peruzzi in atto di prendere possesso di Livorno in nome della Repubblica fiorentina (1421)*; *Marsilio Peruzzi in atto di presentare al re Enrico IV una reliquia*; *Ridolfo di Bonifacio Peruzzi, Gonfaloniere della Repubblica fiorentina, ambasciatore a papa Eugenio IV (1432)* (Fig. 124); tutti episodi tratti dalla storia antica, che dimostrano l’appartenenza dei Peruzzi al ceto di governo repubblicano.

Varcata la soglia del XVIII secolo, una sintesi ben più originale fra linguaggio decorativo tardo-barocco e classicità del tema degli uomini illustri è rintracciabile nella decorazione della galleria del piano nobile del *Palazzo dei Visacci*, con gli “uomini illustri” di casa Guicciardini (Figg. 125-128).⁵ La galleria fu progettata nell’ambito di lavori generali di rinnovamento della dimora, appartenuta a Baccio Valori (1535-1606) – bibliotecario della Laurenziana e committente della celebre facciata con le erme dei fiorentini illustri – e dal 1685 proprietà del senatore Luigi di Giovan Gualberto Guicciardini, erede testamentario dell’ultimo Valori. La decorazione fu commissionata alla fine del primo decennio del Settecento dal figlio di questi, Giovan Gualberto (1670-1726). Il gentiluomo affidò il progetto a un artista di fama internazionale, Massimiliano Soldani Benzi (1656-1740), noto a tutti nella veste di scultore e cesellatore eccelso – meno di architetto –,⁶ che predispose il modello ligneo dipinto e coordinò l’*équipe* di maestranze chiamate all’esecuzione: lo stuccatore Giovanni Martino Portogalli, il pittore di figura Matteo Bonechi (1669-1756) e i quadraturisti Giuseppe Tonelli (1668-1732) e Stefano Papi.

Il tema prescelto fu l’*Apoteosi della famiglia Guicciardini*, affrescata sulla volta. Una moltitudine di figure si agita sull’irto “Monte della Fama”, cercando di raggiungere la vetta e librarsi in cielo, in un percor-

³ Il contributo più recente sulla decorazione è di Maccioni in GREGORI, VISONÀ (a cura di) 2016, pp. 57-61, 248-250. A questo rimando e alla bibliografia li citata.

⁴ Maccioni identifica i principali episodi. *Ivi*, p. 57.

⁵ Sulla galleria e sull’edificio che la ospita si vedano BELLESI 1997, pp. 91-97; SMALZI (a cura di) 2012, pp. 24-29 (la galleria); GREGORI, VISONÀ (a cura di) 2012, pp. 51-55, 267-271.

⁶ Sul pittore si vedano DALITALA 1973; CORTI 1976; BALLICO 1984; AVERY 1987; AVERY 1993; AVERY 2005; ZIKOS 2014; AVERY 2017; AVERY 2018.

so simboleggiante la fuga dal vizio e la ricerca della virtù. Cartelle in stucco sui soprapporta presentano iscrizioni latine inneggianti alla virtù.

Un primo gruppo di sette “uomini illustri” Guicciardini è identificabile fra le figure allegoriche a mezza ascesa del monte, sulla destra, distinguibili per le vesti contemporanee. Fra questi si scorgono un cavaliere in armatura seguito da una figura più giovane – chiaramente i volti più “moderni” del gruppo –, un senatore e, secondo un’ipotesi già avanzata, il più celebre dei Guicciardini, lo storico Francesco (1483-1540), corrispondente al personaggio impellicciato ritratto di profilo con sguardo rivolto verso la sommità del monte.⁷

Gli “uomini illustri” qui rappresentati sono tutti personaggi “moderni”, vissuti, cioè, in epoca medicea. Ai “cittadini illustri” – priori e gonfalonieri di età repubblicana – fu destinato il registro sottostante, le pareti ed il cornicione, dove compaiono entro medaglioni dorati dipinti illusionisticamente. Negli spazi fra le porte i medaglioni sono sollevati da gruppi di putti, in bilico su mensoloni, e sormontati da angeli che, toccando il cornicione, creano un *continuum* con altri sei medaglioni, più grandi e con cornici fogliate più importanti.

Attraverso il ricorso alla medaglia, ingrandita artificiosamente, Soldani Benzi risolse brillantemente il problema della composizione, innovando al contempo sul piano formale l’iconografia degli uomini illustri nell’affresco. Oggetto mobile, la medaglia non richiedeva una parete per essere presentata; al contrario, potendo figurare libera nello spazio o sostenuta da figure (come in questo caso), si prestava a molteplici e fantasiose forme d’inserimento, anche negli spazi effimeri o negati (gli sfondati) degli illusionismi architettonici. Già il linguaggio decorativo cortonesco era ricorso a questa forma, sia nella pittura che nell’ornato in stucco, liberandola dalle intelaiature rinascimentali e post-rinascimentali – cui guardava ancora Poccetti nel primo Seicento –, per moltiplicare gli spazi di rappresentazione, trattandola alla stregua di una cornice tonda.⁸ Ancora alla medaglia gli scultori del Seicento ricorsero per inserire i ritratti nelle “macchine” funebri e negli apparati decorativi più complessi. Un esempio su tutti varrà la medaglia-ritratto di Francesco Feroni nella cappella gentilizia nella Chiesa della Santissima Annunziata, realizzata proprio da Soldani Benzi per quel sacello – capolavoro insuperato del tardo barocco fiorentino – progettato da Giovan Battista Foggini e decorato dai maggiori artisti del periodo.⁹

Sul piano ideale, la medaglia era l’oggetto celebrativo per eccellenza, quello su cui sin dall’antichità e, con sorprendente continuità tra medioevo e (soprattutto) Rinascimento, furono impresse le effigi di

⁷ SMALZI (a cura di) 2012, p. 54.

⁸ Gli ovali coi membri di casa Medici nelle stanze di Pietro da Cortona in Palazzo Pitti furono esempi imprescindibili. LANGEDIJK 1981-1987, vol. I, p. 210.

⁹ Sulla cappella Feroni si veda VISONÀ 1990.

imperatori, sovrani e personaggi illustri, per diffonderne la fama e consacrarne la memoria.¹⁰ La presentazione entro medaglia degli uomini illustri di questa o di altra famiglia nobile costituiva quindi un livello autonomo della celebrazione, giacché l'elogio era intrinseco alla forma. Com'è noto, la cultura antiquaria di primo Settecento ebbe nel collezionismo di medaglie e monete una delle sue espressioni fondamentali¹¹ e i medaglieri Medici, Riccardi, Rinuccini, Gori, furono solo i principali costituiti nella Firenze del tempo. Soldani Benzi fu uno dei maggiori conoscitori di medaglie e da par suo collezionista: inviato prima a Roma poi a Parigi dal granduca Cosimo III per apprenderne l'arte ed anzi per farne il principale specialista toscano, al suo cesello si devono alcune delle medaglie-ritratto più belle del tardo barocco fiorentino.¹²

Le medaglie dipinte nella Galleria Guicciardini riflettono la specializzazione di Soldani Benzi quanto la cultura antiquaria del tempo, che influenzò il rinnovamento della decorazione domestica in molte forme. Medaglioni e ovali in marmo e in stucco, normalmente dorati, rappresentanti imperatori, “uomini illustri” e – fra i più replicati – ritratti della famiglia Medici, furono prodotti in serie dalle principali botteghe fiorentine di scultori e stuccatori. Questi oggetti si aggiunsero ai quadri ricalcati sulla *Serie Giovaniana*, trovando esposizione soprattutto in androni, scaloni e ambienti di ricetto, sia in città che nelle ville di campagna.¹³ Non mancarono casi di inserimento in sale e gallerie, per creare allestimenti più ufficiali, celebranti virtù di governo e intellettuali associate agli effigiati. Nel 1712, ad esempio, il senatore Jacopo Mannelli (1654-1720), che già conosciamo,¹⁴ commissionò allo stuccatore Giovanni Martino Portogalli la decorazione della galleria terrena della sua Villa del Cantone, poco distante dal centro di Firenze, che includeva due serie di otto medaglioni ciascuna, rappresentanti imperatori antichi e “uomini illustri”, opere degli scultori Giovanni Battista Giovannini e Giovacchino Fortini.¹⁵

¹⁰ Per una storia della medaglia e del suo significato celebrativo, si vedano JONES 1979; SPENCER 1979; FITTSCHEN 1985; SCHER (a cura di) 1994; Mc CRORY 1999; CUNNALLY 1999; GLASS 2015. Sulla fortuna della medaglia a Firenze rimando ancora a TODERI, VANDEL (a cura di) 1987; TODERI, VANDEL (a cura di) 1990; LANGEDIJK (a cura di) 1991; ATTWOOD 1997; SCORZA 2008; GAMBERINI 2016.

¹¹ Vastissima è la bibliografia sull'argomento. A titolo introduttivo e con riferimento alle due personalità che condizionano maggiormente gli studi antiquari nella Firenze della prima metà del Settecento – Filippo Buonarroti “il giovane” e Anton Francesco Gori – rimando a CRISTOFANI 1981; GALLO (a cura di) 1986; BALLERI 2005; GAMBERO 2008. Si veda inoltre BALLERI 2014, pp. 75-141, per una sintesi sulle personalità e sui temi principali dell'erudizione antiquaria fiorentina nel periodo considerato.

¹² Per l'attività di medaglista di Soldani Benzi si vedano DALITALA 1973; CORTI 1976; CIARDI DUPRÉ DEL POGGETTO 1981; JOHNSON 1981; BALLICO 1984; AVERY 1987; AVERY 1993; AVERY 1995; ZIKOS 2014; AVERY 2017, pp. 16-27.

¹³ Gli inventari di masserizie e mobili del periodo forniscono chiara e abbondante evidenza della diffusione delle serie, così come i registri delle vendite all'incanto del Magistrato dei Pupilli, in cui trovavano facile redistribuzione sul mercato di seconda mano.

¹⁴ Si veda il Capitolo 4, pp. 118-119.

¹⁵ Sulla decorazione della galleria Mannelli rimando a FOCARILE 2017, pp. 294-300. Sfortunatamente galleria e villa sono andate distrutte nei rifacimenti dell'area all'incrocio fra le attuali via Lungo Affrico e via Cento stelle, seguiti al Secondo Conflitto Mondiale.

Nella Galleria Guicciardini l'esaltazione della *virtus* guardava al particolare, agli uomini illustri del casato. Soldani Benzi riuscì ad adattare il nuovo linguaggio alla rappresentazione della storia dinastica e, giocando sulla simbologia della forma, trattò la medaglia alla stregua di un elemento di distinzione interna alla categoria degli uomini illustri, grazie al particolare rapporto istituito con l'*Apoteosi* della volta. Le medaglie ritraggono solamente i "cittadini" repubblicani – gli "uomini antichi" della famiglia – e se da un lato definiscono sul piano cronologico l'appartenenza di quelli a una stagione più antica – una sorta di "età dell'oro" del casato e dello stato fiorentino – dall'altro attribuiscono ai soggetti un valore primario nella rappresentazione dell'identità nobiliare, poiché maggiore era il valore del ritratto entro medaglia rispetto alle sagome dipinte nella volta. La "nobiltà civile" precedette e preannunziò i titoli degli "uomini moderni" e in virtù di quella i Guicciardini, come tutti gli esponenti del patriziato di origine repubblicana, rivendicavano il diritto di conservare la *leadership* nello stato granducale. Le effigi dei "cittadini" si collocano così fisicamente e idealmente alla base del programma; esse sostengono la scalata al Monte della Fama dei discendenti e, sospinte da creature angeliche, attendono di ricongiungersi a quelli nello spazio dell'*Apoteosi*.

L'originalità del progetto decorativo di Soldani Benzi emergerebbe ancor più forte da un confronto finora mai proposto con la più celebre galleria fiorentina dedicata alla celebrazione dinastica, quella di Palazzo Medici Riccardi.¹⁶ L'*Apoteosi della casata de' Medici* (Fig. 80), dipinta da Luca Giordano fra 1682 e 1685 per il marchese Francesco Riccardi domina uno spazio concepito come uno scrigno prezioso, destinato ad accogliere la collezione di medaglie, monete, gemme e anticaglie dei Riccardi, ordinate negli armadi a muro.¹⁷ La sistemazione del medagliere Riccardi in quel luogo avvenne intorno al 1703 e da quel momento è ricordato dalle fonti come una delle attrazioni del palazzo, mostrato ai visitatori e discusso dagli intendenti. A distanza di pochissimi anni, Soldani Benzi poté pensare di "mettere in scena" nella Galleria Guicciardini quanto accadeva realmente a Palazzo Medici Riccardi, e presentare al di sotto dell'*Apoteosi* un medagliere immaginario, nel quale erano i volti dei principali uomini illustri Guicciardini; il tutto – naturalmente – integrato nel tono allegorico della decorazione. Un simile riferimento ideale a uno spazio celeberrimo sarebbe ipotizzabile anche a non voler considerare l'esistenza di un analogo rapporto narrativo, in Palazzo Medici Riccardi, fra *Gloria dei Medici* e le medaglie conservate al di sotto, che raffiguravano papi, imperatori e fiorentini illustri; modelli ideali per la dinastia fiorentina ed emblemi del potere sovrano, con riferimento a papi e sovrani contemporanei e a personaggi illustri patrocinati dai Medici.

Nella forma e con la funzione rappresentate nella Galleria Guicciardini, la medaglia-ritratto comparve rapidamente in altri cantieri decorativi, attestandosi fra gli elementi più caratteristici dell'affresco

¹⁶ Vedi quanto già detto a proposito della Galleria Riccardi nel Capitolo 3, pp. 80-86, con bibliografia nelle note.

¹⁷ Sul medagliere Riccardi nella galleria vedi DE JULIIS 1984 e VAIANI 2009.

tardo barocco e *rocaille* fiorentino (e non solo). Vero scrigno della grande decorazione della prima metà del Settecento, Palazzo Capponi all'Annunziata, sull'attuale via Gino Capponi, costruito dal 1701 per il senatore Alessandro di Scipione (1644-1716) e decorato per cura dello stesso e dei figli Scipione Maria (1680-1743) e Francesco Pier Maria (1688-1753), presenta alcuni degli esempi più significativi.¹⁸ Il palazzo è fra i più inaccessibili di Firenze, a causa del frazionamento in appartamenti e uffici, ma numerose pubblicazioni e in particolare i contributi recenti di Lisa Leonelli, ci introducono in sequenze di camere, sale e gallerie decorate fastosamente dai maggiori artisti disponibili,¹⁹ con quadrature e scene mitologiche in buona parte riferite ai padroni di casa attraverso la ripetizione degli stemmi. Tuttavia, in almeno due ambienti del piano nobile il programma celebrativo si fece particolare, e incluse i ritratti – certo fantasiosi, ma riferiti a personaggi particolari – della famiglia.

Il primo ambiente è il maestoso salone del piano nobile, a doppia altezza, affrescato da Matteo Bonechi intorno al 1746 con grandi scene raffiguranti episodi salienti della storia antica della famiglia (Fig. 129). Sulla parete lunga, il riquadro più grande rappresenta *Pier Capponi alla presenza del re Carlo VIII di Francia* (1494), episodio notissimo, nel quale il gonfaloniere Capponi, a capo della città dopo la cacciata dei Medici, si oppose alle condizioni di pace imposte dal sovrano francese, stracciando al suo cospetto i capitoli presentatili. L'episodio era un caposaldo irrinunciabile della storia familiare; Bernardino Poccetti lo aveva rappresentato negli affreschi del salone di Palazzo Capponi sul Lungarno Guicciardini²⁰ e, più tardi, Jacopo Vignali lo ridipinse in una tela di grandi dimensioni ricordata dal biografo Bartolozzi.²¹ Gli altri due dipinti, sulle pareti più corte, rappresentano il primo *Il ricevimento del legato Neri Capponi a Venezia*, evento del 1435 risolto con un'esuberante veduta del Canal Grande, popolata di imbarcazioni nobili e popolari, il secondo un episodio storico non meglio identificabile.²²

Le tre grandi scene di Matteo Bonechi sono incorniciate da cornici in stucco con, in basso, grandi cartigli con le descrizioni latine degli episodi (apparentemente aggiunti in seguito). Il resto delle pareti presenta una decorazione a finte architetture che secondo Fauzia Farneti andrebbero assegnate a un altro frescante, Giuseppe Nobili, documentato nel salone nel 1758.²³ A questo pittore la studiosa assegnò pure gli elaborati soprapporta, che in sei grandi ovali simulanti medaglioni-ritratto presentano altri

¹⁸ Sul palazzo si veda GINORI LISCI 1972, vol. I, pp. 519-528; sulle decorazioni si vedano Leonelli in GREGORI, VISONÀ (a cura di) 2012, pp. 116-123 e Leonelli in GREGORI, VISONÀ (a cura di) 2015, pp. 165-180, entrambi con bibliografia.

¹⁹ Nel cantiere si avvicendarono Atanasio Bimbacci, Matteo Bonechi, Francesco Botti, Giovanni Maria Ciocchi, Giuseppe del Moro, Ranieri del Pace, Giovan Domenico Ferretti, Niccolò Lapi, Onorio Marinari, Ferdinando Melani, Niccolò Nannetti, Giovanni Camillo Sagrestani, il quadraturista Giovanni Jacopo Ciseri, lo scultore Giovacchino Fortini, lo stuccatore Filippo Portogalli, solo per citare i principali.

²⁰ Vedi MEDRI (a cura di) 2001, pp. 86-95, ill. 59 e 60.

²¹ BARTOLOZZI 1753, p. XXVI.

²² L'impossibilità di accedere alla sala ha impedito di precisarne il soggetto, stante l'assenza di indicazione precise in letteratura e di riproduzioni fotografiche sufficienti all'identificazione.

²³ FARNETI 2003, p. 340.

sei volti di personaggi illustri Capponi: Niccolò, Aloisio, Pietro, Gino, Neri e un altro Aloisio, cardinale, secondo le sintetiche note di Sandro Bellesi, che tuttavia li considera di Matteo Bonechi.²⁴

La decorazione del salone si chiude con il grande affresco della volta – questo indubbiamente di Bonechi – rappresentante *Il Tempio dell'Immortalità*; meta finale della vicenda terrena e storica dei Capponi, avendo consegnato alla pubblica fama tanti protagonisti della storia dello stato.

Adiacente al salone è la cosiddetta “Sala delle Statue”, un ambiente di dimensioni contenute interamente affrescato (Figg. 130-131). Sulla volta è rappresentata l'*Allegoria delle Arti Liberali*, opera di Giovanni Camillo Sagrestani (e collaboratori), mentre sulle pareti Giovanni Jacopo Ciseri dipinse un autentico turbinio di quadrature, popolate di gruppi statuari, cartigli e – ancora una volta – medaglioni dorati con ritratti degli “uomini illustri” Capponi e bassorilievi con scene di battaglie in cui si distinsero “antichi” del casato (riconoscibile è la *Battaglia di Anghiari*, avvenuta nel 1440, nella quale fu capitano Neri di Gino Capponi). Salone e “Sala delle Statue” furono gli spazi della celebrazione storico-dinastica, in un percorso molto articolato, che attraverso miti e allegorie puntava alla descrizione di tutti gli aspetti dell'identità nobiliare.

Esattamente sul lato opposto di Palazzo Capponi, a confine col grande giardino esteso fino a Borgo Pinti, un'altra famiglia toscana, i Della Gherardesca, affidò alla decorazione a fresco e a stucco la presentazione di alcuni dei personaggi illustri del casato.²⁵ L'antico edificio (oggi sede di un lussuoso Hotel) era stato progettato da Giuliano da Sangallo per l'umanista Bartolomeo Scala e alla morte dell'ultimo discendente Scala, nel 1585, passò ad Alessandro de' Medici, cardinale di Firenze e futuro papa Leone XI. Ai Della Gherardesca pervenne nel 1605 per lascito del pontefice alla sorella Costanza, sposa di Ugo della Gherardesca, e da quel momento fu oggetto di vari lavori di ampliamento e decorazione. L'ambiente che più c'interessa è il salone del piano nobile, parte delle trasformazioni settecentesche progettate dall'architetto granducale Antonio Ferri.²⁶ In occasione delle nozze con Maria Virginia Pandolfini, il conte Guido Della Gherardesca commissionò nel 1732 la decorazione del salone, coinvolgendo alcuni dei pittori più stimati del momento. Vincenzo Meucci, Mauro Soderini e Giovanni Domenico Ferretti dipinsero rispettivamente *La fondazione del porto di Bonifacio in Sardegna*, avvenuta nell'anno 830 (Fig. 132); *La chiamata di Gaddo della Gherardesca al governo di Pisa nel 1316*, seguita alla liberazione dalla tirannia di Ugucione della Faggiola; *Il matrimonio del conte Guelfo della Gherardesca con Elena di Hohenstaufen*, figlia del re di Sardegna e nipote di Federico di Svevia, celebrato nel 1262 (Fig. 133). Le tre scene si sviluppano in tre grandi riquadri sulle pareti, circondati da cornici in stucco. Tutti gli episo-

²⁴ BELLESI 2009, vol. I, p. 88.

²⁵ Sui della Gherardesca vedi TOSCANELLI 1937; DELLA GHERARDESCA 1995; sul palazzo di Borgo Pinti, GINORI LISCI 1972, vol. II, pp. 529-536; BELLINAZZI 1998; BORDONI 2017.

²⁶ Vedi BALDASSARI 2002, pp. 164-165; Lenzi Iacomelli in GREGORI, VISONÀ (a cura di) 2012, pp. 152-156 (part. 153-154 il salone); LENZI IACOMELLI 2014, pp. 31-32, 182-183.

di riferiscono della storia antica della famiglia, dell'origine feudale e della *leadership* esercitata sulla Toscana assai prima della stagione repubblicana. Altri episodi e personaggi illustri collegati alle scene principali sono raffigurati nei due sovrapposti accanto a ciascun riquadro, tutti identificati dalle iscrizioni entro cartigli in stucco che li sormontano.

Come nella Galleria Peruzzi e nel salone di Palazzo Capponi la celebrazione dei Della Gherardesca illustri ricorre alle scene di storia, ossia al linguaggio narrativo, preferendolo all'evocazione per mezzo delle effigi singole dei protagonisti, caratteristica quest'ultima della Galleria Guicciardini e in parte della sala Capponi, dove le due forme di rappresentazione si fondono. Nella sala Della Gherardesca, inoltre, si assiste a un'inusuale (per il periodo) rinuncia al corredo allegorico, cui corrispose una ricerca di limpidezza ed eleganza dell'ornato scultoreo – ultime opere di Giuseppe Brocetti – preludenti a un classicismo proprio della seconda metà del secolo.

Quanto finora osservato solleva un quesito enorme: là dove – e siamo nella grande maggioranza dei casi – la decorazione a fresco esclude i volti della famiglia, presentando figurazioni allegoriche più o meno genericamente riferibili al casato, è lecito cercare un rapporto programmatico e narrativo con l'eventuale esposizione di ritratti di famiglia amovibili nel medesimo spazio, sulle pareti?

Una prima constatazione – certo ovvia – è che i cicli pittorici più imponenti, fra cui le raffigurazioni delle *Apoteosi* delle famiglie, si estendevano (oggi non ovunque) su tutta la superficie muraria, con profusione di architetture dipinte e sfondati che respingevano l'esposizione di dipinti a parete, compreso i ritratti di famiglia.²⁷ Erano programmi indipendenti che ambivano a una “intramontabilità” di significato funzione della generalità dei contenuti.

Un discorso un po' diverso vale per i busti-ritratto, che potevano essere sistemati entro nicchie, sulle porte, su mensole e su sgabelloni, secondo un uso invalso già nel Rinascimento. La decorazione illusionistica barocca giocava costituzionalmente con la scultura, simulandola e richiamando nello spazio reale oggetti tridimensionali, in particolare i busti. L'esempio più celebre nei decenni di nostro interesse è il salone di Palazzo Corsini in Parione, dove all'*Apoteosi della famiglia Corsini*, dipinta da Anton Domenico Gabbiani e Jacopo Chiavistelli entro il 1697, corrispondono al di sotto sedici busti marmorei poco più grandi del naturale, alloggiati entro nicchie e sui timpani delle porte, scolpiti da un gruppo di scultori identificati anni sono da Marà Visonà.²⁸ Si tratta, tuttavia, nel salone Corsini, di busti di divinità antiche e figure allegoriche, rappresentazioni di un “Olimpo arcadico” che assiste all'apoteosi della fami-

²⁷ Il censimento al momento più completo di queste decorazioni è in GREGORI, VISONÀ (a cura di) 2012, GREGORI, VISONÀ (a cura di) 2015, GREGORI, VISONÀ (a cura di) 2016.

²⁸ Sul salone di Palazzo Corsini rimando a GUICCIARDINI CORSI SALVIATI 1989; VISONÀ 1988; Maccioni in GREGORI, VISONÀ (a cura di) 2012, pp. 21-42, con bibliografia precedente. Gli autori dei busti corrispondono nell'ordine a Anton Francesco Andreozzi, Giovan Camillo Cateni, Isidoro Franchi, Giovanni Baratta, Giovacchino Fortini, Vittorio Barbieri.

glia, rappresentata dalla sagoma del suo magnifico palazzo – luogo identitario per eccellenza –, dagli stemmi e da cartigli, con iscrizioni inserite nel decoro plastico; non già dai ritratti di famiglia.

Gli inventari della residenza datati fra 1711 e 1767²⁹ documentano i ritratti Corsini in diverse sale della “Galleria” (la sequenza di stanze includente la vera e propria Galleria), situata fra il salone e l’Arno, tutti dipinti, mentre i busti ritratto si trovavano nel quartiere estivo al piano terreno, e non rappresentavano personaggi di casa Corsini, bensì principi Medici ed altri fiorentini.³⁰

Né in palazzo Corsini, proprietà dei più munifici committenti di scultura della Firenze medicea, né in alcun’altra residenza a me nota busti-ritratto “di famiglia” furono riuniti in numero sufficiente da configurare la presentazione di uno spaccato della genealogia, a integrazione e completamento di un programma decorativo permanente. Gli inventari del Sei e Settecento suggeriscono una rarefazione spaziale dei busti ritratto, con l’esposizione su porte, camini, nicchie e sgabelloni in stanze diverse, senza pervenire alla costituzione di insiemi eterogenei per stile e datazione, privilegiando al contrario l’esaltazione della rarità e dell’unicità dei marmi e terrecotte provenienti dal passato. Diverso è il discorso per i busti commissionati contestualmente o a distanza di pochi decenni, che al pari delle serie dipinte, nascevano per celebrare uno spaccato della genealogia, e pertanto richiedevano un’esposizione congiunta, sostenuta dall’uniformità stilistica. Un esempio per tutti può essere la serie di quattro busti-ritratto della famiglia Corsi, recentemente pubblicati da Donatella Pegazzano.³¹ Alla vigilia dell’elezione al cardinalato, Domenico Maria Corsi (1633-1697) commissionò allo scultore romano Alessandro Rondoni iunior quattro busti ritraenti il padre Giovanni di Jacopo (1600-1664), marchese di Cajazzo, lo zio monsignor Lorenzo Corsi (1601-1656) – da cui Domenico Maria aveva ereditato carriera ed ambizioni –, il fratello Antonio (1630-1679) e la propria effigie, con indosso l’agognata mozzetta cardinalizia. I quattro busti furono eseguiti fra l’estate del 1685 e l’inverno dell’anno successivo sulla base di ritratti pittorici in parte giunti da Firenze – solo il cardinale, infatti, era in vita al momento dell’esecuzione – e, come già notato da Pegazzano, nascevano per celebrare “l’acquisizione del ruolo cardinalizio che coronava gli sforzi che da anni la famiglia Corsi aveva intrapreso al fine di poter annoverare tra i suoi esponenti un principe della Chiesa”.³² Dopo l’esecuzione e fino al 1697, il busto del

²⁹ Archivio Corsini di Villa Le Corti, Stanza XV, Camp. 6, Palchetto 6, Ins. 72, “Nota dei quadri delle quattro Camere, et altre, di chi sono fatta il di primo Maggio 1711”; *Ivi*, “Libro d’Inventari de Mobili, e Masserizie dell’Eccellentissima Casa Corsini [1740-49]”; *Ivi*, Stanza XV, Campata 6, Palchetto 5, Ins. 59, “Inventario delle Masserizie e Mobili esistenti nel Palazzo di Parione dell’Eccellentissima Casa Corsini Terminato questo di 20 Dicembre 1763”; *Ivi*, “Duplicato Inventario dei Mobili, e Masserizie esistenti nel Palazzo di Parione dell’Eccellentissima Casa Corsini Terminato il di 31 Agosto 1767”. Citati estesamente in vari contributi sulle collezioni d’arte dei Corsini fra Firenze e Roma, gli inventari rimangono inediti e sono stati consultati in originale con la premurosa assistenza di Nada Bacic.

³⁰ Cfr. Capitolo 3, pp. 79-80.

³¹ PEGAZZANO 2015^b, pp. 12-37. Sulla famiglia Corsi, appartenente all’antico patriziato di origine repubblicana e distintasi, già sul finire del Cinquecento, per il mecenatismo artistico e musicale, si vedano della stessa studiosa PEGAZZANO 2010, PEGAZZANO 2014, PEGAZZANO 2015^a.

³² PEGAZZANO 2015^b, pp. 19-20.

cardinale Domenico Maria fu esposto nella sala del trono della sua residenza romana, mentre quelli degli stretti congiunti furono trasferiti in Toscana. Nella villa Corsi di Sesto Fiorentino (alle porte di Firenze) risultano documentati con certezza nel 1757, ricongiunti nel frattempo col busto del committente, e in quel luogo, nella galleria sul giardino, mostravano ai discendenti e a tutti i frequentatori gli eccellenti traguardi sociali raggiunti dalle ultime generazioni.

Tornando al quesito generale, se si esce dall'ambito delle raccolte di ritratti e dal tema connesso degli "uomini illustri" – ossia da insiemi di oggetti che sottendono un programma di tipo identitario – la ricerca di connessioni narrative fra singoli ritratti (o piccoli gruppi) col tema allegorico delle decorazioni a fresco diventa rischiosa, poiché ogni mito e/o allegoria presume un processo d'identificazione del committente (e della sua famiglia) con le iconografie selezionate, e dunque ciascun ritratto di famiglia presentato accanto può potenzialmente appropriarsi delle virtù incarnate dalle allegorie. Ad esempio, una sequenza di stanze decorata per accogliere una neo-sposa nell'abitazione del marito – una situazione tipica, restando le nozze l'occasione di produzione principale degli affreschi – presentava sempre temi omaggianti le virtù muliebri e coniugali, e il "ritratto della signora sposa", commissionato contestualmente dal marito per essere esposto nel "quartiere femminile", offriva un volto e un soggetto alla celebrazione. Tuttavia l'assenza o la sostituzione del ritratto non intaccavano né diminuivano il significato della decorazione permanente, segno della reciproca indipendenza.

Ciò detto, l'esposizione a *pendant* di ritratti di coniugi nelle alcove o nei salotti aperti su di esse, apparentemente di moda nel primo Settecento, difficilmente sarebbe imputabile al caso. La scelta del luogo partiva dalla simbologia dell'alcova come "recesso" dell'unione coniugale e da ciò discendeva il richiamo all'interno o nelle immediate vicinanze dei volti dei coniugi, in modo da trasferire su quelli il bagaglio di simboli proprio dello spazio. Dei ritratti del principe Lorenzo Francesco Strozzi e della moglie nel salotto antistante l'alcova di Palazzo Strozzi, oggi distrutta, si è già detto più in alto.³³ Un altro esempio è rappresentato da un'alcova di Palazzo Corsini in Parione afferente al cosiddetto "Quartiere di Mezzo, che riesce sulla Galleria" (diversa dalla più celebre con l'*Allegoria della Notte* di Rinaldo Botti e Alessandro Gherardini), che negli anni '40 del Settecento presentava, insieme ad altri dipinti, i ritratti del marchese Filippo Corsini e della moglie Lucrezia Rinuccini.³⁴

Nessuna risposta definitiva – in conclusione – è possibile dare alla domanda di sopra, ma allo stato attuale delle conoscenze si direbbe che raccolte di ritratti e decorazioni a fresco convivessero armoniosamente più in ragione della comune funzione celebrativa che per una reale compenetrazione narrativa, rispondente a un programma organico che ne impediva la separazione.

³³ Vedi Capitolo 2, p. 62.

³⁴ Archivio Corsini di Villa Le Corti, Stanza XV, Camp. 6, Palchetto 6, Ins. 72, "Libro d'Inventari de Mobili, e Masserizie dell'Eccellentissima Casa Corsini [1740-49]", p. 42.

Mi sia concesso concludere il discorso sul rapporto fra ritratti di famiglia e decorazione a fresco con una suggestione intorno a un piccolo ritratto inedito, che più del problema dell'esposizione, solleva quello della contaminazione di stile e iconografia fra linguaggio della ritrattistica e linguaggio della decorazione.

In collezione privata si conserva un ritratto di Scipione di Alessandro Capponi (1680-1743) poco più che dodicenne nel 1693, stando all'iscrizione e alla data presenti sulla tela (Fig. 135). Il giovane Capponi, figlio di quell'Alessandro committente del Palazzo all'Annunziata, è ritratto in un formato molto diverso dagli ometti in miniatura suoi coetanei – “maschere” dei gentiluomini che sarebbero diventati –, esemplati sui ritratti paterni in ossequio a una tradizione assai antica, perpetrata a Firenze nei ritratti dei principi Medici di Suttermans. Il busto di Scipione è iscritto all'interno di una cornice ovale, assimilabile a un medaglione – anche se policromo –, circondato dall'iscrizione in lettere capitali dorate che lo identifica (MARCELLO SCIPIO CAPPONI AB.^S & DIL.^{US} AE: XII A. 1693). L'ovale è librato in cielo da un paffuto angioletto, compagno di un altro adagiato su una nuvola poco al di sotto, nell'atto di reggere uno stemma dei Capponi, sormontato da una corona comitale (parzialmente tagliata sul lato destro).

Un simile dipinto non ha confronti diretti nella produzione di ritratti autonomi di fine Seicento e, almeno concettualmente, sembra un frammento di una scena più grande, una *Gloria* o *Apoteosi* dei Capponi, in cui l'effigie del piccolo Scipione – promosso in anticipo alla categoria degli “uomini illustri” – partecipa di quel movimento ascensionale di figure allegoriche e angeliche su cui si costruiva la particolare iconografia. Un possibile paragone, in cui l'iconografia della gloria è proposta nella sua interezza su tela, è il grande dipinto con l'*Allegoria di Cosimo III de Medici* realizzato nel 1698 dal pittore francese Jean-François de Troy (1679-1752), al suo primo passaggio toscano (Fig. 134).³⁵ Il sovrano è ritratto al centro della tela nelle vesti di un imperatore romano, assiso su una nuvola e sospinto verso l'alto – dove, sulla destra, si scorge il Tempio della Pace – da un turbinio di figure angeliche e allegoriche, rappresentanti – secondo l'analisi di Fausta Navarro – la *Pace* (che gli stringe la mano), la *Fede*, che sta per coronarlo con l'alloro; le virtù cardinali – *Prudenza*, *Giustizia* e *Temperanza* –, ciascuna con i propri simboli; alcune figure muliebri, fra cui l'*Abbondanza*; la personificazione dell'*Etruria*, e infine – su tutte, in alto a sinistra – la *Grazia Divina*. Cosimo III è dunque raffigurato nelle vesti di sovrano per diritto divino, custode dell'ortodossia cattolica e garante della pace nell'Europa intera; un'immagine corrispondente al titolo reale, cui il granduca aspirava da tempo e che nel 1691 era sembrato più vicino, con l'ottenimento del “trattamento regio”, ma che infine non sarebbe giunto. Fra i meriti di Cosimo III vi era la generazione dell'erede al trono toscano, e così in alto a destra due figure angeliche reggono

³⁵ Sul pittore e sul dipinto si vedano CIARDI 1997; NAVARRO 1998; LERIBAUT 2002, part. pp. 18-19 e 214 per l'*Allegoria* di Cosimo III.

i ritratti entro ovale del Gran Principe Ferdinando e della moglie Violante Beatrice di Baviera. Nulla ancora lasciava presagire la tragica fine della dinastia con la morte senza eredi di tutti i figli di Cosimo.

Il ritratto di Scipione Capponi, primogenito di Alessandro, rappresentava la speranza della prosecuzione del proprio casato non diversamente dal gran principe Ferdinando per i Medici e in un'ideale rappresentazione di un'*Apoteosi* dei Capponi occuperebbe il posto del principe toscano. Le caratteristiche della piccola tela, tuttavia, non autorizzano a immaginarlo se non nella forma di un frammento ideale, non materiale, di una scena allegorica. Il gruppo di figure è molto compresso e la presenza dello scudo con l'arme Capponi immette nel piccolo spazio quanto basta a stabilire una connessione fra l'effigie e la genealogia di appartenenza, con una lettura in senso allegorico-celebrativo suggerita dall'immediato riferimento all'iconografia della *Gloria*.

In assenza di riscontri documentari che ne accertino l'esatta provenienza,³⁶ l'esame della tela esclude la riduzione da un dipinto più grande, e fa propendere per un'invenzione originale, propria di un pittore sul quale mi riservo di riflettere ancora, ma che per la rapidità della pennellata e la luminosità dei colori andrebbe senza dubbio cercato nel popoloso gruppo di artisti attivi contemporaneamente nella grande decorazione a fresco, di cui Alessandro Capponi – padre ambizioso del ritrattato – si circondò e avrebbe continuato a circondarsi per la decorazione del proprio magnifico Palazzo dietro l'Annunziata. Rimane un testimone di come lo spirito del tempo, intriso di cultura antiquaria – evidente qui nel ricorso al medaglione – e incline con forza crescente alla narrazione per allegorie dell'identità nobiliare, riuscì a produrre sperimentazioni originali attraverso la contaminazione dei linguaggi artistici, proponendo nel caso particolare un'alternativa al ritratto del fanciullo ricalcata sugli schemi iconografici degli uomini illustri dipinti e scolpiti nella grande decorazione.

³⁶ La contabilità superstite di questo ramo dei Capponi è in BNCFi, Libri di Commercio Capponi. Lo spoglio dei volumi segnati 163, 199, 264, riferibili ad Alessandro Capponi, probabile committente del ritratto, non ha prodotto risultati utili.

Conclusioni

La storia della ritrattistica a Firenze fra 1650 e 1750 è una storia politica, sia perché – come naturale alla rappresentazione dell'uomo – ogni ritratto riproduce e consegna all'osservatore un'immagine frutto di una “scelta di campo” (dunque politica) sul modo di presentarsi al mondo, sia perché compresa fra due eventi politici che mutarono il corso della storia fiorentina: all'origine l'ascesa al potere dei Medici e l'istituzione del ducato (granducato dal 1569); in chiusura l'estinzione della dinastia toscana e l'arrivo degli stranieri Lorena. Fra questi due estremi non sarebbe scorretto parlare della ritrattistica come di una storia medicea, per lo stretto rapporto di causa-effetto fra evoluzione della società determinata dai Medici e le risposte offerte dai ritratti all'urgenza della rappresentazione.

È una storia medicea anche quando, apparentemente, esclude i Medici. L'affermazione della genealogia come forma della narrazione storica portò l'antichità al vertice dei requisiti costituenti la nobiltà. Il modello delle serie di “uomini illustri”, nato come catalogo di *exempla virtutis*, fu subito adattato a rappresentare il catalogo dei titoli di nobiltà, con un'accorta selezione dei titolari fra gli “uomini antichi” e gli “uomini moderni” del casato. Tuttavia, le nuove serie di ritratti non prevedevano un accostamento ai ritratti dei sovrani Medici.

Gli “uomini antichi” di casa Frescobaldi, Ricasoli e Rucellai rivendicavano un'origine feudale e per lungo tempo – quello della Repubblica – una parità coi Medici nel governo dello stato. Le serie di gonfalonieri e priori repubblicani, traduzioni grafiche dei prioristi “a famiglie”, celebravano un momento cruciale della storia sul quale il patriziato rivendicava l'accesso agli spazi di potere del granducato. Infine, le serie di ritratti di senatori certificavano la continuità fra Repubblica e principato; anche sul piano iconografico, dato che manto e copricapo rossi dei senatori – la “veste di servizio” – derivavano e quasi si confondevano con quelli dei gonfalonieri repubblicani. Eppure, la chiusura delle serie con gli “uomini moderni” più vicini al potere principesco riportava i Medici in quelle narrative, svelandone l'allineamento perfetto alla storia ufficiale dello stato toscano, scritta per dimostrare la *leadership* dei Medici su di esso.

Si potrebbe persino argomentare che le narrative storico-genealogiche “per immagini” fossero più medicee di altre storie medicee “di carta”. Dalle serie di “uomini illustri” vennero espunti tutti gli avi che pur comparivano nelle cronache fiorentine e nelle storie genealogiche come “campioni” della libertà repubblicana, ma che nella presentazione nello spazio reale dell'abitazione correavano il rischio di rendere attuali rivendicazioni del passato che le ambizioni del presente – il servizio alla corte dei Medici – consigliavano di mantenere sottotraccia. La serie Frescobaldi e le raccolte di “uomini illustri” degli Strozzi – quest'ultimi capofila del fuoriuscitimo fiorentino – offrono la più chiara dimostrazione, non comparendovi gli oppositori del regime mediceo (nel primo caso) o venendovi presentati nelle vesti concilianti di senatori e soldati in carriera (nel secondo).

Il potere dell'immagine di fronte a quello della parola; l'accessibilità dello spazio domestico di fronte a quella delle pagine scritte – spesso chiuse negli scrittoi e biblioteche di casa, come le *Le Vite degl'Uomini Illustri della Famiglia degli Strozzi* – produssero versioni più o meno accomodanti della medesima narrativa, con un'evidente consapevolezza della forza maggiore dell'immagine, passibile di interpretazioni differenti, da cui l'accorta selezione di ciò che si rappresentava nelle abitazioni.

Ciò dimostra una volta di più il valore pubblico dello spazio “privato” della residenza e la forza dei ritratti fra gli oggetti identitari. Le effigi di famiglia consegnavano agli spazi delle storie e ne facevano i luoghi deputati alla narrazione. Soggetti e generi della ritrattistica determinavano il livello di ufficialità delle narrative e costruivano percorsi di rappresentanza, quando i ritratti erano distribuiti lungo sequenze di ambienti o lungo l'ascesa dal piano terreno alla “sala grande”, passando per lo scalone.

Nel saggio l'indagine si è concentrata in particolare sulle residenze cittadine ma quanto detto sugli allestimenti dei ritratti Strozzi e sul percorso seguito dalle serie Frescobaldi e Rucellai fa dei ritratti di famiglia spie luminose dell'evoluzione della cultura residenziale fra città e villa. I ritratti singoli di Filippo e Piero Strozzi “i guerrieri” nella villa del Boschetto suggeriscono che la narrazione delle storie di famiglia godeva di maggiore libertà a una distanza maggiore dal centro del potere. Ciò naturalmente non dispensava le residenze di campagna dal presentare narrative ufficiali, e infatti il caso Strozzi (e molti altri) dimostrano l'esistenza di repliche delle serie di ritratti esposte in città, talvolta di formato minore. In altri casi le ville accolsero serie nuove, frutto della riproduzione nello stesso formato di dipinti con storie autonome, esposti in città in luoghi diversi.¹

Il trasferimento degli “uomini illustri” di casa Frescobaldi nella villa di Montecastello e, più tardi, quello delle *Storie di casa Rucellai* nella villa di Campi sono anch'essi spie di fenomeni più generali: in entrambi i casi sostennero la crescita delle ambizioni di rappresentanza delle residenze extra-urbane, per l'importanza assunta dalla villeggiatura come momento della sociabilità nobiliare e per la gestione dei patrimoni fondiari, su cui poggiava la base economica della nobiltà del granducato. Le serie raggiunsero i luoghi in cui le famiglie trascorrevano gran parte del tempo e che – in entrambi i casi suddetti – corrispondevano ai presunti “territori ancestrali”, cui si riferivano i documenti più antichi, insistevano i titoli nobiliari (nel caso Frescobaldi) e le leggende sulle origini (nel caso Rucellai).

Il fenomeno migratorio dei ritratti di famiglia dalla città alla campagna proseguì nel corso dell'Ottocento e ancora nel Novecento, quando l'incrocio di vari fattori – l'estinzione di rami familiari o interi casati; la messa a reddito di molti palazzi, con la divisione in appartamenti, la cessione in affitto,

¹ Un esempio è una replica del ritratto di Ottavia Strozzi nei Corsini di Nicolas Delobel (Fig. 100), incluso in una serie di ritratti Corsini, tutti repliche di originali noti, conservati in collezione privata.

la vendita, ecc. – trasformò la villa nel ricovero più sicuro dei beni storici di famiglia, dove spesso si trovano tutt’oggi.

Restando sugli spostamenti della ritrattistica, certamente l’evoluzione degli spazi residenziali modificò i criteri della presentazione. Il maestoso Palazzo Corsini in Parione ci ha portati all’interno dell’architettura residenziale barocca dove il centro gravitazionale e simbolico della “sala grande” rinascimentale era andato perduto. Il nuovo salone di accesso al piano nobile fu sì destinato alla celebrazione del casato secondo il linguaggio più aggiornato della decorazione – l’*Apoteosi dei Corsini* sulla volta e il corredo di busti allegorici nei soprapporte – ma non fu quello il luogo per la raccolta dei ritratti di famiglia, che andarono a distribuirsi in vari ambienti degli appartamenti di rappresentanza.

La ripartizione in appartamenti fu un fenomeno generale che riguardò anche le dimore più antiche, oggetto di restauri anche importanti – sebbene rispettosi delle “antiche pietre”, pur esse documenti di nobiltà –, ma là dove la riorganizzazione degli spazi non eliminò la “sala grande”, questa tese a mantenere la sua funzione tradizionale e attorno al grande camino l’assemblea degli avi continuò idealmente a radunarsi attraverso i ritratti.

Il salone di Palazzo Gondi è uno degli esempi meglio conservati e più accattivanti, con la serie di ritratti degli avi illustri francesi li esposti dal 1711. Rispetto alle serie precedenti – Frescobaldi ma pure Ricasoli, più tarda di un ventennio – mostra il superamento della divisione fra “uomini antichi” e “uomini moderni”, entrambi presenti nella narrativa genealogica a cui s’ispirava – l’*Histoire Généalogique de la Maison de Gondi* – ma non nel programma della “sala grande”. Qui l’unico ritratto di personaggio antico era Giuliano “il magnifico”, committente del palazzo rinascimentale, e solo questi e il palazzo – il contenitore della serie – rappresentavano l’antichità della famiglia, mentre le carriere dei parenti francesi descrivevano un profilo sociale e nobiliare imperniato sulla dimensione internazionale e sui titoli accumulati nel regno di Francia.

Con la sua esposizione verso la strada e le grandi finestre, la “sala grande” di Palazzo Gondi incanta tutt’oggi chiunque passi al di sotto nelle belle serate in cui è illuminata, concedendo ai curiosi di sbirciare le grandi tele con gli “uomini illustri” Gondi, visibili piuttosto chiaramente dalla strada. Non conosco memorie di viaggiatori o altre fonti che facciano riferimento a visioni dello stesso tipo (anche riferite ad altri palazzi) ma che si tratti o meno di una suggestione – basterebbero, in effetti, tre tende chiuse a smentirmi, quante sono le finestre di quella sala – credo tuttavia che il tema della visibilità dell’interno all’esterno non vada tralasciato quando ci si interroga sulla presentazione dei ritratti di famiglia. Nel caso di narrative genealogiche dal carattere ufficiale la visibilità fu ricercata al massimo delle sue possibilità.

La “sala grande” era il luogo più accessibile del piano nobile e ancor di più lo erano scalone e loggia del cortile, dove ritratti di famiglia si trovavano almeno dal Cinquecento. Da quest’ultimo luogo i ritrat-

ti dipinti tesero a sparire per ragioni di conservazione – non così i busti, presenti anche in androni e cortili – ma mi piace ricordare che proprio la loggia continuò a lungo ad essere un luogo della presentazione della genealogia, attraverso l'esposizione del grande albero genealogico dipinto su tela, con o senza il corredo dei targoni con armi gentilizie.

Grande visibilità ricercarono anche gli allestimenti dei ritratti principeschi, che nelle abitazioni di grandi e medi cortigiani certificavano la confidenza col potere costituito. I ritratti dei granduchi Medici di Palazzo Corsini si trovavano nella stanza adiacente al grande terrazzo sull'Arno, così da poter essere visti anche dall'esterno e dal cortile, oltre che da quanti avevano accesso al salone, che gli è poco discosto. I marchesi Riccardi e Giugni dedicarono le fastose gallerie dei rispettivi palazzi alla celebrazione dei Medici, ponendo sopra tutto l'identità di servitori della corte. In Palazzo Medici Riccardi il programma celebrativo si tingeva di attualità politica se, come ipotizzato, l'esposizione dei ritratti della coppia imperiale e dei sovrani di Francia e Spagna nell'anticamera della galleria rivendicava ai Medici il famigerato titolo regio.

L'esposizione di ritratti principeschi accanto ai ritratti del padrone di casa e di altri esponenti del casato poteva tradurre il rapporto diretto intercorso fra gli effigiati e dunque serviva alla narrazione di microstorie, intelligibili a quanti conoscevano le biografie dei personaggi. Talvolta non occorre neppure la presenza in effigie dei padroni di casa perché la storia venissero fuori. Ad esempio, i ritratti di Papa Clemente XI Albani e di alcuni suoi cardinali, parenti del marchese Francesco Riccardi, raccontavano senza necessità di introduzione gli anni trascorsi dal padrone di casa a stretto contatto con quella corte. Non sempre tuttavia, a distanza di secoli, le microstorie sono così semplici da recuperare, dipendendo interamente dalla precisione con cui sono descritti i soggetti nei documenti, spesso insufficiente per i ritratti principeschi. La genericità con cui quest'ultimi compaiono negli inventari è indizio di un valore diverso dalla ritrattistica di famiglia. L'analisi delle filze degli incanti del Magistrato dei Pupilli conferma l'esistenza di una gerarchia fra categorie di ritratti. I ritratti principeschi erano i primi a trovare acquirenti poiché l'immaginario cortigiano della nobiltà granducale ne richiamava il numero maggiore nelle abitazioni e il mercato delle aste ne offriva di pronti e spesso di ottima qualità, provenendo da patrimoni illustri.

Lo stesso immaginario fu responsabile della produzione di repliche e serie a buon mercato, rintracciabili nelle abitazioni anche di personaggi privi di un rapporto diretto con la corte. Non, dunque, ogni ritratto principesco faceva del suo proprietario un cortigiano, ma certamente la diffusione di una moda dell'esposizione dei ritratti principeschi tratteggia una società in cui l'immaginario cortigiano si era insinuato in profondità nella sua cultura materiale. Le filze degli incanti del Magistrato dei Pupilli confermano lo statuto peculiare che i ritratti di famiglia possedevano nella gestione patrimoniale. Erano infatti i primi oggetti ad essere restituiti agli eredi o ad essere riacquistati dai parenti e tutori degli

stessi, per evitarne la dispersione. Per i ritratti di famiglia, infatti, il valore memoriale, storico, documentario e “identitario” valeva più di ogni altro e in particolare sui ritratti antichi si giocò la narrazione dell’identità nobiliare soprattutto nel primo cinquantennio del Settecento.

La produzione delle serie di ritratti storici d’invenzione conobbe un drastico ridimensionamento poiché alla rappresentazione dell’antichità non corrispondeva, in quei dipinti, la prova dell’antichità, che risiedeva invece nelle immagini coeve agli effigiati. Se, dunque, alla metà del Seicento i fratelli Frescobaldi si erano imbarcati in un progetto ambizioso e originale di ricostruzione della genealogia, commissionando a Lorenzo Lippi un’intera serie di ritratti di “antichi” di casa, nel 1706 la generazione successiva cedette più spregiudicatamente al falso, acquistando sul mercato “8 Quadri grandi di Ritratti con sua adornamento e ridotti in persone della Famiglia”. L’antichità di quelle tele e, verosimilmente, la coerenza fra epoca dei soggetti ed epoca degli oggetti, consigliarono ora di agire diversamente dal passato.

Non furono i Frescobaldi né i primi né gli unici a ricorrere ai falsi per incrementare le raccolte di famiglia e l’episodio evocato dei ritratti Pasquali, fatti esaminare da periti stimatori per verificarne l’autenticità, si presta a dimostrare, indirettamente, il problema della quantità dei falsi in circolazione, in un’ansia di accumulazione ed esposizione di immagini parlanti di nobiltà cresciuta insieme al culto della genealogia. Nel caso Pasquali era l’iscrizione che, considerata coeva e coerente al ritratto, certificava l’appartenenza dei soggetti al casato.

Il tema delle iscrizioni è un aspetto cruciale della storia della ritrattistica analizzata nel lungo periodo. Ancora il perito dell’*affaire* Pasquali scriveva nella sua relazione che “l’hauere (...) ne quadri Inscrizioni del proprio nome, et Arme, è cosa da Gentilhuomo”² e infatti le iscrizioni in caratteri dorati derivavano dal modello delle serie degli uomini illustri e trasferivano sui ritratti di famiglia lo stesso potenziale celebrativo. L’apposizione delle iscrizioni era un’operazione invasiva, che alterava l’iconografia dei dipinti per separarli dal resto degli oggetti consimili presenti nell’abitazione. Mentre garantiva la trasmissione dell’identità del ritrattato – fatte salve le trasformazioni fraudolente – e diventava un elemento iconografico distintivo dei ritratti di famiglia, imponeva un regime di protezione speciale sugli stessi, riconosciuto solo ai ritratti e/o agli oggetti che ne erano similmente segnati.

In molti casi le iscrizioni non sono coeve ai dipinti ma vennero aggiunte per circoscrivere l’insieme dei ritratti di famiglia, “marchiandoli”, per così dire, dello stesso segno distintivo. Reiterata nel tempo, questa operazione consentì di far crescere l’insieme di ritratti con quelli delle nuove generazioni, rendendo riconoscibile l’insieme indipendentemente dalla concentrazione nello spazio. Il caso Serristori è assai esemplificativo di questa operazione, poiché dipinti originali di fine Cinquecento, ritratti di ante-

² ASFi, Pasquali, 28, ins. 3, carta sciolta fra f. 94 e f. 95

nati illustri eseguiti alla fine del secolo successivo, dipinti settecenteschi e ancora copie e falsi ottocenteschi, con stili e formati diversi, ottennero tutti l'iscrizione e a dispetto di un'esposizione diffusa nello spazio, risultavano legati da un filo rosso – o meglio sarebbe dire dorato – che invitava a leggerli in sequenza, componendo un'immagine ampia della genealogia.

Il caso Serristori è anche un esempio di prosecuzione delle serie storiche d'invenzione, con ritratti ispirati al corpus di fine Seicento. Non dovettero tuttavia essere molte le serie d'invenzione proseguite in questo modo e a distanza di decenni dal picco di produzione (metà Seicento) serie di "antichi", di gonfalonieri, priori e senatori possedevano una loro storicità, esaltabile attraverso l'isolamento, soprattutto dalla ritrattistica contemporanea e quando quest'ultima era concepita, a sua volta, per piccole serie. È questo il caso dei ritratti del conte Piero Strozzi con padre, moglie e sorella e ancora di Pier Matteo Frescobaldi con moglie, padre e fratello, le cui esistenze di gruppo dipendevano dalla omogeneità di formato, dallo stile e – evidente nel caso Frescobaldi – dalle interconnessioni iconografiche che richiama una lettura a *pendant*. Evidente è la specularità degli sfondi dei ritratti di Pier Matteo e Carlo Niccolò Frescobaldi, in cui i simboli del vigore ed il loro contrario (l'albero e la colonna, in uno integri e floridi, nell'altro troncati) descrivono le diverse aspettative di generazione ricadenti sul primogenito e sul cadetto.

Strozzi e Frescobaldi sono entrambe serie sul nucleo ristretto della famiglia, che arricchirono le forme della rappresentazione della genealogia (o meglio dei suoi frammenti), rifuggendo l'ufficialità delle raccolte più affollate, nelle quali la dimostrazione dei titoli di nobiltà rimaneva l'obiettivo fondante.

Come fu all'origine del fenomeno, la narrazione della genealogia seguì il corso degli eventi politici e rispecchiò l'evoluzione del concetto di nobiltà, fortemente interconnessa a quelli. La raccolta di ritratti che i Mannelli allestirono nella "sala grande" dell'antica residenza al Ponte Vecchio (ca. 1720) descrive, meglio di altre, i criteri che la informarono e la distanza dalle narrative genealogiche di metà Seicento. L'antichità rimase il titolo principale, ma in questo caso, non essendovi ritratti antichi a dimostrarla, veniva rappresentata dal grande albero genealogico, che fungeva da integrazione alla narrativa per immagini e da guida alla lettura, condensando le informazioni sulla discendenza dei personaggi presentati in effigie. I titoli di nobiltà civile erano rappresentati dai ritratti dei primi priori (la famiglia non aveva gonfalonieri) e la conversione al nuovo sistema di governo aveva i suoi attestati nei ritratti di senatori. Tuttavia, da questi capisaldi già propri delle serie seicentesche, la raccolta si allargava a comprendere ritratti maschili e femminili delle ultime generazioni, che aggiungevano un capitolo nuovo alla narrativa storico-genealogica, corrispondente alla politica matrimoniale, da cui derivavano prosecuzione del casato, prosperità e economica e mantenimento del profilo nobiliare, consumandosi fra casati fiorentini illustri.

La raccolta Mannelli corrispondeva punto per punto al dossier presentato da Ottavio Mannelli Galilei alla *Deputazione sopra la nobiltà e cittadinanza* per l'ammissione della famiglia alla classe del *patri-ziato* fiorentino. Era lo specchio del dibattito che aveva preceduto la formulazione della legge sulla nobiltà del 1750, che agitò i fiorentini nei decenni che accompagnarono l'estinzione dei Medici e l'arrivo dei Lorena, nei quali in discussione erano gli equilibri sociali assestatosi nei due secoli di dominazione medicea e la perdita dei privilegi acquisiti. Lo spauracchio dell'occupazione straniera prima e la necessità di certificare il possesso dei titoli di nobiltà poi stimolarono nuove ricerche genealogiche e il riordinamento di tutti i documenti dell'antichità delle famiglie, dalle carte d'archivio – ordinate secondo criteri nuovi, in molti casi tutt'oggi sopravvivenenti³ – agli oggetti ereditati dal passato, *in primis* le immagini della genealogia, i ritratti.

Questo fenomeno fu alla base della formazione delle raccolte come quella Mannelli e fra gli elementi di novità che portò nelle narrative storico-genealogiche “per immagini” fu certo l'inclusione dei ritratti femminili, da cui risultava provata la politica matrimoniale.

Mentre tuttavia le donne facevano il loro ingresso nelle narrative ufficiali, spesso con ritratti che le avevano presentate, in origine, *a pendant* coi mariti oppure come pie vedove in abito da lutto, la ritrattistica contemporanea spalancava alle stesse un ventaglio di possibilità di rappresentazione assai più ampio del passato, esplorando aspetti inediti dell'immaginario sociale e nobiliare al femminile.

Nel quarto capitolo abbiamo osservato ritratti di giovinette intente al gioco, alla musica e alla danza; spose elegantissime; madri di famiglia e dame di corte nelle serie di *Belle*; abbiamo evidenziato il grande spazio concesso alle donne nelle rappresentazioni di gruppo, dai ritratti della famiglia nucleare di grande formato – come l'inedito *Giovanni Giuseppe Ginori con la moglie e tredici figli* –, alle scene di conversazione di medio-piccolo formato, una su tutte il *Ritratto della famiglia Martelli*.

Caratteristica della ritrattistica della prima metà del Settecento è l'esplorazione dell'universo mondano, che pretese uno spazio di rappresentazione nelle residenze nobiliari, dando luogo a nuovi generi – *conversation pieces* e scene galanti – che moltiplicarono le occasioni di presentazione della famiglia nello spazio e nel tempo. L'esplorazione a volo d'uccello della ritrattistica maschile e femminile tentata nel quarto capitolo non rende certo giustizia della varietà di ritratti, degli artisti protagonisti e di tutti i temi rappresentati ma dimostra – spero con sufficiente chiarezza – che alla rappresentazione della genealogia e dei titoli di nobiltà la prima metà del Settecento pose accanto, con forza sconosciuta al passato, il tema della sociabilità nobiliare, e che questo andò a occupare spazi separati – assai diffusi nell'abitazione – presentandosi quasi come il rovescio della medaglia della genealogia, dove la medaglia rimase l'identità nobiliare.

³ INSABATO 1994; INSABATO 1997.

Fra le richieste più diffuse che gli aristocratici fiorentini rivolsero alla ritrattistica fu quella di rappresentare l'internazionalità della società fiorentina. Dai ritratti eroici dei generali Del Borro all'informale Giovanni Battista Martelli, attribuiti tutti a Giulio Pignatta il peso dei modelli francesi si direbbe schiacciante. Palazzo Corsini in Parione non smise di confermarsi lo scrigno di novità e capolavori che rimane tutt'oggi, anche in fatto di ritrattistica, presentando opere originali di artisti di corte stranieri come il *Ritratto di Neri Maria Corsini* di Hyacinthe Rigaud o il *Ritratto di Ottavia Strozzi nei Corsini come Diana* dell'esordiente Nicolas Delobel, quest'ultimo un ottimo esempio di quanto la dimensione internazionale fosse presente anche alla ritrattistica femminile.

Questi ed altri ritratti, come la splendida *Lucrezia Rinuccini nei Corsini come Flora* di Antonio Franchi, trovarono nel travestimento allegorico il modo di sottrarsi all'ufficialità delle raccolte di ritratti di famiglia, mescolandosi fra i dipinti delle quadre. L'incontro con simili dipinti generava (e genera tutt'oggi) una sorta di cortocircuito: come ritratti di famiglia costringevano, presto o tardi, a uno spostamento della lettura dal piano estetico dell'invenzione e dello stile, a cui si era indotti dalle opere accanto, a quello storico, dov'era la biografia a parlare. Così facendo diventavano incontri sorprendenti, tipici dell'esperienza dello spazio barocco, animato dall'improvviso cambio di prospettiva e dalla sorpresa dello svelamento di una maschera dietro la rivelazione dell'identità del soggetto rappresentato.

Un'esperienza simile era quella offerta dalla grande decorazione, dove nei gruppi affollati di allegorie e figure angeliche dipinti nelle volte si scorgevano talvolta ritratti di antenati illustri o, come interpolazioni giocose, volti di gentiluomini e gentildonne contemporanei, sui corpi dei favolosi protagonisti.

Abbiamo visto tuttavia che la grande decorazione servì soprattutto all'immaginario celebrativo più alto, legato alla genealogia e poco duttile alla rappresentazione di microstorie, la cui attualità scompariva più rapidamente del *medium*. In questo senso la grande decorazione fu l'unica vera erede del genere storico degli uomini illustri di metà Seicento, dopo che le pitture su tela cedettero al confronto coi ritratti antichi, e portò quel genere a ulteriore sviluppo con soluzioni formali proprie del linguaggio decorativo tardo-barocco, fra cui assai peculiare fu l'adozione della medaglia ritratto.

Tornando ai ritratti allegorici, questi allargarono le possibilità di presentazione della famiglia nucleare, con piccoli raggruppamenti funzionanti contemporaneamente come serie di volti di famiglia e serie di allegorie. Il ritrattista Giulio Pignatta fu uno dei nomi più ricercati per queste produzioni, a giudicare dalle evidenze emerse, insieme ad Antonio Franchi – per cui già ci rassicurava la documentazione contabile – e al collega Carlo Berti. Queste piccole narrative trovarono posto fuori dai saloni principali, come nell'anticamera della camera da letto di Jacopo Mannelli e nell'anticamera della cappella di Palazzo Gianni, moltiplicando così gli spazi di presentazione della famiglia.

Nel caso Gianni le tre gentildonne rappresentate come virtù teologali furono accostate, secondo l'ipotesi, al ritratto del Venerabile di famiglia, il canonico Lorenzo Maria, a cui nello stesso ambiente era dedicata un'iscrizione celebrativa. Un simile allestimento si prestava a una doppia interpretazione: una allegorico-spirituale, centrata sulla figura del canonico, che i padroni di casa celebravano sull'uscio della cappella alla stregua di un santo di famiglia; l'altra come raccolta di ritratti di famiglia – quale effettivamente era –, e a questa lettura si faceva certo appello al cospetto di quanti ritenevano illegittima la prima.

La presenza di un “campione della fede” nella genealogia meritava di essere celebrata per il lustro che portava al casato e alla patria intera e la soluzione ambigua e ambivalente usata dai Gianni era motivata dall'assenza di un riconoscimento ecclesiastico ufficiale. Parenti e discendenti di santi e beati riconosciuti dalla Chiesa poterono invece permettersi forme di celebrazione più clamorose, anche all'interno degli spazi domestici, come negli esempi osservati nei palazzi Pazzi, Corsini e Capponi.

A giudicare dai luoghi della celebrazione, dalla quantità e qualità dei ritratti esposti nelle case dei parenti presi in esame, la santità emerge come una componente essenziale della narrazione dell'identità nobiliare, capace di stare al pari con la narrazione dell'identità cortigiana. Del resto, in entrambi i casi si trattava di rappresentare la confidenza con i due poteri che governavano il mondo: quello principesco e quello divino.

Figure fuori testo

Elenco figure fuori testo

Fig. 1. Scipione Ammirato, Cornelis Cort, *Albero genealogico della famiglia Medici*, 1569. Londra, The British Library.

Fig. 2. Giacinto Botti, *Ritratto di Vieri di Vieri Guadagni gonfaloniere*, ca. 1650. Olio su tela, cm 134x106. Firenze, collezione privata.

Fig. 3. Jacopo Vignali, *Ritratto di Piero Ginori gonfaloniere*. Olio su tela. Ubicazione ignota.

Fig. 4. Jacopo Vignali, *Ritratto di Francesco Ginori gonfaloniere*. Olio su tela. Ubicazione ignota.

Fig. 5. Jacopo Vignali, *Ritratto di Gino Ginori gonfaloniere*. Olio su tela. Ubicazione ignota.

Fig. 6. Jacopo Vignali, *Ritratto di Carlo Ginori gonfaloniere*. Olio su tela. Ubicazione ignota.

Fig. 7. Jacopo Vignali, *Ritratto di Tommaso Ginori gonfaloniere*. Olio su tela. Ubicazione ignota.

Fig. 8. Andrea del Castagno, *Ciclo degli uomini e donne illustri per Villa Carducci di Legnaia*, 1448-1451. Affresco staccato, riportato su tela e gesso, 250x150 cm (i pannelli). Firenze, Galleria degli Uffizi, San Pier Scheraggio.

Fig. 9. Domenico Ghirlandaio, *Ciclo di uomini illustri dell'antichità*, 1482-1485. Affresco. Firenze, Palazzo Vecchio, Sala dei Gigli.

Fig. 10. Francesco Bianchi Buonavita, *Ferro Rucellai riceve dall'imperatore Federico I le terre di Campi*, secondo quarto del XVII secolo. Olio su tela, cm 200x173. Firenze, Collezione Pratesi.

Fig. 11. Francesco Bianchi Buonavita, *Alamanno Rucellai riceve gli onori arrecatigli dalla scoperta dell'erba Oricella*, secondo quarto del XVII secolo. Olio su tela, cm 200x173. Firenze, Collezione Pratesi.

Fig. 12. Francesco Bianchi Buonavita, *Leon Battista Alberti mostra a Giovanni Rucellai il progetto della cappella del Santo Sepolcro per San Pancrazio*, secondo quarto del XVII secolo. Olio su tela, cm 200x173. Firenze, Collezione Pratesi.

Fig. 13. Nicodemo Ferrucci, (già attr. a Francesco Salviati), *Ritratto di Giovanni di Paolo Rucellai*, ca. 1600. Firenze, Palazzo Rucellai.

Fig. 14. Jacopo Zucchi, *Veduta della Basilica di Santa Maria Novella con Giovanni di Paolo Rucellai e Leon Battista Alberti*, ultimo decennio del XVI secolo. Roma, Galleria Rucellai di Palazzo Ruspoli, particolare della parete meridionale.

Fig. 15. Ignoto del XVIII secolo, *particolare della decorazione di un soffitto di Palazzo Rucellai con la riproduzione del ritratto di Giovanni di Paolo*. Fine XVIII-primi XIX secolo.

Fig. 16. Andrea Boscoli, *Trionfo di Mardocheo con Baccio Valori*, ca. 1599. Olio su tela, 137,16x196,85 cm. Ubicazione ignota.

Fig. 17. Lorenzo Lippi, *Ritratto della famiglia Galli come Trionfo di David*, 1656. Olio su tela. Firenze, collezione privata.

Fig. 18. Lorenzo Lippi, *Ritratto del sen. Matteo Frescobaldi*, ca. 1665. Olio su tela. Collezione privata.

Fig. 19. Lorenzo Lippi, *Ritratto del sen. Agnolo Acciaiuoli trasformato nel sen. Giuseppe di Matteo Frescobaldi*, ca. 1665. Olio su tela. Collezione privata.

Fig. 20. Lorenzo Lippi, *Ritratto di Mons. Piero Frescobaldi vescovo di S. Miniato*, ca. 1665. Olio su tela. Collezione privata.

Fig. 21. Lorenzo Lippi, *Ritratto di M. Fresco di Lamberto de Frescobaldi, de S.S.ri di Camaione, Cavale Potesta di Cremona 1279*, ca. 1665. Olio su tela. Collezione privata.

Fig. 22. Lorenzo Lippi, *Ritratto di M. Berto Frescobaldi, Cavale Potesta di Padova 1282*, ca. 1665. Olio su tela. Collezione privata.

Fig. 23. Lorenzo Lippi, *Ritratto di M. Tommaso di Lionardo Frescobaldi ... morì in Genova sopra la corda per non voler palesare i segreti della patria 1428*, ca. 1665. Olio su tela. Collezione privata.

Fig. 24. Lorenzo Lippi, *Ritratto di Fra' Antonio Frescobaldi, Priore di Pisa e Ammiraglio di Pio II*, 1665. Olio su tela. Collezione privata.

Fig. 25. Virginio Zoballi (attr.), *Ritratto di Lamberto di Frescobaldo de Frescobaldi, grande anziano*, 1665-1666. Olio su tela. Collezione privata.

Fig. 26. Virginio Zoballi (attr.), *Ritratto di Dino Frescobaldi poeta*, 1665-1666. Olio su tela. Collezione privata.

Fig. 27. Rodrigo de Villandrando, *Ritratto di Filippo IV in armatura trasformato in Giuliano di Piero Frescobaldi*, 1625 con alterazioni nel 1880-1890. Olio su tela. Collezione privata.

Fig. 28. Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Braccio Filippi, nominato cavaliere da Carlo Magno nel 787*. Incisione. Da CORBINELLI 1705.

Fig. 29. Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Forte di Orlando Bellicozzo, eletto senatore della Repubblica fiorentina nel 1204*. Incisione. Da CORBINELLI 1705.

Fig. 30. Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Gondo dei Gondi, membro del gran consiglio della Repubblica fiorentina nel 1248*. Incisione. Da CORBINELLI 1705.

Fig. 31. Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Simone di Geri dei Gondi, magistrato della Repubblica fiorentina*. Incisione. Da CORBINELLI 1705.

Fig. 32. Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Carlo di Silvestro Gondi, Priore e Gonfaloniere della Repubblica*. Incisione. Da CORBINELLI 1705.

Fig. 33. Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Bernardo di Carlo Gondi, Priore e Gonfaloniere della Repubblica*. Incisione. Da CORBINELLI 1705.

Fig. 34. Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Filippo di Carlo Gondi, magistrato dei dieci di libertà e pace*. Incisione. Da CORBINELLI 1705.

Fig. 35. Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Giovanni Battista di Alessandro Gondi, senatore, cavaliere di S. Stefano, Balì di Pisa, Segretario di Stato e ambasciatore in Francia*. Incisione. Da CORBINELLI 1705.

Fig. 36. Claude Augustin Duflos (inc.) da un dipinto di Tiziano (?), *Ritratto di Antonio Gondi "il giovane", capostipite del ramo francese*. Incisione. Da CORBINELLI 1705.

Fig. 37. Pittore francese ignoto, *Ritratto di Antonio Gondi "il giovane", capostipite del ramo francese, ante 1711*. Olio su tela. Firenze, Palazzo Gondi.

Fig. 38. Claude Augustin Duflos (inc.) da un dipinto di Tiziano (?), *Ritratto di Marie de Pierrevive, moglie di Antonio Gondi "il giovane"*. Incisione. Da CORBINELLI 1705.

Fig. 39. Claude Augustin Duflos (inc.) da un dipinto di A. Pezey, *Ritratto di Alberto di Antonio Gondi, primo duca di Retz e Maresciallo di Francia*. Incisione. Da CORBINELLI 1705.

Fig. 40. Claude Augustin Duflos (inc.) da un dipinto di A. Pezey, *Ritratto di Filippo Emanuele di Alberto Gondi, conte di Joigny, capitano delle Galere di Francia e cavaliere dello Spirito Santo*. Incisione. Da CORBINELLI 1705.

Fig. 41. Pittore francese ignoto, *Ritratto di Filippo Emanuele di Alberto Gondi, conte di Joigny, capitano delle Galere di Francia e cavaliere dello Spirito Santo, ante 1711*. Olio su tela. Firenze, Palazzo Gondi.

Fig. 42. Claude Augustin Duflos (inc.), *Ritratto di Giovan Francesco Paolo Gondi, cardinale di Retz e vescovo di Parigi*. Incisione. Da CORBINELLI 1705.

Fig. 43. Pittore francese ignoto, *Giovan Francesco Paolo Gondi, cardinale di Retz e vescovo di Parigi, ante 1711*. Olio su tela. Firenze, Palazzo Gondi.

Fig. 44. Antoine Pezey (dis.) Claude Augustin Duflos (inc.), *Ritratto di Paola Francesca Gondi, duchessa di Lesdiguières, ca. 1700*. Collezione privata.

Fig. 45. Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Forte di Orlando Bellicozzo, eletto senatore della Repubblica fiorentina nel 1204*. Incisione priva di didascalia. Archivio Gondi di Villa i Bossi, *Istoria Genealogica dell'Illustrissima Casa dei Gondi*, f.s.n.n.

Fig. 46. Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Carlo di Silvestro Gondi, Priore e Gonfaloniere della Repubblica*. Incisione priva di didascalia. Archivio Gondi di Villa i Bossi, *Istoria Genealogica dell'Illustrissima Casa dei Gondi*, f.s.n.n.

Fig. 47. Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Filippo di Carlo Gondi, magistrato dei dieci di libertà e pace*. Incisione priva di didascalia. Da Archivio Gondi di Villa i Bossi, *Istoria Genealogica dell'Illustrissima Casa dei Gondi*, f.s.n.n.

Fig. 48. Disegnatore ignoto, *Albero genealogico della famiglia Gondi*, sec. XVII. Disegno acquerellato, 121x150 cm. Firenze, Archivio di Stato.

Fig. 49. Pittore fiorentino del sec. XVII, *Albero genealogico della famiglia Gondi*, ultimo quarto del XVII secolo. Olio su tela, 172,5x140,5 cm. Firenze, Archivio di Stato.

Fig. 50. Michele Lepri, *Albero genealogico della famiglia Gondi*, ca. 1719. Olio su tela, ca. 355x300 cm. Collezione privata.

Fig. 51. Firenze, Salone di Palazzo Gondi.

Fig. 52. Tommaso Resi, *Ritratto di Giuliano Gondi detto "il Magnifico"*, 1711. Olio su tela. Firenze, Palazzo Gondi.

Fig. 53. Giulio Pignatta, *Ritratto del conte Piero Strozzi*, 1720. Olio su tela. Firenze, Palazzo Guadagni dell'Opera.

Fig. 54. Giulio Pignatta, *Ritratto di Maria Teresa Riccardi Strozzi come Diana*, 1724-1725. Olio su tela. Firenze, Palazzo Guadagni dell'Opera.

Fig. 55. Giulio Pignatta, *Ritratto di Anna del Nero Strozzi come Cleopatra*, 1730. Olio su tela. Firenze, Palazzo Guadagni dell'Opera.

Fig. 56. Giulio Pignatta, *Ritratto di Lucrezia di Amerigo Strozzi come Artemisia*, 1710(?). Olio su tela. Firenze, Palazzo Guadagni dell'Opera.

Fig. 57. Giulio Pignatta, *Ritratto di Amerigo Strozzi*, ca. 1720. Olio su tela. Firenze, Palazzo Guadagni dell'Opera.

Fig. 58. Giulio Pignatta, *Ritratto di Teresa di Amerigo Strozzi*, ca. 1720. Olio su tela. Firenze, Palazzo Guadagni dell'Opera.

Fig. 59. Giulio Pignatta, *Ritratto di Anna di Ottavio Acciaiuoli nei Frescobaldi*, 1717. Olio su tela. Collezione privata.

Fig. 60. Giulio Pignatta, *Ritratto di Pier Matteo di Lamberto Frescobaldi*, 1717. Olio su tela. Collezione privata.

Fig. 61. Giulio Pignatta, *Ritratto di Carlo Niccolò di Lamberto Frescobaldi*, ca. 1722-23. Olio su tela. Collezione privata.

Fig. 62. Giulio Pignatta, *Ritratto di Lamberto del sen. Matteo Frescobaldi*, 1717. Olio su tela. Collezione privata.

Fig. 63. Filippo Maria Galletti, *Ritratto di Lamberto Frescobaldi col figlio Pier Matteo*, 1706. Olio su tela. Collezione privata.

Fig. 64. Filippo Maria Galletti, *Ritratto di Alessandru di Gberardo Frescobaldi col figlio Carlo Niccolò*, 1706. Olio su tela. Collezione privata.

Fig. 65. Giacinto Gimignani, *Ambasciatori fiorentini davanti a Papa Bonifacio VIII*, 1650-1674. Olio su tela, 350x450 cm. Firenze, Palazzo Vecchio, Sala Strozzi.

Fig. 66. Giacinto Gimignani, *Ambasciatori fiorentini dinanzi al Doge di Venezia*, 1650-1674. Olio su tela, ca. 350x430 cm. Firenze, Palazzo Vecchio, Sala Strozzi.

Fig. 67. Santi di Tito(?), *Ritratto di Filippo Strozzi il Vecchio*, ca. 1590-98. Olio su tela. Firenze, Palazzo Vecchio, Sala Strozzi.

Fig. 68. Copia da Jacopino del Conte, *Ritratto di Filippo Strozzi il Giovane*, ca. 1560. Olio su tela. Firenze, Palazzo Vecchio, Sala Strozzi.

Fig. 69. Copia da Jacopino del Conte, *Ritratto di Piero di Filippo Strozzi*, ca. 1550-1558. Olio su tela. Firenze, Palazzo Vecchio, Sala Strozzi.

Fig. 70. Copia da Jacopino del Conte, *Ritratto di Lorenzo di Filippo Strozzi*, ca. 1557. Olio su tela. Firenze, Palazzo Vecchio, Sala Strozzi.

Fig. 71. Disegnatore ignoto, *Ritratto di Filippo di Filippo di Matteo Strozzi*, ca. 1720-30. Da *Le Vite degl'Uomini Illustri della Famiglia degli Strozzi*, vol. I, p. 121.

Fig. 72. Disegnatore ignoto, *Ritratto di Piero di Filippo di Filippo Strozzi*, ca. 1720-30. Da *Le Vite degl'Uomini Illustri della Famiglia degli Strozzi*, vol. II, p. 145.

Fig. 73. Disegnatore ignoto, *Ritratto di Lorenzo di Filippo di Filippo Strozzi*, ca. 1720-30. Da *Le Vite degl'Uomini Illustri della Famiglia degli Strozzi*, vol. II, p. 24.

Fig. 74. Scalone di Palazzo Serristori, da SOTHEBY'S 2007.

Fig. 75. Alessandro Gherardini, *Ritratto del sen. Antonio di Luigi Serristori*, ca. 1700. Olio su tela, 154x114 cm. Collezione privata.

Fig. 76. Carlo Berti, *Ritratto di Giovanna Bourbon del Monte, moglie di Averardo Serristori*, ca. 1705. Olio su tela, 117x91 cm. Collezione privata.

Fig. 77. Carlo Berti, *Ritratto di Averardo di Luigi Serristori*, ca. 1705. Olio su tela, 121x93 cm. Collezione privata.

Fig. 78. Ignazio Hugford, *Ritratto di Maddalena Guadagni nei Serristori*, 1750. Olio su tela, 213x173 cm. Collezione privata.

Fig. 79. Pittore ignoto, *Ritratto di Maria Giovanna, Maria Ottavia, Averardo e Filippo di Anton Maria Serristori*, metà XVIII secolo. Olio su tela, 63x51 cm. Collezione privata.

Fig. 80. Galleria di Palazzo Medici Riccardi con la *l'Apoteosi della casata de' Medici* di Luca Giordano.

Fig. 81. Galleria di Palazzo Giugni con ritratti Medici nel registro superiore.

Fig. 82. Galleria di Palazzo Giugni, particolare della decorazione con ritratti nel registro superiore.

Fig. 83. Ignoto fiorentino, *La caccia del cardinale Giovan Carlo de Medici a Cafaggiolo*, 1641-44. Olio su tela, 164,5x313,5 cm. Collezione privata.

Fig. 84. Pittore ignoto (Pseudo-Marcuola?), *La visita di Cosimino Riccardi al granduca Giangastone a letto*, 1735. Olio su tela, 77,5x102 cm. Firenze, Galleria degli Argenti di Palazzo Pitti.

Fig. 85. Ignoto fiorentino, *Ritratto del senatore Antonio Antinori*, 1695. Olio su tela. Collezione privata.

Fig. 86. Ottaviano Dandini, *Ritratto del Marchese Donato Maria Guadagni*, 1712. Olio su tela. Firenze, Collezione privata.

Fig. 87. Ottaviano Dandini (?), *Ritratto di cavaliere di Santo Stefano ignoto*, ca. 1700. Olio su tela, 100x80 cm. Firenze, Museo Stibbert.

Fig. 88. Sir Peter Lely, *Ritratto di Prince Rupert, principe Palatino*, ca. 1677. Olio su tela, 125x103 cm. Firenze, Galleria Palatina ed Appartamenti Reali di Palazzo Pitti.

Fig. 89. Sir Peter Lely, *Ritratto di Thomas Butler, Earl of Ossory*, ca. 1677. Olio su tela, 126,5x102 cm. Firenze, Galleria Palatina ed Appartamenti Reali di Palazzo Pitti.

Fig. 90. Giulio Pignatta, *Ritratto di Marco Del Borro*, ca. 1720. Olio su tela, 191x148 cm. Arezzo, Palazzo dei Priori.

Fig. 91. Giulio Pignatta, *Ritratto di Niccolò Del Borro*, ca. 1720. Olio su tela, 191x148 cm. Arezzo, Palazzo dei Priori.

Fig. 92. Pittore francese (o Carlo Maratti?), *Ritratto di Filippo Corsini (o Pier Francesco Rinuccini)*, fine XVII secolo. Olio su tela, 72x58 cm. Firenze, Galleria Corsini.

Fig. 93. Hyacinthe Rigaud, *Ritratto di Neri Maria Corsini*, 1710. Olio su tela, 115x90 cm. Firenze, Galleria Corsini.

Fig. 94. Antonio Franchi, *Ritratto di Tommasa Campani nei Panciatichi*, fine XVII secolo. Olio su tela, 73x56 cm. Firenze, Galleria Palatina ed Appartamenti Reali di Palazzo Pitti, depositi.

Fig. 95. Carlo Berti (?), *Ritratto di Luisa Giraldi nei Giugni*, fine XVII secolo. Olio su tela, 70,5x56 cm. Firenze, Galleria Palatina ed Appartamenti Reali di Palazzo Pitti, depositi.

Fig. 96 Antonio Franchi, *Ritratto di Lucrezia Rinuccini nei Corsini come Flora*, ca. 1681. Olio su tela. Firenze, Collezione privata.

Fig. 97. Sir Peter Lely, *Ritratto di Mrs Cheke nata Russel*, 1669-72. Olio su tela, 124x101,5 cm. Londra, Ambasciata italiana.

Fig. 98. Sir Peter Lely, *Ritratto di Mary Butler Cavendish*, 1669-72. Olio su tela, 126x101 cm. Londra, Ambasciata italiana.

Fig. 99. Sir Peter Lely, *Ritratto di Elisabeth Wriothesley, duchessa di Northumberland*, 1673-4. Olio su tela, 124x101,5. Londra, Ambasciata italiana.

Fig. 100. Nicolas Delobel, *Ritratto di Ottavia Strozzi nei Corsini come Diana*, 1727. Olio su tela. Firenze, collezione privata.

Fig. 101. Giulio Pignatta, *Ritratto di Giovanni Battista Martelli*, terzo-quarto decennio del XVIII secolo. Olio su tela, 116x87 cm. Firenze, Museo di Casa Martelli.

Fig. 102. Pierre Drevet (inc.) da Nicolas de Largillier, *Ritratto di Jean-Baptiste Forest, post 1710*. Collezione privata.

Fig. 103. Giulio Pignatta, *Ritratto di Giovanni Giuseppe Ginori con la moglie e tredici figli*, 1741. Olio su tela. Ubicazione ignota.

Fig. 104. Ingresso della Villa Ginori Conti detta *La Zambra* (Sesto Fiorentino) col ritratto della famiglia Giovanni Giuseppe Ginori sulla parete destra. Foto degli anni '20 del XX secolo.

Fig. 105. Giulio Pignatta, *Ritratto di Cassandra Ricasoli nei Ginori*, ca. 1721. Olio su tela. Ubicazione ignota.

Fig. 106. Giulio Pignatta, *Ritratto di famiglia Ignota*. Olio su tela. Ubicazione ignota.

Fig. 107. Giuseppe Zocchi, *Ritratto della famiglia del marchese Andrea Gerini*, ca. 1740. Olio su tela. Firenze, Collezione privata.

Fig. 108. Pittore ignoto, *Ritratto di accademici colombari in Palazzo Rucellai* (da sinistra: pittore ignoto, Bernardo Luca Rucellai, il canonico Francesco Rucellai, Giovanni Girolamo de' Pazzi, Bindo Simone Peruzzi e Giovan Pietro Rucellai). Olio su tela. Collezione privata.

Fig. 109. Giovanni Battista Benigni, *Ritratto della famiglia Martelli*, 1777 con aggiunte nel 1783. Olio su tela, 77x99 cm. Firenze, Museo di Casa Martelli.

Fig. 110. Giulio Pignatta, *Ritratto di Laura Roffia nei Ruschi*, 1733. Olio su tela, 130x100 cm. Collezione privata.

Fig. 111. Pittore ignoto, *Ritratto di Virginia Bartolini, moglie di Giovan Francesco Ricasoli, con le figlie*, metà del XVIII secolo. Olio su tela. Ubicazione ignota.

Fig. 112. Violante Siries Cerroti, *Ritratto di Teresa Gianfigliuzzi nei Gondi*. 1750. Olio su tela. Firenze, Collezione privata.

Fig. 113. Violante Siries Cerroti, *Ritratto delle quattro figlie del marchese Ferdinando Incontri*. Olio su tela. Ubicazione ignota.

Fig. 114. Antonio Franchi, *Tre giovinette che giocano all'ombre (Ritratto delle tre figlie di Bartolomeo Orsetti)*, 1699-1702. Ubicazione ignota.

Fig. 115. Ignoto fiorentino del sec. XVIII, *Teresa e Giovanni Corsi, figli del marchese Antonio*. Olio su tela, 173x229 cm. Collezione privata.

Fig. 116. Ignoto fiorentino del sec. XVIII, *Cosimo e Giulia Corsi, figli del marchese Antonio, alla spinetta*. Olio su tela, 173x229 cm. Collezione privata.

Fig. 117. Santi di Tito, *Ritratto di Caterina de' Pazzi (poi Santa Maria Maddalena)*. Olio su tela. Milano, Collezione privata.

Fig. 118. Luca Giordano, *Bozzetto della cupola affrescata della Cappella Corsini nella Chiesa di Santa Maria del Carmine di Firenze*, 1682. Olio su tela, 130x96 cm. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gallerie delle Statue e delle Pitture.

Fig. 119. Luca Giordano, *Bozzetto con raffigurazioni di santi in gloria per alcune parti della cupola affrescata della Cappella Corsini della Chiesa di Santa Maria del Carmine*, 1682. Olio su tela, 130x96 cm. Firenze, Galleria Corsini.

Fig. 120. Luca Giordano, *Bozzetto per la scena in cui l'allegoria della Fede presenta il modello della cappella, affreschi della Cappella Corsini nella Chiesa di Santa Maria del Carmine di Firenze*, 1682. Olio su tela, 73x116 cm. Firenze, Galleria Corsini.

Fig. 121. Cappella di Palazzo Corsini in Parione con la pala d'altare di Carlo Maratti rappresentante Sant'Andrea Corsini e la Vergine.

Fig. 122. Atanasio Bimbacci, *Allegoria delle Virtù e della Gloria*, particolare della decorazione della volta della Galleria, 1693. Firenze, Palazzo Peruzzi.

Fig. 123. Atanasio Bimbacci, *Allegoria delle Virtù e della Gloria*, particolare della decorazione della volta della Galleria, 1693. Firenze, Palazzo Peruzzi.

Fig. 124. Atanasio Bimbacci, *Ridolfo di Bonifacio Peruzzi, Gonfaloniere della Repubblica fiorentina, ambasciatore a papa Eugenio IV (1432)*. Riquadro nella parete della Galleria, 1693. Firenze, Palazzo Peruzzi.

Fig. 125. Matteo Bonechi, *Apoteosi della famiglia Guicciardini*. Decorazione della volta della Galleria Guicciardini, 1710. Firenze, Palazzo dei Visacci.

Fig. 126. Particolare della decorazione della volta della Galleria Guicciardini con gli uomini illustri Guicciardini, 1710. Firenze, Palazzo dei Visacci.

Fig. 127. Particolare della decorazione delle pareti della Galleria Guicciardini con gli uomini illustri Guicciardini entro medaglioni, 1710. Firenze, Palazzo dei Visacci.

Fig. 128. Particolare della decorazione delle pareti della Galleria Guicciardini con gli uomini illustri Guicciardini entro medaglioni, 1710. Firenze, Palazzo dei Visacci.

Fig. 129. Salone di Palazzo Capponi con riquadri affrescati da Matteo Bonechi, ca. 1746, e medaglioni soprapposte con ritratti di uomini illustri di Giuseppe Nobili, 1758. Firenze, Palazzo Capponi all'Annunziata.

Fig. 130. Giovanni Jacopo Ciseri, decorazione delle pareti della “sala delle statue” adiacente al salone, ca. 1708. Firenze, Palazzo Capponi all’Annunziata.

Fig. 131. Giovanni Jacopo Ciseri, decorazione delle pareti della “sala delle statue” adiacente al salone, ca. 1708. Firenze, Palazzo Capponi all’Annunziata.

Fig. 132. Vincenzo Meucci, *La fondazione del porto di Bonifacio in Sardegna*, 1732. Firenze, Palazzo Della Gherardesca, particolare della decorazione del salone.

Fig. 133. Giovanni Domenico Ferretti, *Il matrimonio del conte Guelfo della Gherardesca con Elena di Hohenstaufen*, 1732-1733. Firenze, Palazzo Della Gherardesca, particolare della decorazione del salone.

Fig. 134 Jean François de Troy, *Allegoria di Cosimo III*, 1698. Olio su tela, 233x165 cm. Firenze, Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto, depositi.

Fig. 135. Pittore ignoto, *Ritratto di Scipione di Alessandro Capponi*, 1693. Olio su tela. Firenze, Collezione privata.



Fig. 2 Giacinto Botti, *Ritratto di Vieri di Vieri Guadagni gonfaloniere*, ca. 1650. Firenze, collezione privata.



Fig. 3 Jacopo Vignali, *Ritratto di Piero Ginori gonfaloniere*. Ubicazione ignota.

Fig. 4 Jacopo Vignali, *Ritratto di Francesco Ginori gonfaloniere*. Ubicazione ignota.



Fig. 5 Jacopo Vignali, *Ritratto di Gino Ginori gonfaloniere*. Ubicazione ignota.

Fig. 6 Jacopo Vignali, *Ritratto di Carlo Ginori gonfaloniere*. Ubicazione ignota.



Fig. 7 Jacopo Vignali, *Ritratto di Tommaso Ginori gonfaloniere*. Ubicazione ignota.



Fig. 8 Andrea del Castagno, *Ciclo degli uomini e donne illustri per Villa Carducci di Legnaia*, 1448-1451. Firenze, Galleria degli Uffizi, San Pier Scheraggio.



Fig. 9 Domenico Ghirlandaio, *Ciclo di uomini illustri dell'antichità*, 1482-1485. Firenze, Palazzo Vecchio, Sala dei Gigli.



Fig. 10 Francesco Bianchi Buonavita, *Ferro Rucellai riceve dall'imperatore Federico I le terre di Campi*, secondo quarto del XVII secolo. Firenze, Collezione Pratesi.

Fig. 11 Francesco Bianchi Buonavita, *Alamanno Rucellai riceve gli onori arrecatigli dalla scoperta dell'erba Oricella*, secondo quarto del XVII secolo. Firenze, Collezione Pratesi.



Fig. 12 Francesco Bianchi Buonavita, *Leon Battista Alberti mostra a Giovanni Rucellai il progetto della cappella del Santo Sepolcro per San Pancrazio*, secondo quarto del XVII secolo. Firenze, Collezione Pratesi.



Fig. 13 Nicodemo Ferrucci, *Ritratto di Giovanni di Paolo Rucellai*, ca. 1600. Firenze, Palazzo Rucellai.



Fig. 14 Jacopo Zucchi, *Veduta della Basilica di Santa Maria Novella con Giovanni di Paolo Rucellai e Leon Battista Alberti*, ultimo decennio del XVI secolo. Roma, Galleria Rucellai di Palazzo Ruspoli, particolare della parete meridionale.

Fig. 15 Ignoto del XVIII secolo, *Particolare della decorazione di un soffitto di Palazzo Rucellai con la riproduzione del ritratto di Giovanni di Paolo*. Fine XVIII-primi XIX secolo.



Fig. 16 Andrea Boscoli, *Trionfo di Mardocheo con Baccio Valori*, ca. 1599. Ubicazione ignota.



Fig. 17 Lorenzo Lippi, *Ritratto della famiglia Galli come Trionfo di David*, 1656. Firenze, collezione privata.



Fig. 18 Lorenzo Lippi, *Ritratto del sen. Matteo Frescobaldi*, ca. 1665. Olio su tela. Collezione privata



Fig. 19 Lorenzo Lippi, *Ritratto del sen. Agnolo Acciaiuoli trasformato nel sen. Giuseppe di Matteo Frescobaldi*, ca. 1665. Collezione privata.

Fig. 20 Lorenzo Lippi, *Ritratto di Mons. Piero Frescobaldi vescovo di S. Miniato*, ca. 1665. Collezione privata.



Fig. 21 Lorenzo Lippi, *Ritratto di M. Fresco di Lamberto de Frescobaldi, de SS.ri di Camaione, Cavale e Potesta di Cremona 1279*, ca. 1665. Collezione privata.



Fig. 22 Lorenzo Lippi, *Ritratto di M. Berto Frescobaldi, Cavale e Potesta di Padova 1282*, ca. 1665. Collezione privata.



Fig. 23 Lorenzo Lippi, *Ritratto di M. Tommaso di Lionardo Frescobaldi ... morì in Genova sopra la corda per non voler palesare i segreti della patria 1428*, ca. 1665. Collezione privata.

Fig. 24 Lorenzo Lippi, *Ritratto di Fra' Antonio Frescobaldi, Priore di Pisa e Ammiraglio di Pio II*, ca. 1665. Collezione privata.



Fig. 25 Virginio Zoballi (attr.), *Ritratto di Lamberto di Frescobaldo de Frescobaldi, grande anziano*, 1665-1666. Collezione privata.

Fig. 26 Virginio Zoballi (attr.), *Ritratto di Dino Frescobaldi poeta*, 1665-1666. Collezione privata.



Fig. 27 Rodrigo de Villandrando, *Ritratto di Filippo IV in armatura trasformato in Giuliano di Piero Frescobaldi*, 1625 con alterazioni nel 1880-1890. Collezione privata.

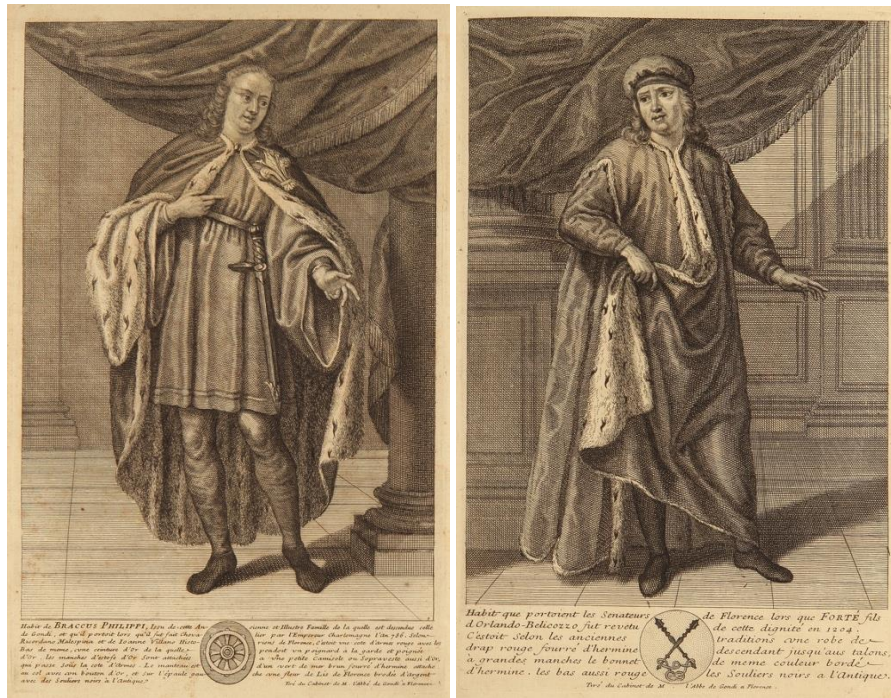


Fig. 28 Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Braccio Filippi, nominato cavaliere da Carlo Magno nel 787.*
Da CORBINELLI 1705.

Fig. 29 Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Forte di Orlando Bellicozzo, eletto senatore della Repubblica fiorentina nel 1204.*
Da CORBINELLI 1705.

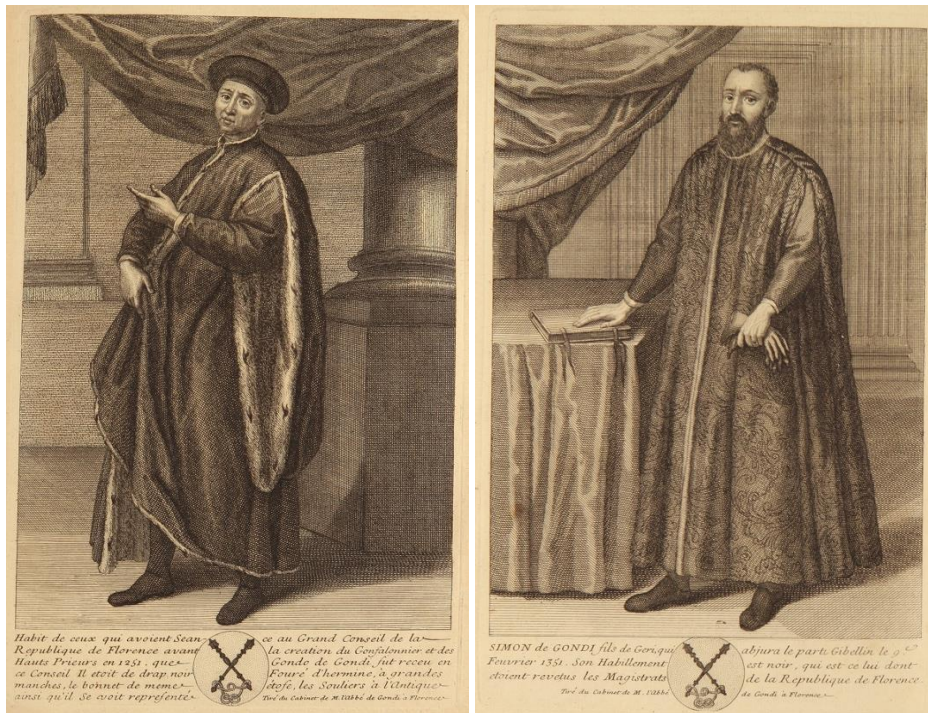


Fig. 30 Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Gondo dei Gondi, membro del gran consiglio della Repubblica fiorentina nel 1248.*
Da CORBINELLI 1705.

Fig. 31 Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Simone di Geri dei Gondi, magistrato della Repubblica fiorentina.*
Da CORBINELLI 1705.

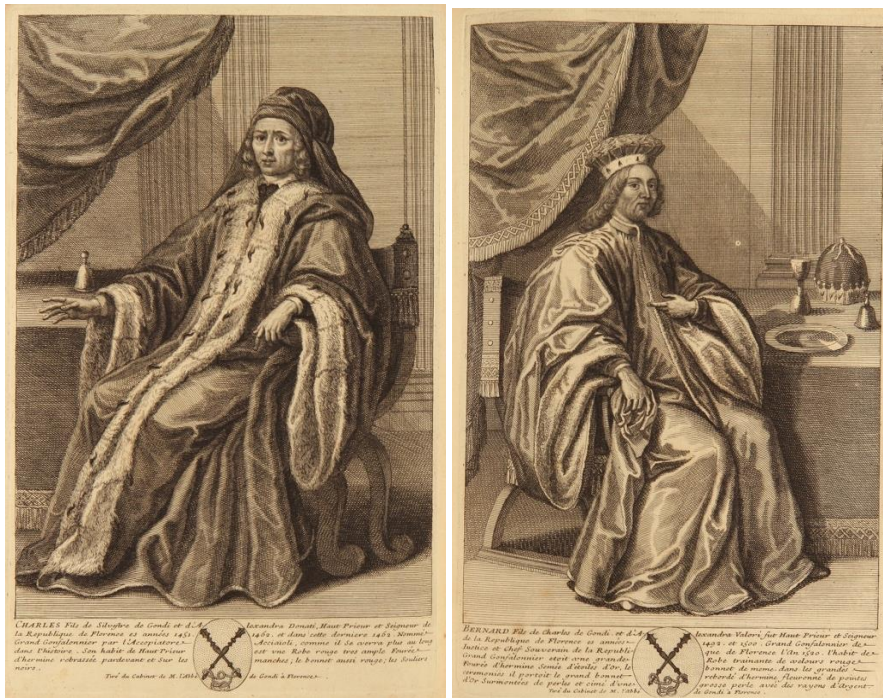


Fig. 32 Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Carlo di Silvestro Gondi, Priore e Gonfaloniere della Repubblica.* Da CORBINELLI 1705.

Fig. 33 Disegnatore e incisore anonimi, *Ritratto di Bernardo di Carlo Gondi, Priore e Gonfaloniere della Repubblica.* Da CORBINELLI 1705.



Fig. 34 Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Filippo di Carlo Gondi, magistrato dei dieci di libertà e pace.* Da CORBINELLI 1705.

Fig. 35 Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Giovanni Battista di Alessandro Gondi, senatore, cavaliere di S. Stefano, Balì di Pisa, Segretario di Stato e ambasciatore in Francia.* Da CORBINELLI 1705.



Fig. 36 Claude Augustin Duflos (inc.) da un dipinto di Tiziano (?), *Ritratto di Antonio Gondi "il giovane", capostipite del ramo francese*. Da CORBINELLI 1705.

Fig. 37 Pittore francese ignoto, *Ritratto di Antonio Gondi "il giovane", capostipite del ramo francese, ante 1711*. Firenze, Palazzo Gondi.



Fig. 38 Claude Augustin Duflos (inc.) da un dipinto di Tiziano (?), *Ritratto di Marie de Pierrevive, moglie di Antonio Gondi "il giovane"*. Da CORBINELLI 1705.

Fig. 39 Claude Augustin Duflos (inc.) da un dipinto di A. Pezey, *Ritratto di Alberto di Antonio Gondi, primo duca di Retz e Maresciallo di Francia*. Da CORBINELLI 1705.



Fig. 40 Claude Augustin Duflos (inc.) da un dipinto di A. Pezey, *Ritratto di Filippo Emanuele di Alberto Gondi, conte di Joigny, capitano delle Galere di Francia e cavaliere dello Spirito Santo*. Da CORBINELLI 1705.

Fig. 41 Pittore francese ignoto, *Ritratto di Filippo Emanuele di Alberto Gondi, conte di Joigny, capitano delle Galere di Francia e cavaliere dello Spirito Santo*. Firenze, Palazzo Gondi.



Fig. 42 Claude Augustin Duflos (inc.), *Ritratto di Giovan Francesco Paolo Gondi, cardinale di Retz e vescovo di Parigi*. Da CORBINELLI 1705.

Fig. 43 Pittore francese ignoto, *Giovan Francesco Paolo Gondi, cardinale di Retz e vescovo di Parigi, ante 1711*. Firenze, Palazzo Gondi.



Fig. 44 Antoine Pezey (dis.) Claude Augustin Duflos (inc.), *Ritratto di Paola Francesca Gondi, duchessa di Lesdiguières*, ca. 1700. Collezione privata.



Fig. 45 Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Forte di Orlando Bellicozzo, eletto senatore della Repubblica fiorentina nel 1204*. Incisione priva di didascalia. Archivio Gondi di Villa i Bossi, *Istoria Genealogica dell'Illustrissima Casa dei Gondi*, f.s.n.n.

Fig. 46 Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Carlo di Silvestro Gondi, Priore e Gonfaloniere della Repubblica*. Incisione priva di didascalia. Archivio Gondi di Villa i Bossi, *Istoria Genealogica dell'Illustrissima Casa dei Gondi*, f.s.n.n.

Fig. 47 Disegnatore e incisore ignoti, *Ritratto di Filippo di Carlo Gondi, magistrato dei dieci di libertà e pace*. Incisione priva di didascalia. Da Archivio Gondi di Villa i Bossi, *Istoria Genealogica dell'Illustrissima Casa dei Gondi*, f.s.n.n.



Fig. 48 Disegnatore ignoto, *Albero genealogico della famiglia Gondi*, sec. XVII. Firenze, Archivio di Stato.

Fig. 49 Pittore fiorentino del sec. XVII, *Albero genealogico della famiglia Gondi*, ultimo quarto del XVII secolo. Firenze, Archivio di Stato.



Fig. 50 Michele Lepri, *Albero genealogico della famiglia Gondi*, ca. 1719. Collezione privata.



Fig. 51 Firenze, Salone di Palazzo Gondi.



Fig. 52 Tommaso Resi, *Ritratto di Giuliano Gondi detto "il Magnifico"*, 1711. Firenze, Palazzo Gondi.



Fig. 53 Giulio Pignatti, *Ritratto del conte Piero Strozzi*, 1720. Firenze, Palazzo Guadagni dell'Opera.



Fig. 54 Giulio Pignatta, *Ritratto di Maria Teresa Riccardi Strozzi come Diana*, 1724-1725. Firenze, Palazzo Guadagni dell'Opera.



Fig. 55 Giulio Pignatta, *Ritratto di Anna del Nero Strozzi come Cleopatra*, 1730. Firenze, Palazzo Guadagni dell'Opera.

Fig. 56 Giulio Pignatta, *Ritratto di Lucrezia di Amerigo Strozzi come Artemisia*, 1710(?). Firenze, Palazzo Guadagni dell'Opera.



Fig. 57 Giulio Pignatta, *Ritratto di Amerigo Strozzi*, ca. 1720. Firenze, Palazzo Guadagni dell'Opera.

Fig. 58 Giulio Pignatta, *Ritratto di Teresa di Amerigo Strozzi*, ca. 1720. Firenze, Palazzo Guadagni dell'Opera.



Fig. 59 Giulio Pignatta, *Ritratto di Anna di Ottavio Acciaiuoli nei Frescobaldi*, 1717. Collezione privata.

Fig. 60 Giulio Pignatta, *Ritratto di Pier Matteo di Lamberto Frescobaldi*, 1717. Collezione privata.



Fig. 61 Giulio Pignatta, *Ritratto di Carlo Niccolò di Lamberto Frescobaldi*, ca. 1722-23. Collezione privata.

Fig. 62 Giulio Pignatta, *Ritratto di Lambert del sen. Matteo Frescobaldi*, 1717. Collezione privata.



Fig. 63 Filippo Maria Galletti, *Ritratto di Lamberto Frescobaldi col figlio Pier Matteo*, 1706. Collezione privata.



Fig. 64 Filippo Maria Galletti, *Ritratto di Alessandra di Gherardo Frescobaldi col figlio Carlo Niccolò*, 1706. Collezione privata.



Fig. 65 Giacinto Gimignani, *Ambasciatori fiorentini davanti a Papa Bonifacio VIII*, 1650-1674. Firenze, Palazzo Vecchio, Sala Strozzi.



Fig. 66 Giacinto Gimignani, *Ambasciatori fiorentini dinanzi al Doge di Venezia*, 1650-1674. Firenze, Palazzo Vecchio, Sala Strozzi.



Fig. 67 Santi di Tito(?), *Ritratto di Filippo Strozzi il Vecchio*, ca. 1590-98. Firenze, Palazzo Vecchio, Sala Strozzi.

Fig. 68 Copia da Jacopino del Conte, *Ritratto di Filippo Strozzi il Giovane*, ca. 1560. Firenze, Palazzo Vecchio, Sala Strozzi.



Fig. 69 Copia da Jacopino del Conte, *Ritratto di Piero di Filippo Strozzi*, ca. 1550-1558. Firenze, Palazzo Vecchio, Sala Strozzi.

Fig. 70 Copia da Jacopino del Conte, *Ritratto di Lorenzo di Filippo Strozzi*, ca. 1557. Firenze, Palazzo Vecchio, Sala Strozzi.



Fig. 71 Disegnatore ignoto, *Ritratto di Filippo di Filippo di Matteo Strozzi*, ca. 1720-30. Da *Le Vite degli Uomini Illustri della Famiglia degli Strozzi*, vol. I, p. 121.

Fig. 72 Disegnatore ignoto, *Ritratto di Piero di Filippo di Filippo Strozzi*, ca. 1720-30. Da *Le Vite degli Uomini Illustri della Famiglia degli Strozzi*, vol. II, p. 145.



Fig. 73 Disegnatore ignoto, *Ritratto di Lorenzo di Filippo di Filippo Strozzi*, ca. 1720-30. Da *Le Vite degli Uomini Illustri della Famiglia degli Strozzi*, vol. II, p. 24.



Fig. 74 Scalone di Palazzo Serristori

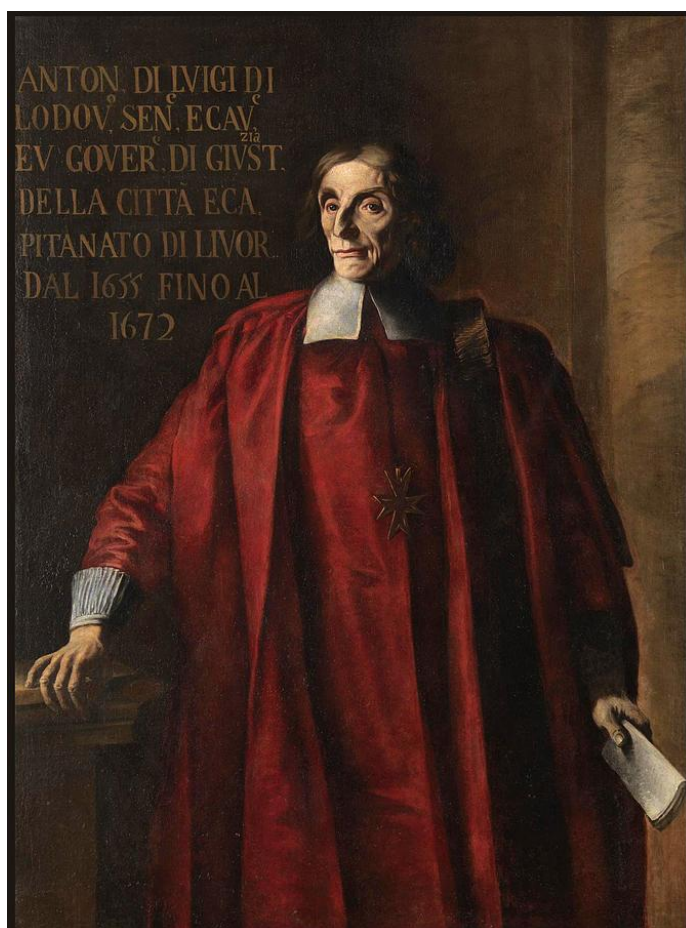


Fig. 75 Alessandro Gherardini, *Ritratto del sen. Antonio di Luigi Serristori*, ca. 1700. Collezione privata.



Fig. 76 Carlo Berti, *Ritratto di Giovanna Bourbon del Monte, moglie di Averardo Serristori*, ca. 1705. Collezione privata.

Fig. 77 Carlo Berti, *Ritratto di Averardo di Luigi Serristori*, ca. 1705. Collezione privata.



Fig. 78 Ignazio Hugford, *Ritratto di Maddalena Guadagni nei Serristori*, 1750. Collezione privata.

Fig. 79 Pittore ignoto, *Ritratto di Maria Giovanna, Maria Ottavia, Averardo e Filippo di Anton Maria Serristori*, metà XVIII secolo. Collezione privata.

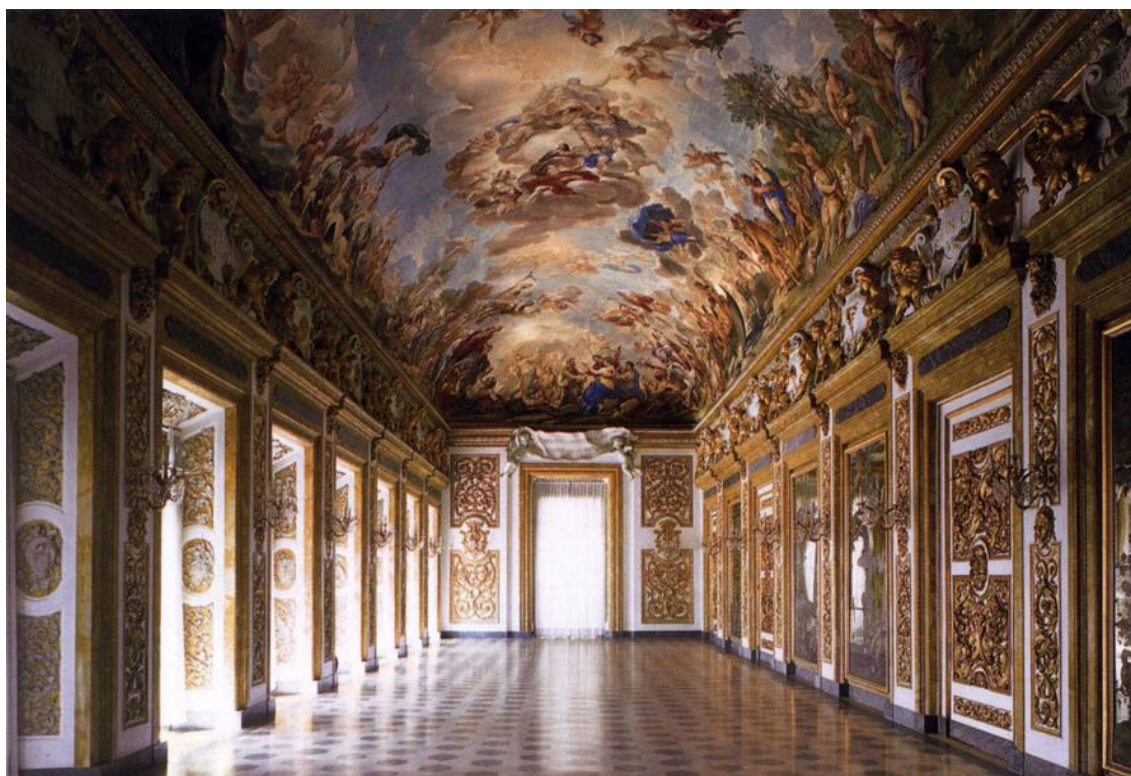


Fig. 80 Galleria di Palazzo Medici Riccardi con l'*Apotheosi della casata de' Medici* di Luca Giordano.



Fig. 81 Galleria di Palazzo Giugni con ritratti Medici nel registro superiore.

Fig. 82 Galleria di Palazzo Giugni, particolare della decorazione con ritratti nel registro superiore.



Fig. 83 Ignoto fiorentino, *La caccia del cardinale Giovan Carlo de Medici a Cafaggiolo*, 1641-44. Collezione privata.



Fig. 84 Pittore ignoto (Pseudo-Marcuola?), *La visita di Cosimino Riccardi al granduca Giangastone a letto*, 1735. Firenze, Galleria degli Argenti di Palazzo Pitti.



Fig. 85 Ignoto fiorentino, *Ritratto del senatore Antonio Antinori*, 1695. Collezione privata.



Fig. 86 Ottaviano Dandini, *Ritratto del Marchese Donato Maria Guadagni*, 1712. Firenze, Collezione privata.



Fig. 87 Ottaviano Dandini (?), *Ritratto di cavaliere di Santo Stefano ignoto*, ca. 1700. Firenze, Museo Stibbert.



Fig. 88 Sir Peter Lely, *Ritratto di Prince Rupert, principe Palatino*, ca. 1677. Firenze, Galleria Palatina ed Appartamenti Reali di Palazzo Pitti.

Fig. 89 Sir Peter Lely, *Ritratto di Thomas Butler, Earl of Ossory*, ca. 1677. Firenze, Galleria Palatina ed Appartamenti Reali di Palazzo Pitti.



Fig. 90 Giulio Pignatta, *Ritratto di Marco Del Borro*, ca. 1720. Arezzo, Palazzo dei Priori.

Fig. 91 Giulio Pignatta, *Ritratto di Niccolò Del Borro*, ca. 1720. Arezzo, Palazzo dei Priori.



Fig. 92 Pittore francese (o Carlo Maratti?), *Ritratto di Filippo Corsini (o Pier Francesco Rinuccini)*, fine XVII secolo. Firenze, Galleria Corsini.



Fig. 93 Hyacinthe Rigaud, *Ritratto di Neri Maria Corsini*, 1710. Firenze, Galleria Corsini.



Fig. 94 Antonio Franchi, *Ritratto di Tommasa Campani nei Panciatichi*, fine XVII secolo. Firenze, Galleria Palatina ed Appartamenti Reali di Palazzo Pitti, depositi.

Fig. 95 Carlo Bertì (?), *Ritratto di Luisa Girdali nei Giugni*, fine XVII secolo. Firenze, Galleria Palatina ed Appartamenti Reali di Palazzo Pitti, depositi.



Fig. 96 Antonio Franchi, *Ritratto di Lucrezia Rinuccini nei Corsini come Flora*, ca. 1681. Firenze, Collezione privata.



Fig. 97 Sir Peter Lely, *Ritratto di Mrs Cheke nata Russel*, 1669-72. Londra, Ambasciata italiana.

Fig. 98 Sir Peter Lely, *Ritratto di Mary Butler Cavendish*, 1669-72. Londra, Ambasciata italiana.

Fig. 99 Sir Peter Lely, *Ritratto di Elisabeth Wriothesley, duchessa di Northumberland*, 1673-4. Londra, Ambasciata italiana.



Fig. 100 Nicolas Delobel, *Ritratto di Ottavia Strozzi nei Corsini come Diana*, 1727. Firenze, collezione privata.



Fig. 101 Giulio Pignatta, *Ritratto di Giovanni Battista Martelli*, terzo-quarto decennio del XVIII secolo. Firenze, Museo di Casa Martelli.



Fig. 102 Pierre Drevet (inc.) da Nicolas de Largillierre, *Ritratto di Jean-Baptiste Forest*, post 1710. Collezione privata.



Fig. 103 Giulio Pignatta, *Ritratto di Giovanni Giuseppe Ginori con la moglie e tredici figli*, 1741. Ubicazione ignota.



Fig. 104 Ingresso della Villa Ginori Conti detta *La Zambra* (Sesto Fiorentino) col ritratto della famiglia Giovanni Giuseppe Ginori sulla parete destra. Foto degli anni '20 del XX secolo.

Fig. 105 Giulio Pignatta, *Ritratto di Cassandra Ricasoli nei Ginori*, ca. 1721. Ubicazione ignota.

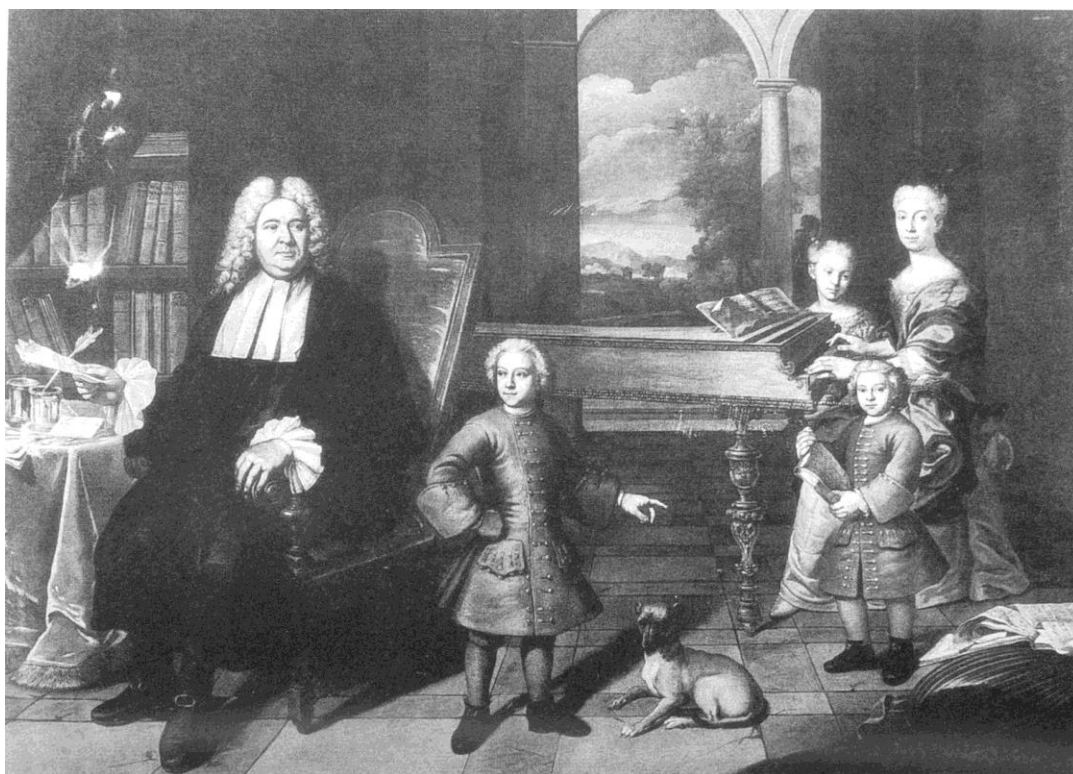


Fig. 106 Giulio Pignatta, *Ritratto di famiglia Ignota*. Ubicazione ignota.



Fig. 107 Giuseppe Zocchi, *Ritratto della famiglia del marchese Andrea Gerini*, ca. 1740. Firenze, Collezione privata.



Fig. 108 Pittore ignoto, *Ritratto di accademici colombari in Palazzo Rucellai* (da sinistra: pittore ignoto, Bernardo Luca Rucellai, il canonico Francesco Rucellai, Giovanni Girolamo de' Pazzi, Bindo Simone Peruzzi e Giovan Pietro Rucellai). Collezione privata.



Fig. 109 Giovanni Battista Benigni, *Ritratto della famiglia Martelli*, 1777 con aggiunte nel 1783. Firenze, Museo di Casa Martelli.



Fig. 110 Giulio Pignatta, *Ritratto di Laura Roffia nei Ruschi*, 1733. Collezione privata.



Fig. 111 Pittore ignoto, *Ritratto di Virginia Bartolini, moglie di Giovan Francesco Ricasoli, con le figlie*, metà del XVIII secolo. Ubicazione ignota.



Fig. 112 Violante Sires Cerroti, *Ritratto di Teresa Gianfigliuzzi nei Gondi*. 1750. Firenze, collezione privata.



Fig. 113 Violante Siries Cerroti, *Ritratto delle quattro figlie del marchese Ferdinando Incontri*. Ubicazione ignota.

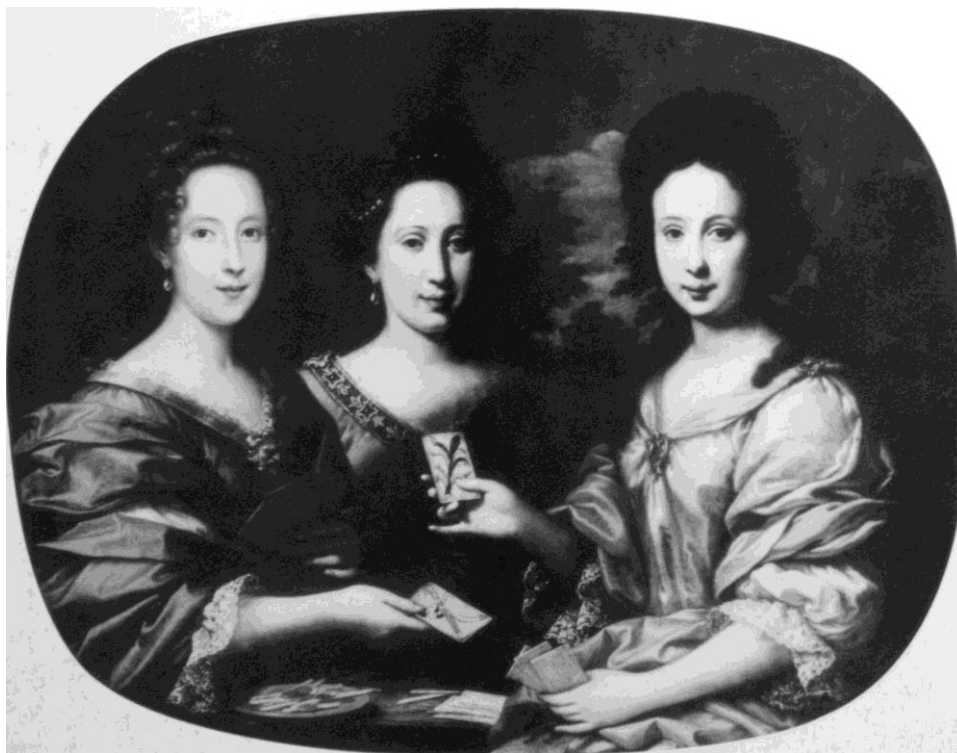


Fig. 114 Antonio Franchi, *Tre giovinette che giocano all'ombre* (Ritratto delle tre figlie di Bartolomeo Orsetti), 1699-1702. Ubicazione ignota.



Fig. 115 Ignoto fiorentino del sec. XVIII, *Teresa e Giovanni Corsi, figli del marchese Antonio*. Collezione privata.



Fig. 116 Ignoto fiorentino del sec. XVIII, *Cosimo e Giulia Corsi, figli del marchese Antonio, alla spinetta*. Collezione privata.



Fig. 117 Santi di Tito, *Ritratto di Caterina de' Pazzi (poi Santa Maria Maddalena)*. Milano, Collezione privata.



Fig. 118 Luca Giordano, *Bozzetto della cupola affrescata della Cappella Corsini nella Chiesa di Santa Maria del Carmine di Firenze*, 1682. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gallerie delle Statue e delle Pitture.

Fig. 119 Luca Giordano, *Bozzetto con raffigurazioni di santi in gloria per alcune parti della cupola affrescata della Cappella Corsini della Chiesa di Santa Maria del Carmine*, 1682. Firenze, Galleria Corsini.

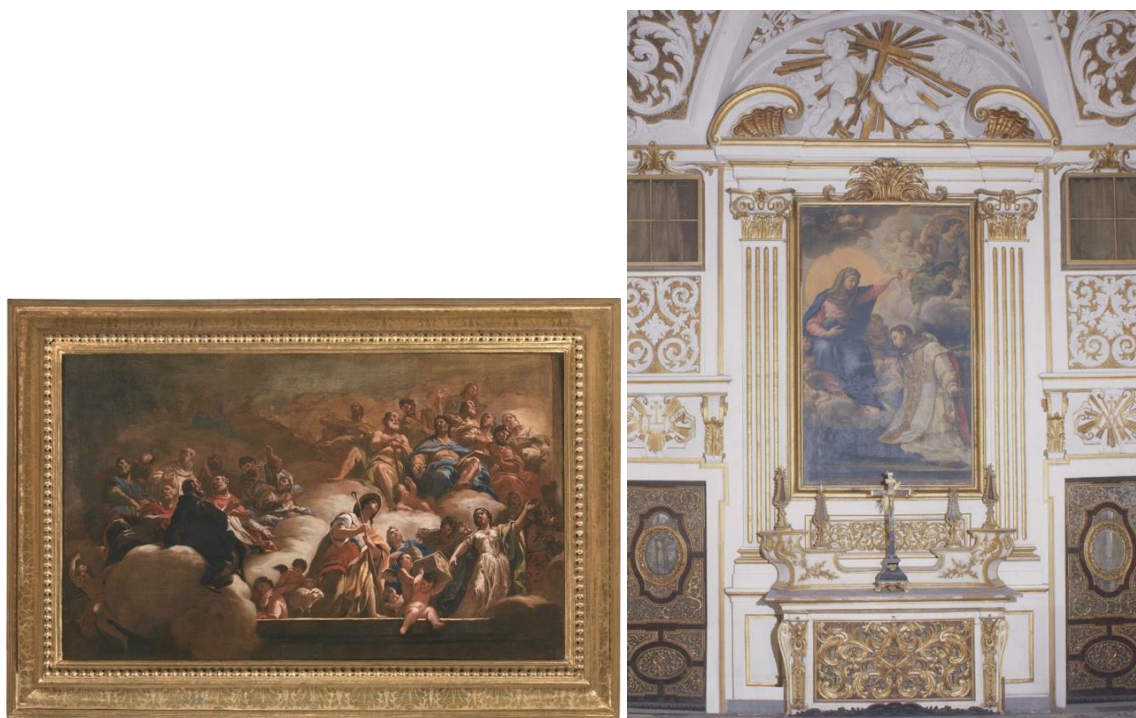


Fig. 120 Luca Giordano, *Bozzetto per la scena in cui l'allegoria della Fede presenta il modello della cappella, affreschi della Cappella Corsini nella Chiesa di Santa Maria del Carmine di Firenze*, 1682. Firenze, Galleria Corsini.

Fig. 121 Cappella di Palazzo Corsini in Parione con la pala d'altare di Carlo Maratti rappresentante Sant'Andrea Corsini e la Vergine.



Fig. 122 Atanasio Bimbacci, *Allegoria delle Virtù e della Gloria*, particolare della decorazione della volta della Galleria, 1693. Firenze, Palazzo Peruzzi.

Fig. 123 Atanasio Bimbacci, *Allegoria delle Virtù e della Gloria*, particolare della decorazione della volta della Galleria, 1693. Firenze, Palazzo Peruzzi.



Fig. 124 Atanasio Bimbacci, *Ridolfo di Bonifazio Peruzzi, Gonfaloniere della Repubblica fiorentina, ambasciatore a papa Eugenio IV (1432)*. Riquadro nella parete della Galleria, 1693. Firenze, Palazzo Peruzzi.



Fig. 125 Matteo Bonechi, *Apotheosi della famiglia Guicciardini*. Decorazione della volta della Galleria Guicciardini, 1710. Firenze, Palazzo dei Visacci.

Fig. 126 Particolare della decorazione della volta della Galleria Guicciardini con gli uomini illustri Guicciardini, 1710. Firenze, Palazzo dei Visacci.



Fig. 127 Particolare della decorazione delle pareti della Galleria Guicciardini con gli uomini illustri Guicciardini entro medaglioni, 1710. Firenze, Palazzo dei Visacci.

Fig. 128 Particolare della decorazione delle pareti della Galleria Guicciardini con gli uomini illustri Guicciardini entro medaglioni, 1710. Firenze, Palazzo dei Visacci.

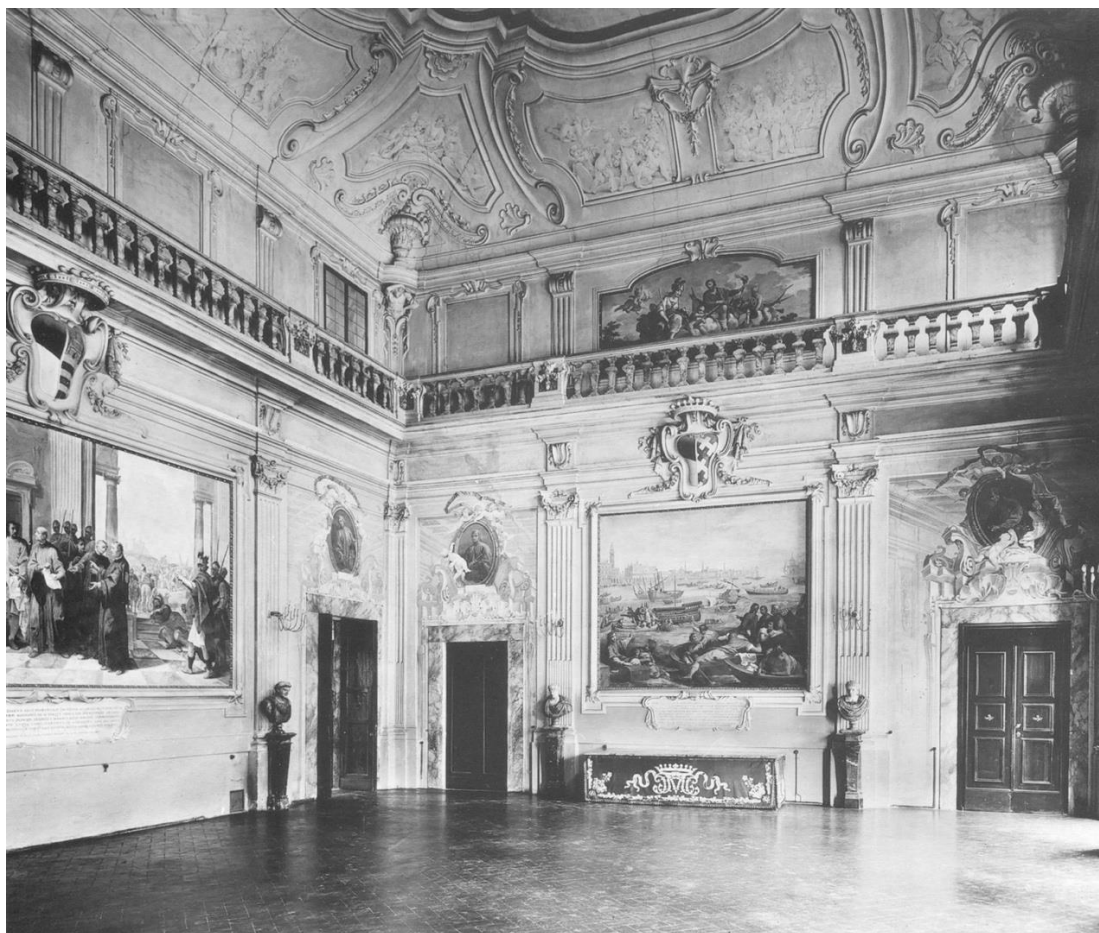


Fig. 129 Salone di Palazzo Capponi con riquadri affrescati da Matteo Bonechi, ca. 1746, e medaglioni soprapposte con ritratti di uomini illustri di Giuseppe Nobili, 1758. Firenze, Palazzo Capponi all'Annunziata.



Fig. 130. Giovanni Jacopo Ciseri, decorazione delle pareti della "sala delle statue" adiacente al salone, ca. 1708. Firenze, Palazzo Capponi all'Annunziata.

Fig. 131. Giovanni Jacopo Ciseri, decorazione delle pareti della "sala delle statue" adiacente al salone, ca. 1708. Firenze, Palazzo Capponi all'Annunziata.



Fig. 132 Vincenzo Meucci, *La fondazione del porto di Bonifacio in Sardegna*, 1732. Firenze, Palazzo Della Gherardesca, particolare della decorazione del salone.



Fig. 133 Giovanni Domenico Ferretti, *Il matrimonio del conte Guelfo della Gherardesca con Elena di Hohenstaufen*, 1732-1733. Firenze, Palazzo Della Gherardesca, particolare della decorazione del salone.



Fig. 134 Jean François de Troy, *Allegoria di Cosimo III*, 1698. Firenze, Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto, depositi.



Fig. 135 Pittore ignoto, *Ritratto di Scipione di Alessandro Capponi*, 1693. Firenze, Collezione privata.

Bibliografia

ACANFORA 2017^a

E. ACANFORA, *Lorenzo Lippi ritrattista per Francesco Cellesi*, in “Storia dell’arte”, 143/145, 2016, pp. 125-130.

ACANFORA 2017^b

E. ACANFORA, *Sigismondo Coccapani. Ricomposizione del catalogo*, Aska, Firenze 2017.

AGO 2003

R. AGO, *Il valore delle cose: il palazzo di famiglia*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, a cura di M. Bevilacqua, M.L. Madonna, Roma 2003, pp. 59-62.

AGO 2006

R. AGO, *Il gusto delle cose. Una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Roma 2006.

AGO 2018

R. AGO, “Spada, Fabrizio”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 98, 2018, voce in rete (www.treccani.it, *ad vocem*).

AGLIETTI 2000

M. AGLIETTI, *Le tre nobiltà. La legislazione nobiliare del granducato di Toscana (1750) tra magistrature civiche, Ordine di Santo Stefano e diplomi del principe*, Pisa 2000.

AGLIETTI 2009

M. AGLIETTI, *L’invenzione del cavaliere. Simboli, privilegi e valori della nobiltà stefaniana nella Toscana granducale (XVI-XIX secolo)*, in *Omaggio a Rodolfo Bernardini*, a cura di D. Barsanti, Pisa 2009, pp. 1-33.

AJMAR-WOLLHEIM, DENNIS (A CURA DI) 2006

M. AJMAR-WOLLHEIM, F. DENNIS (a cura di), *At Home in Renaissance Italy*, catalogo della mostra (Londra 2006), Londra 2006.

AJMAR-WOLLHEIM, DENNIS, MATCHETTE (A CURA DI) 2006

M. AJMAR-WOLLHEIM, F. DENNIS, A. MATCHETTE (a cura di), *Approaching the Italian Renaissance Interior: Sources, Methodologies, Debates*, in “Renaissance Studies”, 20, 5, 2006.

ALAZARD 1958

J. ALAZARD, *Sur les hommes illustres*, in *Il mondo antico nel Rinascimento, atti del convegno* (Firenze 1956), s.c., Firenze 1958, pp. 275-277.

ALLEGRI, CECCHI 1980

E. ALLEGRI, A CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze 1980.

ALLEGRI 1766-1773

G. ALLEGRI, *Serie di Ritratti d'Uomini Illustri Toscani con gli Elogj Istorici de' Medesimi*, 4 voll., Firenze 1766-1773.

AMENDOLA 2010

A. AMENDOLA, «*Questa signor mio è la ruffiana delle pitture*»: *Salvator Rosa e l'invenzione di un nuovo modello di cornice*, in *Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673*, a cura di S. Ebert-Schifferer, H. Langdon, C. Volpi, Roma 2010, pp. 255-265.

AMENDOLA 2015

A. AMENDOLA, *Una proposta per Nicolas de Largillierre*, in "Ricche minere", 4, 2015, pp. 107-112.

AMMIRATO 1615

S. AMMIRATO, *Delle Famiglie nobili fiorentine ... Parte prima*, Firenze 1615.

ANDROSOV 1995

S.O. ANDROSOV, *Tommaso Redi: una pagina russa*, in "Antichità viva", 34, 1995, 3, pp. 13-17.

ANGIOLINI 1996

F. ANGIOLINI, *I Cavalieri e il Principe. L'ordine di Santo Stefano e la società toscana in età moderna*, Firenze 1996.

ANGIOLINI 1998

F. ANGIOLINI, *Les noblesses italiennes à l'époque moderne. Approches et interprétations*, in "Revue d'histoire moderne et contemporaine", XLV, 1998, pp. 66-88.

ANGIOLINI, BECAGLI, VERGA (A CURA DI) 1993

F. ANGIOLINI, V. BECAGLI, M. VERGA (a cura di), *La Toscana nell'età di Cosimo III*, atti del convegno (Pisa-San Domenico di Fiesole 1990), Firenze 1993.

ANGIOLINI, BOUTIER 2009

F. ANGIOLINI, J. BOUTIER, *Noblesses de capitales, noblesses périphériques. Les dynamiques des élites urbaines dans le grand-duché de Toscane (XVIe - XVIIIe siècle)*, in *La nobiltà nelle città capitali*, a cura di M. Boiteaux, C. Brice, C.M. Travaglini, Roma 2009, pp. 51-75.

ANGIOLINI, MALANIMA 1979

F. ANGIOLINI, P. MALANIMA, *Problemi della mobilità sociale a Firenze tra la metà del Cinquecento e i primi decenni del Seicento*, in "Società e storia", 4, 1979, pp. 17-47.

ANTETOMASO 2013

E. ANTETOMASO, "Ritratti di uomini illustri in lettere a somiglianza di quelli che ornano la Corsina": alcune precisazioni sul fregio della Corsiniana, in *I Corsini tra Firenze e Roma*, atti della giornata di studi (Roma 2005), a cura di E. Kieven, S. Prospero Valenti Rodinò, Milano 2013, pp. 219-227.

ARNESANO 2015

E. ARNESANO, *Del Rosso (ramo cadetto)*, in *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e Settecento, I*, a cura di C. De' Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Ospedaletto 2015, pp. 236-259.

ARRIGHI 2001^a

V. ARRIGHI, "Gondi, Carlo Antonio", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 57, 2001, pp. 650-652.

ARRIGHI 2001^b

V. ARRIGHI, "Gondi, Giovan Battista", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 57, 2001, pp. 654-656.

ARRIGHI, INSABATO 2000

V. ARRIGHI, E. INSABATO, *Tra storia e mito: la ricostruzione del passato familiare nella nobiltà toscana dei secoli XVI-XVIII*, in *L'identità genealogica e araldica. Fonti, metodologie, interdisciplinarietà, prospettive*, atti del XXIII Congresso Internazionale di Scienza Genealogica e Araldica (Torino 1998), a cura di S. Ricci con F. Simonelli, 2 voll., Roma 2000, vol. I, pp. 1099-1121.

ATTWOOD 1997

P. ATTWOOD, *Self Promotion in Sixteenth-Century Florence. Baccio Bandinelli's Portrait Medal*, in "The Medal", 30, 1997, pp. 3-9.

AURIGEMMA 2007

M.G. AURIGEMMA, *Palazzo Firenze in Campo Marzio*, Roma 2007.

AVERY 1987

C. AVERY, *Soldani's Models for Medals and his Training*, in "Studies in the History of Art", 21, 1987, pp. 11-24 (num. mon. di *Italian Medals*, a cura di J.G. Pollard)

AVERY 1993

C. AVERY, *Medals and Bronzes for milords: Soldani, Selvi and the English*, in *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, atti del convegno (Pisa 1990), a cura di R.P. Ciardi, A. Pinelli, C.M. Sicca, Firenze 1993, pp. 90-98.

AVERY 1995

C. AVERY, *Who was Antonio Selvi? New Documentary Data on Medal Production in Soldani's Workshop*, in "The Medal", 26, 1995, pp. 27-41.

AVERY 2005

C. AVERY, *Soldani's mythological bronzes and his British clientele*, in "The sculpture journal", 14, 2005, pp. 8-29.

AVERY 2017

C. AVERY, *Massimiliano Soldani. Sculptor to the Medici. Sixty Drawings*, Parigi 2017.

AVERY 2018

C. AVERY, *The sculptor Soldani's attempt to market Filippo Baldinucci's collection of paintings*, in "Colnaghi studies journal", 2, 2018, pp. 8-27.

AYNSLEY, GRANT, WITH MCKEY (A CURA DI) 2006

J. AYNLEY, C. GRANT, WITH H. MCKEY (a cura di), *Imagined interiors. Representing the domestic interior since the Renaissance*, Londra 2006.

BACCHI, BERTI, PEGAZZANO 2015

A. BACCHI, F. BERTI, D. PEGAZZANO, *Rondoni e Balassi. I ritratti del marchese Giovanni Corsi*, con catalogo a cura di F. Corberi, Milano 2015.

BALDASSARI 2002

F. BALDASSARI, *Giovanni Domenico Ferretti*, Milano 2002.

BALDASSARI 2009

F. BALDASSARI, *La pittura del Seicento a Firenze. Indice degli artisti e delle loro opere*, Milano 2009.

BALDASSARI 2010

F. BALDASSARI, *Quattro favole inedite di Giacinto Gimignani*, Firenze 2010.

BALDINI, CHIARINI 1986

L. BALDINI, M. CHIARINI, *L'alcova' di Ferdinando de' Medici Gran Principe di Toscana in Palazzo Pitti. Vicende costruttive e decorative*, in "Antichità Viva", 25, 1986, pp. 33-46.

BALDINUCCI ED. 1845-1847

F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua ... distinta in secoli e decennali con le nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli*, 5 voll., Firenze 1845-1847.

BALDINUCCI ED. 1975

F.S. BALDINUCCI, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, a cura di A. Matteoli, Roma 1975.

BALDINUCCI ED. 1981

F.S. BALDINUCCI, *Zibaldone Baldinucciano*, nota critica e indici a cura di B. Santi, Firenze 1981.

BALLERI 2005

R. BALLERI, *Il Settecento e la cultura antiquaria tra Firenze e Roma: il "Museum Florentinum"*, in "Proporzioni", 6, 2005, pp. 97-141.

BALLERI 2014

R. BALLERI, *Modelli della manifattura Ginori di Doccia, Settecento e gusto antiquario*, Roma 2014.

BALLICO 1984

B. BALLICO, *Le medaglie del Soldani per Cristina di Svezia*, Firenze 1984.

BANDERA 1978^a

S. BANDERA, *Le relazioni artistiche tra Firenze e la Francia nel Settecento. Documenti e considerazioni ai margini di una mostra (I)*, in "Antichità Viva", 1, 1978, pp. 11-24.

BANDERA 1978^b

S. BANDERA, *Le relazioni artistiche tra Firenze e la Francia nel Settecento. Documenti e considerazioni ai margini di una mostra (II)*, in "Antichità Viva", 3, 1978, pp. 28-47.

BARBOLANI DI MONTAUTO 2016

N. BARBOLANI DI MONTAUTO, *Maratti e Firenze*, in *Maratti e la sua fortuna*, a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2016, pp. 105-127.

BARDOT 2008

M. BARDOT, *Le architetture della vita quotidiana. Pratiche abitative e scambi immobiliari nella Milano d'età moderna*, Venezia 2008.

BARGELLINI, GUARNIERI 1985-1987

P. BARGELLINI, E. GUARNIERI, *Le strade di Firenze*, 7 voll., Firenze 1985-1987.

BARLETTI 2007^a

E. BARLETTI, *Un ritratto dell'Elettrice Palatina, il suo doppio e un'eredità dimenticata*, in "Rassegna Storica Toscana", anno LIII, 2007, pp. 39-51.

BARLETTI (A CURA DI) 2007^b

E. BARLETTI (a cura di), *Palazzo Incontri*, Firenze 2007.

BARLETTI (A CURA DI) 2009

E. BARLETTI (a cura di), *Vedute di Firenze tra il Seicento e il Novecento dalla Collezione dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze*, Firenze 2009.

BAROCCHI 1979

P. BAROCCHI, *Storiografia e collezionismo dal Vasari a Lanzi*, in *Storia dell'Arte Italiana, Parte 1, Materiali e problemi*, vol. II, *L'artista e il pubblico*, a cura di G. Previtali, Torino 1979, pp. 5-81.

BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 1990

P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ, *Arredi principeschi del Seicento fiorentino. Disegni di Diacinto Maria Marmi*, Torino 1990.

BAROCCHI, GAETA BERTELÀ (A CURA DI) 2007

P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ (a cura di), *Collezionismo mediceo e storia artistica III. Il Cardinale Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo, Tomo I, 1628-1667, Tomo II, 1667-1675*, Firenze 2007.

BAROCCHI, GAETA BERTELÀ (A CURA DI) 2011

P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ (a cura di), *Collezionismo mediceo e storia artistica IV. Il Cardinale Leopoldo e Cosimo III, 1667-1675, 2 Tomi*, Firenze 2011.

BARONI VANNUCCI 2003

A. BARONI VANNUCCI, *The Medici Collection of Engraved Plates*, in "Print Quarterly", XX, 4, 2003, pp. 357-359.

BARONI VANNUCCI 2011

A. BARONI VANNUCCI, *I libri di stampe dei Medici e le stampe in volume degli Uffizi*, Firenze 2011.

BARTOLI, CONTORNI 1991

L.M. BARTOLI, G. CONTORNI, *Gli Orti Oricellari a Firenze: un giardino, una città*, Firenze 1991.

BARSANTI 2015

R. BARSANTI, *Della Rena*, in *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e Settecento, I*, a cura di C. De' Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Ospedaletto 2015, pp. 125-154.

BARTOLOZZI 1753

S.B. BARTOLOZZI, *Vita di Jacopo Vignali pittore fiorentino*, Firenze 1753.

BARUCCI, BECATTINI (A CURA DI) 1999

P. BARUCCI, G. BECATTINI (a cura di), *Storia della civiltà toscana, vol. IV. L'età dei Lumi*, Firenze 1999.

BELL 2013

K. BELL, *The artist's house. From workplace to artwork*, Berlino 2013.

BELLESÌ 1988^a

S. BELLESÌ, *Una vita inedita di Vincenzo Dandini e appunti su Anton Domenico Gabbiani, Giovan Battista Marmi, Filippo Maria Galletti e altri*, in "Paragone.arte", 459-461-463, 1988, pp. 97-123.

BELLESÌ 1988^b

S. BELLESÌ, *Una vita inedita di Vincenzo Dandini e appunti su Anton Domenico Gabbiani, Giovan Battista Marmi, Filippo Maria Galletti e altri*, in "Paragone.arte", 465, 1988, pp. 576-578.

BELLESÌ 1993

S. BELLESÌ, *Il primo tempo fiorentino dello stuccatore Giovanni Martino Portogalli*, in "Paragone. Arte", 44, 1993, pp. 41-64.

BELLESÌ 1996

S. BELLESÌ, *Ricognizioni sull'attività di Francesco Botti*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", 63, 1996, pp. 63-138.

BELLESÌ 1997^a

S. BELLESÌ, *Duchi e granduchi medicei in una serie di terrecotte fiorentine del primo Settecento*, Firenze 1997.

BELLESI 1997^b

S. BELLESI, *Affreschi di Matteo Bonechi nel Palazzo dei Visacci a Firenze*, in “Nuovi Studi”, 2, 1997, pp. 91-97.

BELLESI 2000

S. BELLESI, *Ottaviano Dandini o l'epilogo di una dinastia di pittori fiorentini*, in “Paragone.Arte”, 33-34, 2000, pp. 87-118.

BELLESI 2003

S. BELLESI, *Vincenzo Dandini e la pittura a Firenze alla metà del Seicento*, Pisa 2003.

BELLESI 2009

S. BELLESI, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700: Biografie e opere*, 3 voll., Firenze 2009.

BELLESI 2013^a

S. BELLESI, *Studi sulla pittura e sulla scultura del '600-'700 a Firenze*, Firenze 2013.

BELLESI 2013^b

S. BELLESI, *Pitture, statue e stucchi nella villa di Poggio Torselli*, in “Predella” 8, 2013, pp. 51-61.

BELLESI 2014

S. BELLESI, *Pier Dandini e la sua scuola*, Firenze 2014.

BELLESI 2017

S. BELLESI, *Pittura e scultura a Firenze (secoli XVI-XIX)*, Polistampa, Firenze 2017.

BELLESI, VISONÀ 2008

S. BELLESI, M. VISONÀ, *Giovacchino Fortini. Scultura, architettura, decorazione e committenza a Firenze al tempo degli ultimi Medici*, 2 voll., Firenze 2008.

BELLINAZZI 1998

A. BELLINAZZI, *La casa del cancelliere. Documenti e studi sul palazzo di Bartolomeo Scala a Firenze*, Firenze 1996.

BELLINAZZI, CONTINI (A CURA DI) 2002

A. BELLINAZZI, A. CONTINI (a cura di), *La corte di Toscana dai Medici ai Lorena*, atti delle giornate di studio (Firenze 1997), Roma 2002.

BELLUZZI 2007

A. BELLUZZI, *Palazzzi Fiorentini del secondo Cinquecento*, in “Opvs Incertvm”, 4, 2007, pp. 92-105.

BELLUZZI 2008

A. BELLUZZI, *Residenze di mercanti fiorentini nel Cinquecento*, in *Il mercante patrizio. Palazzzi e botteghe nell'Europa del Rinascimento*, a cura di D. Calabi con S. Beltramo, Milano 2008, pp. 117-129.

BELLUZZI 2011

A. BELLUZZI, *Palazzo Acciaiuoli a Firenze dalle origini alla ricostruzione*, in “Opvs Incertum”, 6-7, 2011, pp. 101-119.

BENASSAI 2008

S. BENASSAI, *Precisazioni su Lorenzo Lippi*, in “Paragone. Arte”, 59, 2008, pp. 55-62.

BENASSAI 2014

S. BENASSAI, *Tra le carte di Violante. Note sul mecenatismo della Gran Principessa di Toscana*, in “Valori Tattili”, 3-4, 2014, pp. 81-112.

BENIGNI 1985-1986

P. BENIGNI, *Francesco Feroni, empolese, negoziante ad Amsterdam*, in “Incontri”, 3, 1985-1986, pp. 97-121.

BENOCCI 2004

C. BENOCCI, *Dalle donne illustri alle “belle dame”*, in *Le belle. Ritratti di dame del Seicento e del Settecento nelle residenze feudali del Lazio*, a cura di C. Benocci, T. Di Carpegna Falconieri, Roma 2004, pp. 19-32.

BENOCCI, DI CARPEGNA FALCONIERI 2004

C. BENOCCI, T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Le belle. Ritratti di dame del Seicento e del Settecento nelle residenze feudali del Lazio*, Roma 2004.

BENZONI 1988

G. BENZONI, *Del Borro, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 36, 1988, Roma 1988, pp. 360-367.

BERNER 1971

S. BERNER, *Florentine Society in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, in “Studies in the Renaissance”, 18, 1971, pp. 203-246.

BERNER 1972

S. BERNER, *The Florentine Patriciate in the Transition from the Republic to Principate: 1530-1609*, in “Studies in Medieval and Renaissance History”, 9, 1972, pp. 3-15.

BERRETTI 2012

L. BERRETTI, *La cappella di Camilla Riccardi in palazzo Serristori*, in *Scritti di museologia e di storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis*, a cura di D. Pegazzano, Firenze 2012, pp. 75-82.

BERRETTI 2017

L. BERRETTI, *Serristori*, in *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e Settecento*, 2, a cura di C. De' Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Ospedaletto 2017, pp. 45-75.

BERRETTI 2018

L. BERRETTI, *Su alcuni dipinti già in collezione Serristori a Firenze provenienti da palazzo Tozzoni di Imola*, in *Collezionismo d'arte in Romagna in età moderna*, a cura di B. Ghelfi, O. Orsi, Bologna 2018, pp. 55-68.

BERTANI BIGALLI 1979

L. BERTANI BIGALLI, *La serie “Bellezze ovali”*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 1979.

BERTELLI, PASTA (A CURA DI) 2003

S. BERTELLI, R. PASTA (a cura di), *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, Firenze 2003.

BERTI 2005

F. BERTI, *Francesco Conti artista dei marchesi Riccardi, in Stanze segrete. Gli artisti dei Riccardi. I “ricordi” di Luca Giordano e oltre*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di C. Giannini, S. Meloni Trkulja, Firenze 2005, pp. 137-156.

BERTI 2012

F. BERTI, *Provenienze eccellenti: Empoli e Ligorzi dalla collezione Rinuccini*, in “Paragone. Arte”, 105, 2012, pp. 54-55.

BETTI 2017

P. BETTI, *Un ritratto lucchese di Antonio Franchi*, in “Paragone. Arte”, 132, 2017, pp. 34-40.

BEVILACQUA 2007

M. BEVILACQUA, *Palazzo Guadagni dietro la Nunziata: Gherardo Silvani e l'architettura del Barocco fiorentino*, in *Palazzo San Clemente a Firenze: architettura e decorazioni dai Guadagni ai Velluti Zati*, a cura di M. Bevilacqua, E. Insabato, Firenze 2007, pp. 17-29. ("Opvs Incertvm", 3, 2007).

BEVILACQUA 2010

M. BEVILACQUA, *Firenze 1640: architettura e città*, in *Firenze milleseicentoquaranta. Arti, lettere, musica, scienza*, atti del convegno (Firenze 2008), a cura di E. Fumagalli, A. Nova, M. Rossi, Venezia 2010, pp. 63-88.

BEVILACQUA (A CURA DI) 2010

M. BEVILACQUA (a cura di), *Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana*, Roma 2010.

BEVILACQUA, INSABATO (A CURA DI) 2007

M. BEVILACQUA, E. INSABATO (a cura di), *Palazzo San Clemente a Firenze: architettura e decorazioni dai Guadagni ai Velluti Zati*, Firenze 2007. ("Opvs Incertvm", 3, 2007).

BEVILACQUA, MADONNA (A CURA DI) 2003

M. BEVILACQUA, M.L. MADONNA (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, Roma 2003.

BEVILACQUA, ROMBY (A CURA DI) 2007

M. BEVILACQUA, G.C. ROMBY (a cura di), *Atlante del Barocco in Italia. Firenze e il Granducato. Province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato Siena*, Roma 2007.

BIETTI (A CURA DI) 2014

M. BIETTI (a cura di), *Arte e politica. L'elettrice Palatina e l'ultima stagione della committenza medicea in San Lorenzo*, catalogo della mostra (Firenze 2014), Livorno 2014.

BIETTI (A CURA DI) 2015

M. BIETTI (a cura di), *Museo di Casa Martelli. Guida*, Livorno 2015.

BIETTI, GENTILINI (A CURA DI) 1981

M. BIETTI, G. GENTILINI (a cura di), *La Misericordia di Firenze. Archivio e raccolta d'arte*, Firenze 1981.

BIZZOCCHI 1991

R. BIZZOCCHI, *Struttura familiare e memoria storica*, in *Palazzo Strozzi metà millennio, 1489-1989*, atti del convegno (Firenze 1989), a cura di D. Lamberini, Roma 1991, pp. 92-107.

BIZZOCCHI 1995

R. BIZZOCCHI, *Genealogie incredibili. Scritti di storia nell'Europa moderna*, Bologna 1995.

BIZZOCCHI 2004

R. BIZZOCCHI, *Tra Ferrara e Firenze: Culture genealogico-nobiliari a confronto*, in *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, atti del convegno (Firenze 2001), a cura di M. Rossi, F. Gioffredi Superbi, 2 voll., Firenze 2004, vol. I, pp. 3-15.

BIZZOCCHI, BOUTRY 1991

R. BIZZOCCHI, M.P. BOUTRY, *La culture généalogique dans l'Italie du seizième siècle*, in "Annales. Histoire, Sciences Sociales", 4, 1991, pp. 789-805.

BLOCKER 2016

D. BLOCKER, *Pro- and anti-Medici? Political Ambivalence and Social Integration in the Accademia degli Alterati (Florence, 1569-c. 1625)*, in *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, a cura di J.E. Everson, D.V. Reidy, L. Sampson, Cambridge 2016, pp. 38-52.

BOCCHI 1591

F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze 1591.

BOCCHI, CINELLI 1677

F. BOCCHI, G. CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze 1677.

BOFFITO, MORI (A CURA DI) 1973

G. BOFFITO, A. MORI (a cura di), *Piante e Vedute di Firenze: studio storico, topografico e cartografico*, Roma 1973.

BOGLIONE, MUZZI, ROMBY, STOPPINI 1990

A. BOGLIONE, O. MUZZI, G.C. ROMBY, R. STOPANI, *Meleto. Storia di un castello chiantigiano*, Firenze 1990.

BOHON (A CURA DI) 2008

B. BOHON (a cura di), *Le «Stanze» di Guido Reni. Disegni del maestro e della scuola*, catalogo della mostra (Firenze 2008), Firenze 2008.

BONNET 1998

J.-C. BONNET, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Parigi 1998.

BORDONI 2017

F. BORDONI, *Il palazzo di Bartolomeo Scala. Una villa all'antica per un uomo nuovo*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F.P. Fiore, Milano 2017, pp. 398-407.

BORRONI SALVADORI 1974

F. BORRONI SALVADORI, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 18, 1974, pp. 1-166.

BORRONI SALVADORI 1979

F. BORRONI SALVADORI, *Memorialisti e diaristi a Firenze nel periodo leopoldino. 1765-1790. Spigolature d'arte e di costume*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", ser. III, IX, 3, 1979, pp. 1178-1291.

BORRONI SALVADORI 1982^a

F. BORRONI SALVADORI, *Riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni: il Settecento a Firenze*, in "Nouvelles de la république des lettres", 1, 1982, pp. 7-69.

BORRONI SALVADORI 1982^b

F. BORRONI SALVADORI, *Riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni: il Settecento a Firenze*, in "Nouvelles de la république des lettres", 2, 1982, pp. 73-114.

BORRONI SALVADORI 1983^a

F. BORRONI SALVADORI, *Ignazio Enrico Hugford collectionneur de portraits*, in "Gazette des beaux-arts", 102, 1983, pp. 165-168.

BORRONI SALVADORI 1983^b

F. BORRONI SALVADORI, *Personaggi inglesi inseriti nella vita fiorentina del '700: Lady Walpole e il suo ambiente*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 27, 1983, pp. 83-124.

BORRONI SALVADORI 1983^c

F. BORRONI SALVADORI, *Ignazio Enrico Hugford, collezionista con la vocazione del mercante*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", ser. III, 13, 1983, 4, pp. 1025-1056.

BORRONI SALVADORI 1985^a

F. BORRONI SALVADORI, *Artisti e viaggiatori agli Uffizi nel Settecento – 1*, in "Labyrinthos", 7/8, 1985, pp. 3-72.

BORRONI SALVADORI 1985^b

F. BORRONI SALVADORI, *Committenti scontenti, artisti litigiosi nella Firenze del Settecento*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 29, 1985, pp. 129-158.

BORRONI SALVADORI 1986

F. BORRONI SALVADORI, *Artisti e viaggiatori agli Uffizi nel Settecento – 2*, “Labyrinthos”, 5, 1986, 10, pp. 38-92.

BORRONI SALVADORI 1987

F. BORRONI SALVADORI, *Artisti e viaggiatori agli Uffizi nel Settecento – 3*, in “Labyrinthos”, 6, 1987, 12, pp. 93-156.

BORRONI SALVADORI 1990

F. BORRONI SALVADORI, *Artisti e viaggiatori agli Uffizi nel Settecento – 4*, “Labyrinthos”, 9, 1990, 17/18, pp. 199-224.

BORRONI SALVADORI 1991

F. BORRONI SALVADORI, *Artisti e viaggiatori agli Uffizi nel Settecento – 5*, in “Labyrinthos”, 10, 1991, 19/20, pp. 227-272.

BORSOOK 1970^a

E. BORSOOK, *Documents for Filippo Strozzi's chapel in Santa Maria Novella and other related papers, I*, in “The Burlington magazine”, 112, 1970, pp. 737-745.

BORSOOK 1970^b

E. BORSOOK, *Documents for Filippo Strozzi's chapel in Santa Maria Novella and other related papers, II, The documents*, in “The Burlington magazine”, 112, 1970, pp. 800-804.

BORSOOK 1991

E. BORSOOK, *Ritratto di Filippo Strozzi il vecchio*, in *Palazzo Strozzi metà millennio, 1489-1989*, atti del convegno (Firenze 1989), a cura di D. Lamberini, Roma 1991, pp. 1-14.

BOTTICELLI 2015

S. BOTTICELLI, *Galli*, in *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e Settecento, I*, a cura di C. De' Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Ospedaletto 2015, pp. 169-199.

BOURDIEU 1983

P. BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna 1983.

BOUTIER 1994

J. BOUTIER, *L'istituzione politica del gentiluomo. Le "Grand Tour" dei giovani nobili fiorentini in Europa, XVII-XVIII secoli*, in *Istituzioni e società in Toscana nell'età moderna*, Atti delle giornate di studio dedicate a Giuseppe Pansini (Firenze 1992), a cura di C. Lamioni, 2 voll., Roma 1994, vol. I, pp. 257-290.

BOUTIER 2005

J. BOUTIER, *Les membres des académies florentines à l'époque moderne. La sociabilité intellectuelle à l'épreuve du statut et des compétences*, in *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVIIe-XVIIIe siècles)*, a cura di J. Boutier, B. Marin, A. Romano, Roma 2005, pp. 405-443.

BOUTIER 2008

J. BOUTIER, *L'espace résidentiel de la noblesse florentine (XVIe-XVIIIe siècle)*, in *Living in the City. Elites and their residences 1500-1900*, a cura di J. Dunne, P. Janssens, Turnhout 2008, pp. 29-55.

BOUTIER 2010

J. BOUTIER, *La nobiltà del Granducato (XV-XIX secolo)*, in *Firenze e la Toscana. Genesi e trasformazioni di uno stato (XIV-XIX secolo)*, a cura di J. Boutier, S. Landi, O. Rouchon, Firenze 2010, pp. 213-228.

BOUTIER, LANDI, ROUCHON (A CURA DI) 2010

J. BOUTIER, S. LANDI, O. ROUCHON (a cura di), *Firenze e la Toscana. Genesi e trasformazioni di uno stato (XIV-XIX secolo)*, Firenze 2010.

BOUTIER, PAOLI 2005

J. BOUTIER, M.P. PAOLI, *Letterati cittadini e principi filosofi. I milieux intellettuali fiorentini tra Cinque e Settecento*, in *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVIIe-XVIIIe siècles)*, a cura di J. Boutier, B. Marin, A. Romano, Roma 2005, pp. 331-403.

BOUTIER, PAOLI, VIOLA (A CURA DI) 2017

J. BOUTIER, M.P. PAOLI, C. VIOLA, *Antonio Magliabechi nell'Europa dei saperi*, atti del convegno (Firenze 2014), Pisa 2017.

BRÈME, SAINTE FARE GARNOT (A CURA DI) 2003

D. BRÈME, N. SAINTE FARE GARNOT (a cura di), *Nicolas de Largillierre, 1656-1746*, catalogo della mostra (Parigi 2003), Parigi 2003.

BREVAGLIERI 1998

S. BREVAGLIERI, "Galletti, Filippo Maria", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, 1998, pp. 576-578.

BRIGANTI (A CURA DI) 2004

G. BRIGANTI (a cura di), *La pittura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., Milano 2004.

BRILLIANT 1991

R. BRILLIANT, *Portraiture*, Londra 1991.

BRIZZI 1976

G.P. BRIZZI, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento. I "seminaria nobilium" nell'Italia centro settentrionale*, Bologna 1976.

BROCCHI 1742-1752

G.M. BROCCHI, *Vite de' Santi e Beati fiorentini scritte dal Dott. Giuseppe Maria Brocchi / Sacerdote e Accademico Fiorentino / Protonotario Apostolico, e Rettore del Seminario di Firenze*, 2 voll., Firenze 1742-1761.

BRUNETTI 2003

O. BRUNETTI, Residenze corsiniane tra Firenze e Roma, in *Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana (Atlante tematico del Barocco in Italia)*, a cura di M. Bevilacqua, M.L. Madonna, Roma 2003, pp. 95-106.

BRUNETTI 2013

O. BRUNETTI, *Filippo Corsini "aedificator magnificentissimus"*, in *I Corsini tra Firenze e Roma*, atti della giornata di studi (Roma 2005), a cura di E. Kieven, S. Prospero Valenti Rodinò, Milano 2013, pp. 23-33.

BRUNORI CIANTI 2004

L. BRUNORI CIANTI, *Per Virginio Zaballi: un primo contributo*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", 71, 2004, pp. 49-64.

BRUSCHI 1997

A. BRUSCHI, *Giuliano Dami. Aiutante di Camera del Granduca Gian Gastone de' Medici*, Firenze 1997.

BUCELLI 2016

C. BUCELLI, *L'universo immaginario di S. Maria Maddalena de' Pazzi in parola e figura*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", 83, 2016, pp. 247-255.

BULLARD 1980

M. BULLARD, *Filippo Strozzi and the Medici. Favour and Finance in Sixteenth-Century Florence and Rome*, Cambridge 1980.

BULLARD 1991

M. BULLARD, *Filippo Strozzi il giovane, l'uomo e le sue lettere*, in *Palazzo Strozzi metà millennio, 1489-1989*, atti del convegno (Firenze 1989), a cura di D. Lamberini, Roma 1991, pp. 30-37.

BULMAN 2005

L.M.C. BULMAN, *The Florentine draughtsmen in Richard Topham's paper museum*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", ser. IV, 7, 2002 (2005), 2, pp. 343-357.

BURCKHARDT 1990

J. BURCKHARDT, *The Civilization of the Renaissance in Italy*, traduzione inglese di S.G.M. Middlemore, Londra 1990.

BURCKHARDT 1993

J. BURCKHARDT, *Il ritratto nella pittura italiana nel Rinascimento*, traduzione italiana di D. Pagliai, Roma 1993.

BURKE 1987

P. BURKE, *The Presentation of Self in the Renaissance Portrait*, in *idem, The Historical Anthropology of Early Modern Italy: Essays on Perception and Communication*, Cambridge e New York, 1987, pp. 150-167.

BÜTTNER 1972

F. BÜTTNER, *Die Galleria Riccardiana in Florenz*, Berna 1972.

BÜTTNER 1990

F. BÜTTNER, "All'usanza moderna ridotta": gli interventi dei Riccardi, in *Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini, G. Fanelli, Firenze 1990, pp. 150-169.

CACIORGNA, D'ANSELMO, MARONGIU, SANFILIPPO (A CURA DI) 2008

M. CACIORGNA, L. D'ANSELMO, M. MARONGIU, M. SANFILIPPO (a cura di), *Biografia dipinta e ritratto dal Barocco al Neoclassicismo*, atti del convegno (Siena 2007), Monteriggioni 2008.

CADOGAN 2000

J.K. CADOGAN, *Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan*, New Haven and London, 2000.

CAFFIERO 1983

M. CAFFIERO, "Corsini, Neri", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 29, 1983, pp. 651-657.

CALAFATI 2003

M. CALAFATI, *Palazzo Giugni a Firenze*, Firenze 2003.

CALAFATI 2007^a

M. CALAFATI, *Il palazzo e la collezione Giugni a Firenze tra Sei e Settecento. Con l'aggiunta di un inedito inventario del 1775*, in "Studi di Storia dell'Arte", 18, 2007, pp. 183-208.

CALAFATI 2007^b

M. CALAFATI, *La "fabbrica" degli Incontri nella via dei Servi. Vicende costruttive al tempo di Monsignor Ludovico e del Senatore Ferdinando*, in *Palazzo Incontri*, a cura di E. Barletti, Firenze 2007, pp. 79-99.

CALAFATI 2011

M. CALAFATI, *Bartolomeo Ammannati: i Palazzi Grifoni e Giugni. La nuova architettura dei palazzi fiorentini del secondo Cinquecento*, Firenze 2011.

CALAFATI 2013

M. CALAFATI, *I Gondi. Storia di una grande famiglia fra l'Italia e la Francia*, in *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, a cura di G. Morolli, P. Fiumi, Firenze 2013, pp. 19-83.

CALAFATI 2018

M. CALAFATI, *La Francia dei Fiorentini: i Gondi fra Lione e Parigi*, in *Stato e potere. I Concini di Terranuova, una famiglia toscana tra Firenze e Parigi*, atti delle giornate di studio (Firenze-Terranuova Bracciolini 2015), a cura di F. de Luca, L. Fiaschi, Firenze 2018, pp. 39-55.

CALONACI 2005

S. CALONACI, *Dietro lo scudo incantato. I fidecommessi di famiglia e il trionfo della borghesia fiorentina*, Firenze 2005.

CALONACI 2016^a

S. CALONACI, "Ricasoli, Antonio", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87, 2016, pp. 128-131.

CALONACI 2016^b

S. CALONACI, "Ricasoli, Giulio di Antonio", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87, 2016, voce in rete (www.treccani.it, *ad vocem*).

CALVI (A CURA DI) 2008

G. CALVI (a cura di), *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti, XVI-XVIII secolo*, atti del convegno (Fiesole 2005), 2 voll., Firenze 2008.

CALVI 2015

G. CALVI, *Connected Courts: Violante Beatrice of Bavaria in Florence and Siena*, in *Medici Women: The Making of a Dynasty in Grand Ducal Tuscany*, a cura di G. Benadusi, J.C. Brown, Toronto 2015, pp. 302-321.

CAMPBELL, MILLER, CONSAVARI (A CURA DI) 2013

E.J. CAMPBELL, S.R. MILLER, E.C. CONSAVARI (a cura di), *The Early Modern Italian Domestic Interior, 1400-1700*, Farnham 2013.

CANEVA 1993

C. CANEVA, *I dipinti*, in *Giuseppe Maria Crespi nei Musei fiorentini*, catalogo della mostra (Firenze 1993), Firenze 1993.

CANEVA 1998

C. CANEVA, *La collezione Feroni. Dalle Province Unite agli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze 1998), Firenze 1998.

CANEVA (A CURA DI) 2002

C. CANEVA (a cura di), *I volti del potere. La ritrattistica di corte nella Firenze granducale*, Firenze 2002.

CANGIOLI 2015

M. CANGIOLI, *Del Rosso*, in *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e Settecento, I*, a cura di C. De' Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Ospedaletto 2015, pp. 201-236.

CANTELLI (A CURA DI) 1975

G. CANTELLI (a cura di), *Il Museo Stibbert a Firenze*, Electa, Milano 1975.

CANTELLI 1983

G. CANTELLI, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Fiesole 1983.

CANTELLI 2009

G. CANTELLI, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento. Aggiornamento*, 2 voll., Pontedera 2009.

CAPPELLETTI 2015

F. CAPPELLETTI, *Dal ritratto al museo, di fronte alle immagini della storia*, in *La storia e le immagini della storia. Prospettive, metodi, ricerche*, a cura di M. Provasi, C. Vicentini, Roma 2015, pp. 7-14.

CAPICCI 1976

M. CAPUCCI, "Capponi, Vincenzo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 19, 1976, pp. 99-100.

CARACCIOLO 2000

A. CARACCIOLO, "Clemente XII", in *Enciclopedia dei papi*, a cura di G. Barone et al., 3 voll., Roma 2000, vol. III, pp. 439-446.

CAROCCI 1968^a

G. CAROCCI, *I dintorni di Firenze. Sulla sinistra dell'Arno*, Roma 1968 (rist. anast. Ed. 1907-1907).

CAROCCI 1968^b

G. CAROCCI, *I dintorni di Firenze. Sulla destra dell'Arno*, Roma 1968 (rist. anast. Ed. 1907-1907).

CARRARA 2003

F. CARRARA, *Salviati e Serristori: le dimore a Firenze in età barocca*, in *Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana (Atlante tematico del Barocco in Italia)*, a cura di M. Bevilacqua, M.L. Madonna, Roma 2003, pp. 377-392.

CARRARA, MANNINI 2007

F. CARRARA, M.P. MANNINI, *Al delicato ozio pensando. La villa di Casale. Storia architettonica e artistica di una villa del territorio fiorentino*, Todi 2007.

CARTA 2016-2017

R. CARTA, *Averardo Serristori. Vita privata di un ambasciatore fiorentino al servizio del Granduca Cosimo I de' Medici*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, Università degli Studi di Padova, Università degli Studi di Verona, a.a. 2016-2017.

CARTER, GOLDTHWAITE 2013

T. CARTER, R.A. GOLDTHWAITE, *Orpheus in the Marketplace. Jacopo Peri and the Economy of Late Renaissance Florence*, Cambridge (MA)-London 2013.

CARTER, GOLDTHWAITE 2015

T. CARTER, R.A. GOLDTHWAITE, "Peri, Jacopo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 82, 2015, pp. 375-379.

CASCIU (A CURA DI) 2006

S. CASCIU (a cura di), *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa Medici, Elettrice Palatina*, catalogo della mostra (Firenze 2006-2007), Livorno 2006.

CASINI 2004

T. CASINI, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze 2004.

CASINI 2012

T. CASINI, *Gallerie di ritratti, biografie di artisti e la nascita delle Accademie e dei Musei*, in *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, a cura di M. Wellington Gahtan, Firenze 2012, pp. 89-97.

CASINI 2013

T. CASINI, *The Portrait. From private "object of art" to symbol of collective memory*, in *The Challenge of the object*, a cura di G.U. Großmann, P. Krutisch, [s.l.] 2013, pp. 357-359.

CATALUCCI 2013

V. CATALUCCI, *La famiglia Del Nero di Firenze. Proprietà, patrimonio e collezioni: il Palazzo Del Nero (oggi Torrighiani) in piazza dei Mozzi, 1ª parte*, in "Studi di Storia dell'Arte", 24, 2013, pp. 147-180.

CATALUCCI 2014

V. CATALUCCI, *La famiglia Del Nero di Firenze. Proprietà, patrimonio e collezioni: il Palazzo Del Nero (oggi Torrighiani) in piazza dei Mozzi, 2ª parte*, in "Studi di Storia dell'Arte", 25, 2014, pp. 109-144.

CECCHI 1993

A. CECCHI, *Un ritratto immaginario e celebrativo di Giovanni di Paolo Rucellai. Indagini e ipotesi*, in "I Tatti Studies", V, 1993, pp. 265-278.

CERTINI 2011

C. CERTINI, *Alessandro Gherardini per Filippo Corsini alla villa Le Corti di San Casciano*, in "Artista", [s.n.], 2011, pp. 178-193.

CHAPPELL 1981

M. CHAPPELL, *"Le bellezze di Artimino". Una nota sull'attribuzione*, in "Prospettiva", 25, 1981, pp. 59-64.

CHAUVINEAU 2002

H. CHAUVINEAU, *Ce que nommer veut dire. Les titres et charges de cour dans la Toscane des Médicis (1540-1650)*, in "Revue historique", 621, 1, 2002, pp. 31-49.

CHAUVINEAU 2010

H. CHAUVINEAU, *La corte medicea (1530-1737)*, in *Firenze e la Toscana. Genesi e trasformazioni di uno stato (XIV-XIX secolo)*, a cura di J. Boutier, S. Landi, O. Rouchon, Firenze 2010, pp. 229-240.

CHERUBINI, FANELLI (A CURA DI) 1990

G. CHERUBINI, G. FANELLI (a cura di), *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, Firenze 1990.

CHIARINI 1976

M. CHIARINI, *Anton Domenico Gabbiani e i Medici*, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, [s.c.], Monaco 1976, pp. 333-343.

CHIARINI 1977

M. CHIARINI, *Inediti del Settecento fiorentino: Antonio Domenico Gabbiani, Ignazio Hugford, Gian Domenico Ferretti*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, P. Dal Poggetto, 2 voll., Milano 1977, vol. 1, pp. 586-591.

CHIARINI 1983

M. CHIARINI, *Sustermans e Rubens*, in *Rubens e Firenze*, a cura di M. Gregori, Firenze 1983, pp. 267-272.

CHIARINI 1993

M. CHIARINI, *La memoria storica attraverso le collezioni di ritratti di Cosimo III de' Medici*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, atti del convegno (Roma 1989), a cura di A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via, Roma 1993, pp. 217-226.

CHIARINI 2004

M. CHIARINI, *La pittura del Settecento in Toscana*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, 2 voll., Milano 2004, vol. 1, pp. 301-350.

CHIARINI, CUMMINGS (A CURA DI) 1974

M. CHIARINI, F.J. CUMMINGS (a cura di), *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, catalogo della mostra (Detroit-Firenze 1974), Firenze 1974.

CHIARINI, MARABOTTINI (A CURA DI) 1994

M. CHIARINI, A. MARABOTTINI (a cura di), *Firenze e la sua immagine. Cinque secoli di vedutismo*, catalogo della mostra (Firenze 1994), Venezia 1994.

CHIARINI, PADOVANI 2003

M. CHIARINI, S. PADOVANI, *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei Dipinti, II*, Firenze 2003.

CHIARINI, PIZZORUSSO (A CURA DI) 1983

M. CHIARINI, C. PIZZORUSSO (a cura di), *Sustermans. Sessant'anni alla corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze 1983), Firenze 1983.

CIAPPELLI 2000

G. CIAPPELLI, *Family memory: functions, evolution, recurrences*, in *Art, memory, and family in Renaissance Florence*, a cura di G. Ciappelli, Cambridge 2000, pp. 26-38.

CIAPPELLI (A CURA DI) 2000

G. CIAPPELLI (a cura di), *Art, memory, and family in Renaissance Florence*, Cambridge 2000.

CIAPPELLI 2007

G. CIAPPELLI, *Un santo alla battaglia di Anghiari. La «vita» e il culto di Andrea Corsini nella Firenze del Rinascimento*, Firenze 2007.

CIAPPELLI 2009^a

G. CIAPPELLI, *L'evoluzione dei modelli di memoria familiare: i libri di famiglia toscani (secoli XVI-XVIII)*, in *Memoria, famiglia, identità tra Italia ed Europa in età moderna*, a cura di G. Ciappelli, Bologna 2009, pp. 201-233.

CIAPPELLI 2009^b

G. CIAPPELLI, *La memoria familiare a Firenze al tempo di Giuseppe Bencivenni Pelli: riflessioni e documenti*, in *Scritture dell'io fra pubblico e privato*, a cura di R. Pasta, Roma 2009, pp. 21-39.

CIAPPELLI 2011

G. CIAPPELLI, *Identità collettiva e individuale a Firenze fra Seicento e Ottocento: il libro di famiglia dei Gianni*, in *Famiglia e religione in Europa nell'età moderna*, a cura di G. Ciappelli, S. Luzzi, M. Rospocher, Roma 2011, pp. 261-275.

CIAPPELLI 2014

G. CIAPPELLI, *Memory, family, and self: Tuscan family books and other European egodocuments (14th-18th century)*, Leida 2014.

CIAPPELLI, RUBIN (A CURA DI) 2000

G. CIAPPELLI, P.L. RUBIN (a cura di), *Art, Memory and Family in Renaissance Florence*, Cambridge 2000.

CIARDI (A CURA DI) 1990^a

R.P. CIARDI (a cura di), *Settecento pisano. Pittura e scultura a Pisa nel secolo XVIII*, Ospedaletto 1990.

CIARDI 1990^b

R.P. CIARDI, *Vivere a Pisa. Abitanti e forestieri*, in *Settecento pisano. Pittura e scultura a Pisa nel secolo XVIII*, a cura di R.P. Ciardi, Ospedaletto 1990, pp. 15-25.

CIARDI 1990^c

R.P. CIARDI, *Collezionisti e mercanti*, in *Settecento pisano. Pittura e scultura a Pisa nel secolo XVIII*, a cura di R.P. Ciardi, Ospedaletto 1990, pp. 27-42.

CIARDI 1997

R.P. CIARDI, *Esordio italiano di Jean-François de Troy*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di G. Barbera, T. Pugliatti, C. Zappia, Roma 1997, pp. 275-280.

CIARDI (A CURA DI) 1998

R.P. CIARDI (a cura di), *Case di artisti in Toscana*, Milano 1998.

CIARDI, PINELLI, SICCA (A CURA DI) 1993

R.P. CIARDI, A. PINELLI, C.M. SICCA (a cura di), *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, atti del convegno (Pisa 1990), Firenze 1993.

CIARDI DUPRÉ DEL POGGETTO 1981

M.G. CIARDI DUPRÉ DEL POGGETTO, *Il disegno per la medaglia di Giovanni Battista Mancini di Soldani Benzi*, in *La Medaglia Barocca in Italia e in Europa*, atti del convegno (Urbino 1976), a cura di D. Cerroni Cadoresi, Udine 1981, pp. 120-129.

CIERI VIA 1989

C. CIERI VIA, *L'immagine del ritratto: considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento*, in *Il ritratto e la memoria: materiali, vol. I*, a cura di A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via, Roma 1989, pp. 45-91.

CIVAI 1990^a

A. CIVAI, *Dipinti e sculture in Casa Martelli. Storia di una collezione patrizia fiorentina dal Quattrocento all'Ottocento*, Firenze 1990.

CIVAI 1990^b

A. CIVAI, *La quadreria Martelli di Firenze: l'allestimento tardosettecentesco alla luce di un catalogo figurato*, in "Studi di storia dell'arte", 1, 1990, pp. 285-299.

CIVAI 1993

A. CIVAI, *Palazzo Capponi Covoni in Firenze*, Firenze 1993.

CLARKE 2018

D. CLARKE, *Painters at Court*, in *Charles II. Art and Power*, catalogo della mostra (Londra 2017-2018), a cura di R. Bird e M. Clayton, Londra 2017, pp. 109-113.

COCHRANE 1973

E.W. COCHRANE, *Florence in the forgotten centuries, 1527-1800. A history of Florence and the Florentines in the age of the grand dukes*, Chicago 1973.

COCO 2014^a

G. COCO, *Artisti, dilettanti e mercanti d'arte nel salotto fiorentino di Sir Horace Mann*, Roma 2014.

COCO 2014^b

G. COCO, *Forestieri illustri a Firenze nei primi anni della Reggenza Lorenese tra il 1737 e il 1743*, in *Arte e politica. L'elettrice Palatina e l'ultima stagione della committenza medicea in San Lorenzo*, catalogo della mostra (Firenze 2014), a cura di M. Bietti, Livorno 2014, pp. 36-41.

COLDAGELLI 1970

U. COLDAGELLI, "Bonsi, Piero", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 12, 1970, pp. 388-395.

COLE 2011

J. COLE, *Music, Spectacle and Cultural Brokerage in Early Modern Italy. Michelangelo Buonarroti il Giovane*, 2 voll., Firenze 2011.

COMANDUCCI 2003

R. COMANDUCCI, *Produzione seriale e mercato dell'arte a Firenze tra Quattro e Cinquecento*, in *The Art Market in Italy 15th-17th Centuries*, a cura di M. Fantoni, L.C. Matthews, S.F. Matthews-Grieco, Modena 2003, pp. 105-113.

CONTALGENI 1672

O. CONTALGENI, *Disconrso dell'Origine e, Uso, Progressi, e Utilità del Mercurio Bilingue*, Firenze 1672.

CONTI, SPINELLI (A CURA DI) 1998

M. CONTI, R. SPINELLI (a cura di), *Margherita da Cortona. Una storia emblematica di devozione narrata per testi e immagini*, Milano 1998.

CONTINI 1997

A. CONTINI, *La nobiltà toscana e il potere mediceo tra Cinque e Seicento. A proposito di una recente discussione*, in "Archivio Storico Italiano", CLV, 1997, pp. 735-754.

CONTINI 2002^a

A. CONTINI, *Concezione della sovranità e vita di corte in età leopoldina (1765-1790)*, in *La corte di Toscana dai Medici ai Lorena*, atti delle giornate di studio (Firenze 1997), a cura di A. Bellinazzi, A. Contini, Roma 2002, pp. 129-220.

CONTINI 2002^b

A. CONTINI, *La reggenza lorenesse fra Firenze e Vienna. Logiche dinastiche, uomini e governo*, Firenze 2002.

CONTINI 1985

R. CONTINI, *Giovanni Bilivert: saggio storico*, Firenze 1985.

COOLS 2006

H. COOLS, *Francesco Feroni, intermediario in cereali, schiavi, e opere d'arte*, in "Quaderni Storici", 122, 2, 2006, pp. 353-365.

COPELAND 2016

C. COPELAND, *Maria Maddalena de' Pazzi. The Making of a Counter Reformation Saint*, Oxford 2016.

CORAZZINI 1907

G.O. CORAZZINI, *Jacopo Peri e la sua famiglia. Lettura del socio urbano G.O. Corazzini nell'adunanza del 20 gennaio 1895*, in "Atti della Società Colombaria di Firenze", 1907, pp. 241-298.

CORBINELLI 1705

J. DE' CORBINELLI, *Histoire Généalogique de la Maison De Gondi*, 2 voll., Parigi 1705.

CORSINI 2013

V. CORSINI, "Golpe" e "Lione": "amore per la Casa" e "ragion di Stato" nelle lettere del cardinal nipote Neri Corsini all'abate Antonio Niccolini (1735-1745), in *I Corsini tra Firenze e Roma*, atti della giornata di studi (Roma 2005), a cura di E. Kieven, S. Prosperi Valenti Rodinò, Milano 2013, pp. 35-40.

CORTI 1976

G. CORTI, *L'Inventario dell'eredità di Massimiliano Soldani Benzi*, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, Monaco 1976, pp. 176-181.

CORTI 1980

G. CORTI, *La collezione Ughi in Firenze nel 1705*, in "Paragone. Arte", 31, 1980, pp. 69-79.

CRAVERI 2001

B. CRAVERI, *La civiltà della conversazione*, Milano, 2001.

CRINÒ (A CURA DI) 1968

A.M. CRINÒ (a cura di), *Un principe di Toscana in Inghilterra e in Irlanda nel 1669. Relazione ufficiale del viaggio di Cosimo de' Medici tratta dal «Giornale» di L. Magalotti, con gli acquerelli palatini*, Roma 1968.

CRINÒ, MILLAR 1958

A.M. CRINÒ, O. MILLAR, *Sir Peter Lely and the Grand Duke of Tuscany*, in "The Burlington Magazine", 661, 1958, pp. 126-131.

CRISTOFANI 1981

M. CRISTOFANI, *Accademie, esplorazioni archeologiche e collezioni nella Toscana granducale (1730-1760)*, in "Bollettino d'arte", 9, 1981, pp. 59-82.

CRUCIANI FABOZZI, BELLESI (A CURA DI) 2009

G. CRUCIANI FABOZZI, S. BELLESI (a cura di), *Palazzo Strozzi Saccati. Storia, protagonisti e restauri*, Firenze 2009.

CUNNALLY 1999

J. CUNNALLY, *Images of the Illustrious. The Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton 1999.

CUSMANO 1975

L. CUSMANO, *Cesare Dandini: alcuni inediti*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna, Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina", 1, 1975, pp. 25-29.

DALITALA 1973

F. DALITALA, *Le medaglie di Massimiliano Soldani per Francesco Redi*, in *La medaglia d'arte*, atti del convegno (Udine 1970), Udine 1973, pp. 131-133.

D'AMELIA 2008

M. D'AMELIA, *Esercizi di stile. L'autoritratto di Violante di Baviera*, in *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti, XVI-XVIII secolo*, a cura di G. Calvi, R. Spinelli, 2 voll., Firenze 2008, vol. II, pp. 567-578.

D'AMELIO (A CURA DI) 2011

A. D'AMELIO (a cura di), *Storia di una galleria romana. La genealogia degli dèi di Jacopo Zucchi e le famiglie Rucellai, Caetani, Ruspoli, Memmo*, Roma 2011.

DANESI SQUARZINA 1994

S. DANESI SQUARZINA, *Sustermans: cultura degli emblemi in un ritratto del primo Settecento*, in "Arte Documento", 8, 1994 (1995), pp. 207-216.

DANESI SQUARZINA 2014

S. DANESI SQUARZINA, *Alcuni volti del collezionismo romano*, in *Riflessi del collezionismo, tra bilanci e nuovi contributi*, atti del convegno (Urbino 2013), a cura di G. Perini Folesani, A.M. Ambrosini Massari, Firenze 2014, pp. 235-239.

D'ANGIOLINI, PAVONE (A CURA DI) 1981-1994

P. D'ANGIOLINI, C. PAVONE (a cura di), *Guida generale degli Archivi di Stato Italiani*, 4 voll., Roma-Firenze 1981-1994.

DAVIDSOHN 1956-1968

R. DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*, 5 voll., Sansoni, Firenze 1956-1968.

DE ANGELIS (A CURA DI) 1991

M. DE ANGELIS (a cura di), *Melodramma Spettacolo e Musica nella Firenze dei Lorena*, 2 voll., Firenze 1991.

DE' BENEDICTIS 1998

C. DE' BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze 1998.

DE' BENEDICTIS, MARZI 2004

C. DE' BENEDICTIS, M.G. MARZI (a cura di), *L'epistolario di Anton Francesco Gori. Saggi critici, antologia delle lettere e indice dei mittenti*, Firenze 2004.

DE' BENEDICTIS, PEGAZZANO, SPINELLI 2015

C. DE' BENEDICTIS, D. PEGAZZANO, R. SPINELLI (a cura di), *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e Settecento, I*, Ospedaletto 2015.

DE' BENEDICTIS, PEGAZZANO, SPINELLI 2017

C. DE' BENEDICTIS, D. PEGAZZANO, R. SPINELLI (a cura di), *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e Settecento, II*, Ospedaletto 2017.

DE' BENEDICTIS, ROMANI 2005

C. DE' BENEDICTIS, R. ROANI, *Riflessioni sulle "Regole per comprare collocare e conservare le pitture" di Giulio Mancini*, Firenze 2005.

DEBENEDETTI 1994-1995

E. DEBENEDETTI, *Roma borghese: case e palazzetti d'affitto*, 2 voll., Roma 1994-1995. ("Studi sul Settecento Romano", 10-11)

DEGLI AZZI VITELLESCHI 1932

G. DEGLI AZZI VITELLESCHI, *Notizie genealogiche e storiche della famiglia Serristori di Firenze*, Firenze 1932.

DE JULIIS 1981

G. DE JULIIS, *Appunti su una quadreria fiorentina: la collezione del marchese Riccardi*, in "Paragone.arte", 32, 1981, pp. 57-64.

DE JULIIS 1984

G. DE JULIIS, *La storia del medagliere Riccardi: primi risultati*, in *La medaglia neoclassica in Italia e in Europa*, atti del convegno (Udine 1981), a cura di D. Cadoresi, Udine 1984, pp. 237-245.

DE JULIIS 1992

G. DE JULIIS, *Pietà storica e fasto barocco nell'alcova di Cassandra Capponi Riccardi*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 36, 1992, pp. 203-226.

DE JULIIS 1999

G. DE JULIIS, *Traccia di una storia della collezione Riccardi di disegni e stampe*, in *I disegni della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, a cura di M. Chiarini, Firenze 1999, pp. 13-27.

DE JULIIS 2005

G. DE JULIIS, *La stanza dei bassorilievi a Palazzo Medici Riccardi*, in *Stanze segrete. Gli artisti dei Riccardi. I "ricordi" di Luca Giordano e oltre*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di C. Giannini, S. Meloni Trkulja, Firenze 2005, pp. 85-110.

DELLA GHERARDESCA 1995

U. DELLA GHERARDESCA, *I Della Gherardesca: dai Longobardi alle soglie del Duemila*, Pisa 1995.

DEL MIGLIORE 1684

F. DEL MIGLIORE, *Firenze Città Nobilissima Illustrata*, Firenze 1684.

DEL PIAZZO 1952

M. DEL PIAZZO, *Gli ambasciatori toscani del Principato (1537-1737)*, in “Notizie degli Archivi di Stato”, XII, 1952, pp. 57-106.

DE LUCA (A CURA DI) 2009

F. DE LUCA (a cura di), *Santi Poeti Navigatori ... Capolavori dei depositi degli Uffizi. “I mai visti” IX*, catalogo della mostra (Firenze 2009-2010), Firenze 2009.

DE LUCA, FIASCHI (A CURA DI) 2018

F. DE LUCA, L. FIASCHI (a cura di), *I Concini di Terranuova, una famiglia toscana tra Firenze e Parigi*, atti delle giornate di studio (Firenze-Terranuova Bracciolini 2015), Firenze 2018.

DE' VUONO 2005

S. DE' VUONO, *La raccolta d'arte della famiglia Gondi di Firenze. Nascita, allestimento e dispersione*, in “Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato”, 72, 2005, pp. 114-144.

DIAZ 1971

F. DIAZ, *L'idea repubblicana nel Settecento fino alla Rivoluzione francese*, in “Rassegna storica toscana”, 17, 1971, pp. 157-187.

DIAZ 1976

F. DIAZ, *Il Granducato di Toscana. I Medici*, Torino 1976.

DIAZ 1980

F. DIAZ, *L'idea di una nuova élite sociale negli storici e trattatisti del principato*, in “Rivista storica italiana”, 92, 1980, pp. 572-587.

DI DEDDA 2008

M.T. DI DEDDA, *Volterrano, Rosa, Mebus, Dolci, Borgognone e la quadreria del marchese Carlo Gerini (1616-1673): documenti e dipinti inediti*, in “Storia dell'Arte”, 19, 2008, pp. 31-96.

DI DEDDA 2010

M.T. DI DEDDA, *Ultime novità sulla dispersione della collezione Gerini*, in “Storia dell'Arte”, 25-26, 2010, pp. 151-169.

DODI, SALVETTA 2003

E. DODI, B. SALVETTA, *Il palazzo "dietro la Nunziata" nel sistema residenziale fiorentino della famiglia Guadagni*, in *Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana (Atlante tematico del Barocco in Italia)*, a cura di M. Bevilacqua, M.L. Madonna, Roma 2003, pp. 363-376.

DONATI 2014

A. DONATI, *Conoscere collezionando. I ritratti della collezione Gabburri*, Foligno 2014.

DONATI 2015

A. DONATI, *Il Ritratto di Filippo Strozzi di Jacopino del Conte*, in "Arte documento", 31, 2015, pp. 204-211.

DONATI 1988

C. DONATI, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Roma-Bari 1988.

DONATO 1985

M.M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed "exemplum". I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memorie dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, 3 voll., Torino 1985, vol. II, *I generi e i temi ritrovati*, pp. 97-152.

DONATO 2002

M.P. DONATO, *Mecenatismo papale e mecenatismo cardinalizio a Roma tra Sei e Settecento e il ruolo della famiglia Corsini*, in *Il trionfo sul tempo. Manoscritti illustrati dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, catalogo della mostra (Roma 2002), a cura di A. Cadei, Modena 2002, pp. 57-64.

DONATO, VERGA 2005

M.P. DONATO, M. VERGA, *Mecenatismo aristocratico e vita intellettuale: i Corsini a Roma, Firenze e Palermo nella prima metà del Settecento*, in *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVIIe-XVIIIe siècles)*, a cura di J. Boutier, B. Marin, A. Romano, Roma 2005, pp. 547-574.

DORINI 1936

U. DORINI, *La Società Colombaria. Cronistoria dal 1735 al 1935 esposta da Umberto Dorini per il secondo centenario della fondazione*, Firenze 1936.

DORIVAL 1974

B. DORIVAL, *Art et politique en France au XVII^e siècle: la Galerie des Hommes Illustres du Palais Cardinal*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", 1974, pp. 43-60.

DOUGLAS, ISHERWOOD 2002

M. DOUGLAS, B. ISHERWOOD (a cura di), *The World of Goods*, Londra 2002.

DUNN 1989

J.M. DUNN, *Andrea del Castagno e i Carducci: documenti vecchi e nuovi riguardanti la villa Carducci di Firenze*, in “Archivio Storico Italiano”, 147, 1989, pp. 251-273.

DUNN 1995

J.M. DUNN, *Andrea del Castagno's Famous Women: one Sibyl and two Queens*, in “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 58, 1995, pp. 359-380.

EDIGATI 2017

D. EDIGATI, “Rucellai, Giulio”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89, 2017, pp. 72-78.

EDWARDS 2005

C. EDWARDS, *Turning Houses into Homes. A History of the Retailing and Consumption of Domestic Furnishings*, Aldershot 2005.

ERMINI 2003

M. ERMINI, *La cultura toscana nel primo Settecento e l'origine della società colombaria fiorentina*, Firenze 2003.

EWALD 1964

G. EWALD, *Opere sconosciute di Jacopo Vignali*, in “Antichità Viva”, 7-8, 1964, pp. 7-27.

EWALD 1974

G. EWALD, *Alcuni ritratti di ignoti del tardo barocco fiorentino*, in “Antichità Viva”, 13, 1974, pp. 36-39.

FABBRI 2014

C. FABBRI, *Concino Concini Maresciallo d'Ancre. Ascesa e caduta di un gentiluomo toscano alla corte di Francia (1600-1617)*, Firenze 2014, pp. 15-47.

FABBRI 1999

M.C. FABBRI, *Gherardini, Nasini e altri artisti in palazzo Del Chiaro a Firenze*, in “Nuovi studi”, 3, 1998 (1999), 6, pp. 159-182.

FABBRI, GRASSI, SPINELLI 2013

M.C. FABBRI, A. GRASSI, R. SPINELLI, *Baldassarre Franceschini (1611-1690)*, Firenze 2013.

FABBRONI REDI 1999

M.G. FABBRONI REDI, *Aretini illustri nella quadreria di Palazzo dei Priori di Arezzo*, Montepulciano 1999.

FAGIOLO (A CURA DI) 2007

M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Le capitali della festa*, Roma 2007.

FALCONE (A CURA DI) 2016

L. FALCONE (a cura di), *La signora pittrice. Violante Siriès Cerroti (1710-1783)*, catalogo della mostra (Firenze 2016), Ospedaletto 2016.

FANTAPPIÈ 2008

F. FANTAPPIÈ, *Per una rinnovata immagine dell'ultimo cardinale medico. Dall'epistolario di Francesco Maria Medici (1660-1711)*, in "Archivio Storico Italiano", CLXVI, 2008, pp. 495-531.

FANTONI 1994

M. FANTONI, *La corte del granduca. Forme e simboli del potere medico fra Cinque e Seicento*, Roma 1994.

FANTONI, GOLDENBERG STOPPATO 2003

M. FANTONI, L. GOLDENBERG STOPPATO, *Suttermans. Painter and courtier of the Medici*, in "Italian history & culture", 9, 2003, pp. 31-41.

FANTONI, GORSE, SMUTS (A CURA DI) 2009

M. FANTONI, G. GORSE, M. SMUTS (a cura di), *The politics of space: courts in Europe and the Mediterranean, ca. 1500–1750*, Roma 2009.

FANTONI, MATTHEW, MATTHEWS-GRIECO (A CURA DI) 2003

M. FANTONI, L.C. MATTHEW, S.F. MATTHEWS-GRIECO (a cura di), *The art market in Italy, 15th - 17th centuries / Il mercato dell'arte in Italia, secc. XV – XVII*, Modena 2003.

FANTOZZI 1850

F. FANTOZZI, *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città di Firenze*, Firenze 1850.

FARNETI 1995

F. FARNETI, *Il palazzo e la villa della famiglia Tempi a Firenze*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, a cura di G. Simoncini, 2 voll., Firenze 1995, vol. I, pp. 299-314.

FARNETI 2002

F. FARNETI, *I maestri dell'illusionismo architettonico fiorentino*, in *L'architettura dell'inganno a Firenze. Spazi illusionistici nella decorazione pittorica delle chiese fra Sei e Settecento*, a cura di G. Simoncini, Firenze 2002, pp. 29-239.

FARNETI 2003

F. FARNETI, *Tra realtà e illusione: le architetture dipinte nei palazzi fiorentini*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, a cura di M. Bevilacqua, M.L. Madonna, Roma 2003, pp. 327-348.

FARNETI (A CURA DI) 2006

F. FARNETI (a cura di), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Firenze 2006.

FARNETI 2007

F. FARNETI, *Quadraturismo e grande decorazione nella Toscana granducale*, in *Atlante del Barocco in Italia. Firenze e il Granducato. Province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato Siena*, a cura di M. Bevilacqua, G.C. Romby, Roma 2007, pp. 205-232.

FARNETI 2011

F. FARNETI, *Le decorazioni illusionistiche nel granducato di Toscana e i modelli di Andrea Pozzo*, in *Andrea Pozzo*, atti del convegno (Valsolda 2009), a cura di A. Spiriti, Varese 2011, pp. 177-184.

FARNETI, BERTOCCI (A CURA DI) 2002

F. FARNETI, S. BERTOCCI (a cura di), *L'architettura dell'inganno a Firenze. Spazi illusionistici nella decorazione pittorica delle chiese fra Sei e Settecento*, Firenze 2002.

FARNETI, LENZI (A CURA DI) 2004

F. FARNETI, D. LENZI (a cura di), *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno (Rimini 2002), Firenze 2004.

FARNETI, LENZI (A CURA DI) 2006

F. FARNETI, D. LENZI (a cura di), *Realtà e illusione nell'Architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno (Lucca 2005), Firenze 2006.

FASANO GUARINI 1984

E. FASANO GUARINI, "Cosimo I de' Medici", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, 1984, pp. 30-48.

FASANO GUARINI 2001

E. FASANO GUARINI, *Il principe, la corte, la città*, in *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, catalogo della mostra (Firenze 2001), a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, R. Spinelli, Livorno 2001, pp. 15-18.

FASANO GUARINI 2003

E. FASANO GUARINI, *Città e stato nella storiografia fiorentina del Cinquecento*, in *Storiografia repubblicana fiorentina (1494 - 1570)*, a cura di J.-J. Marchand, J.-C. Zancarini, Firenze 2003, pp. 283-307.

FASANO GUARINI (A CURA DI) 2003

E. FASANO GUARINI (a cura di), *Storia della civiltà toscana, III. Il principato mediceo*, Firenze 2003.

FASANO GUARINI 2010

E. FASANO GUARINI, *Repubbliche e principi. Istituzioni e pratiche di potere nella Toscana granducale del '500 - '600*, Bologna 2010.

FAZZINI 1993

A. FAZZINI, *Collezionismo privato nella Firenze del Cinquecento: l'“appartamento nuovo” di Jacopo di Alamanno Salviati*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia”, ser. III, 1, 1993, pp. 191-224.

FEIGENBAUM 2014

G. FEIGENBAUM, *Introduction: Art and Display in Principle and in Practice*, in *Display of Art in the Roman Palace 1550-1750*, a cura di G. Feigenbaum con F. Freddolini, Los Angeles 2014, pp. 1-24.

FEIGENBAUM CON FREDDOLINI (A CURA DI) 2014

G. FEIGENBAUM con F. FREDDOLINI (a cura di), *Display of Art in the Roman Palace 1550-1750*, Los Angeles 2014.

FELICI (A CURA DI) 2015

L. FELICI (a cura di), *Palazzo Rinuccini. Mitologia e storia*, Firenze 2015.

FERRETTI 2004

E. FERRETTI, *Tra Bindo Altoviti e Cosimo I. Averardo Serristori, ambasciatore mediceo a Roma*, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, catalogo della mostra (Boston-Firenze 2004), a cura di A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos, Milano 2004, pp. 456-461.

FERRETTI 2006

E. FERRETTI, *La casa-studio di Giambologna in Borgo Pinti*, in *Giambologna, gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, catalogo della mostra (Firenze 2006), a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2006, pp. 315-320.

FERRETTI 2008

E. FERRETTI, *Un cantiere fiorentino nella Roma di metà Cinquecento. Nanni di Baccio e il palazzo di Averardo Serristori in Borgo Vecchio*, in "Opvs Incertum", 2, 2007(2008), 4, pp. 106-117.

FILETI MAZZA 2008

M. FILETI MAZZA, *Riletture e fortuna del Museo Fiorentino nelle carte della gestione della Galleria mediceo-lorenese*, in "Symbolae Antiquariae," 1, 2008, pp. 183-202.

FINDLEN (A CURA DI) 2013

P. FINDLEN (a cura di), *Early Modern Things. Objects and their Histories 1500 – 1800*, Londra 2013.

FIORELLI MALESCI (A CURA DI) 2014

F. FIORELLI MALESCI (a cura di), *L'altra metà del cielo. Sante e devozione privata nelle grandi famiglie fiorentine nei secoli XVII-XIX*, catalogo della mostra (Firenze 2014-2015), Livorno 2014.

FISHBECK CALVERT 1992

K.L. FISHBECK CALVERT, *Children in the House: The Material Culture of Early Childhood, 1600-1900*, Boston 1992.

FISCHER 1976

U. FISHER, *Giacinto Gimignani (1606-1681). Eine Studie zur Römischen Malerei des Seicento*, Friburgo 1976.

FISCHER 1979

U. FISHER, *Disegni di Giacinto e Lodovico Gimignani nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma 1979-1980), Roma 1979.

FISCHER 2004

U. FISCHER, *Inediti di Giacinto Gimignani in chiese romane*, in *Studi sul barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, a cura M. Serie, Milano 2004, pp. 213-217.

FISCHER 2017

U. FISCHER, *The Giustiniani collection, Caravaggio and Giacinto Gimignani*, in "The Burlington Magazine", 159, 2017, n. 1369, pp. 279-284.

FITTSCHEN 1985

K. FITTSCHEN, *Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana*, in *Memorie dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, 3 voll., Torino 1985, II, *I generi e i temi ritrovati*, pp. 383-412.

FLETCHER 2008

J. FLETCHER, *The Renaissance Portrait: Functions, Uses and Display*, in *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*, catalogo della mostra (Londra 2008-2009), a cura di L. Campbell, M. Falomir, J. Fletcher, L. Syson, Londra 2008, pp. 46-65.

FOCARILE 2014

P. FOCARILE, *Non solo collezioni. La ritrattistica nelle dimore del patriziato fiorentino secondo gl'inventari: il caso Mannelli*, in *Inventari e cataloghi. Collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*, a cura di C.M. Sicca, Pisa 2014, pp. 129-148.

FOCARILE 2017

P. FOCARILE, *I Mannelli di Firenze. Storia, mecenatismo e identità di una famiglia fra cultura mercantile e cultura cortigiana*, Firenze 2017.

FORSYTH MILLEN, ERICH WOLF 1987

R. FORSYTH MILLEN, R. ERICH WOLF, *Palazzo Medici into Palazzo Riccardi: the Extension of the Façade along via Laga*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 31, 1987, pp. 81-120.

FORTUNE (A CURA DI) 2009

J. FORTUNE (a cura di), *Invisible Women: Forgotten Artists of Florence*, Firenze 2009.

FREDDOLINI 2004

F. FREDDOLINI, *Mecenatismo e ospitalità: Giovanni Baratta a Firenze e la famiglia Guerrini*, in "Nuovi Studi", 8, 2003 (2004), pp. 183-205.

FREDDOLINI 2010

F. FREDDOLINI, *The Giugni Statues: Giovanni Baratta's Works for Niccolò Maria Giugni*, in *Giovanni Baratta. The Statues from Palazzo Giugni Rediscovered*, catalogo della mostra (Londra 2010), a cura di F. Freddolini, C. Milano, J. Winter, Firenze 2010, pp. 22-37.

FREDDOLINI 2013

F. FREDDOLINI, *Giovanni Baratta 1670-1747. Scultura e industria del marmo tra la Toscana e le corti d'Europa*, Roma 2013.

FREDDOLINI 2014^a

F. FREDDOLINI, *Allestimenti e strategie narrative: collezioni e descrizioni a Firenze e Roma tra Cinque e Seicento*, in *Inventari e cataloghi. Collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*, a cura di C.M. Sicca, Pisa 2014, pp. 45-62.

FREDDOLINI 2014^b

F. FREDDOLINI, *La Belle Liaison de la Sculpture”: Stucco and the Decorative Fabric of Architecture*, in *Display of Art in the Roman Palace 1550-1750*, a cura di G. Feigenbaum con F. Freddolini, Los Angeles 2014, pp. 191-202.

FREDDOLINI, HELMREICH 2014

F. FREDDOLINI, A. HELMREICH, *Inventories, catalogues and art historiography: exploring lists against the grain*, in “*Journal of Art Historiography*”, 11, 2014, pp. 1-14.

FREDIANELLI 2007

A. FREDIANELLI, *I palazzii storici di Firenze. Dalle austere dimore dei banchieri e dei mercanti agli splendori degli edifici rinascimentali, dai “capricci” del Barocco all’eclettismo dell’Ottocento ed oltre*, Roma 2007.

FRESCOBALDI, SOLINAS 2004

D. FRESCOBALDI, F. SOLINAS, *I Frescobaldi. Una famiglia fiorentina*, Firenze 2004.

FREY 1963

D. FREY, *Wandfresken Bernardino Poccetti im Palazzo Acciaiuoli zu Florenz*, in *Scritti di storia dell’arte in onore di Mario Salmi. 3*, a cura di F.M. Aliberti Gaudio, Roma 1963, pp. 63-76.

FRIGO 1998

D. FRIGO, *La «vita in villa»: cultura e sociabilità nobiliare nel Cinquecento italiano*, in “*Archivio Storico per la Sicilia Orientale*”, XCIV/1, 1998, pp. 104-130.

FUBINI LEUZZI 2007

M. FUBINI LEUZZI, *Erudizione, ideologia e politica nel Trattato della Chiesa e Vescovi fiorentini di Vincenzo Borghini*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Pisa 2004), a cura di E. Carrara, S. Ginzburg, Ospedaletto 2007, pp. 455-469.

FUMAGALLI 2001

E. FUMAGALLI, *Collezionismo medico da Cosimo II a Cosimo III. Lo stato degli studi e le ricerche in corso*, in *Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio (Roma 1996), a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, G. Briganti, Roma 2001, pp. 239-255.

FUMAGALLI 2010^a

E. FUMAGALLI, *Dipingere ritratti nella Firenze del Seicento*, in “Ricerche di Storia dell’Arte”, 101, 2010, pp. 21-32.

FUMAGALLI 2010^b

E. FUMAGALLI, *Florence*, in *Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, a cura di R.E. Spear, P. Sohm, New Haven and London 2010, pp. 173-203.

FUMAGALLI 2017

E. FUMAGALLI, *Per la decorazione privata a Napoli fra Sei e Settecento*, in “Paragone. Arte”, 135-136, 2017, pp. 3-25.

FUMAGALLI, NOVA, ROSSI (A CURA DI) 2010

E. FUMAGALLI, A. NOVA, M. ROSSI (a cura di), *Firenze milleseicentoquaranta. Arti, lettere, musica, scienza*, atti del convegno (Firenze 2008), Venezia 2010.

FUMAGALLI, ROSSI, SPINELLI (A CURA DI) 2001

E. FUMAGALLI, M. ROSSI, R. SPINELLI (a cura di), *L’arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell’arte fiorentina del Seicento*, catalogo della mostra (Firenze 2001), Livorno 2001.

GALLO (A CURA DI) 1986

G. GALLO (a cura di), *Filippo Buonarroti e la cultura antiquaria sotto gli ultimi Medici*, catalogo della mostra (Firenze 1986), Firenze 1986.

GAMBA 1940

C. GAMBA, *Ritratti di casa Strozzi*, in “Illustrazione Toscana”, 18, 1940, pp. 13-24.

GAMBERINI 2016

D. GAMBERINI, *A Bronze Manifesto of Petrarchism: Domenico Poggini’s Portrait Medal of Benedetto Varchi*, in “I Tatti Studies”, 19, 2, 2016, pp. 359-283.

GAMBERO 2008

C. GAMBERO, *Anton Francesco Gori collezionista. Forme e dispersione della raccolta di antichità*, Firenze 2008.

GAMURRINI 1668

E. GAMURRINI, *Istoria Genealogica delle Famiglie Nobili Toscane, et Umbre. Descritta dal P. D. Eugenio Gamurrini, Monaco Casinense, ... Volume Primo*, Firenze 1668.

GARCÍA IGLESIAS, NEIRA CRUZ (A CURA DI) 2004

M.G. GARCÍA IGLESIAS, J.A. NEIRA CRUZ (a cura di), *Il viaggio a compostela di Cosimo III de' Medici, catalogo della mostra* (Santiago de Compostela 2004-2005), Santiago de Compostela 2004.

GENEALOGIA SERRISTORI 1924

[s.a.], *Genealogia e storia della famiglia Serristori di Firenze*, Firenze 1924.

GENTILI, MOREL, CIERI VIA (A CURA DI) 1993

A. GENTILI, P. MOREL, C. CIERI VIA (a cura di), *Il ritratto e la memoria. Materiali 1-2-3*, atti del convegno (Roma 1989), Roma 1993.

GIACOMELLI 2017

L. GIACOMELLI, *Dipinti napoletani nella raccolta Rinuccini a Firenze: una collezione da spartire e una proposta per Antonello*, in "Paragone. Arte", 132, 2017, pp. 41-55.

GIANNINI 1991

C. GIANNINI, *Vicende, allestimenti, patrimonio artistico in palazzo Medici Riccardi*, in "Antichità Viva", 30, 1991, pp. 43-52.

GIANNINI 1993

C. GIANNINI, *Un'alcova del primo settecento a Firenze. La bottega di Giovanni Camillo Sagrestani in palazzo Suarez de la Concha*, in "Antichità Viva", 32, 1993, pp. 28-31.

GIANNINI (A CURA DI) 2003^a

C. GIANNINI (a cura di), *Stanze segrete. Stanze scomparse. Frammenti di una residenza museo*, catalogo della mostra (Firenze 2003), Firenze 2003 (Cultura e Memoria, 28).

GIANNINI (A CURA DI) 2003^b

C. GIANNINI (a cura di), *Stanze segrete. Raccolte per caso. I Medici Santi-Gli arredi celati*, catalogo della mostra (Firenze 2003), Firenze 2003 (Cultura e Memoria, 29).

GIANNINI, MELONI TRKULJA (A CURA DI) 2005

C. GIANNINI, S. MELONI TRKULJA (a cura di), *Stanze segrete. Gli artisti dei Riccardi. I "ricordi" di Luca Giordano e oltre*, catalogo della mostra (Firenze 2005), Firenze 2005.

GINORI CONTI 1940

P. GINORI CONTI, *La Basilica di S. Lorenzo di Firenze e la famiglia Ginori*. Firenze 1940.

GINORI LISCI 1972

L. GINORI LISCI, *I palazzetti di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Firenze 1972.

GIUSTI (A CURA DI) 2006

A.M. GIUSTI (a cura di), *Arte e manifattura di corte a Firenze dal tramonto dei Medici all'Impero (1732-1815)*, catalogo della mostra (Firenze 2006), Livorno 2006.

GLASS 2015

R. GLASS, *Filarete and the invention of the Renaissance medal*, in "The Medal", 66, 2015, pp. 26-37.

GLI UFFIZI 1980

Gli Uffizi. Catalogo Generale, Firenze 1980.

GOLDENBERG STOPPATO 2002

L. GOLDENBERG STOPPATO, *Il giuramento del Senato fiorentino di Giusto Suttermans*, in *Il Giuramento del Senato Fiorentino a Ferdinando II de' Medici. Una grande opera del Suttermans restaurata*, a cura di C. Caneva e M. Vervat, Firenze 2002, pp. 11-27.

GOLDENBERG STOPPATO 2004

L. GOLDENBERG STOPPATO, *Giusto Suttermans, ritrattista di casa Medici, e la mostra allestita in suo onore dal granduca Cosimo III*, in *Il viaggio a Compostela di Cosimo III de' Medici*, catalogo della mostra (Santiago de Compostela 2004-2005), a cura di M.G. Garcia Iglesias, J.A. Neira Cruz, Santiago de Compostela 2004, pp. 71-113.

GOLDENBERG STOPPATO 2006^a

L. GOLDENBERG STOPPATO, *Un granduca e il suo ritrattista. Cosimo III de' Medici e la "stanza de' quadri" di Giusto Suttermans*, Livorno 2006.

GOLDENBERG STOPPATO 2006^b

L. GOLDENBERG STOPPATO, *Cosimo III come benefattore di Livorno in un inedito ritratto del Volterrano conservato a Varsavia*, in "Nuovi Studi Livornesi", 12, 2005(2006), pp. 153-159.

GOLDENBERG STOPPATO 2009

L. GOLDENBERG STOPPATO, *Due ritrattisti per un "valoroso capitano". Geri della Rena, Cristofano Allori e Giusto Suttermans*, in *Tra controriforma e Novecento. saggi per Giovanni Pratesi*, a cura di G. Pagliarulo, R. Spinelli, Signa 2009, pp. 37-51.

GOLDENBERG STOPPATO 2015

L. GOLDENBERG STOPPATO, *Carlo Dolci ritrattista*, in *Carlo Dolci. 1616-1687*, catalogo della mostra (Firenze 2015), a cura di S. Bellesi, A. Bisceglia, C. Acidini Luchinat, Livorno 2015, pp. 84-99.

GOLDENBERG STOPPATO 2017

L. GOLDENBERG STOPPATO, *I ritratti della villa di S. Donato a Calenzano: appunti per la storia della famiglia Pontelli*, in *Accademia di Belle Arti di Firenze. Pittura 1784-1915*, a cura di S. Bellesi, 2 voll., Firenze 2017, vol. 1, pp. 339-360.

GOLDENBERG STOPPATO 2018

L. GOLDENBERG STOPPATO, *Le "musiche" delle granduchesse e i loro ritratti*, in *Con dolce forza. Donne nell'universo musicale del Cinque e Seicento*, a cura di L. Donati, Firenze 2018, pp. 45-63.

GOLDENBERG STOPPATO, MANNINI 1997

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.

GOLDTHWAITE 1972

R.A. GOLDTHWAITE, *The Florentine Palace as Domestic Architecture*, in "The American Historical Review", 77/4, 1972, pp. 977-1012.

GOLDTHWAITE 1984

R.A. GOLDTHWAITE, *La costruzione della Firenze rinascimentale. Una storia economica e sociale*, Bologna 1984 (trad. it. *Di Private Wealth in Renaissance Florence: a Study of Flour Families*, Princeton 1968).

GOLDTHWAITE 1990

R.A. GOLDTHWAITE, *Il contesto economico del palazzo fiorentino nel Rinascimento. Investimento, cantiere, consumi*, in "Annali di Architettura", 2, 1990, pp. 53-58.

GOLDTHWAITE 1991

R.A. GOLDTHWAITE, *L'interno del palazzo e il consumo dei beni*, in *Palazzo Strozzi metà millennio, 1489-1989*, atti del convegno (Firenze 1989), a cura di D. Lamberini, Roma 1991, pp. 159-166.

GOLDTHWAITE 1995

R.A. GOLDTHWAITE, *Ricchezza e domanda nel mercato dell'arte in Italia dal Trecento al Seicento. La cultura materiale e le origini del consumismo*, Milano 1995 (Trad. di *Wealth and Demand for Art in Italy 1300-1600*, Baltimora e Londra 1993).

GONZÀLES-PALACIOS 1986

A. GONZÀLES-PALACIOS, *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra Classicismi e Barocco. Il Granducato di Toscana e gli stati settentrionali*, Milano 1986.

GORI 1731-1762

A.F. GORI, *Museum Florentinum exhibens insignora vetustatis monumenta quae Florentia sunt*, Florentiae 1731-1762.

GORI 2003

O. GORI, *Una corte dimezzata. La reggia di Pietro Leopoldo*, in *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, a cura di S. Bertelli, R. Pasta, Firenze 2003, pp. 291-349.

GOUDRIAAN 2018

E. GOUDRIAAN, *Florentine Patricians and their Networks. Structures behind the Cultural Success and the Political Representation of the Medici Court (1600-1660)*, Leida 2018.

GOZZANO 2015

N. GOZZANO, *Lo specchio della corte. Il maestro di casa: gentiluomo al servizio del collezionismo a Roma nel Seicento*, Roma 2015.

GREGORI 1965

M. GREGORI, *Appunti per una storia della pittura fiorentina del Sei e Settecento*, in *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze 1965), a cura di M. Gregori, Firenze 1965, pp. 5-37.

GREGORI 1976

M. GREGORI, *Per il periodo fiorentino di Giovan Domenico Ferretti*, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, Monaco 1976, pp. 367-382.

GREGORI 1977

M. GREGORI, *Ricerche per Antonio Franchi*, in "Paradigma", 1, 1977, pp. 65-89.

GREGORI 1983

M. GREGORI, *Vedutismo fiorentino: Zocchi e Bellotto*, in "Notizie di Palazzo Albani", 12, 1983, 1/2, pp. 242-250.

GREGORI 1986

M. GREGORI, *Tradizione e novità nella genesi della pittura fiorentina del Seicento*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra (Firenze 1986-1987), a cura di G. Guidi, D. Marcucci, 3 voll., Borgo Santa Croce 1986, vol. I, pp. 21-25.

GREGORI 1989

M. GREGORI, *La pittura a Firenze nel Seicento*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, E. Schleier, 2 voll., Milano 1989, vol. 1, pp. 279-324.

GREGORI (A CURA DI) 1990

M. GREGORI (a cura di), *Cappelle barocche a Firenze*, Milano 1990.

GREGORI 1998

M. GREGORI, *Qualche riflessione sul ritratto fiorentino*, in *L'anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, a cura di F. Caroli, M. Casa-Bianchi, Milano 1998, pp. 535-538.

GREGORI 2000

M. GREGORI, *Due ritrattisti fiorentini da tenere in considerazione: Valore e Domenico Casini*, in "Gazette des beaux-arts", 135, 2000, pp. 129-138.

GREGORI (A CURA DI) 2001

M. GREGORI, *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, Firenze 2001.

GREGORI 2006

M. GREGORI, *La pittura a Firenze nel Settecento. Dai Medici ai Lorena*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, a cura di M. Gregori, R.P. Ciardi (Firenze 2006), pp. 9-40.

GREGORI (A CURA DI) 2007

M. GREGORI, *Fasto di Corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, III. L'età di Cosimo III de' Medici e la fine della dinastia (1670-1743)*, Firenze 2007.

GREGORI, CIARDI (A CURA DI) 2006

M. GREGORI, R.P. CIARDI (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, Firenze 2006.

GREGORI, SCHLEIER (A CURA DI) 1989

M. GREGORI, E. SCHLEIER (a cura di), *La pittura in Italia. Il Seicento*, 2 voll., Milano 1989.

GREGORI, VISONÀ (A CURA DI) 2012

M. GREGORI, M. VISONÀ (a cura di), *Fasto privato. La decorazione murale in palazzzi e ville di famiglie fiorentine, I. Quadrature e decorazione murale da Jacopo Chianistelli a Niccolò Contestabili*, Firenze 2012.

GREGORI, VISONÀ (A CURA DI) 2015

M. GREGORI, M. VISONÀ, *Fasto privato. La decorazione murale in palazzzi e ville di famiglie fiorentine, II. Dal Tardo Barocco al Romanticismo*, Firenze 2015.

GREGORI, VISONÀ (A CURA DI) 2016

M. GREGORI, M. VISONÀ, *Fasto privato. La decorazione murale in palazzzi e ville di famiglie fiorentine, III. Dal Tardo Barocco al Romanticismo*, Firenze 2016.

GREENBLATT 2005

S. GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago 2005.

GRIBENSKI, MEYER, VERNOS (A CURA DI) 2007

J. GRIBENSKI, V. MEYER, S. VERNOS (a cura di), *La maison de l'artiste. construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire (XVIIe-XXe siècles)*, Rennes 2007.

GRIFFO 1994

A. GRIFFO, *Giuseppe Andrea Grisoni (1716-1728). Viaggio in Inghilterra e soggiorno londinese di un artista fiorentino tra Hogarth, Handel, Kent e Swift*, in "Gazzetta antiquaria", 22/23, 1994, pp. 30-61.

GRIFFO 2001

A. GRIFFO, *Souvenirs inglesi e aperture romane di Giuseppe Andrea Grisoni pittore fiorentino*, in "Proporzioni", 1, 2000(2001), pp. 163-180.

GUASTI 1884

C. GUASTI, *Le Carte Strozziiane del Regio Archivio di Stato in Firenze, Inventario, Serie prima, vol. I*, Firenze 1884.

GUERRIERI BORSOI 2004^a

M.B. GUERRIERI BORSOI, *Il collezionismo di Giovan Battista Strozzi, Marchese di Forano, a Firenze nel primo Seicento*, in "Bollettino d'arte", 89, 2005, pp. 85-98.

GUERRIERI BORSOI 2004^b

M.B. GUERRIERI BORSOI, *Gli Strozzi a Roma: mecenati e collezionisti nel Sei e Settecento*, Roma 2004.

GUERRIERI BORSOI 2009

M.B. GUERRIERI BORSOI, *La collezione di Benedetto Luti*, in *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al purismo, I*, a cura di E. Debenedetti, Roma 2009, pp. 65-118.

GUICCIARDINI CORSI SALVIATI 1989

A. GUICCIARDINI CORSI SALVIATI, *Gli affreschi di palazzo Corsini a Firenze, 1650-1700*, Firenze 1989.

GUICCIARDINI CORSI SALVIATI 1937

G. GUICCIARDINI CORSI SALVIATI, *La Villa Corsi a Sesto*, Firenze 1937.

GUIDETTI 2013

G.M. GUIDETTI, *L'Alcova di Palazzo Gondi*, in *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, a cura di G. Morolli, P. Fiumi, Firenze 2013, pp. 159-171.

GUIDI, MARCUCCI (A CURA DI) 1986

G. GUIDI, D. MARCUCCI (a cura di), *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra (Firenze 1986), 3 voll., Borgo Santa Croce 1986.

GURRIERI, FABBRI 1995

F. GURRIERI, P. FABBRI, *Palazzi di Firenze*, Venezia 1995.

HARRIS 2007

F. HARRIS, *An ambivalent image: Lely's double-portrait of Charles I and the Duke of York*, in "The Burlington Magazine", 1248, 2007, pp. 180-182.

HASKELL 1963

F. HASKELL, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Londra 1963.

HASKELL 1993

F. HASKELL, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven and London 1993.

HEINCE, BIGNON 1650

Z. HEINCE, F. BIGNON, *Portraits d'hommes illustres françois qui sont peints dans la Galerie du Palais Cardinal de Richelieu*, Parigi 1650.

HELAS 2004

P. HELAS, *Ghirlandaios Fresken in der sala dei gigli: "ewiges" Abbild einer ephemeren Inszenierung?*, in *Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance*, a cura di M. Rohlmann, Weimar 2004, pp. 63-88.

HERCENBERG 1975

B. HERCENBERG, *Nicolas Vleughels. Peintre et Directeur de l'Académie de France à Rome, 1668–1737*, Parigi 1976.

HERDA-MOUSSEAU (A CURA DI) 2015

R.M. HERDA-MOUSSEAU (a cura di), *Thé, Café ou Chocolat? L'essor des Boissons exotiques au XVIIIe siècle*, catalogo della mostra (Parigi 2015), Parigi 2015.

HINTERKEUSER 1996

G. HINTERKEUSER, *Die Villa Acciajoli in Montegufoni: zum einfluss des römischen Barocks auf die architektur in der Toskana*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 39, 1995 (1996), pp. 306-373.

HOOGWERFF (A CURA DI) 1919

G.J. HOOGWERFF (a cura di), *De twee reizen van Cosimo de' Medici prins van Toscane door de Nederlanden (1667-1669)*, Amsterdam 1919.

HOWARD, MORETTI 2012

D. HOWARD, L. MORETTI (a cura di), *The Music Room in Early Modern France and Italy*, Oxford 2012.

HUGFORD 1762

I.E. HUGFORD, *Vita di Anton Domenico Gabbiani pittor fiorentino descritta da Ignazio Enrico Hugford suo discepolo (...)*, Firenze 1762.

HÜTTINGER (A CURA DI) 1992

E. HÜTTINGER (a cura di), *Case d'artista dal Rinascimento ad oggi*, Torino 1992.

INGENDAAY 2013

M. INGENDAAY, *“I Migliori Pennelli”. I Marchesi Gerini mecenati e collezionisti nella Firenze barocca*, 2 voll., Milano 2013.

INSABATO 1994

E. INSABATO, *Le «nostre chare scritture»: la trasmissione delle carte di famiglia nei grandi casati toscani dal XV al XVIII secolo*, in *Istituzioni e società in Toscana nell'età moderna. Atti delle giornate di studio dedicate a Giuseppe Pansini* (Firenze 1992), a cura di C. Lamioni, 2 voll., Roma 1994, vol. II, pp. 878-911.

INSABATO 1997

E. INSABATO, *Un momento fondamentale nell'organizzazione degli archivi di Famiglia in Italia: il Settecento*, in *Il futuro della memoria. Atti del convegno internazionale sugli archivi di famiglie e di persone*, a cura di I.P. Tascini, 2 voll., Roma 1997, vol. I, pp. 289-310.

INSABATO (A CURA DI) 1999

E. INSABATO (a cura di), *I ceti dirigenti in Firenze dal gonfalonierato di giustizia a vita all'avvento del ducato*, atti del convegno (Firenze 1997), Lecce 1999.

INSABATO, BAGGIO 2007

E. INSABATO, S. BAGGIO, *Archivi del patriziato fiorentino: il caso Guadagni*, in *Palazzo San Clemente a Firenze. Architettura e decorazione dai Guadagni ai Velluti Zati*, a cura di M. Bevilacqua, E. Insabato, Firenze 2007, pp. 5-15 (“Opvs Incertvm”, 3, 2007).

ISEPPI 2016

G. ISEPPI, *Francesco Gessi tra centro e periferia: oblio documentario e memoria artistica*, in “Strenna Storica Bolognese”, 66, 2016, pp. 243-256.

JÄGERBÄCK 1980

C. JÄGERBÄCK, *“Uomini Famosi” in Renaissance art*, in *Kunstgeschichtliche Studien zur Florentiner Renaissance*, a cura di L.O. Larsson, G. Pochat, 1, 1980, pp. 307-326.

JAMES-SARAZIN 2010

A. JAMES-SARAZIN, *Hyacinthe Rigaud et l'Italie*, in *La peinture Baroque en Méditerranée de Gênes à Majorque*, atti delle giornate di studi (Perpignan 2006), a cura di J. Lugand, Canet 2010, pp. 107-127.

JAMES-SARAZIN CON SARAZIN 2016

A. JAMES-SARAZIN con J.-Y. SARAZIN, *Hyacinthe Rigaud 1659-1743*, 2 voll., Digione 2016.

JEFFARES 2006

N. JEFFARES, *Dictionary of Pastellists before 1800*, Londra 2006. Edizione in rete: www.pastellists.com.

JOHNSON 1981

V. JOHNSON, *Possibili attribuzioni per alcune medaglie barocche toscane anonime*, in *La medaglia barocca in Italia e in Europa: atti del terzo convegno internazionale di studio sulla storia della medaglia*, a cura di D. Cerroni Cadoresi, Udine 1981, pp. 130-147.

JONES 1979

M. JONES, *The Art of the Medal*, Londra 1979.

JUNGE JØRGENSEN 2013

K. JUNGE JØRGENSEN, *Federico IV - viaggio in Italia*, in “*Analecta Romana Instituti Danici*”, 44, 2013, pp. 63-69.

KENT 1972

F.W. KENT, *The Rucellai family and its Loggia*, in “*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*”, 35, 1972, pp. 397-401.

KENT 1977^a

F.W. KENT, *Household and Lineage in Renaissance Florence. The Family Life of the Capponi, Ginori, and Rucellai*, Princeton 1977.

KENT 1977^b

F.W. KENT, “*Più superba de quelli di Lorenzo*”: *Courtly and Family Interest in the Building of Filippo Strozzi's Palace*, in “*Renaissance Quarterly*”, 30, 1977, pp. 311-232.

KENT 1990

F.W. KENT, *Il Palazzo, la famiglia, il contesto politico*, in “*Annali di Architettura*”, 2, 1990, pp. 59-72.

KEUTNER 1959

H. KEUTNER, *Zu Einigen Bildnissen des Frühen Florentiner Manierismus, in Anhang: Das Gemälde – Inventar der Familie Riccardi aus dem Jahre 1612*, in “*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*”, 8, III, 1959, pp. 139-154.

KIEVEN, PROSPERI VALENTI RODINÒ (A CURA DI) 2013

E. KIEVEN, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ (a cura di), *I Corsini tra Firenze e Roma*, atti della giornata di studi (Roma 2005), Milano 2013.

KIRCHNER 2009

T. KIRCHNER, *Richelieu et son usage programmatique de l'art. L' image du cardinal dans le décor de ses résidences*, in *Richelieu, patron des artes*, a cura di J.-C. Boyer, B. Gaehtgens, B. Gady, Parigi 2009, pp. 251-272.

KIRKENDALE 1993

W. KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici*, Firenze 1993.

KLAPISCH-ZUBER 1991

C. KLAPISCH-ZUBER, *The Genesis of the Family Tree*, in "I Tatti Studies", 4, 1991, pp. 105-129.

KLAPISCH-ZUBER 1994

C. KLAPISCH-ZUBER, *Albero genealogico e costruzione della parentela nel Rinascimento*, in "Quaderni storici", 2, 1994, pp. 405-420.

KLAPISCH-ZUBER 2000

C. KLAPISCH-ZUBER, *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Parigi 2000.

KLAPISCH-ZUBER 2003

C. KLAPISCH-ZUBER, *L'arbre des familles*, Parigi 2003.

KLINGER 1991-1993

L.S. KLINGER, *The portrait collection of Paolo Giovio*, 2 voll, Princeton 1991.

KRAUSE 2009

K. KRAUSE, *Richelieu au Palais-Cardinal*, in *Richelieu, patron des artes*, a cura di J.-C. Boyer, B. Gaehtgens, B. Gady, Parigi 2009, pp. 273-292.

LAMBERINI (A CURA DI) 1991

D. LAMBERINI (a cura di), *Palazzo Strozzi metà millennio, 1489-1989*, atti del convegno (Firenze 1989), Roma 1991.

LAMIONI (A CURA DI) 1994

C. LAMIONI (a cura di), *Istituzioni e società in Toscana nell'età moderna. Atti delle giornate di studio dedicate a Giuseppe Pansini* (Firenze 1992), 2 voll., Roma 1994.

LANGEDIJK 1981-1987

K. LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici. 15th-18th centuries*, 3 voll., Firenze 1981-1987.

LANGEDIJK (A CURA DI) 1991

K. LANGEDIJK (a cura di), *Medaglie di Cosimo III / Medals of Cosimo III*, Firenze 1991.

LANKHEIT 1976

K. LANKHEIT, *Florentinische barockplastik. Die kunst am hofe der letzten Medici, 1670-1743*, Monaco 1976.

LENSI 1940

A. LENSI, *I Grandi Strozzi*, in "Illustrazione Toscana", 18, 1940, pp. 26-29.

LENSI ORLANDI 1978

G. LENSI ORLANDI, *Le ville di Firenze*, 2 voll., Firenze 1978.

LENZI 2001

C. LENZI, *Pittori a Firenze al tempo della Reggenza lorenese (1737-1765)*, in "Proporzioni", [s.n.], 2001, pp. 199-215.

LENZI IACOMELLI 2014

C. LENZI IACOMELLI, *Vincenzo Meucci (1694-1766)*, Firenze 2014.

LEONCINI 1977

G. LEONCINI, *Giovanni Domenico Ferretti: contributi alla ritrattistica fiorentina del Settecento*, in "Paragone. Arte", 329, 1977, pp. 58-72.

LEONCINI 1997

G. LEONCINI, *La fondatrice Eleonora Ramirez de Montalvo e le minime ancille della Santissima Trinità e della Divina Incarnazione*, in *Villa La Quiete. Il patrimonio artistico del Conservatorio delle Montalve*, a cura di C. De' Benedictis, Firenze 1997, pp. 31-46.

LEONELLI 2007

L. LEONELLI, *Due inediti cicli di affreschi per la famiglia Frescobaldi: Giuseppe Zocchi, Vincenzo Meucci e Mauro Soderini nel marchesato di Capraia*, in "Arte, musica e spettacolo. Annali del dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo", VII, 2007, pp. 208-230.

LEONELLI 2016

L. LEONELLI, *Nuovi ritratti di Giulio Pignatti per la società fiorentina del Settecento*, in "Paragone. Arte", 125, 2016, pp. 37-47.

LEPORATTI 2015

G. LEPORATTI, *Tempi*, in *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e Settecento, I*, a cura di C. De' Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Ospedaletto 2015, pp. 261-285.

LERIBAULT 2002

C. LERIBAULT, *Jean-François de Troy (1679-1752)*, Préface par A. Laing, Parigi 2002.

LEVEY 1986

M. LEVEY, *Pignatta's Sir Andrew Fountaine and Friends in the Tribune, 1715*, in "The Burlington Magazine", 99, 1986, p. 423.

LEWIS 1961

W.S. LEWIS, *Horace Walpole*, New York 1961.

LEWIS, SMITH, LAM (A CURA DI) 1954-1971

W.S. LEWIS, W.H. SMITH, G.L. LAM (a cura di), *Horace Walpole's Correspondence with Sir Horace Mann*, 11 voll., Londra 1954-1971.

LILLIE 1991

A. LILLIE, *Vita di palazzo, vita in villa: l'attività edilizia di Filippo il vecchio*, in *Palazzo Strozzi metà millennio, 1489-1989*, atti del convegno (Firenze 1989), a cura di D. Lamberini, Roma 1991, pp. 167-182.

LILLIE 1998

A. LILLIE, *The patronage of villa chapels and oratories near Florence: a typology of private religion*, in *With and Without the Medici. Studies in Tuscan Art and Patronage 1434-1530*, a cura di E. Marchand, A. Wright, Aldershot 1998, pp. 19-46.

LILLIE 2000

A. LILLIE, *Memory of Place: Luogo and Lineage in the Fifteenth-Century Florentine Countryside*, in *Art, Memory and Family in Renaissance Florence*, a cura di G. Ciappelli, P.L. Rubin, Cambridge 2000, pp. 195-214.

LILLIE 2005

A. LILLIE, *Florentine Villas in the Fifteenth Century. An Architectural and Social History*, Cambridge 2005.

LIPPI ED. 1731

L. LIPPI, *Il Malmantile racquistato di Perlone Zipoli colle note di Puccio Lamoni e d'altri*, Firenze 1731.

LITCHFIELD 1986

R.B. LITCHFIELD, *Emergence of a Bureaucracy. The Florentine Patricians 1530-1790*, Princeton 1986.

LITTA 1819-1847

P. LITTA, *Famiglie celebri di Italia*, Milano 1819-1847.

LORIZZO 2003

L. LORIZZO, *Il mercato dell'arte a Roma nel XVII secolo. "Pittori bottegari" e "rivenditori di quadri" nei documenti dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, in *The art market in Italy, 15th-17th centuries / Il mercato dell'arte in Italia, secc. X-XVII*, a cura di M. Fantoni, L.C. Matthew, S.F. Matthews-Grieco, Modena 2003, pp. 325-336.

LORIZZO 2011

L. LORIZZO, *Per una storia delle lotterie e delle vendite all'incanto di opere d'arte in Italia tra Cinque e Seicento*, in *Fare e disfare. Studi sulla dispersione delle opere d'arte in Italia tra XVI e XIX secolo*, a cura di L. Lorigo, Roma 2011, pp. 75-85.

LORIZZO 2013

L. LORIZZO, *Dimore d'artista nel Seicento attraverso alcuni casi studio*, in *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, a cura di S. Zuliani, Sesto San Giovanni 2013, pp. 25-35.

LOTTI 2011

E. LOTTI, *Ritratti di nobildonne medicee nella collezione Corsi*, in "Medicea", 8, 2011, pp. 22-29.

LOUGHMAN 2006

J. LOUGHMAN, *Between Reality and Artful Fiction: the representation of the domestic interior in seventeenth-century Dutch art*, in *Imagined interiors: representing the domestic interior since the Renaissance*, a cura di J. Aynsley, C. Grant, con H. McKay, Londra 2006, pp. 72-97.

LYDECKER 1987

J.K. LYDECKER, *The Domestic Setting of the Arts in Renaissance Florence*, Tesi di dottorato, The Johns Hopkins University, 1987.

MACCI, ORGERA 1994

L. MACCI, V. OORGERA, *Architettura e civiltà delle torri. Torri e famiglie nella Firenze medievale*, Firenze 1994.

MAC GOWAN 1985

M. MAC GOWAN, *Le phénomène de la galerie des portraits des illustres*, in *L'Age d'or du Mécénat, (1598-1661)*, atti del convegno (Parigi 1983), a cura di R. Mousnier, J. Mesnard, Parigi 1985, pp. 411-422.

MADIGNIER 2005

M. MADIGNIER, «*Conversazioni*», *salons et sociabilités intellectuelles à Rome et à Florence au XVIIIe siècle*, in *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVIIe-XVIIIe siècles)*, a cura di J. Boutier, B. Marin, A. Romano, Roma 2005, pp. 575-598.

MAFFEI 1990

G.L. MAFFEI, *La casa fiorentina nella storia della città*, Venezia 1990.

MAFFEIS 2001

R. MAFFEIS, *Storie di casa Rucellai*, in *Storie di casa Rucellai*, catalogo della mostra (Firenze 2001), a cura di R. Maffeis, Firenze 2001, pp. 5-20.

MAFFEIS (A CURA DI) 2001

R. MAFFEIS, *Storie di casa Rucellai*, catalogo della mostra (Firenze 2001), Firenze 2001.

MAFFEIS 2012

R. MAFFEIS, *Benedetto Luti: l'ultimo maestro*, Firenze 2012.

MAGNINI (A CURA DI) 2013

L. MAGNINI (a cura di), *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, Roma 2013.

MAIJER 1987

B.W. MAIJER, *Una commissione medicea per Cornelis Cort*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 31, 1987, pp. 168-176.

MALANIMA 1977

P. MALANIMA, *I Riccardi di Firenze. Una famiglia e un patrimonio nella Toscana dei Medici*, Firenze 1977.

MANCINI (A CURA DI) 2011

F.F. MANCINI (a cura di), *Perugino inedito a Campione d'Italia. Quattro tavolette e un dittico*, catalogo della mostra (Campione d'Italia 2011-2012), Campione d'Italia 2011.

MANFRÈ, MAURO 2010-2011

V. MANFRÈ, I. MAURO, *Rievocazione dell'immaginario asburgico: le serie dei ritratti di viceré e governatori nelle capitali dell'Italia spagnola*, in "Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti", 2010-2011, pp. 107-135.

MANIKOWSKI 1991

A. MANIKOWSKI, *Il ritratto di un Palazzo dall'interno: gli Strozzi nel Seicento*, in *Palazzo Strozzi metà millennio, 1489-1989*, atti del convegno (Firenze 1989), a cura di D. Lamberini, Roma 1991, pp. 38-47.

MANN, SYSON (A CURA DI) 1998

N. MANN, L. SYSON (a cura di), *The image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, Londra 1998.

MANNI 1771

D.M. MANNI, *Il Senato Fiorentino o sia Notizia de' Senatori Fiorentini Dal suo principio fino al presente*, Firenze 1771.

MANNINI 1999

M.P. MANNINI, *Ritratti "in conversazione"*, in *Il Settecento a Prato*, a cura di R. Fantappiè, Milano 1999, pp. 163-174.

MANNINI 2015

M.P. MANNINI, *La villa La Zambra a Sesto Fiorentino*, in *Fasto privato II. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine, II. Dal Tardo Barocco al Romanticismo*, a cura di M. Gregori, M. Visonà, Firenze 2015, pp. 215-220.

MARANDET 2003

F. MARANDET, *Une peintre mythologique par Nicolas Delobel (1693-1763) au musée du Havre*, in "Revue du Louvre", 1, 2003, pp. 67-70.

MARANDET 2016

F. MARANDET, *Nicolas Delobel «peintre d'allégories»: six nouveaux témoignages*, in "Les Cahiers d'Histoire de l'Art", 14, 2016, pp. 27-33.

MARCELLI 2007

I. MARCELLI, *Inventario dell'Archivio Frescobaldi*, [s.l.] 2007.

MARCHAND 2004

E. MARCHAND, *Exemplary gestures and "authentic" physiognomies*, in "Apollo", 159, 2004, pp. 3-11.

MARCHESI 2003

D. MARCHESI, *I Rinuccini: beni di campagna, beni di città*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari, II. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, a cura di M. Bevilacqua, M.L. Madonna, Roma 2003, pp. 356-362.

MARCHETTI 1992

L. MARCHETTI, *Il Palazzo Medici Riccardi*, in “Notizie di cantiere”, IV, 1992 (1993), pp. 99-104.

MARRARA 1980

D. MARRARA, *Nobiltà civica e patriziato. Una distinzione terminologica nel pensiero di alcuni autori italiani dell'età moderna*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia”, Serie III, X/1, 1980, pp. 219-232.

MARSEGLIA 2002

P. MARSEGLIA, *Per diletto e per decoro, le collezioni romane della famiglia Strozzi*, in “Studi di Storia dell'Arte”, 13, 2002, pp. 149-176.

MARTELLACCI 1991

R. MARTELLACCI, *Glorie familiari e sentimento religioso: le cappelle Corsini a Firenze*, in “Quasar”, 4-5, 1991, pp. 19-32.

MARTELLI 2018

F. MARTELLI, “Segaloni, Francesco”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, voce in rete.

MATTATELLI 2013

R. MATTATELLI, *La casa di Santi di Tito in via delle Ruote. Dimensione abitativa, arte e vita quotidiana di un artista a Firenze tra XVI e XVII secolo*, in “Bollettino della Società di Studi Fiorentini”, 22, 2013, pp. 344-355.

MATTEOLI 1971

A. MATTEOLI, *Le vite di artisti dei secoli XVII e XVIII di Giovanni Camillo Sagrestani*, in “Commentari”, 22, 1971, pp. 198-99.

MATTEOLI 1984

A. MATTEOLI, *Due ritratti del card. Acciaiuoli e precisazioni sulla ritrattistica cardinalizia del '600*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 28, 1984, pp. 423-433.

MATTEOLI 1989

A. MATTEOLI, *Su alcuni ritratti del Seicento di varia scuola*, in “Ricerche di storia dell’arte”, 39, 1989, pp. 87-94.

MATTEOLI 1994

A. MATTEOLI, *Ritrattistica del Cigoli: un ritratto di Don Antonio de’ Medici e altri autografi (e no)*, in “Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato”, 75, 1994, 105-129.

MATTEOLI 2007

A. MATTEOLI, *Toscani illustri: lo scienziato aretino Francesco Redi. Apporti all’iconografia*, in “Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato”, 74, 2007, pp. 50-72.

MAUGERI 1995

M. MAUGERI, *Un ritratto a pastello di Domenico Tempesti della Galleria Corsini a Firenze*, in “Antichità Viva”, 34, 1995(1996), pp. 65-69.

MAZZANTI 2003

A. MAZZANTI, *L’elettrice Palatina come sant’Anna: un’opera inedita del pittore Taddeo Mazzi alla Quiete*, in *Stanze segrete. Raccolte per caso. I Medici Santi-Gli arredi celati*, catalogo della mostra (Firenze 2003), a cura di C. Giannini, Firenze 2003, pp. 63-75.

MC CRORY 1999

M.A. MC CRORY, *Medaglie, Monete, Gemme: Etimologia e simbolismo nella cultura del tardo Rinascimento Italiano*, in *La tradizione classica nella medaglia d’arte dal Rinascimento al Neoclassicismo*, atti del convegno (Udine 1997), a cura di M. Buora, Trieste 1999, pp. 39-52.

MCIVER 2013

K.A. MCIVER, *Material culture: consumption, collecting and domestic goods*, in *The Ashgate research companion to women and gender in early modern Europe*, a cura di A.M. Poska, J. Couchman, Farnham 2013, pp. 469-485.

MEDICI 1880

U. MEDICI, *Catalogo della Galleria dei Principi Corsini*, Firenze 1880.

MEDRI (A CURA DI) 2001

L.M. MEDRI (a cura di), *Palazzo Capponi sul Lungarno Guicciardini e gli affreschi restaurati di Bernardino Poccetti*, Firenze 2001.

MEGNA 1991

L. MEGNA, *Comportamenti abitativi del patriziato veneziano (1582-1740)*, in “Studi veneziani”, XXII, 1991, pp. 253-323.

MELONI TRKULJA 1978

S. MELONI TRKULJA, *La collezione Paszzi (autoritratti per gli Uffizi). Un'operazione sospetta, un documento malevolo*, in “Paragone. Arte”, 29, 1978, 343, pp. 79-123.

MELONI TRKULJA (A CURA DI) 1980

MELONI TRKULJA (a cura di), *Al servizio del Granduca: ricognizione di cento immagini della gente di corte*, catalogo della mostra (Firenze 1980), Firenze 1980.

MELONI TRKULJA 1993

S. MELONI TRKULJA, *La pittura per turisti e Giulio Pignatta*, in *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi*, atti del convegno (Pisa 1990), a cura di R.P. Ciardi, A. Pinelli, C.M. Sicca, Firenze 1993, pp. 73-80.

MELONI TRKULJA 1995

S. MELONI TRKULJA, *Battesimi di ritratti oltramontani*, in “Antichità Viva”, 34, 1995 (1996), pp. 35-39.

MELONI TRKULJA 2003^a

S. MELONI TRKULJA, *Il potere del ritratto*, in *Stanze segrete. Stanze scomparse. Frammenti di una residenza-museo*, catalogo della mostra (Firenze 2003), a cura di C. Giannini, Firenze 2003, pp. 67-99.

MELONI TRKULJA 2003^b

S. MELONI TRKULJA, *I Medici santi. La sottile identificazione di alcuni membri della famiglia come santi dalle doti particolari*, in *Stanze segrete. Raccolte per caso. I Medici Santi-Gli arredi celati*, catalogo della mostra (Firenze 2003), a cura di C. Giannini, Firenze 2003, pp. 25-42.

MELONI TRKULJA 2005

S. MELONI TRKULJA, *Una galassia di pittori*, in *Stanze segrete. Gli artisti dei Riccardi. I “ricordi” di Luca Giordano e oltre*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di C. Giannini, S. Meloni Trkulja, Firenze 2005, pp. 111-135.

MICHELASSI 2005

N. MICHELASSI, «*Regi protettori*», e «*virtuosi trattenimenti*»: *principi medicei e intellettuali fiorentini del Seicento tra corte, teatro e accademia*, in *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVIIe-XVIIIe siècles)*, a cura di J. Boutier, B. Marin, A. Romano, Roma 2005, pp. 445-472.

MILANO (A CURA DI) 2013

A. MILANO (a cura di), *Generali e mendicanti, attori e sovrani. Ritratti nelle stampe a larga diffusione dal XVII al XX secolo*, atti del convegno (Bassano del Grappa 2012), Bassano del Grappa 2013.

MILLAR 1979

O. MILLAR, *Sir Peter Lely, 1618-1680*, catalogo della mostra (Londra 1978), Londra 1979.

MILLEN 1974

R.F. MILLEN, *Luca Giordano a Palazzo Medici Riccardi*, in "Paragone. Arte", 25, 1974, pp. 22-45.

MILLER, TILLEY 1996

D. MILLER, C. TILLEY, *Editorial*, in "Journal of Material Culture", I/1, 1996, p. 5.

MINICUCCI 1978

M.J. MINICUCCI, *Amor di libro e mondanità nel palazzo dei Riccardi*, in *Miscellanea di studi in onore di Anna Saitta Revignes*, Firenze 1978.

MINICUCCI (A CURA DI) 1983

M.J. MINICUCCI (a cura di), *I Riccardi a Firenze e in villa. Tra fasto e cultura*, catalogo della mostra (Firenze 1983), Firenze 1983.

MINICUCCI 1985

M.J. MINICUCCI, *Il marchese Francesco Riccardi: studi giovanili, esperienze di viaggio, attività diplomatica del fondatore della biblioteca riccardiana*, Firenze 1985.

MINICUCCI 1990

M.J. MINICUCCI, *Scorci riccardiani di vita familiare*, in *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. Cherubini, G. Fanelli, Firenze 1990, pp. 232-243.

MINONZIO 2007

F. MINONZIO, *Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Pisa 2004), a cura di E. Carrara, S. Ginzburg, Ospedaletto 2007, pp. 77-146.

MINONZIO 2011

F. MINONZIO, *Introduzione*, in P. Giovio, *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo*, a cura di F. Minonzio, 2 voll., Torino 2011, vol. 1, pp. VII-CLXXVI.

MINOR 2013

H.H. MINOR, *Neri Corsini committente del palazzo alla Lungara*, in *I Corsini tra Firenze e Roma*, atti della giornata di studi (Roma 2005), a cura di E. Kieven, S. Prospero Valenti Rodinò, Milano 2013, pp. 97-106.

MIO BERTOLO 2017

T. MIO BERTOLO, *Canigiani*, in *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e Settecento*, 2, a cura di C. De' Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Ospedaletto 2017, pp. 11-44.

MIRTO 2016

A. MIRTO, "Riccardi, Francesco", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87, 2016, pp. 154-156.

MONACI MORAN, MELONI TRKULJA 1990

L. MONACI MORAN, S. MELONI TRKULJA, *Cappella Corsini in Santa Maria del Carmine*, in *Cappelle barocche a Firenze*, a cura di M. Gregori, Milano 1990, pp. 137-164.

MONBEIG GOGUEL 1994

C. MONBEIG GOGUEL, *Tommaso Redi: un dessinateur à l'époque du 'Grand Tour'*, in "Antichità Viva", 33, 1994, 2/3, pp. 82-92.

MONTANARI, ZIKOS, GIOMETTI, MARINI, GNOLI MARAVELLI (A CURA DI) 2017

T. MONTANARI, D. ZIKOS, C. GIOMETTI, M. MARINI, C. GNOLI MARAVELLI (a cura di), *La fabbrica della bellezza. La manifattura Ginori e il suo popolo di statue*, catalogo della mostra (Firenze 2017), Firenze 2017.

MONTESQUIEU ED. 1995

C.L. de MONTESQUIEU, *Viaggio in Italia*, a cura di G. Macchia, M. Colesanti, Roma-Bari 1995.

MOORE 1786

J. MOORE, *A View of Society and Manners in Italy with Anecdotes relating to some Eminent Characters by John Moore M.D. in three volumes*, Dublino 1786.

MORANDI 1995

C. MORANDI, *Ritratti medicei del Seicento*, Firenze 1995.

MORANDINI 1955

F. MORANDINI, *Statuti e ordinamenti dei Pupilli e Adulti nel periodo della Repubblica fiorentina (1388-1534)*, in "Archivio Storico Italiano", 408, 1955, pp. 523-51.

MORANDINI 1956

F. MORANDINI, *Statuti e ordinamenti dei Pupilli e Adulti nel periodo della Repubblica fiorentina (1388-1534)*, in "Archivio Storico Italiano", 409, 1956, pp. 92-117.

MORANDINI 1957

F. MORANDINI, *Statuti e ordinamenti dei Pupilli e Adulti nel periodo della Repubblica fiorentina (1388-1534)*, in "Archivio Storico Italiano", 410, 1957, pp. 87-103.

MOREL 2010

P. MOREL, *Ritratti e immagini del principe nella Firenze del XVI secolo*, in *Firenze e la Toscana. Genesi e trasformazioni di uno stato (XIV-XIX secolo)*, a cura di J. Boutier, S. Landi, O. Rouchon, Firenze 2010, pp. 303-333.

MORENI 1819

D. MORENI, *Dell'ingresso e permanenza in Firenze di Federico Quarto re di Danimarca*, Firenze 1819.

MORENI 1826

D. MORENI, *Serie d'autori di opere risguardanti la celebre famiglia Medici*, Firenze 1826.

MOROLLI, FIUMI (A CURA DI) 2013

G. MOROLLI, P. FIUMI (a cura di), *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, Firenze 2013.

MOSTRA DEL RITRATTO ITALIANO 1911

Mostra del ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861, catalogo, [s.c.], 1911.

MUSACCHIO 2007

J.M. MUSACCHIO, *Objects and Identity: Antonio de' Medici and the Casino at San Marco in Florence*, in *The Renaissance World*, a cura di J.J. Martin, New York 2007, pp. 481-500.

MUZZI 1989

A. MUZZI, *Avvio alla conoscenza del collezionismo di sigilli: Carlo di Tommaso Strozzi e il nipote Carlo Tommaso*, in *Sigilli ecclesiastici delle collezioni Strozzi*, a cura di B. Tomasello, Firenze 1989, pp. 17-29.

NALDI (A CURA DI) 2007

G. NALDI (a cura di), *Futuro antico. Storia della famiglia Antinori e del suo palazzo*, Firenze 2007.

NANNELLI 1977

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

NAVARRO 1998

F. NAVARRO, *Un'Allegoria per Cosimo III. L'esordio fiorentino di Jean-François de Troy*, in "Antichità viva", 2-3, 1998, pp. 72-78.

NESI 1988

A. NESI, *Il Castello di Montegufoni: aggiunte al tardo Barocco di ambito fiorentino*, in "Antichità viva", 27, 1988, pp. 10-21.

NESI 1996^a

A. NESI, *Pietro Marchesini ed il suo mecenate*, in "San Sebastiano", 189, 1996, pp. 10-11.

NESI 1996^b

A. NESI, *Riscoprendo l'Ortolanino*, in "Tremisse Pistoiese", 59/60, 1996, pp. 37-39.

NESI 2009

A. NESI, *Quattro nuovi dipinti di Lorenzo Lippi*, in "Bollettino d'arte", 93, 2009, 145, pp. 139-146.

NIKOLENKO 1966

L. NIKOLENKO, *The Beauties' Galleries*, in "Gazette des beaux-arts", 6.Pér., 67, 1966, pp. 19-24.

NORLANDER ELIASSON 2010

S. NORLANDER ELIASSON, *Portraiture and Social Identity in eighteenth-century Rome*, Manchester 2010.

OPPICI 2003

P. OPPICI, *Trame e ritratti: il motivo del ritratto tra Sette e Ottocento*, in *Tra parola e immagine. Effigi, busti, ritratti nelle forme letterarie*, atti del convegno (Macerata-Urbino 2001), a cura di L. Gentilli, P. Oppici, R. Monacelli, Pisa-Roma 2003, pp. 231-254.

OREFICE 1991

G. OREFICE, *Le "case grandi" dei Corsini a Firenze*, in "Quasar", 4-5, 1991, pp. 6-18.

OREFICE 2003

G. OREFICE, *Palazzo Rinuccini: un cantiere lungo due secoli*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. II. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, a cura di M. Bevilacqua, M.L. Madonna, Roma 2003, pp. 349-355.

PACINI 1984

P. PACINI, *Contributi per l'iconografia di Santa Maria Maddalena de' Pazzi: una "vita" inedita di Francesco Curradi*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 28, 1984, pp. 278-350.

PACINI 2007

P. PACINI, *La vita*, in *Maria Maddalena de' Pazzi. Santa dell'amore non amato*, catalogo della mostra (Firenze 2007), a cura di P. Pacini, Firenze 2007, pp. 17-22.

PACINI (A CURA DI) 2007

P. PACINI (a cura di), *Maria Maddalena de' Pazzi. Santa dell'amore non amato*, catalogo della mostra (Firenze 2007), Firenze 2007.

PAGLIARULO 1982

G. PAGLIARULO, *La devozione della famiglia Bonsi e le commissioni per San Gaetano di Firenze*, in "Paragone. Arte", 33, 1982, pp. 13-32.

PALIAGA, SPINELLI 2017

F. PALIAGA, R. SPINELLI, *Il "Gabinetto d'opere in piccolo" del Gran Principe Ferdinando de' Medici nella villa di Poggio a Caiano*, Firenze 2017.

PALUMBO FOSSATI CASA 2013

I. PALUMBO FOSSATI CASA, *Dentro le Case. Abitare a Venezia nel Cinquecento*, Venezia 2013.

PANDOLFINI 1989

PANDOLFINI CASA D'ASTE, *Vendita all'asta degli arredi del Palazzo di Firenze, Piazza Duomo 10, appartenenti alla Eredità Giacente del M.se Uberto Strozzi Saccati*, Firenze 1989.

PAOLI 1883

PAOLI, *Le carte dei Gondi donate all'Archivio di Stato di Firenze*, in "Archivio Storico Italiano", 12, 1883, pp. 296-300.

PAOLI 2011

M.P. PAOLI, *Sante di famiglia. 'Notizie storiche' e santità femminile nella Firenze dei secoli XVII-XVIII*, in *Memoria e comunità femminili. Spagna e Italia sec. XV-XVII*, a cura di G. Zarri, N. Baranda Leturio, Firenze 2011, 187-209.

PAOLI 2013

M.P. PAOLI, *Tradizione e metamorfosi nella pietas della Firenze medicea*, in *Il cristianesimo fiorentino. Tradizioni e peculiarità di una storia secolare*, a cura di P.D. Giovannoni, M.P. Paoli, L. Tanzini, Firenze 2013, 171-194 (numero monografico di *Annali di Storia di Firenze*, VIII, 2013).

PAOLI 2015

M.P. PAOLI, "Peruzzi, Bindo Simone", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82, 2015, voce in rete (www.treccani.it, *ad vocem*).

PAOLI 2017

M.P. PAOLI, *I negozi, le lettere e la pietas nelle memorie della famiglia Rucellai (secoli XVI-XVIII)*, in *Un viaggio negli archivi gentilizi toscani: dal Brunelleschi al "Bocci Bocci"*, a cura di R. Romanelli, Ospedaletto 2018, pp. 77-109.

PAOLOZZI STROZZI 1989

B. PAOLOZZI STROZZI, *Passeggiata a Boschetto*, in "Artista", 1, 1989, pp. 186-199.

PAOLOZZI STROZZI 2005

B. PAOLOZZI STROZZI, *"La nostra casa grande". Il palazzo e gli Strozzi: appunti di storia dal Quattro al Novecento*, in *Palazzo Strozzi. Cinque secoli di arte e cultura*, a cura di G. Bonsanti, Firenze 2005, pp. 52-109.

G. PAOLOZZI STROZZI 2013

G. PAOLOZZI STROZZI, *Qualche proposta sulla serie "al femminile" in Palazzo Ducale di Mantova*, in *"Vincoli d'amore". Spose in casa Gonzaga tra XV e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Mantova 2013-2014), a cura di P. Venturelli, Milano, 2013, pp. 103-109.

PAOLUCCI, PETRUCCI 1978

A. PAOLUCCI, F. PETRUCCI, *I Feroni a Bellavista: un esempio di villa barocca in Toscana*, in "Paragone. Arte", 345, 1978, pp. 26-45.

PASSERINI 1858

L. PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Corsini*, Firenze 1858.

PASSERINI 1861^a

L. PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Ricasoli*, Firenze 1861.

PASSERINI 1861^b

L. PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Rucellai*, Firenze 1861.

PASSERINI 1876

L. PASSERINI, *Genealogia e storia della famiglia Ginori*, Firenze 1876.

PASTA 1997

R. PASTA, *Editoria e cultura nel Settecento*, Firenze 1997.

PEGAZZANO 1992

D. PEGAZZANO, I "visacci" di Borgo degli Albizzi. Uomini illustri e virtù umanistiche nella Firenze del tardo Cinquecento, in "Paragone. Arte", 43, 1992, pp. 51-71.

PEGAZZANO 2006

D. PEGAZZANO, Un collezionista in giardino. Buontalenti e Giambologna per Alessandro Acciaiuoli, in "Paragone. Arte", 675, 2006, pp. 88-118.

PEGAZZANO 2010

D. PEGAZZANO, *Committenza e collezionismo nel Cinquecento. La famiglia Corsi a Firenze tra musica e scultura*, Firenze 2010.

PEGAZZANO (A CURA DI) 2012

D. PEGAZZANO (a cura di), *Scritti di museologia e di storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis*, Firenze 2012.

PEGAZZANO 2014

D. PEGAZZANO, I "cardinali guerreggianti". Dipinti inediti di Giovan Battista Vanni per Monsignor Lorenzo Corsi, in "Prospettiva", 153-154, 2014, pp. 74-94.

PEGAZZANO 2015^a

D. PEGAZZANO, *Corsi (prima parte)*, in *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e Settecento, 1*, a cura di C. De' Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Ospedaletto 2015, pp. 69-124.

PEGAZZANO 2015^b

D. PEGAZZANO, *Il cardinale Domenico Maria Corsi committente di Alessandro Rondoni iunior e Mario Balassi*, in *Rondoni e Balassi. I ritratti del marchese Giovanni Corsi*, a cura di A. Bacchi, F. Berti, D. Pegazzano, catalogo a cura di F. Corberi, Milano 2015, pp. 12-37.

PEGAZZANO 2017

D. PEGAZZANO, *Corsi (parte seconda)*, in *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e Settecento*, 2, a cura di C. De' Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Ospedaletto 2017, pp. 77-202.

PELLECCHIA 2003

L. PELLECCCHIA, *Untimely Death, Unwilling Heirs. The Early History of Giuliano da Sangallo's Unfinished Palace for Giuliano Gondi*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 47, 2003, pp. 77-117.

PELLECCHIA 2013

L. PELLECCCHIA, *Il palazzo di Giuliano Gondi e Giuliano da Sangallo*, in *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*, a cura di G. Morolli, P. Fiumi, Firenze 2013, pp. 89-125.

PELLEGRINI 2013

E. PELLEGRINI, *Tre generazioni nella pittura del Settecento toscano*, in "Predella" 8, 2013, pp. 201-216.

PERINI FOLESANI 2013

G. PERINI FOLESANI, *Spicilegio toscano: frammenti di un discorso artistico fra Pisa, Firenze e lo Stato Pontificio nel Settecento*, in "Predella" 8, 2013, pp. 27-49.

PERINI FOLESANI, A.M. AMBROSINI MASSARI (A CURA DI) 2014

G. PERINI FOLESANI, A.M. AMBROSINI MASSARI (a cura di), *Riflessi del collezionismo, tra bilanci critici e nuovi contributi*, atti del convegno (Urbino 2013), Firenze 2014.

PERROTTI 1992

A.C. PERROTTI, *Bevande calde e vita quotidiana in Europa nel Settecento*, in "Castelli", 4, 1992, pp. 7-64.

PESTELLI 2002

A. PESTELLI, *Il Castello di Montegufoni: dalle origini ai giorni nostri*, Montagnana 2002.

PIACENTI ASCHENGREEN (A CURA DI) 1994

C. PIACENTI ASCHENGREEN (a cura di), *Tesori reali di Danimarca, 1709: Federico IV a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze 1994), Livorno 1994.

PIACENTI ASCHENGREEN, PINTO (A CURA DI) 1979

C. PIACENTI ASCHENGREEN, S. PINTO (a cura di), *Curiosità di una reggia. Vicende della guardaroba di Palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze 1979), Firenze 1979.

PIERGUIDI 2009

S. PIERGUIDI, *Sulla "Vita di Anton Domenico Gabbiani" di Ignazio Enrico Hugford e la marginalizzazione della scuola fiorentina tra Sei e Settecento*, in "Notizie di Palazzo Albani", 38, 2009 (2010), pp. 121-134.

PINCHERA 1999

V. PINCHERA, *Lusso e decoro. Vita quotidiana e spese dei Salviati di Firenze nel Sei e Settecento*, Pisa 1999.

PISANI 1997

M. PISANI, *Dal ritratto classico alla nascita ed evoluzione del ritratto ufficiale cinquecentesco. Committenza a Napoli tra Sei e Settecento*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, catalogo della mostra (Napoli 1997), a cura di G. Zampino, Napoli 1997, pp. 55-72.

PIZZORUSSO 2014

C. PIZZORUSSO, *Lorenzo Lippi e la "tradizione dell'ordinario"*, in *Puro semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento*, catalogo della mostra (Firenze 2017), a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Firenze 2014, pp. 56-79.

PLACHTA, BEDNORZ (A CURA DI) 2014

B. PLACHTA, A. BEDNORZ (a cura di), *Künstlerhäuser. Ateliers und Lebensräume berühmter Maler und Bildbauer*, Stoccarda 2014.

PLAISANCE 2004

M. PLAISANCE, *I dibattiti intorno ai poemi dell'Ariosto e del Tasso nelle accademie fiorentine: 1582-1586*, in *idem, L'Academie et le prince. Culture et politique a Florence au temps de Côme Ier et de François de Médicis*, Manziana 2004, pp. 375-391.

PLANTIÉ 1994

J. PLANTIÉ, *La mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*, Parigi 1994.

POMMIER 2003

È. POMMIER, *Ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei lumi*, Torino 2003 (traduzione di *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Luçon 1998).

PRATESI 1993

G. PRATESI, *Repertorio della scultura fiorentina dal Seicento al Settecento*, 3 Voll., Torino 1993.

PREYER 1977

B. PREYER, *The Rucellai Loggia*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 21, 1977, pp. 183-198.

PREYER 2006

B. PREYER, *The Florentine Casa*, in *At Home in Renaissance Italy*, a cura di M. Ajmar-Wollheim, F. Dennis, Londra 2006, pp. 34-49.

PRINZ 1988

W. PRINZ, *Galleria*, ed. a cura di C. Cieri Via, Modena 1988.

PROCACCI 1967

U. PROCACCI, *La Casa Buonarroti a Firenze*, Milano 1967.

PROVASI, VICENTINI (A CURA DI) 2015

M. PROVASI, C. VICENTINI (a cura di), *La storia e le immagini della storia. Prospettive, metodi, ricerche*, Roma 2015.

PUNCUH 1984

D. PUNCUH, *Collezionismo e commercio di quadri nella Genova Sei Settecentesca. Note archivistiche dai registri contabili Durazzo*, in "Rassegna degli Archivi di Stato", 1, 1984, pp. 164-218.

QUINTERIO 1999

F. QUINTERIO, *Quattro secoli di stucco in Toscana I. Da Donatello a Pietro da Cortona in Palazzo Pitti*, in "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", 5, 1999, pp. 85-100.

QUINTERIO 2000^a

F. QUINTERIO, *Quattro secoli di stucco in Toscana II. Dall'Accademia medicea al contributo dei maestri luganesi*, in "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", 6, 2000, pp. 65-81.

QUINTERIO 2000^b

F. QUINTERIO, *Quattro secoli di stucco in Toscana. III. Per un primo catalogo degli apparati in stucco. 1. Firenze e la sua provincia*, in "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", 7-8, 2000, pp. 9-19.

REPETTI 1833-1846

E. REPETTI, *Dizionario geografico, fisico storico della Toscana: contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato, Ducato di Lucca, Garfagnana e Lunigiana*, 7 voll., Firenze 1833-1846.

REPETTI, THOUAR 1841

E. REPETTI, P. THOUAR, *Notizie e guida di Firenze e de' suoi contorni*, Firenze 1841.

RETFORD 2006

K. RETFORD, *The art of domestic life. Family portraiture in Eighteenth-century England*, New Haven 2006.

RETFORD 2017

K. RETFORD, *The Conversation Piece. Making Modern Art in 18th Century Britain*, New Haven and London 2017.

RICCI 1995

S. RICCI, *Un palazzo e i suoi abitanti*, in *Palazzo Spini Feroni e il suo Museo*, a cura di S. Ricci, Milano 1995, pp. 11-41.

RICCI (A CURA DI) 1995

S. RICCI (a cura di), *Palazzo Spini Feroni e il suo Museo*, Milano 1995.

RICCI, SPINELLI (A CURA DI) 2015

S. RICCI, R. SPINELLI (a cura di), *Un palazzo e la città*, catalogo della mostra (Firenze 2015-2016), a cura di S. Ricci, R. Spinelli, Firenze 2015.

RIDOLFI 1928

R. RIDOLFI, *Gli archivi de' Gondi*, in "La Bibliofilia", 30, 1928, pp. 81-119.

RIELLO 2013

G. RIELLO, *Things seen and unseen: the material culture of early modern inventories and their representation of domestic interiors*, in *Early Modern Things. Objects and their Histories 1500 – 1800*, a cura di P. Findlen, Londra 2013, pp. 125-150.

RIGILLO 1993

M.C. RIGILLO, *Nota sull'attività di Alessandro Saller*, in "Quasar", 10, 1993, pp. 104-107.

RINALDI 2007

A. RINALDI, *Architettura di villa e 'invillanimento' dell'architettura*, in *Atlante del Barocco in Italia. Firenze e il Granducato. Province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato Siena*, a cura di M. Bevilacqua, G.C. Romby, Roma 2007, pp. 129-158.

RINALDI, GRIFONI (A CURA DI) 2006

A. RINALDI, T. GRIFONI (a cura di), *Villa Strozzi "Il Querceto" nel tempo. L'edificio, il giardino, il parco agricolo*, Firenze 2006.

ROANI (A CURA DI) 2009

R. ROANI (a cura di), *Fasto di Corte, vol. IV. L'età lorenesse. La Reggenza e Pietro Leopoldo*, Firenze 2009.

ROANI 2015

R. ROANI, *Del Borro*, in *Quadriere e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e Settecento, I*, a cura di C. De' Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Ospedaletto 2015, pp. 155-168.

ROANI VILLANI 1984

R. ROANI VILLANI, *Per Girolamo Ticciati*, in "Paragone. Arte", 409, 1984, pp. 70-74.

RODOLFO, VOLPI (A CURA DI) 2014

A. RODOLFO e C. VOLPI (a cura di), *Vestire i palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell'arte del Barocco*, Città del Vaticano 2014.

ROLI 1958

R. ROLI, *Francesco Gessi reniano in libertà (1588-1649)*, in "Arte antica e moderna", 1, 1958, pp. 40-52.

ROGERS (A CURA DI) 2000

M. ROGERS (a cura di), *Fashioning Identities in Renaissance Art*, Aldershot 2000.

ROMBY 1990

G.C. ROMBY, *Il rinnovamento della Villa di Meleto nel Settecento*, in *Meleto. Storia di un castello chiantigiano*, a cura di A. Boglione, O. Muzzi, G.C. Romby, R. Stopani, Firenze 1990, pp. 63-99.

ROMBY 1995

G.C. ROMBY, *Giovan Francesco Ricasoli e il rinnovamento dei palazzzi e ville di famiglia*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, a cura di S. Simoncini, 2 voll., Firenze 1995, vol. 1, pp. 315-327.

ROMBY 2003

G.C. ROMBY, *Palazzzi e dimore familiari nella Toscana degli ultimi Medici. Rinnovamento edilizio e qualità dell'abitare*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. II. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, a cura di M. Bevilacqua e M.L. Madonna, Roma 2003, pp. 315-326.

ROMBY 2004

G.C. ROMBY, *Quadrature e decorazione pittorica per la 'galleria delle anticaglie': gli spazi del collezionismo privato in Toscana fra '600 e '700*, in *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno (Romini 2002), a cura di F. Farneti, D. Lenzi, Firenze 2004, pp. 91-98.

ROMBY 2005

G.C. ROMBY, *Firenze nel Settecento o l'utopia interrotta: progetti, realizzazioni, immagini*, in *Rappresentare l'utopia. Viaggio tra le città possibili nell'Europa del Settecento*, a cura di S.C. Cusmano, G.C. Romby, Roma 2005, 87-111.

ROMBY 2007

G.C. ROMBY, *L'architettura nella Toscana del barocco. Tra "resistence élastique", magnificenza e grande decorazione*, in *Atlante del Barocco in Italia. Firenze e il Granducato. Province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato, Siena*, a cura di M. Bevilacqua, G.C. Romby, Roma 2007, pp. 95-108.

ROMBY 2014

G.C. ROMBY, *"Attendono all'ornamento et bellezza della città". Legislazione edilizia e rinnovo urbano nella Toscana medicea*, in *Storie di città e architetture. Scritti in onore di Enrico Guidoni*, a cura di G. Villa, Roma 2014, pp. 133-139.

ROMBY, ROVIDA 2013

G.C. ROMBY, M.A. ROVIDA, *L'arte dell'abitare nelle città toscane. Magnificenza, decoro, ornamento (secolo XVI)*, Firenze 2013.

ROMBY, ROVIDA 2014

G.C. ROMBY, M.A. ROVIDA, *Abitare la campagna. "Possessioni", "case da signore", "case di villa" nella Toscana del Cinquecento*, Firenze 2014.

ROSENFELD (A CURA DI) 1981

M.N. ROSENFELD (a cura di), *Largillierre and the Eighteenth-Century Portrait*, catalogo della mostra (Montreal 1981), Montreal 1981.

ROSS 1905

J. ROSS, *Florentine Palaces and their Stories*, Londra 1905.

ROSSI 1725

G.M. ROSSI, *Vita del Servo di Dio Lorenzo Maria Gianni, Decano della Chiesa Fiorentina, Libri II, Scritti e dedicati a Mons. Giuseppe Maria Martelli, Arcivescovo di Firenze*, Firenze 1725.

ROSSI, GIOFFREDI SUPERBI (A CURA DI) 2004

M. ROSSI, F. GIOFFREDI SUPERBI (a cura di), *L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence*, atti del convegno (Firenze 2001), 2 voll., Firenze 2004.

ROSSI ROGNONI (A CURA DI), 2001

G. ROSSI ROGNONI (a cura di) 2001, *La musica alla corte dei granduchi. Music at the Grand-Ducal Court*, catalogo della mostra (Firenze 2001), Firenze 2001.

ROUCHON 2010

O. ROUCHON, *L'invenzione del principato mediceo (1512-1609)*, in *Firenze e la Toscana. Genesi e trasformazioni di uno stato (XIV-XIX secolo)*, a cura di J. Boutier, S. Landi, O. Rouchon, Firenze 2010, pp. 55-75.

RUCELLAI ED. 2013

G. RUCELLAI, *Zibaldone*, ed. a cura di G. Battista, Firenze 2013.

RUDOLPH 1972

S. RUDOLPH, *Mecenati a Firenze fra Sei e Settecento, 1. I committenti privati*, in "Arte illustrata", 5, 1972, pp. 228-241.

RUDOLPH 1972

S. RUDOLPH, *Mecenati a Firenze fra Sei e Settecento, 2. Aspetti dello stile di Cosimo III*, in "Arte illustrata", 6, 1973, pp. 213-228.

RUDOLPH 1973

S. RUDOLPH, *Mecenati a Firenze fra Sei e Settecento, 3. Le opere*, in "Arte illustrata", 6, 1973, pp. 213-228.

RUSCHI (A CURA DI) 1999

P. RUSCHI (a cura di), *La villa di Castel Pulci*, Firenze 1999.

SAGGI 1961

L. SAGGI, "Corsini, Andrea, santo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3, 1961, pp. 88-92.

SAGRESTANI 1715

G.C. SAGRESTANI, *Ritratti di diversi pittori cavati dalla loro effigie dipinte da diversi e copiate e fatte da me Gio. Cammillo Sagrestani, con una breve descrizione delle cose più notabili*, Firenze 1715.

SALADINO 1996

V. SALADINO, *I Marmi antichi della collezione Riccardi*, in *Studi in memoria di Lucia Guerrini*, a cura di M.G. Picozzi, F. Carinci, Roma 1996, pp. 414-429.

SALADINO 2003

V. SALADINO, *Come esporre un'antica collezione: le sculture di Palazzo Medici Riccardi*, in *Le sculture antiche: problematiche legate all'esposizione dei marmi antichi nelle collezioni storiche*, atti della giornata di studio (Firenze 2002), a cura di A. Romualdi, Firenze 2003, pp. 63-84.

SALOMONE 2010

S. SALOMONE, *L'attività professionale di Gherardo Silvani tra innovazione e recupero*, in *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana. Opere, tecniche, materiali*, a cura di M. Bevilacqua, Roma 2010, pp. 111-131.

SALVINI 1782

S. SALVINI, *Catalogo Cronologico de' Canonici della Chiesa Metropolitana Fiorentina compilato l'anno 1751 ... con l'aggiunta de' Canonici ammessi nel detto Capitolo dall'anno 1751 fino al presente tempo*, Firenze 1782.

SANGUINETI 2013

D. SANGUINETI, *Con gli occhi di Carlo Giuseppe Ratti. Sistemi espositivi del ritratto nelle quadre Genovesi del Settecento*, in *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, a cura di L. Magnini, Roma 2013, pp. 117-140.

SANI 2007

B. SANI, *Rosalba Carriera, 1673-1757. Maestra del pastello nell'Europa dell'ancien régime*, Torino 2007.

SANI 2009

B. SANI, *Fra disegno e pittura. Il pastello come tecnica sperimentale da Federico Barocci a Rosalba Carriera*, in *Federico Barocci, 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena 2009-2010), a cura di A. Giannotti, P. Pizzorusso, Milano 2009, pp. 236-241.

SANTAMARIA 2014

R. SANTAMARIA, *Il lusso a tutti i costi e i costi del lusso: proprietà, affitto e collezioni a Genova fra XVII e XVIII secolo*, in *Inventari e cataloghi. Collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*, a cura di C.M. Sicca, Pisa 2014, pp. 335-350.

SANTI 1897

V. SANTI, *La precedenza tra gli Estensi e i Medici e l'Historia de' Principi d'Este di G. Battista Pigna*, in "Atti della Deputazione Ferrarese di Storia Patria", 9, 1897, pp. 37-122.

SARÀ 2002-2004

D. SARÀ, *Le carte Ugbi e il primo cinquantennio di attività del teatro del Cocomero a Firenze (1650-1701)*, Tesi di dottorato, Università di Firenze, a.a. 2002-2004. (Tutor S. Mamone)

SARÀ 2008

D. SARÀ, *Due inventari del teatro del Cocomero di Firenze (1664 e 1666). Ipotesi sull'assetto seicentesco della sala*, in "Annali. Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo", 8, 2008, pp. 128-147.

SARTI 2002

R. SARTI, *Europe at Home. Family and Material Culture 1500-1800*, New Haven and London 2002.

SAVELLI 2008

A. SAVELLI, *La principessa, il popolo, la nobiltà. Violante Beatrice di Baviera al governo di Siena*, in *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti, XVI-XVIII secolo*, a cura di G. Calvi, R. Spinelli, 2 voll., Firenze 2008, vol. I, pp. 327-341.

SCAPECCHI, NENCETTI (A CURA DI) 2005

P. SCAPECCHI, L. NENCETTI (a cura di), *Cioccolata, squisita gentilezza*, catalogo della mostra (Firenze 2005), Firenze 2005.

SCARPA SONINO 1994

A. SCARPA SONINO, *Ritrattistica amigoniana*, in "Arte Documento", 8, 1994 (1995), pp. 233-248.

SCHER (A CURA DI) 1994

S.K. SCHER (a cura di), *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*, Londra 1994.

SCHERNER 2014

A. SCHERNER, *Lorenzo Corsini tesoriere e la cappella del Monte di Pietà*, in *I Corsini tra Firenze e Roma*, atti della giornata di studi (Roma 2005), a cura di E. Kieven, S. Prosperi Valenti Rodinò, Milano 2013, pp. 85-96.

SCHIAPARELLI 1983

A. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, ed. a cura di M. Sframeli, L. Pignatta, 2 voll., Firenze 1983 (1^a edizione Firenze 1908).

SCHWARZ 1990

H.-P. SCHWARZ, *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*, Braunschweig 1990.

SCORZA 2008

R. SCORZA, *Borghini, Zucchi, Galeotti and the Genesis of a Medal for Cosimo I de' Medici*, in "The Medal", 53, 2008, pp. 34-40.

SEIDEL (A CURA DI) 2000

M. SEIDEL (a cura di), *La villa di Marignolle da Franco Sacchetti a Gino Capponi*, Venezia 2000.

SERAFINI 2014

G. SERAFINI, *Santa Maria Maddalena de' Pazzi, la vita e l'iconografia*, in *L'altra metà del cielo. Sante e devozione privata nelle grandi famiglie fiorentine nei secoli XVII-XIX*, catalogo della mostra (Firenze 2014-2015), a cura di F. Fiorelli Malesci, Livorno 2014, pp. 95-105.

SHAWE-TAYLOR (A CURA DI) 2009

D. SHAWE-TAYLOR (a cura di), *The conversation piece: scenes of fashionable life*, Londra 2009.

SHELLEY 2011

M. SHELLEY, *Painting in the Dry Manner. The Flourishing of Pastel in 18th-Century Europe*, in *Pastel portraits. Images of 18th-Century Europe*, catalogo della mostra (New York 2011), a cura di K. Baetjer, M. Shelley, New York 2011, pp. 5-54.

SICCA 1990^a

C.M. SICCA, *Et in Arcadia Pisae. Pittori «eccellenti» e gusto proto-neoclassico a Pisa*, in *Settecento pisano. Pittura e scultura a Pisa nel secolo XVIII*, a cura di R.P. Giardi, Ospedaletto 1990, 229-283.

SICCA 1990^b

C.M. SICCA, *Pisa e l'Europa. Guide e viaggiatori*, in *Settecento pisano. Pittura e scultura a Pisa nel secolo XVIII*, a cura di R.P. Ciardi, Ospedaletto 1990, 207-228.

SICCA 2014^a

C.M. SICCA, *Da Notaio a Maestro di Casa: la 'confezione' degli inventari a Firenze durante il Principato*, in *Inventari e cataloghi. Collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*, a cura di C.M. Sicca, Pisa 2014, pp. 15-34.

SICCA 2014^b

C.M. SICCA, *Professori, mercanti e 'grand tourists' in affitto nel Granducato di Toscana tra Seicento e Settecento*, in *Inventari e cataloghi. Collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*, a cura di C.M. Sicca, Pisa 2014, pp. 351-384.

SICCA (A CURA DI) 2014

C.M. SICCA (a cura di), *Inventari e cataloghi. Collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*, Pisa 2014.

SIMARI 2017

M.M. SIMARI, *Tre "pensieri" fiorentini del signor Luca Giordano per la cupola Corsini al Carmine*, in *Gli Uffizi e il territorio. Bozzetti di Luca Giordano e Taddeo Mazzi per due grandi complessi monastici*, catalogo della mostra (Firenze 2017), a cura di A. Griffio, M.M. Simari, Firenze 2017, pp. 30-57.

SIMONCELLI 2004

P. SIMONCELLI, *Esuli fiorentini al tempo di Bindo Altoviti*, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, catalogo della mostra (Boston-Firenze 2004), a cura di A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos, Milano 2004, pp. 285-327.

SIMONCELLI 2006

P. SIMONCELLI, *Fuoriuscitismo repubblicano fiorentino, vol. 1*, Milano 2006.

SIMONCINI (A CURA DI) 1995

S. SIMONCINI (a cura di), *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, 2 voll., Firenze 1995.

SIMONETTA 2018

M. SIMONETTA, *Caterina de' Medici. Storia segreta di una faida familiare*, Milano 2018.

SIMONETTA IN CORSO DI PUBBLICAZIONE^a

M. SIMONETTA, "Strozzi, Filippo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, in corso di pubblicazione.

SIMONETTA IN CORSO DI PUBBLICAZIONE^b

M. SIMONETTA, “Strozzi, Piero”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, in corso di pubblicazione.

SISI, SPINELLI (A CURA DI) 2009

C. SISI, R. SPINELLI (a cura di), *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze 2009), Firenze 2009.

SMALZI (A CURA DI) 2012

D. SMALZI (a cura di), *Palazzo dei Visacci, XV-XX secolo*, Firenze 2012.

SORBI (A CURA DI) 2001

L. SORBI (a cura di), *L'accademia toscana di scienze e lettere la Colombaria (1735-2000)*, Firenze 2001.

SOTHEBY'S 1977

SOTHEBY'S, *Palazzo Serristori. Vendita comprendente importanti dipinti antichi, dipinti del secolo XIX, mobili e oggetti di arredamento, argenti, ceramiche europee ed orientali, importanti oggetti d'arte, armi antiche (...)*, Firenze 1977.

SOTHEBY'S 1992

SOTHEBY'S, *Collezione Strozzi Saccati. Dipinti Antichi e Arredi dalla Successione Strozzi Saccati*, catalogo della vendita all'asta (Milano 1992), Milano 1992.

SOTHEBY'S 2007

SOTHEBY'S, *Importanti dipinti, oggetti d'arte ed arredi già dalle collezioni di palazzo Serristori, Firenze*, catalogo della vendita all'asta (Firenze 2007), Firenze 2007.

SOTTILI 2004

F. SOTTILI, *Palazzo Niccolini: due episodi inediti di “grandeur” architettonica di Ferdinando Ruggieri e Pietro Hostini nella Firenze della prima metà del '700*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 47, 2003 (2004), pp. 440-500.

SOTTILI 2008

F. SOTTILI, *Le “Arlecchinate” di Giovanni Domenico Ferretti e la committenza Sansedoni*, in “Paragone. Arte”, 81, 2008, pp. 32-54.

SOTTILI 2011^a

F. SOTTILI, *Intorno alle “Burle” del Pievano Arlotto*, in “Paragone. Arte”, 97, 2011, pp. 54-62.

SOTTILI 2011^b

F. SOTTILI, *Non soltanto Arlecchini: novità sulle tele teatrali di Ferretti e Gambacciani per Giovanni Sansedoni*, in "Paragone. Arte", 98-99, 2011, pp. 70-83.

SOTTILI 2012

F. SOTTILI, *Il "Ritratto del Conte di Bonneval" di Violante Siries e le "turqueries" dei Sansedoni*, in "Prospettiva", 147-148, 2012 (2014), pp. 192-197.

SOTTILI 2014

F. SOTTILI, *Il giardino sull'Arno di Palazzo Ricasoli*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", 81, 2014, pp. 189-202.

SOTTILI 2015

F. SOTTILI, *Marsuppini*, in *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento, 1*, a cura di C. De' Benedictis, D. Pegazzano e R. Spinelli, Ospedaletto 2015, pp. 287-307.

SOTTILI 2016

F. SOTTILI, *"Il Convito degli Dei, e delle Deesse". La villa di Basciano "nobilissimo ritiro" della famiglia Sansedoni, poi dei Parigini*, in "Bollettino Senese di Storia Patria", CXXIII, 2016, pp. 110-175.

SOTTILI 2017

F. SOTTILI, *La Commenda del Santo Sepolcro al Ponte Vecchio residenza di Ottavio Sansedoni*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", 84, 2017, pp. 85-110.

SOTTILI 2018^a

F. SOTTILI, *Cristofano dell'Altissimo a Montauto: una serie perduta di 'uomini illustri' per Giovanni di Agnolo Niccolini*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", 85, 2018, pp. 67-78.

SOTTILI 2018^b

F. SOTTILI, *La villa del feudo dei Niccolini a Camugliano*, in *Un viaggio negli archivi gentilizi toscani: dal Brunelleschi al "Bocci Bocci"*, a cura di R. Romanelli, Ospedaletto 2018, pp. 111-145.

SPAGNESI (A CURA DI) 1985

E. SPAGNESI, *La Colombaria, 1735-1985. Duecento anni di «vicende» e d'«intenti»*, catalogo della mostra (Firenze 1985), Firenze 1985.

SPARTI 2012

D. SPARTI, *Collezionismo di bozzetti, modelli, ricordi e quadretti italiani tra Sei e Settecento*, in *Scritti di Museologia e di storia del collezionismo in onore di Cristina De' Benedictis*, a cura di D. Pegazzano, Firenze 2012, pp. 95-111.

SPEAR, SOHM (A CURA DI) 2010

R.E. SPEAR, P. SOHM (a cura di), *Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, New Haven and London 2010.

SPENCER 1979

J.R. SPENCER, *Filarete. The Medallist of the Roman Emperors*, in "The Art Bulletin", 61, 1979, pp. 550-561.

SPENCER 1991

J.R. SPENCER, *Andrea del Castagno and his Patrons*, Durham e Londra 1991.

SPINELLI 1991

R. SPINELLI, *Una precisazione e qualche aggiunta a Domenico Tempesti*, in "Paragone. Arte", 42, 1991, pp. 30-48.

SPINELLI 1994

R. SPINELLI, *Giovan Battista Foggini e il Camerino di Violante di Baviera*, in "Paragone. Arte", 45, 1994, pp. 271-276.

SPINELLI 1995

R. SPINELLI, *Per il catalogo di Rinieri del Pace e altri inediti fiorentini del Settecento*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", 76, 1995, 62, pp. 111-208.

SPINELLI 1995

R. SPINELLI, *Le decorazioni settecentesche*, in *Palazzo Spini Feroni e il suo museo*, a cura di S. Ricci, Milano 1995, pp. 125-213.

SPINELLI 1996

R. SPINELLI, *Indagini sulle decorazioni seicentesche del Casino Guadagni "di San Clemente" a Firenze*, in "Quaderni di Palazzo Te", 4, 1996, pp. 37-65.

SPINELLI 2001^a

R. SPINELLI, *La grande decorazione murale (1675-1700)*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, Firenze 2001, pp. 181-200.

SPINELLI 2001^b

R. SPINELLI, *Considerazioni sull'attività del Volterrano, di Alessandro Gherardini e di altri artisti del Sei-Settecento nella villa medicea di Castello*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", 68, 2001, pp. 175-202.

SPINELLI (A CURA DI) 2002^a

R. SPINELLI (a cura di), *La grande storia dell'artigianato. Volume quinto. Il Seicento e il Settecento*, Firenze 2002.

SPINELLI 2002^b

R. SPINELLI, «Modellato a regola d'arte». *Lo stucco nelle decorazioni fiorentine*, in *La grande storia dell'artigianato. Volume quinto. Il Seicento e il Settecento*, a cura di R. Spinelli, Firenze 2002, pp. 101-131.

SPINELLI 2003^a

R. SPINELLI, *Le decorazioni pittoriche di villa Corsini a Mezzomonte*, Firenze 2003.

SPINELLI 2003^b

R. SPINELLI, *Giovan Battista Foggini. "Architetto Primario della Casa Serenissima" dei Medici (1652-1725)*, Firenze 2003.

SPINELLI (A CURA DI) 2003

R. SPINELLI (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani. Mecenatismo e committenza artistica ad un pittore fiorentino della fine del Seicento*, catalogo della mostra (Poggio a Caiano 2003), Prato 2003.

SPINELLI 2005^a

R. SPINELLI, *I Riccardi e la trasformazione seicentesca del Palazzo dei Medici*, in *Stanze segrete. Gli artisti dei Riccardi. I "ricordi" di Luca Giordano e oltre*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di C. Giannini, S. Meloni Trkulja, Firenze 2005, pp. 55-84.

SPINELLI 2005^b

R. SPINELLI, *Documenti artistici dall'archivio Niccolini di Camugliano, I: marmi antichi e "moderne pitture" di Giovanni di Agnolo (Firenze 1544-1611)*, in "Paragone. Arte", 56, 2005, pp. 80-103.

SPINELLI 2007

R. SPINELLI, *La grande decorazione plastica: scultori e stuccatori nell'architettura fiorentina e toscana*, in *Firenze e il Granducato. Province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato Siena*, a cura di M. Bevilacqua e G.C. Romby, Roma 2007, pp. 233-254.

SPINELLI 2009

R. SPINELLI, *L'arte a Firenze da Cosimo III de' Medici a Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena: un viatico alla mostra*, in *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze 2009), a cura di C. Sisi, R. Spinelli, Firenze 2009.

SPINELLI 2010

R. SPINELLI, *Mecenatismo medico e mecenatismo privato: il caso Niccolini*, in *Firenze milleseicentoquaranta. Arti, lettere, musica, scienza*, atti del convegno (Firenze 2008), a cura di E. Fumagalli, A. Nova, M. Rossi, Venezia 2010, pp. 263-279.

SPINELLI 2011

R. SPINELLI, *Documenti artistici dall'archivio Niccolini di Camugliano, II: pittura del Seicento e grande decorazione nel collezionismo e nel mecenatismo di Filippo di Giovanni (Firenze 1586-1666)*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", 89, 78, 2011, pp. 71-112.

SPINELLI 2013

R. SPINELLI, *Note sul collezionismo del principe cardinale Francesco Maria de' Medici. Nuovi documenti su Andrea Scacciati, Pietro Dandini, Francesco Corallo, Antonio Ugolini, Livio Mebus, Niccolò Cassana, Balthasar Permoser, Gaetano Giulio Zumbo e altri*, in "Predella", 8, 2013, pp. 85-105.

SPINELLI 2014^a

R. SPINELLI, *La cappella Guadagni all'Annunziata di Firenze. Il Bronzino, Ferdinando Ruggieri, Bernardino Ciurini e altri*, in *Studi sulla Santissima Annunziata di Firenze in memoria di Eugenio Casalini o.s.m.*, a cura di L. Crociani, D. Liscia Bemporad, Firenze 2014, pp. 119-130.

SPINELLI 2014^b

R. SPINELLI, *La committenza artistica e il collezionismo di Donato Maria Guadagni (1641-1718) nella Firenze di fine Settecento. Il Volterrano, Giovan Battista Foggini, Francesco Corallo, Pietro Dandini e altri*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", 92, 2014, pp. 203-254.

SPINELLI 2014^c

R. SPINELLI, *La celebrazione di Michelangelo nella Galleria di Casa Buonarroti in via Ghibellina a Firenze*, in *L'immortalità del mito. L'eredità di Michelangelo nelle arti e negli insegnamenti accademici a Firenze dal Cinquecento alla contemporaneità*, catalogo della mostra (Firenze 2014), a cura di S. Bellesi, F. Petrucci, Firenze 2014, pp. 69-78.

SPINELLI 2015

R. SPINELLI, *Note d'archivio sul collezionismo e sulle committenze artistiche di Vieri di Tommaso Guadagni*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", 82, 2015, pp. 229-243.

SPINELLI 2016

R. SPINELLI, *Nuove considerazioni su un pastello di Domenico Tempesti*, in "Paragone. Arte", 127, 795, 2016, pp. 40-46.

SPINELLI 2017

R. SPINELLI, *Da Bagnano*, in *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, 2, a cura di C. De' Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Ospedaletto 2017, pp. 203-222.

SPINELLI 2019

R. SPINELLI, *La serie dei ritratti medicei di Giovanni Battista Foggini: note d'archivio sulla committenza e la cronologia*, in "Paragone. Arte", 144, 2019, pp. 40-54.

SPINELLI, FERRARIS, ANGIOLINI (A CURA DI) 2013

R. SPINELLI, I. FERRARIS E F. ANGIOLINI (a cura di), *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713). Collezionista e mecenate*, catalogo della mostra (Firenze 2013), Firenze 2013.

SPINI 1945

G. SPINI, *Cosimo I e la indipendenza del principato mediceo*, Firenze 1945.

SPINI 1976

G. SPINI, *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, Firenze 1976.

SPIRINDEI 2005

S. SPIRINDEI, *Alcune commissioni artistiche romane di Monsignor Francesco Maria Riccardi*, in *Stanze segrete: gli artisti dei Riccardi*, a cura di C. Giannini, S. Meloni Trkulja, Firenze 2005, pp. 157-167.

SPIRINDEI 2011

S. SPIRINDEI, *Il marchese Francesco Riccardi a Roma (1699-1705): l'incarico a Lorenzo Merlini in S. Giovanni dei fiorentini e altre commissioni artistiche*, in *Palazzi, chiese, arredi e scultura*, I, a cura di E. Debenedetti, Roma 2011, pp. 49-80. (Studi sul Settecento Romano, 27).

SPIRINDEI 2012

S. SPIRINDEI, *Francesco Maria Riccardi (1697-1758). Un monsignore fiorentino nella curia romana*, Roma 2012.

SPIRINDEI 2014

S. SPIRINDEI, *Novità dalle carte della famiglia Riccardi: parati, tessuti e ricami tra Firenze e Roma*, in *Vestire i palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell'arte del Barocco*, a cura di A. Rodolfo, C. Volpi, Città del Vaticano 2014, pp. 197-212.

SPRETI 1928-1936

V. SPRETI, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Milano 1928-1936.

STRUHAL 2017

E. STRUHAL, *Natural painting and the new science in seventeenth-century Florence. Lorenzo Lippi's "pura imitazione del vero"*, in "Nuncius", 32, 2017, pp. 683-708.

STRUNCK (A CURA DI) 2011

C. STRUNCK (a cura di), *Medici Women as Cultural Mediators (1533-1743). Le donne di casa Medici e il loro ruolo di mediatrici culturali fra le corti d'Europa*, Cinisello Balsamo 2011.

STRUNCK 2015

C. STRUNCK, *L'imperatrice Maria Teresa modello per Caterina la Grande? Una gara artistica fra San Pietroburgo e Vienna*, in *La storia e le immagini della storia. Prospettive, metodi, ricerche*, a cura di M. Provasi, C. Vicentini, Roma 2015, pp. 269-280.

THOUAR 1841

P. THOUAR, *Notizie e guida di Firenze e de' suoi contorni*, Firenze 1841.

THORNTON 1992

P. THORNTON, *Interni del Rinascimento Italiano (1400-1600)*, Milano 1992. (trad. di *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, New York 1991).

THORNTON 1993

P. THORNTON, *Authentic decor. The domestic interior, 1620-1920*, Londra 1993.

TODERI, TODERI 1993

G. TODERI, F.V. TODERI, *Ritratti medicei in cera: modelli di medaglie di Antonio Selvi*, Firenze 1993.

TODERI, VANNEL (A CURA DI) 1987

G. TODERI, F. VANNEL (a cura di), *La medaglia barocca in Toscana*, Firenze 1987.

TODERI, VANNEL (A CURA DI) 1990

G. TODERI, F. VANNEL (a cura di), *Medaglie italiane Barocche e Neoclassiche*, Firenze 1990.

TOGNETTI 2003

S. TOGNETTI, *Da Figline a Firenze. ascesa economica e politica della famiglia Serristori (secoli XIV - XVI)*, Firenze 2003.

TOGNETTI 2013

S. TOGNETTI, *I Gondi di Lione: una banca d'affari fiorentina nella Francia del primo Cinquecento*, Olschki, Firenze 2013.

TOSCANELLI 1937

N. TOSCANELLI, *I conti di Donoratico della Gherardesca signori di Pisa*, Pisa 1937.

TOSI 1997

A. TOSI, *Inventare la Toscana. Giuseppe Zocchi e la Toscana del Settecento*, Firenze 1997.

TOSI 2007

A. TOSI, *Portraits of Men and Ideas. Images of Science in Italy from the Renaissance to the Nineteenth Century*, Pisa 2007.

TROTTA (A CURA DI) 1990

G. TROTTA (a cura di), *Villa Strozzi "al Boschetto"*, Firenze, 1990.

VAIANI 2009

E. VAIANI, *Monete, medaglie, gemme e piccole antichità: la Collezione delle anticaglie dei Riccardi negli "armari" della Galleria*, in "Studi di Memofonte", 3, 2009, pp. 9-22.

VALERA FLOR 2016

S. VALERA FLOR, *Portraits by Feliciano de Almaida (1635-1694) in Cosimo III de' Medici's Gallery*, in "RIHA Journal 0144", 1 december 2016.

VANNUGLI 2016

A. VANNUGLI, *Jacopino del Conte: una "Lucrezia" e alcune identificazioni di ritratti*, in *La fucina di Vulcano. Studi sull'arte per Sergio Rossi*, a cura di S. Valeri, Roma 2016, pp. 109-128.

VAN VEEN 2006

H. VAN VEEN, *Cosimo I de' Medici and his Self-Representation in Florentine Art and Culture*, Cambridge 2006.

VASARI ED. 1966-1987

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, ed. a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, 6 voll., Firenze 1966-1987.

VASETTI 2015

A. VASETTI, *De' Nobili*, in *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e Settecento, I*, a cura di C. De' Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Ospedaletto 2015, pp. 13-68.

VASIC VATOVEC 1984

C. VASIC VATOVEC, *L'Ambrogiana. Una villa dai Medici ai Lorena*, Firenze 1984.

VASSILIEVA-CODOGNET 2016

O. VASSILIEVA CODOGNET, "À la recherche des généalogies effigieuses de princes": series of retrospective dynastic portraits and the social implications of true likeness (*Antwerp, ca. 1600*), in *Das Porträt als kulturelle Praxis*, a cura di E.B. Krems, S. Ruby, Berlino-Monaco 2016, pp. 93-107.

VENTURELLI (A CURA DI) 2013

P. VENTURELLI (a cura di), "Vincoli d'amore". *Spose in casa Gonzaga tra XV e XVIII secolo*, catalogo della mostra (Mantova 2013-2014), Milano 2013.

VERGA 1990

M. VERGA, *Da "cittadini" a "nobili". Lotta politica e riforma delle istituzioni nella Toscana di Francesco Stefano*, Milano 1990.

VERGA 1991

M. VERGA, *La 'disavventura inesplicabile': mutamenti dinastici e riforme nell'Italia del primo Settecento. Note sul granducato di Toscana da Cosimo III a Francesco Stefano di Lorena*, in *L'Europa delle Corti alla fine dell'antico regime*, a cura di C. Mozzarelli, G. Venturi, Roma 1991, pp. 405-427.

VERGA 1999

M. VERGA, *Dai Medici ai Lorena*, in *Storia della Civiltà Toscana, vol. IV*, a cura di P. Barucci, G. Becattini, Firenze 1999, pp. 125-151.

VERGA 2003

M. VERGA, *Pitti e l'estinzione della dinastia medicea. Materiali per una lettura politica della reggia di Firenze tra Sei e Settecento*, in *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, a cura di S. Bertelli, R. Pasta, Firenze 2003, pp. 271-287.

VERGA 2006

M. VERGA, *Strategie dinastiche e mito cittadino. L'elettrice Palatina e Firenze*, in *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, catalogo della mostra (Firenze 2006-2007), a cura di S. Casciu, Livorno 2006, pp. 24-29.

VERINO 1583

U. VERINO, *De Illustratione Urbis Florentiae libri tres*, Lutetiae 1583.

VERINO ED. 1790

U. VERINO, *D'Ugolino Verino / Poeta celeberrimo fiorentino / Libri tre / In versi originali latini / De Illustratione Urbis Florentiae / Con la versione toscana / A confronto / Del poema in metro eroico / Terza edizione / Arricchita di Perpetue Annotazioni Storiche / ed Analoghe al Soggetto*, Parigi 1790.

VEZZOSI 2007

P. VEZZOSI, *È lui il più bello. Ritratti medicei nella Villa-Museo di Cerreto Guidi*, Firenze 2007.

VEZZOSI 2009

P. VEZZOSI, *Ti presento la Famiglia Medici. I ritratti medicei della Serie Aulica degli Uffizi*, Firenze 2009.

VICINI 2006

M.L. VICINI, *Il collezionismo del cardinale Fabrizio Spada in Palazzo Spada*, Roma 2006.

VISONÀ 1988

M. VISONÀ, *Gli scultori per il salone di palazzo Corsini a Firenze*, Firenze 1988.

VISONÀ 1990

M. VISONÀ, *Cappella Feroni nella Santissima Annunziata*, in *Cappelle Barocche a Firenze*, a cura di M. Gregori, Silvana Editoriale, Milano 1990, pp. 221-248.

VISONÀ 1991

M. VISONÀ (a cura di), *Ville e dimore di famiglie fiorentine a Montemurlo*, Firenze 1991.

VISONÀ 1994

M. VISONÀ, *Tesori segreti e dispersi di case fiorentine. Opere di Giovanni Baratta*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori*, a cura di M. Boskovits, Cinisello Balsamo 1994, pp. 323-327.

VISONÀ 1999

M. VISONÀ, *Un ritratto di Anna Maria Luisa dei Medici bambina e i lari del Poggio Imperiale (riflessioni sul Foggini)*, in “Paragone. Arte”, 49, 1998(1999), pp. 19-30.

VISONÀ 2001^a

M. VISONÀ, *L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673-1686)*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, Firenze 2001, pp. 165-180.

VISONÀ 2001^b

M. VISONÀ, *La scultura a Firenze alla fine del secolo*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, Firenze 2001, pp. 201-217.

VISONÀ 2009

M. VISONÀ, *Giovanni Battista Foggini e gli altri artisti nella villa Corsini a Castello*, in *Villa Corsini a Castello*, a cura di A. Romualdi, Firenze 2009, pp. 35-75.

VLIEGENTHART 1976

A.W. VLIEGENTHART, *La Galleria Buonarroti. Michelangelo e Michelangelo il Giovane*, Firenze 1976.

VOLPI 2001

C. VOLPI, *I ritratti di illustri contemporanei della collezione di Cassiano dal Pozzo*, in *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, catalogo della mostra (Biella 2001-2002), a cura di F. Solinas, Roma 2001, pp. 68-78.

VOLPI 2014

C. VOLPI, *Dressing the palace: 'parati' and their role in display*, in *Display of Art in the Roman Palace 1550-1750*, a cura di G. Feigenbaum con F. Freddolini, Los Angeles 2014, pp. 166-177.

VOLPINI 2018

P. VOLPINI, “Serristori, Averardo”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 92, 2018, voce in rete (www.treccani.it, *ad vocem*).

WADDY 1990

P. WADDY, *Seventeenth-Century Roman Palaces: Uses and the Art of the Plan*, Cambridge 1990.

WALDMAN, PREYER 2010

L.A. WALDMAN, B. PREYER, *The Rise of the Patronage Portrait in Late Renaissance Portrait: an Enigmatic Portrait of Giovanni di Paolo Rucellai and its Role in Family Commemoration*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 54, 2010 (2012), 1, pp. 133-154.

WALTER 2002

H. WALTER, *I ritratti di Filippo Strozzi il Giovane*, in "Studi Umanistici Piceni", XX, 2002, pp. 137-161.

WAQUET 1990

J.-C. WAQUET, *Le grand-duché de Toscane sous les derniers Médicis. Essai sur le système des finances et la stabilité des institutions dans les anciens états italiens*, Roma 1990.

WATERFIELD 2009

G. WATERFIELD, *The artist's studio*, Londra 2009.

WENZEL 2006

P. WENZEL, «*di ritratti di tutte le più belle dame del mondo*». *Sammlung weiblicher Porträts in Florenz und Mantua um 1600*, in *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, a cura di C.O. Mayer, M. Vergoossen, Berlino 2006, pp. 23-36.

WESTERMANN (A CURA DI) 2001

M. WESTERMANN (a cura di), *Art and Home: Dutch interiors in the age of Rembrandt*, Denver 2001.

WILLIAMS 2010

H. WILLIAMS, *Le peintre gravé et les graveurs peints: les portraits d'amitié de Hyacinthe Rigaud et ses graveurs*, in *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, a cura di M.A. Castor, J. Kettner, C. Melzer, C. Scnitzer, Berlino 2010, pp. 55-66.

WINKELMANN 1995

J. WINKELMANN, *Tommaso Redi e Antonio Puglieschi: due opere ritrovate*, in "Antichità Viva", 34, 1995, 3, pp. 5-12.

WIS 1970

R. WIS, *Lorenzo Magalotti e la relazione del grande viaggio di Cosimo de' Medici*, in "Neuphilologische Mitteilungen", 71, 1970, 3, pp. 451-454.

WOODWARD 1960

J. WOODWARD, *A portrait by Giuseppe Grisoni*, in "The Burlington Magazine", 102, 1960, p. 71.

ZACCARIA 1992

R. ZACCARIA, *I Rucellai da Firenze a Roma*, in *Palazzo Rucellai*, a cura di C. Pietrangeli, P. Liverani, Roma 1992, pp. 67-79.

ZANGHERI 1999

L. ZANGHERI, *Gli Accademici del Disegno. Elenco Cronologico*, Firenze 1999.

ZANGHERI 2000

L. ZANGHERI, *Gli Accademici del Disegno, Elenco Alfabetico*, Firenze 2000.

ZIKOS 2014

D. ZIKOS, *Soldani in Paris (1682)*, in *Le arti a dialogo. Medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento*, a cura di L. Simonato, Pisa 2014, pp. 269-282.

ZOCCHI 1744

G. ZOCCHI, *Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese e palazzj della città di Firenze*, Firenze 1744.

Indice dei nomi

Il presente indice comprende i nomi storici presenti nel testo e nelle note. Non comprende l'elenco delle figure, le didascalie e la bibliografia. Ovunque possibile, i nomi femminili sono indicizzati sotto il cognome delle famiglie d'origine, con rimando ai cognomi dei mariti. I nomi dei pontefici sono indicizzati secondo il nome pontificale, a cui segue quello secolare.

Acciaiuoli, famiglia, 24, 37

- Agnolo (di Averardo), senatore, 31, 32, 32n, 37
- Anna (di Ottavio), sposata Frescobaldi, 53, 53n, 54, 110
- Ginevra (di Averardo), sposata Frescobaldi, 32, 36n

Alamanni, famiglia, 43

Albani, famiglia, 82

- Giovan Francesco, papa, vedi Clemente XI

Alberti

- Leon Battista, architetto, 18, 25, 88
- Neri, 17n

Albizzi, famiglia, 23, 27, 122

Alessandri, famiglia, 93

Alighieri, Dante, vedi Dante Alighieri

Almaida (de'), Feliciano, pittore, 100

Altoviti, famiglia, 63

- Antonio (di Bindo), arcivescovo di Firenze, 58, 61

Amatucci, Domenico, 132n

Ammannati, Bartolomeo, architetto, 86

Ammirato

- Scipione, detto "il vecchio", 15, 16, 125, 125n
- Scipione, detto "il giovane", *alias* Cristoforo Del Bianco, 16

Andrea del Castagno, *alias* Andrea di Bartolo di Bargilla, pittore, 21, 37

Andreozzi, Anton Francesco, scultore, 79n, 144n

Angiolini, Giuseppe, 107n

Antinori, famiglia, 10, 66n, 77, 88, 99, 99n

- Antonio (di Luigi), senatore, 98, 99
- Luigi, 33n
- Niccolò Francesco (di Vincenzo), 12, 88
- Vincenzo (di Niccolò Francesco), 88, 89

Ariosto, Ludovico, 16n, 27

Arrigucci, Francesco, pittore, 94

Asburgo, dinastia regnante

- Carlo V, imperatore, 66
- Carlo VI, imperatore, 88
- Filippo IV, re di Spagna, 36, 36n
- Giuseppe I, imperatore, 88
- Maria Teresa, imperatrice, 88

Bacci, Torello, pittore, 30n, 36n

Baccioni, Giuseppe Romolo, 115

Bagnoli, Giovanni, pittore, 119

Baldini, Filippo, 113

Baldinucci

- Filippo, 22n, 30, 33, 75, 90n, 101, 106n
- Francesco Saverio, 47, 47n, 90n, 121

Bandini, Cassandra, sposata Giugni, 86

Baratta, Giovanni, scultore, 79n, 144n

Barbieri, Vittorio, scultore, 79n, 144n

Barbieri, Giovanni (di Francesco), 132n

Bardi (de'), famiglia, 120

Bartoli, Virginia, sposata Ricasoli, 114

Bartolozzi, Sebastiano Benedetto, 22, 142, 142n

Bartolommei, famiglia, 107n, 108

Benedetto da Maiano, *alias* Benedetto di Leonardo, scultore, 62

Benigni, Giovanni Battista, pittore, 12, 111, 112

Berti, Carlo, pittore, 68, 122, 156

Bettini, Giovanni Battista, architetto, 39n

Bianchi Buonavita, Francesco, pittore, 22n, 24, 24n

Bianchini, Bartolomeo, pittore, 47, 47n, 48

Bignon, François, 21

Biliotti, famiglia, 71

- Giuseppe Antonio, abate, 93

Bilivert, Giovanni, pittore, 22, 22n, 24, 24n, 101, 117

Bimbacci, Atanasio, pittore, 90, 117, 138, 142n

Bonciani, Giovanni, pittore, 50

Bonechi, Matteo, pittore, 53n, 138, 142, 142n, 143

Bonini, Alessandro, pittore, 29n

Bonsi, famiglia, 71, 81n, 102

- Piero (di Francesco), cardinale, 81, 81n

Borbone, dinastia regnante

- Carlo III, re di Spagna, 88
- Filippo V, re di Spagna, 82, 82n
- Luigi XV, 103

Bordoni, Cosimo (di Lorenzo), 12, 75

Boschi, Fabrizio, pittore, 24n

Boscoli, Andrea, pittore, 27

Botti

- Francesco, pittore, 20, 142n
- Giacinto, pittore, 20
- Rinaldo, pittore, 146

Boullogne (de), Louis, pittore, 105

Bourbon Del Monte, Giovanna, sposata Serristori, 67

Bousset, Jacques Bénigne, vescovo di Meaux, 103

Bozzolini, Sebastiano, 92n

Bracelli, Giovanni Battista, pittore, 24n

Brocetti, Giuseppe, 144

Brocchi, Giuseppe Maria, 126, 135

Bronzino, Agnolo, pittore, 15, 56, 84, 84n

Buonaccorsi, Maria Maddalena, 38

Buonarroti, famiglia, 10, 18, 24, 24n, 76n

- Filippo, 89, 140n
- Michelangelo, pittore, scultore e architetto, 24

- Michelangelo, detto “il giovane”, 17, 17n, 18n, 24
- Buratti, Girolamo, pittore, 24n
- Butler
 - Mary, sposata Cavendish, duchessa di Devonshire, 100
 - Thomas, conte di Ossory, 100
- Calderini, Francesca, 84n, 85n
- Canigiani, Tommaso, 17n
- Concini, famiglia, 17
- Canigiani, famiglia, 8
- Cappelli, Giuseppe, 107n
- Capponi, famiglia, 10, 13, 14, 23, 84, 84n, 87, 135, 135n, 136, 137, 142, 143, 144, 147, 148n, 157
 - Alessandro (di Scipione), 142, 147, 148
 - Aloisio, 143
 - Aloisio, cardinale, 143
 - Cassandra (di Vincenzo), sposata Riccardi, 80, 80n, 83, 84, 116, 116n
 - Cherubino, beato, 135
 - Clemente, beato, 135
 - Ferrante, senatore, 135, 135n
 - Francesco Pier Maria (di Alessandro), 142
 - Gherardo, beato, 135
 - Gino, 143
 - Girolamo, 136
 - Girolamo (Capponi Antella), 13, 122, 122n, 134, 135
 - Ludovico, 84
 - Ludovico, beato, 135
 - Neri, ambasciatore, 142, 143
 - Niccolò, 143
 - Piero, capo della Repubblica, 142, 143
 - Piero (di Girolamo), senatore, 136
 - Roberto, senatore, 135
 - Serafino, beato, 135, 135n
 - Scipione, 93
 - Scipione Maria (di Alessandro), 142, 147, 148
 - Tommaso, beato, 135
 - Vincenzo, 83, 84
- Cardi, Ludovico, pittore, vedi Cigoli
- Cardinal Latino, *alias* Latino Malabranca Orsini, cardinale, 48
- Carducci, famiglia, 20, 37
- Carlo I, re d’Inghilterra, vedi Stuart, Carlo I
- Carlo V, imperatore, vedi Asburgo, Carlo V
- Carlo VIII, re di Francia, vedi Valois, Carlo VIII
- Carriera, Rosalba, pittrice, 115
- Casini
 - Agnolo, rigattiere, 92
 - Domenico, pittore, 40, 106
 - Romolo, rigattiere
 - Valore, pittore, 40, 106
- Cateni, Giovan Camillo, scultore, 79n, 144n
- Cerchi, Vieri, 17n
- Cerretani, Elisabetta (del sen. Francesco), sposata Gondi, 45
- Cerroti, Giuseppe, 124n
- Cheke, (?), nata Russell, 100, 105
- Chiavistelli, Jacopo, pittore, 79, 144
- Chigi, famiglia, 121n
 - Flavio, cardinale, 73
- Ciampelli, agistino, pittore, 24n, 67
- Ciappelli, Agostino, vedi Ciampelli
- Cigoli, *alias* Ludovico Cardi, pittore, 56
- Ciocchi, Giovanni Maria, pittore, 142n
- Ciseri, Giovanni Jacopo, pittore, 142n, 143
- Clemente IX, al secolo Giulio Rospigliosi, papa, 74
- Clemente XI, al secolo Giovan Francesco Albani, papa, 81, 82, 126, 152
- Clemente XII, al secolo Lorenzo Corsini, vedi Corsini, Lorenzo
- Coccapani, Sigismondo, pittore, 23, 24n, 90, 90n
- Coignard, Jean-Baptiste, 39
- Colonna, famiglia, 121n
- Conti, Francesco, pittore, 81, 81n
- Corbinelli (de’), Jean, 39, 42
- Corsani, Gaetano, 107n
- Corsi, famiglia, 8, 10, 66n, 94, 123, 145, 145n, 146
 - Antonio (di Giovanni di Antonio), 114, 123, 145
 - Domenico Maria (di Giovanni), cardinale, 145, 146
 - Giovanni (di Jacopo), 145
 - Lorenzo (di Jacopo), prelato, 94, 145
- Corsini, famiglia, 10, 12, 22n, 77, 78, 78n, 79, 79n, 81, 102, 115, 117, 118, 128, 128n, 129, 129n, 130, 131, 132, 132n, 144, 144n, 145, 145n, 146, 146n, 151, 152, 156, 157
 - Andrea (di Niccolò), santo, 13, 128, 129, 130, 131, 132
 - Andrea (di Filippo di Bartolomeo di Filippo), cardinale, 79, 132, 132n
 - Bartolomeo (di Filippo di Lorenzo), 102
 - Filippo (di Bartolomeo di Filippo di Lorenzo), 102, 102n, 115, 117, 129, 130, 146
 - Filippo (di Bartolomeo di Filippo di Bartolomeo di Filippo di Lorenzo), 104
 - Lorenzo (di Bartolomeo di Filippo), cardinale, poi papa Clemente XII, 79, 104, 105, 105n, 108n, 117
 - Lucrezia, nata Rinuccini, vedi Rinuccini, Lucrezia
 - Neri, gonfaloniere, 22n
 - Neri Maria (di Filippo), cardinale, 79, 102, 102n, 103, 129, 129n, 130, 132, 132n, 156

- Ottavia (di Lorenzo Francesco), nata Strozzi Majorca Renzi, 79, 104, 105, 118, 150n, 156
- Ottavio o Ottaviano (di Lorenzo), arcivescovo, 79, 117, 132n
- Vittoria, 79
- Cort, Cornelis, incisore, 15
- Covoni, famiglia, 136
- Creti, Donato, pittore, 135
- Cristoforo di Papi, detto dell'Altissimo, pittore, 22
- Cromwel, Oliver, 100
- Curradi, Francesco, pittore, 24n, 127, 127n
- Da Bagnano, famiglia, 8
- Dal Borgo, Gostanza (di Niccolò), sposata Mannelli, 71, 119
- Dal Borro, famiglia, vedi Del Borro
- Dal Conte, Jacopino, pittore, 55, 56, 56n, 57, 57n
- d'Angiò, famiglia imperiale
 - Carlo, 34
 - Roberto, 23, 90
- Da Firenzuola, Virginia (di Filippo), 86
- Dandini
 - Ottaviano, pittore, 12, 99, 99n, 106
 - Pier, pittore, 23, 90, 90n
 - Vincenzo, pittore, 54,
- Dante Alighieri, poeta, 35
- da San Giovanni, Giovanni, pittore, vedi Mannozi, Giovanni
- De la Croix, Maddalena, 44n
- Del Bene, famiglia, 120
- Del Borro, famiglia, 8, 10, 101, 156
 - Alessandro (di Girolamo), 101
 - Marco (di Alessandro), 101
 - Niccolò (di Alessandro), 101
- Del Conte, Jacopino, vedi Dal Conte
- Del Garbo, Giovanni, 17n
- Della Gherardesca, famiglia, 10, 13, 143, 143n, 144
 - Costanza, nata Medici, vedi Medici, Costanza
 - Gaddo, 143
 - Guelfo, 143
 - Guido, 143
 - Elena, nata Hohenstaufen, 143
 - Maria Virginia, nata Pandolfini, vedi Pandolfini, Maria Virginia
 - Ugo, 143
- Della Faggiola, Uguccone, 143
- Della Rena, famiglia, 8
- Del Moro, Giuseppe, pittore, 142n
- Del Nero, famiglia, 8
 - Anna Maria (di Cerbone), sposata Strozzi (delle Stinche), 52
- Delobel, Nicolas, pittore, 13, 104, 105, 105n, 118, 150n, 156
- Del Pace, Ranieri, pittore, 142n
- Del Piombo, Sebastiano, pittore, vedi Sebastiano del Piombo
- Del Rosso, famiglia, 8
 - Maria Ottavia (di Francesco), sposata Mannelli, 123
- Del Sera, Cosimo, 137
- De' Nobili, famiglia, 8
- de Pierre-Vive, Marie Catherine, vedi Gondi, Marie Catherine de Pierre-Vive
- Desiderio da Settignano, scultore, 55
- de Troy, François, pittore, 103n, 147, 147n
- Dolci, Saverio, 94
- Drevet, Pierre, incisore, 104
- Duca di Segni, Sforza, 84n
- Duchessa di Yarmouth, 102
- Duflos, Claude Augustin, incisore, 43
- Duplessis, Joseph, pittore, 103n
- Enrico II, re di Francia, vedi Valois
- Enrico IV, re di Francia, vedi Valois
- Este, duchi di Ferrara, 16
- Eugenio IV, al secolo gabriele Condulmer, papa, 138
- Fabbroni, Giacinto, pittore, 135
- Falleri, (?), navicellaio, 96n
- Federico I (di Svevia), imperatore, 24, 143
- Federico IV (di Danimarca), principe, 82
- Federico Augusto II (di Sassonia), 101
- Feroni, famiglia, 17, 93n
 - Francesco (di Baldo), 139
 - Francesco (di Fabio di Francesco), 93
- Ferretti, Giovanni Domenico, pittore, 88n, 103n, 123, 142n, 143
- Ferri, Antonio, architetto, 143
- Ferri, Ciro, 47, 129
- Ferrucci, Nicodemo, pittore, 24n, 25
- Fidani, Orazio, pittore, 22n, 101
- Filippo I (di Borbone-Orléans), duca d'Orléans, 76, 77
- Filippo IV, re di Spagna, vedi Asburgo
- Filippo V, re di Spagna, vedi Borbone
- Foggini, Giovanni Battista, scultore e architetto, 87, 103, 128, 139
- Fontaine, Andrew, 111
- Fontani, Niccolò, pittore, 30n, 36n
- Fontebuoni, Atanasio, pittore, 24n
- Forest, Jean-Baptiste, pittore, 104
- Fortini, Giovacchino, scultore, 79n, 140, 142n, 144n
- Franceschini, Marcantonio, 120
- Franchi, Antonio, pittore, 12, 75, 79, 85n, 95, 95n, 97, 98, 102, 103n, 114, 114n, 117, 118, 119, 121, 121n, 122, 156
- Franchi, Isidoro, scultore, 79n, 144n
- Franciotti, Curzio, 132, 132n
- Fratellini, Giovanna, pittrice, 115, 115n

- Frescobaldi, famiglia, 8, 10, 11, 12, 23, 28, 29, 29n, 31, 31n, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 47, 49, 53, 53n, 54, 55, 60, 78, 96, 97, 119, 149, 150, 151, 153, 154
- Alessandra (di Gherardo), 54, 106
 - Amerigo, banchiere, 34
 - Anna, nata Acciaiuoli, moglie di Pier Matteo (di Lamberto), 53, 53n, 54
 - Antonio, cav. di Malta, 34
 - Bardo (di Lamberto), 35
 - Bartolomeo (di Gherardo), fuoruscito, 29
 - Berto (di Rinieri), 34
 - Bettino, banchiere, 34
 - Carlo Niccolò (di Lamberto), 53, 53n, 54, 54n, 106, 154
 - Dino, 35
 - Fresco (di Lamberto), 34, 35
 - Frescobaldo, 34
 - Geri (di Lamberto), 34, 35
 - Gherardo (di Stoldo), 29n
 - Ginevra, moglie di Matteo di Gherardo, nata Acciaiuoli, vedi Acciaiuoli, Ginevra
 - Giuliano (di Piero), 35, 36, 36n
 - Giuseppe Maria (di Matteo), 29, 31, 36
 - Lamberto (di Frescobaldo), 35
 - Lamberto (di Matteo), 29, 53, 53n, 54, 54n, 55, 106
 - Lambertuccio (di Ugolino), 34
 - Leonardo (di Niccolò)
 - Lorenzo Maria (di Matteo), 29, 30, 30n, 31, 31n, 33, 36
 - Maria Anna, nata Orsini, 36n
 - Matteo (di Dino), 35
 - Matteo (di Gherardo), senatore, 29, 29n, 30, 31, 32, 32n, 33, 34, 35, 36
 - Matteo (di Lamberto), 37
 - Niccolò (di Lamberto), 37
 - Niccolò (di Matteo), canonico, 31n
 - Orazio (di Lamberto), 37
 - Pier Matteo (di Lamberto), 53, 53n, 54, 54n, 55, 67, 106, 154
 - Piero (di Matteo), vescovo, 29, 30, 31, 35
 - Stoldo (di Rinieri), 35
 - Teglia (di Neri), 34
 - Tommaso (di Lionardo), 34
- Furini, Francesco, pittore, 24n
- Gabbiani, Anton Domenico, pittore, 53, 53n, 54n, 78, 114, 120, 144
- Galeotti, (?), abate, 96n
- Galletti, Filippo Maria, pittore, 54, 54n
- Galli, famiglia, 8, 10, 27, 27n, 28, 106, 106n, 123
- Agnolo (di Lorenzo di Agnolo), 27, 27n
 - Giovanni Battista, 123
 - Maria Lucrezia, nata Pucci, vedi Pucci, Maria Lucrezia
- Gamberucci, Cosimo, pittore, 24n
- Gargioli, Giovanni, pittore, 50
- Gentileschi, Artemisia, pittrice, 24n
- Gerini, famiglia, 9, 10, 111
- Andrea (di Pierantonio), 98, 111
 - Carlo, 113
 - Maddalena Ortensia, sposata Riccardi, 94, 116
- Gessi, Giovan Francesco, pittore, 131, 131n
- Gherardesca, famiglia, vedi Della Gherardesca
- Gherardini, Alessandro, pittore, 67, 103n, 146
- Ghirlandaio, Domenico, *alias* Domenico Bigordi, pittore, 21
- Giambologna, Jean de Boulogne, scultore, 73, 76n
- Gianfigliuzzi, famiglia, 124
- Teresa (del balì Giovan Battista), sposata Gondi, 44, 123, 124
- Gianni, famiglia, 10, 13, 71, 98, 119, 119n, 120n, 125, 132, 134, 156, 157
- Anna, sposata Canigiani, 98n, 134
 - Carlo (di Niccolò), 120
 - Giovanni (di Niccolò Francesco), 120
 - Giuseppe Maria (di Niccolò Francesco), 71, 120
 - Lisabetta, sposata Gondi, 121n
 - Lorenzo Maria, venerabile, 13, 120, 121, 133, 134, 157
 - Maria Francesca (di Ridolfo), 120, 121, 133
 - Maria Lisabetta, sposata de' Ricci, 121n
 - Maria Teresa, 134
 - Niccolò (di Francesco), 119
 - Niccolò (di Ridolfo), 119
 - Niccolò Francesco (di Ridolfo di Niccolò), 120
 - Ridolfo (di Niccolò), 98, 120, 133
- Gimignani, Giacinto, pittore, 23, 56, 56n, 62
- Ginori, famiglia, 10, 11, 21, 21n, 22, 22n, 49, 49n, 50, 107, 107n, 108, 108n, 109n, 110, 111
- Andrea, 110n
 - Andrea Francesco (di Giovanni Giuseppe), 108
 - Anna Maria (di Giovanni Giuseppe), 108
 - Bettino Francesco (di Giovanni Giuseppe), 108, 113
 - Carlo, gonfaloniere, 21
 - Cassandra, nata Ricasoli, vedi Ricasoli, Cassandra
 - Caterina (di Andrea), sposata Mannelli, 118
 - Filippo (di Angiolo), 50
 - Francesco, gonfaloniere, 21
 - Francesco (di Giovanni Giuseppe), 109n
 - Francesco Maria (di Giovanni Giuseppe), 108

- Gino, gonfaloniere, 21, 22
- Gino (di Francesco), 107
- Gino Maria (di Giovanni Giuseppe), 108, 108n
- Giovanni, 22n
- Giovanni Angiolo Baldassar (di Filippo), 50
- Giovanni Giuseppe (di Andrea), 106, 107, 107n, 108, 109, 109n, 118, 155
- Lorenzo, 22n
- Lorenzo Maria (di Giovanni Giuseppe), 108
- Margherita (di Giovanni Giuseppe), 108
- Maria Cassandra, nata Ricasoli, vedi Ricasoli, Maria Cassandra
- Maria Caterina (di Giovanni Giuseppe), 108
- Maria Elisabetta (di Giovanni Giuseppe), 108
- Maria Francesca (di Giovanni Giuseppe), 109
- Ottavia (di Giovanni Giuseppe), 109, 109n
- Piero, gonfaloniere, 21, 22
- Settimia (di Giovanni Giuseppe), 108
- Tommaso, gonfaloniere, 21, 22
- Virginia Maria (di Giovanni Giuseppe), 108
- Ginori Conti, Piero, 21n, 49n, 50n, 107n
- Giordano, Luca, pittore, 76, 80, 80n, 84, 128, 129, 129n, 130, 132, 141
- Giorgi, Francesco, 129n, 132n
- Giovanni Guglielmo del Palatinato, *alias* Jan Wellem di Wittelsbach-Neuburg, 79
- Giovannini, Giovanni Battista, stuccatore, 140
- Giovo, Paolo, 22
- Giugni, famiglia, 8, 10, 12, 77, 86, 86n, 87, 152
 - Cassandra, nata Bandini, vedi Bandini, Cassandra
 - Galeotto (di Luigi), 86
 - Giovanni (di Niccolò), 86
 - Libertino, 86
 - Niccolò (di Vincenzo), 86
 - Niccolò Maria (di Giovanni), 86
 - Vincenzo (di Francesco), 86
- Gondi, famiglia, 7, 8, 10, 11, 28, 38, 38n, 39, 39n, 40, 40n, 41, 41n, 42, 43, 44, 46, 46n, 78, 102, 121n, 124, 151
 - Agnolo (di Amerigo), 45, 45n
 - Alberto (di Antonio), 1° duca di Retz, 41, 42, 45n
 - Amerigo Filippo (di Agnolo), 123, 124
 - Antoinette d'Orléans, moglie di Carlo (di Antonio "il giovane"), 43, 45
 - Antonio, detto "il giovane", 42, 45n
 - Bernardo (di Carlo), 40
 - Braccio Filippi, 40
 - Carlo (di Antonio "il giovane"), 42
 - Carlo (di Silvetro), 40
 - Carlo Antonio (di Giovambattista), abate, 7, 28, 38, 38n, 39, 39n, 40, 40n, 41, 41n, 42, 42n, 44, 44n, 45, 46
 - Claude-Catherine de Clermont, moglie di Alberto, 42
 - Elisabetta, nata Cerretani, vedi Cerretani, Elisabetta
 - Enrico (di Alberto), cardinale, 42, 43, 45n
 - Filippo (di Carlo), 40
 - Filippo Emanuele (di Alberto), 42, 43, 45n
 - Forte (di Orlando Bellicozzo), 40
 - Françoise-Marguerite de Silly, moglie di Filippo Emanuele, 42
 - Giovambattista (di Alessandro), 38, 39, 40
 - Giovan Francesco Paolo, 42, 45n
 - Giovanni Battista Gaetano (di Ferdinando), 38n, 39, 39n, 40n, 43, 45, 46n
 - Giovanni Francesco (di Alberto), arcivescovo, 42, 45n
 - Giuliano, detto "il Magnifico", 39n, 45, 45n, 46, 62, 151
 - Gondo (di Ricovero), 40
 - Jeanne de Scelpeaux, moglie di Enrico, 43
 - Maria (di Giovanni Battista Gaetano), 38n
 - Marie Catherine de Pierre-Vive, 41n
 - Ottavia, sposata Gondi, 39n
 - Paola Francesca, duchessa di Lesdiguières, 38n, 39, 39n, 41n, 42, 43, 44, 44n
 - Piero (di Alberto), cardinale, 42, 43, 45n
 - Simone (di Geri), 40
 - Teresa, nata Gianfigliuzzi, vedi Gianfigliuzzi, Teresa
 - Vincenzo (di Amerigo?), 45n
- Gonzaga, duchi di Mantova, 121n
- Gori, famiglia, 140
 - Anton Francesco, 140n
- Gozzoli, Benozzo, pittore, 27, 80
- Grifoni, famiglia, 127n
- Guadagni, famiglia, 8, 10, 11, 12, 19, 19n, 20, 20n, 22, 71, 77, 78, 102
 - Donato Maria (di Tommaso), 99n, 106
 - Francesco (di Simone), 19n
 - Maddalena Teresa (di Filippo), sposata Serristori, 44, 68
 - Pier Antonio (di Ottavio), 17n, 78
 - Tommaso (di Francesco), 20, 20n, 77
 - Vieri (di Vieri), 19, 20, 21
- Guercino, *alias* Giovanni Francesco Barbieri, pittore, 130
- Guicciardini, famiglia, 10, 13, 23, 27, 138, 139, 140, 141, 144
 - Francesco (di Piero), 139
 - Giovan Gualberto (di Luigi), 138
 - Luigi (di Giovan Gualberto), senatore, 138

- Guidoni, Giovanni, pittori, 24n
 Guzmàn (de), Diego Felipe, marchese di Leganés, 101
 Heince, Zacharie, 21
 Hugford, Ignazio, pittore, 44, 68
 Incontri, Ferdinando, 114
 Innocenzo X, al secolo Giovanni Battista Pamphilj, papa, 77
 Isabella di Borbone, regina di Spagna, 36n
 Jacopo da Empoli, *alias* Jacopo Chimenti, pittore, 24n, 33, 56
 Lapi, Niccolò Francesco, pittore, 137, 142n
 Laurana, Francesco, scultore, 55
 Largillierre (de), Nicolas, pittore, 101, 103n, 104, 104n
 Le Brun, Charles, pittore, 103n
 Lefevre, Robert, pittore, 103n
 Lely, Sir Peter, pittore, 13, 100, 100n, 101, 105, 118
 Leone XI, al secolo Alessandro de' Medici, papa, 143
 Lepri, Michele, pittore, 41, 41n, 43
 Lessi, Antonio, 116n
 Lippi
 - Lisabetta (moglie di Lorenzo), 30, 30n
 - Lorenzo, pittore, 23, 27, 28, 29, 30, 30n, 31, 31n, 32, 33, 34, 36, 37, 55, 106, 153
 Loddi, Serafino Maria, 31n
 Lorena, granduchi di Toscana, 4, 5, 10, 69, 87, 88, 89, 93, 149, 155
 - Francesco Stefano, poi imperatore Francesco I, 87, 88
 Luti, Benedetto, pittore, 115, 115n
 Machiavelli, Maria, sposata Strozzi, 61
 Magliabechi, Antonio, 80
 Malvasia, Carlo Cesare, 131
 Mannelli, poi Mannelli Galilei, famiglia, 9n, 10, 12, 27, 47, 65, 70, 70n, 71, 78, 81n, 123, 154, 155
 - Anna Clarice (di Jacopo), sposata Gianni, 71, 119, 120, 121, 122, 133
 - Filippo (di Giovanni), senatore, 71, 81n
 - Gostanza, nata Dal Borgo, vedi Dal Borgo, Gostanza
 - Jacopo (di Ugolino), senatore, 71, 118, 118n, 119, 140, 156
 - Leonardo (di Niccolò), 71
 - Lucrezia (di Giovanni), 81
 - Maddalena (di Giovanni), 81
 - Ottavio (di Jacopo), senatore, 70, 71, 71n, 72, 87, 97, 118, 120, 123, 155
 - Pier Maria Baldassarre (di Leonardo), 70, 70n, 97
 - Zanobi (di Lapo), 71
 Mannozi, Giovanni, detto Giovanni da San Giovanni, pittore, 24n
 Maratti, Carlo, pittore, 102, 130
 Marcellini, Carlo, scultore, 128
 Marchesini, Pietro, detto l'Ortolanino, pittore, 120, 120n, 121n, 133
 Marcuola, Marco, pittore, 94n
 Marinari, Onorio, pittore, 142n
 Marsuppini, famiglia, 8
 Martelli, famiglia, 10, 57, 62, 103, 103n, 112, 113, 120, 155
 - Anna, sposata Pucci, 113
 - Baccio o Braccio (di Pietro), vescovo, 58, 61
 - Cassandra (di Francesco), sposata Riccardi, 83
 - Cassandra, monaca, 113
 - Giovanni Battista (di Niccolò), 103, 104, 156
 - Giuseppe (di Niccolò), 113
 - Leonardo, protonotario apostolico, 113
 - Luigi (di Ugolino), bali, 58
 - Maddalena, nata Tempi (sposa di Niccolò di Marco), 113
 - Maddalena (di Marco), sposata Niccolini, 113
 - Maria (del Bali Luigi), sposata Strozzi, 61
 - Niccolò (di Marco), senatore e bali, 113
 - Niccolò (di Marco di Niccolò), 113
 - Niccolò Marco (di Niccolò), 113
 - Teresa, nata Pucci (sposa di Niccolò Marco), 113
 - Teresa (di Niccolò), sposata Ginori, 113
 Martinengo, famiglia, 47
 Marucelli, Valerio, pittore, 24n
 Masselli, Giovanni Battista, 92
 Medici, famiglia, 4, 5, 10, 12, 15, 16, 26, 27, 32, 33n, 35, 42, 46, 47, 48, 49, 56, 60, 66, 68, 69, 70, 73, 73n, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 101, 102, 118, 122, 122n, 128, 139n, 140, 141, 142, 145, 147, 149, 152, 155
 - Alessandro, 1° duca di Firenze, 48, 50
 - Anna Maria Luisa, Elettrice Palatina, 79, 102, 122
 - Antonio, detto "Don Antonio", 71
 - Caterina, regina di Francia, 42, 56, 59
 - Claudia, arciduchessa, 76
 - Clemente VII, al secolo Giulio (di Giuliano), papa, 15, 48
 - Cosimo (di Giovanni), detto "il vecchio" o *Pater patriae*, 15, 90n
 - Cosimo I, duca e granduca, 15, 15n, 16, 20n, 22, 41, 49, 50, 56, 59, 60, 66, 68, 73
 - Cosimo II, granduca, 100
 - Cosimo III, granduca, 38, 73, 73n, 76, 79, 80, 82, 82n, 83, 85, 88, 91, 99, 100, 100n, 102, 103, 105, 119, 120, 140, 147
 - Costanza, sposata Della Gherardesca, 143

- Cristina di Lorena, granduchessa, detta “Madama”, 76
- Ferdinando, gran principe, 75, 81, 91, 98, 114, 117n, 120, 121, 121n, 148
- Ferdinando I, granduca, 73, 86
- Ferdinando II, granduca, 29, 32n, 57, 58, 62, 77, 77n, 83, 86, 91, 102, 120
- Francesco I, granduca, 41
- Francesco (di Cosimo II), principe, 100
- Francesco Maria, principe e cardinale, 87, 118
- Giangastone, 4, 73, 73n, 79, 88, 94
- Giovan Carlo, cardinale, 76, 94
- Giovanni (di Bicci), 15
- Giuliano, duca di Nemours, 15
- Ippolito, 15
- Leone X, nato Giovanni (di Lorenzo), papa, 15, 48
- Leopoldo, cardinale, 29, 32, 81
- Lorenzo, duca d’Urbino, 15
- Lorenzo (di Piero), detto “il Magnifico”, 15
- Maria, regina di Francia, 76, 126
- Maria Maddalena d’Austria, granduchessa, detta “l’Arciduchessa”, 29, 86
- Matthias, principe, 83, 100
- Piero (di Lorenzo), detto “lo sfortunato”, 15, 48
- Violante Beatrice di Baviera, gran principessa, 54n, 117n, 120, 121, 121n, 122, 148
- Vittoria della Rovere, granduchessa, 57, 58, 62, 77, 91, 99, 102, 106
- Medici, Ulberico, 80n, 117, 117n, 130
- Melani, Ferdinando, pittore, 142n
- Meucci, Vincenzo, pittore, 135, 135n, 136, 143
- Micheli, Gino, 19
- Migliorucci, Jacopo, 115, 115n
- Mignard, Pierre, pittore, 103n
- Mino da Fiesole, scultore, 55
- Monk, George, duca di Albemarle, 100
- Montesquieu, *alias* Charles-Louis de Secondat, 128
- Morosini, Giovanni Francesco, 81
- Mugnai, Simone, notaio, 63n
- Nannetti, Niccolò, pittore, 123, 142n
- Nanteuil, Robert, pittore, 103n
- Nattier, Jean-Marc, pittore, 103n
- Niccolini, famiglia, 8
 - Giovanni (di Agnolo), 22
 - Giuseppe, 113
 - Lucrezia (di Lorenzo), sposata Gianni, 120, 121, 133
- Nobili, famiglia, vedi De’ Nobili
- Nobili, Giuseppe, pittore, 142
- Orsetti, Bartolomeo, 114, 114n
- Ostili, Andrea, 92
- Ottoboni, Pietro, cardinale, 81
- Paleologo, Giovanni, imperatore, 23, 90, 90n
- Panchetti, Antonio, 132n
- Pandolfini, Maria Virginia, sposata Della Gherardesca, 143
- Paoli, Francesco (di Niccolò), 132n
- Paolo V, al secolo Camillo Borghese, papa, 136
- Papi, Stefano, pittore, 138
- Pardo, Mosé, 92
- Parigi
 - Alfonso, architetto, 32
 - Giulio, architetto, 32
- Pasquali, famiglia, 10, 49, 49n, 50, 50n, 153, 153n
 - Andrea (di Giovanni), 50
 - Cosimo, 50, 51
 - Francesco, 50
 - Giovanni, 50
 - Maddalena (di Ottavio), sposata Ginori, 50
- Passignano, Domenico, *alias* Domenico Cresti, pittore, 24n
- Pazzi (de’), famiglia, 7, 10, 87n, 126, 127, 127n, 128, 157
 - Giovanni Girolamo, 112, 127n, 128n
 - Maria Maddalena, al secolo Caterina, santa, 7, 13, 125, 126, 127, 127n, 128, 129
 - Teresa Bonaventura (di Giovanni Girolamo), 87n, 128n
- Pecori, famiglia, 40n
- Pecorini, Giovanni Antonio, notaio, 38n, 41n
- Pennetti, Jacopo Antonio, abate, 44n
- Peri, famiglia, 74, 74n
 - Antonio (di Francesco), 74
 - Jacopo, 12, 74, 75
- Peruzzi, famiglia, 10, 13, 23, 77, 90, 90n, 91, 91n, 92, 138, 144
 - Bartolommeo, 138
 - Bindo Simone (di Bindo), 12, 89, 90, 91, 112, 138
 - Bindo (di Simone), 138
 - Francesco, canonico, 91
 - Francesco, cav. di Malta, 91
 - Giovanni Battista, canonico, 91
 - Lodovico, 17n, 90, 90n
 - Marsilio, 138
 - Ridolfo (di Bonifacio), 138
- Pettinelli, Lorenzo, 92
- Pezey, Antoine, pittore, 43, 44n
- Pietro da Cortona, *alias* Pietro Berrettini, pittore e architetto, 139n
- Pignatta, Giulio, pittore, 11, 12, 52, 52n, 53n, 54, 54n, 96, 101, 103, 103n, 104, 107, 107n, 108, 109, 110, 113, 118, 119, 119n, 156
- Pignoni, Simone, pittore, 47
- Pio II, al secolo Enea Silvio Piccolomini, papa, 34

- Pitti, Antonio, 96
 Poccetti, Bernardino, pittore, 23, 135, 139, 142
 Pollini, Cesare, pittore, 41n
 Pontormo, alias Jacopo Carucci, pittore, 84
 Portogalli
 - Filippo, stuccatore, 142n
 - Giovanni Martino, stuccatore, 138, 140
 Pucci
 - Gianluca, 113
 - Maria Lucrezia, sposata Galli, 123
 - Teresa, sposata Martelli, 113
 Pugliani, Domenico, pittore, 24n
 Puligo, Domenico, alias Domenico Ubaldini, pittore, 117
 Quaratesi, famiglia, 51, 71
 Raffaello Sanzio, pittore, 15, 21, 117
 Ramirez de Montalvo, Eleonora, venerabile, 85n
 Redi, Tommaso, pittore, 45, 45n, 46, 62
 Reni, Guido, pittore, 131
 Reschi, Pandolfo, pittore, 63
 Ricasoli, famiglia, 10, 12, 47, 47n, 48, 49, 78, 114n, 120, 149, 151
 - Albertaccio (di Ugo), 47, 48
 - Antonio (di Bettino), detto "il vecchio", 48, 48n, 49
 - Antonio (di Giulio), canonico, 47
 - Geremia, 47, 48
 - Giovan Francesco (di Giovanni), 114
 - Giulio (di Antonio), senatore, 47, 49
 - Maria Cassandra (di Bettino), sposata Ginori, 107, 109, 110
 - Rinieri (di Alberto), 47, 48, 48n
 - Ugo (di Alberto), 47, 48, 48n
 Riccardi, famiglia, 10, 12, 71, 77, 80, 80n, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 94, 116, 120, 140, 141, 141n, 152
 - Camilla (di Cosimo), sposata Serristori, 67
 - Cassandra, nata Capponi, vedi Capponi, Cassandra
 - Cassandra, nata Martelli, vedi Martelli, Cassandra
 - Caterina (di Francesco), sposata Niccolini, 84n
 - Cosimo (di Francesco di Giovanni), 83
 - Cosimo (di Francesco di Cosimo), 83, 84n, 85, 85n, 98, 98n
 - Cosimo (di Vincenzo di Cosimo), 94, 116, 116n
 - Francesco (di Cosimo), 76, 80, 80n, 81, 82, 82n, 83, 84, 84n, 85, 93, 141, 152
 - Gabriello (di Francesco), 80, 82n, 83, 84n, 85n
 - Giulia, nata Veralli Spada, vedi Spada, Giulia
 - Laura, sposata Corsi, 123
 - Lucrezia, 85n
 - Maddalena Ortensia, nata Gerini, vedi Gerini, Maddalena Ortensia
 - Maria (di Cosimo), 98
 - Maria Teresa, 84n
 - Teresa, sposata Strozzi (delle Stinche), 52
 - Vincenzo (di Cosimo), 116
 Ricci (de'), famiglia, 125
 - Caterina, al secolo Alessandra Caterina Romola, santa, 125, 125n
 - Giuliano, 84n
 Ricci (de'), famiglia di Santa Croce, 121n
 - Guido (di Ippolito), 121n
 Richelieu (de'), Armand-Jean du Plessis, cardinale, 21
 Rigaud, Hyacinthe, pittore, 13, 101, 102, 103, 103n, 104, 156
 Rinieri, famiglia, 46n
 Rinuccini, famiglia, 117, 140
 - Cosimo (di Stefano), 109
 - Lucrezia (di Pier Francesco), sposata Corsini, 79, 102, 102n, 115, 117, 146, 156
 - Pier Francesco, 102, 102n
 - Tommaso, 17n
 Roffia, famiglia, 95, 97
 - Giovanni (di Antonio), 96, 97
 - Laura (di Antonio), sposata Ruschi, 95, 96
 Rondoni, Alessandro, scultore, 145
 Rosi, Zanobi, pittore, 24n
 Rospigliosi
 - Giulio, papa, vedi Clemente IX
 - Jacopo, cardinale 74
 Rosselli, Matteo, pittore, 24n, 51
 Rossi, Giuseppe Maria, 133
 Rubens, Pieter Paul, pittore, 76, 76n
 Rucellai, famiglia, 10, 11, 22n, 24, 24n, 25, 26, 27, 78, 87, 87n, 88n, 112, 112n, 127n, 149, 150
 - Alamanno, 24, 25
 - Bernardo, 25
 - Bernardo (di Giovanni), gonfaloniere, 26
 - Bernardo Luca, 112
 - Bigheri, 25
 - Eleonora (di Giovan Filippo), sposata Mannelli, 118
 - Ferro, 24
 - Francesco, canonico, 112
 - Giovanni (di Bernardo), 26
 - Giovanni (di Pandolfo), 112
 - Giovanni (di Paolo), 25, 112
 - Giovan Pietro, 112
 - Giulio (di Paolo Benedetto), 26, 87, 88n
 - Giuseppe (di Paolo Benedetto), 27, 87, 87n
 - Paolo, 25
 - Teresa Bonaventura, nata Pazzi, vedi Pazzi (de'), Teresa Bonaventura

- Ruschi, famiglia, 10, 95, 95n
- Francesco Gaspare (di Verissimo), 95
 - Laura, nata Roffia, vedi Roffia, Laura
 - Verissimo, 96
- Ruspoli, famiglia, 25
- Sagrestani, Giovanni Camillo, pittore, 142n, 143
- Salviati, famiglia, 51, 71
- Salviati, Francesco, pittore, 25n, 56
- Salvini, Salvino, 63, 80
- Sangallo (da), Giuliano, *alias* Giuliano Giamberti, architetto, 40n, 44, 62, 143
- Sansedoni, famiglia, 8
- Santi di Tito, pittore, 56, 76n, 126, 127n
- Sanvitale, Francesco, 129n
- Savoia, dinastia regnante
- Carlo Emanuele II, 121n
 - Eugenio, 88
 - Maria Luisa, 82
- Scala, famiglia, 143
- Bartolomeo, 143
- Scudéry (de), Madeleine, 117
- Sebastiano del Piombo, pittore, 15
- Segaloni
- Francesco, 17, 17n, 18, 18n, 24
 - Marco (di Piero), 18n
- Segni, Alessandro, 82, 82n
- Selvi, Antonio, medaglista, 92
- Serristori, famiglia, 8, 10, 12, 47, 65, 66, 66n, 67, 67n, 68, 68n, 78, 120, 153, 154
- Antonio (di Luigi), 67, 67n
 - Antonio (di Salvestro), 66
 - Anton Maria (di Averardo), 68
 - Averardo (di Antonio), 66, 66n, 67
 - Averardo (di Anton Maria), 68
 - Averardo (di Luigi), 67
 - Bartolomeo (di Francesco), 66
 - Camilla, nata Riccardi, vedi Riccardi, Camilla
 - Carlo (di Antonio), 66
 - Cassandra, nata de' Ricci, 67
 - Filippo (di Anton Maria), 68
 - Giovanna, nata Bourbon Del Monte, 67
 - Lodovico (di Averardo), 67
 - Lodovico (di Francesco), 66
 - Luigi (di Antonio), 67
 - Maddalena, nata Guadagni, 68
 - Maria Giovanna (di Anton Maria), 68
 - Maria Ottavia (di Anton Maria), 68
 - Pier Francesco (di Luigi), 67
 - Ristoro (di Antonio), 66
 - Tommaso (di Luigi), 66
- Silvani
- Gherardo, architetto, 20n
 - Pier Francesco, architetto, 128
- Siries
- Luigi, 114n, 124n
 - Violante, pittrice, 12, 44, 114, 114n, 123, 124n
- Socci, Carlo, 135
- Soderini, Mauro, pittore, 143
- Soldani, Iacopo, 17n
- Soldani Benzi, Massimiliano, scultore e architetto, 138, 138n, 139, 140, 140n, 141
- Soldini, Domenico, pittore, 67
- Sossi, Michel, 81, 116n
- Spada e Veralli Spada, famiglia
- Bernardino (di Orazio), 81, 83
 - Fabrizio (di Orazio), cardinale, 81
 - Giulia (di Bernardino), 80, 83, 84n, 116
- Stefanini, Giovan Battista, pittore, 93
- Strozzi, famiglia, 10, 12, 23, 47, 51, 55, 55n, 56, 56n, 57, 58, 59, 59n, 60, 63, 78, 102, 146, 149, 150, 154
- Alessandro (di Carlo), vescovo di Arezzo, 64n [Litta, Tav. XIX]
 - Alessandro (di Lorenzo), arcivescovo di Fermo, 64n [Litta, tav. XXI]
 - Alessandro (di Matteo), vescovo di Volterra, 64n [Litta, Tav. XIX]
 - Alessandro (di Tommaso), vescovo di Andria e S. Miniato, 63n [Litta, Tav. XV]
 - Alessio, beato, 64n
 - Alfonso, generale, 63n
 - Annibale, 64n
 - Bastiano, luogotenente, 63n
 - Batistino (di Bardo), 59
 - Bernardo, comandante sotto Ferruccio, 64n
 - Camillo (di Matteo), senatore, 59
 - Carlo (di Tommaso), 17n, 64
 - Caterina (di Federico), 62
 - Chirico (di Zaccaria), 59
 - Clarice (di Roberto), 55
 - Cosimo, colonnelli e consigliere dell'imperatore, 64n
 - Ercole (di Tito Vespasiano), 59 [Litta, Tav. V]
 - Ferdinando, nunzio apostolico, 63n
 - Filippo, traduttore greco, 64n
 - Filippo (di Matteo), detto "il vecchio", 46n, 56, 56n, 59, 61, 62, 64, 64n
 - Filippo (di Filippo), detto "il giovane", nato Giovanni Battista, 56, 56n, 59, 60, 63, 150
 - Filippo (di Piero), generale, 56, 56n, 59, 64n
 - Filippo Vincenzo, bali, 61, 62, 62n
 - Francesco, generale 1333, 64n
 - Francesco, priore di Pisa, 64n
 - Giovanni Battista (di Luigi), 57

- Giovanni Battista (di Lorenzo), senatore e poeta, 59, 64n, 106
- Giulio, principe di Tivoli, 63n
- Giulio, poeta, 64n
- Jacopo, luogotenente, 64n
- Leone (di Filippo “il giovane”), cav. di Malta, 56, 59, 63, 64n
- Leone (di Luigi), 57, 61
- Leone, al secolo Giovambattista (di Pietro), arcivescovo di Firenze, 64, 64n [Litta Tav. VIII]
- Leone, generale della Chiesa, 64n
- Lorenza (di Zaccaria), monaca, 58, 59
- Lorenzo (di Carlo), senatore, 59, 63n
- Lorenzo (di Filippo “il giovane”), cardinale, 56, 59, 63, 64n
- Lorenzo (di Matteo), senatore, 59
- Lorenzo Francesco (di Giovanni Battista), 61, 61n, 62, 104, 105, 146
- Luigi (di Carlo), detto anche Lodovico, arcidiacono, 63, 63n, 64, 65 [Litta, Tav. XV]
- Luigi (di Giovanni Battista), 57, 58, 61
- Luigi Maria (di Alessandro), 63, 64 [Litta, Tav. XV]
- Maddalena, sposata Visconti, 63n, 64
- Maria (di Carlo), sposata Gianni, 119
- Maria Minima (di Roberto), monaca e venerabile, 64, 64n
- Maria Teresa (di Giovanni Battista), 61
- Matteo, detto “il vecchio”, senatore, 59
- Matteo (di Lorenzo), senatore, 59
- Nanni (di Carlo), 59
- Nanni, generale di Ferrara e dei fiorentini, 64n
- Niccolò, comandante, 64n
- Niccolò, priore di Pisa, 64n
- Noferi, comandante, 64n
- Orazio (di Lorenzo), marchese, 63n
- Piero (di Filippo “il giovane”), maresciallo di Francia, 56, 56n, 59, 60, 64n, 150
- Piero (di Carlo), senatore, 59
- Piero, beato, 64n
- Piero (di Giacomo), luogotenente generale dell'imperatore, 64n
- Piero (di Ferdinando Lorenzo), 56
- Pierozzo, poeta antico, 64n
- Priore, comandante, 64n
- Roberto (di Filippo “il giovane”), 56, 63
- Rosso, gonfaloniere, 64n
- Strozza “filius”, poeta, 64n
- Strozza “pater”, poeta, 64n
- Tito Vespasiano (di Carlo o Nanne), 59 [Litta, Tav. V]
- Tommaso, cav. 1378, 64n
- Ubertino, cav. 1220, 64, 64n
- Strozzi delle Stinche, famiglia, 10, 12, 47, 51, 51n, 55, 96, 119
 - Amerigo, anche Amerigo Leone (di Leone), 52 [Litta, Tav. IV]
 - Anna Maria, nata Del Nero, moglie di Piero (di Amerigo), 52
 - Leone (di Amerigo), abate, 52
 - Lucrezia (di Amerigo), 52
 - Maria Teresa, nata Riccardi, moglie di Piero (di Amerigo), 52, 96, 110
 - Piero (di Amerigo), 51, 51n, 52, 104, 154
 - Teresa (di Amerigo), 52, 53, 110
- Strozzi Sacrati, famiglia, 51n
- Stuart, famiglia regnante
 - Carlo I, re d'Inghilterra, 76
 - Carlo II, re d'Inghilterra, 100
 - James, duca di York, 100
- Suttermans, Giusto, pittore, 12, 30, 75, 75n, 76, 77, 77n, 79, 83, 84n, 85, 85n, 100, 101, 102, 121n, 147
- Tarchiani, Filippo, pittore, 24n
- Tasso, Torquato, 16n, 27
- Tempesti, Domenico, pittore, 115, 115n, 116, 123
- Tempi, famiglia, 8
 - Maddalena, sposata Martelli, 113
- Titi, Tiberio, pittore, 24n, 40
- Tiziano Vecellio, pittore, 15, 21, 42, 55, 118
- Toledo (de'), don Luigi, 20n
- Tommaso d'Aquino, santo, 135
- Tonelli, Giuseppe, pittore, 138
- Turini, Jacopo, 53n
- Ughi, famiglia, 118, 118n, 120
- Urbano VIII, al secolo Maffeo Vincenzo Barberini, papa, 126, 128
- Valois, re di Francia
 - Carlo VIII, 142
 - Enrico II, 42
 - Enrico IV, 86
- Valori, famiglia, 13
 - Bartolomeo (di Filippo), detto “Baccio”, 23, 27, 138
- Vasari, Giorgio, pittore e architetto, 76n
- Vecchietti, Filippo, 17n
- Veneziani (o Viniziani), Giovanni, 92
- Vestri, Marco, pittore, 98
- Vico, Eneo, 121n
- Vignali, Jacopo, pittore, 22, 22n, 24n, 142
- Villeroy, famiglia, 44n
- Villiers, Barbara, duchessa di Cleveland, 100
- Vinci, Giovanni Vincislao, notaio, 39n, 43n, 46n
- Visconti, Luchino, 64
- Vitelli, Clemente, 73
- Vleughels, Nicolas, 105

Volterrano, *alias* Baldassarre Franceschini, pittore,
79, 129, 130

Vouet

- Ferdinand, pittore, 121n
- Simon, pittore, 21

Wriothesley, Elisabeth, duchessa di
Northumberland, 100, 105

Ximenes d'Aragona

- Antonio, 98
- Ferdinando, 98
- Raffaello, 98
- Tommaso, 98

Zoballi, Virginio, pittore, 33, 33n, 34, 35, 36, 37

Zocchi, Giuseppe, pittore, 12, 84n, 98, 111

Zuccari, famiglia di pittori, 76n

Zucchi, Jacopo, pittore, 25