



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

**DOTTORATO DI RICERCA IN
ARCHITETTURA**
Indirizzo
Storia dell'Architettura e della Città
CICLO XXVIII

COORDINATORE: Prof. Mario Bevilacqua

IL GIARDINO DI BOBOLI AL TEMPO DI COSIMO II: AGGIUNTE E REVISIONI

Settore Scientifico Disciplinare ICAR/18

Dottoranda

Dott.ssa Daria Ballerini

Tutore

Prof. Alessandro Rinaldi

Coordinatore

Prof. Mario Bevilacqua

Anni 2012-2016

IL GIARDINO DI BOBOLI AL TEMPO DI COSIMO II: AGGIUNTE E REVISIONI

SOMMARIO

PREMESSA	5
I. PRIMA DI BOBOLI: CONSIDERAZIONI SUL GIARDINO CINQUECENTESCO	
I.1. L'eredità del Tribolo	9
I.2. Il vivaio del Vasari	22
II. INTORNO A BOBOLI: LO SPAZIO DELL'ARTE PER COSIMO II FRA PROMOZIONE DEL GRANDUCATO E COLLEZIONISMO	
II.1. L'esordio sulla scena internazionale	33
II.2. Dentro il palazzo	44
II.3. Un'allegoria politica in Piazza della Calza	79
III. GUARDANDO BOBOLI: REMIGIO CANTAGALLINA 'CALLIGRAFO' DEL GIARDINO	87
IV. IL TEMPO DI BOBOLI: L'AMPLIAMENTO SEICENTESCO FRA PROGETTI E RISULTATI	
IV.1. Da Pitti a Boboli	113
IV.2. Le acquisizioni fondiarie	116
IV.3. I giardini formali nell'area di Pitti	127
IV.4. Il Labirinto Vecchio e i primi lavori a Boboli	142
IV.5. La rete delle acque	146
IV.6. I percorsi e la tessitura del verde	156
IV.7. L'arredo scultoreo	170
IV.8. La Vasca dell'Isola	185

V. BOBOLI DIETRO LE QUINTE: I VOLTONI

V.1. Un progetto dimenticato	207
V.2. L'edificazione dei Voltoni	219
V.3. La grotta di Vulcano	223
V.4. Vulcano e Venere alla corte di Cosimo II	238
CONCLUSIONI	257
TAVOLE	265
APPENDICE DOCUMENTARIA	277
BIBLIOGRAFIA	311

Elenco delle abbreviazioni

ABU = Archivio della Biblioteca degli Uffizi

AD = Acquisti e Doni

ASF = Archivio di Stato di Firenze

BNCF = Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

BNP = Bibliothèque Nationale de Paris

GDSU = Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

GM = Guardaroba Medicea

GSA = Graphische Sammlung Albertina (Vienna)

MM = Miscellanea Medicea

MP = Mediceo del Principato

P = Scrittoio delle Regie Possessioni

SFFL = Scrittoio Fortezze e Fabbriche, Fabbriche Lorenesi

SFFM = Scrittoio Fortezze e Fabbriche, Fabbriche Medicee

SUAP, RAT = Státní ústřední Archiv Praha, Rodinný Archiv, Toskánsckých Habsburků (Archivio Nazionale di Praga, Fondo Lorena di Toscana).

PREMESSA

Nonostante la fama di buongoverno goduta presso i contemporanei, il breve granducato di Cosimo II de' Medici (1590-1621) stenta ancora a trovare una stabile definizione critica, e ciò anche se, nell'ambito del mecenatismo, gli sono ormai riconosciuti i lasciti più evidenti alla cultura architettonica e artistica di Firenze, quali il progetto di trasformazione di Palazzo Pitti e della piazza, e l'ampliamento del cinquecentesco giardino de' Pitti con la nuova estensione detta Boboli, il cui impianto, interamente a lui ascrivibile, ha portato a esiti così rilevanti da identificare in tale denominazione, a partire dalla seconda metà del Seicento, l'intero giardino. Andando a ripercorrere più in generale l'ampia e variegata storiografia critica che vanta il giardino di Boboli, osserviamo che in epoca moderna, dopo un primo approccio di tipo storico artistico delineato da Detlef Heikamp nel 1965 sulla Grotta del Buontalenti, essa prende l'avvio con il volume di Francesco Gurrieri e Judith Chatfield *Boboli Gardens* del 1972, prima monografia su base documentaria. Nel 1975 Ludovico Zorzi introduce l'orizzonte critico del giardino come spazio per il teatro e per lo spettacolo con la mostra *Il luogo teatrale a Firenze* e successivamente con il volume *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana* del 1977. Mentre prosegue l'indagine di Heikamp sul patrimonio scultoreo di Pitti e Boboli, cui si aggiungono nuovi e puntuali contributi sull'architettura del complesso da parte di Laura Baldini Giusti e Fiorella Facchinetti, per un inquadramento del giardino nella cultura europea sono significativi il convegno di San Quirico d'Orcia del 1978 su *Il giardino storico italiano* (ed. 1981) e gli studi presenti nel volume di Marcello Fagiolo del 1980 *La Città effimera e l'universo artificiale del giardino: la Firenze dei Medici e l'Italia del '500*.

Ma la grande e irripetibile occasione di crescita di conoscenze è offerta dal convegno *Boboli 90*, che con gli atti pubblicati nel 1991 diviene una vera e propria summa di elaborazioni e proposte critiche sul giardino di Boboli.

Nel 1998 il V convegno internazionale sui parchi e giardini storici dedicato al tema *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa* (ed. 1999), tocca anche Boboli, in particolare con il saggio di Giorgio Galletti su *La genesi della Grotta Grande di Boboli*, oltre che di Litta Medri sulla medesima grotta.

Ulteriori e più recenti occasioni di studio, nella crescita esponenziale di mostre e monografie su Pitti e Boboli degli anni 2000, sono quelle, guardando ai testi principali, rappresentate da *Palazzo Pitti. L'arte e la storia*, a cura di Marco Chiarini, del 2000, e *Il giardino di Boboli*, a

cura di Litta Medri, del 2003, primi estesi volumi monografici dedicati al complesso, integrati dalla mostra *Palazzo Pitti, la reggia rivelata*, a cura di Gabriella Capecchi *et al.* (2003), con significativi contributi sul rapporto fra palazzo e giardino di Amelio Fara, Baldini Giusti e Galletti, e dal primo numero della rivista *Opus Incertum*, del 2006, dedicato a Palazzo Pitti ma recante anche interventi che incrociano il tema del giardino (Bruce Edelstein, Emanuela Ferretti).

Occorre sottolineare che l'insieme degli studi fin qui sommariamente riassunti si rivolge quasi esclusivamente al versante cinquecentesco del giardino, con 'incursioni' sporadiche e di inquadramento generale verso l'estensione seicentesca, riassumibili nella definizione di una griglia cronologica a maglia larga e di pochi punti fermi sulle componenti del giardino ascrivibili a Cosimo II.

Fanno eccezione, per l'indagine sistematica rivolta a tale ambito, il lavoro metodico di Gabriele Capecchi nel suo *Cosimo II e le arti di Boboli* del 2008, supportato da inedite trascrizioni di documenti, e, sul piano storico artistico, l'analisi puntuale dell'apparato scultoreo di alcune fontane e della Vasca dell'Isola attuata a più riprese da Claudio Pizzorusso, muovendo dal volume *A Boboli e altrove. Sculture e scultori fiorentini del Seicento* (1989), per continuare con i saggi presentati in *Boboli 90* (1991), *L'ombra del genio* (2002) e nel già citato volume sul giardino del 2003.

Da segnalare infine, nell'ambito delle pubblicazioni della collana *Boboli arte e natura*, avviate nel 2007, il lavoro trasversale e ricco di contenuti innovativi di Daniela Lamberini e Maura Tamantini su *Le acque del giardino di Boboli*, del 2013, e quello specifico su una committenza del granduca relativa a *I Voltoni del giardino di Boboli*, di chi scrive e di Irene Francesca Innocenti, del 2014.

Dalla disamina preliminare effettuata sull'insieme dei vari testi, in particolar modo sulla monografia di Gabriele Capecchi, si potevano riscontrare, oltre la proiezione di un quadro critico finanche soverchio di spunti e di linee interpretative meritoriamente interdisciplinari, numerosi nodi irrisolti, talora anche nella interpretazione o nell'inquadramento storico e topografico dei pur ricchi apporti documentari. Le zone d'ombra si infittivano al momento di definire l'effettivo ruolo avuto in quella fase dal granduca troppo presto scomparso, sui fronti nettamente distinti dell'ideazione, del progetto, dell'esecuzione, del legato culturale.

Con questi presupposti ho scelto di indirizzare la mia ricerca, aprendo un ventaglio critico che certo non pretendeva di essere esaustivo, in quello spazio disponibile per ulteriori

approfondimenti che si poteva intravedere a margine del lascito ideativo di Cosimo II e dell'ampiezza culturale della sua poliedrica visione.

Ancora aperte all'indagine apparivano le stesse fonti archivistiche, vuoi come ricerca di documenti inediti, vuoi come rilettura di documenti già menzionati ma spesso non trascritti, come nel caso di quelli relativi all'approvvigionamento idrico del nuovo giardino di Boboli o di quelli inerenti i circoscritti giardini formali voluti dal granduca entro il perimetro del giardino de' Pitti; ciò riguarda in particolare alcuni registri dello Scrittoio delle Regie Possessioni depositati presso l'Archivio di Stato di Firenze, nei quali sono stilate, fra numerose altre, le spese relative al complesso del giardino fra il 1610 e il 1615 e fra il 1619 e il 1624.

Spazio per nuove ricerche offriva complessivamente l'intera fase costitutiva di ampliamento del giardino nell'area di Boboli, in aggiunta all'inquadramento generale fornito da Galletti e Medri, al regesto pubblicato da Gabriele Capecchi, agli studi sulla rete idrica di Lamberini e Tamantini: mi riferisco fra gli altri al rapporto con le preesistenze – geomorfologiche, idriche, viarie, colturali e botaniche – desumibili, oltre che dai documenti, dalla fondamentale *Topographia* di Stefano Buonsignori (1584); il processo di aggregazione dell'impianto idrico e le sue connessioni con le varie sorgenti fuori le mura; la progressione cronologica di episodi fondamentali come la realizzazione del Viottolone – vero e proprio asse portante del progetto cosimiano per Boboli – o come lo sviluppo del restante assetto viario, nonché la correlazione fra tale sequenza esecutiva e la contemporanea iconografia del giardino (Pianta di Stefano Buonsignori, disegni di Remigio Cantagallina, incisioni di Francesco Cecchi Conti – Marco Credo Vogt). Gli stessi Voltoni, per la proiezione di tematiche ancora aperte nonostante i miei precedenti studi, meritavano di essere ripresi e approfonditi, alla ricerca di ulteriori possibili sviluppi delle ipotesi già prospettate.

Ne è seguito il riesame documentario e bibliografico del periodo di impianto del nuovo giardino di Boboli, correlandolo al riadattamento o trasformazione del preesistente tessuto agricolo dell'area prescelta, non senza una riflessione preliminare sulla genesi del giardino cinquecentesco, dal momento che l'intervento di Cosimo II andava necessariamente a interagire anche con l'area di Pitti; riflessione che si è inoltre soffermata sul vivaio vasariano, sul suo rapporto con lo sbarco del Corridoio, con la grotta del Buontalenti e con le trasformazioni del palazzo.

Al fine di poter comprendere e inquadrare un progetto ambizioso e di amplissima portata come quello della 'creazione' di Boboli, l'indagine si è allargata alla personalità di Cosimo II,

cercando di delinearne il rapporto fra peso della tradizione dinastica e autonomia delle scelte culturali.

In tal senso vanno lette alcune interpolazioni condotte a campione, relative all'adozione da parte del granduca di strumenti artistico-architettonici funzionali all'affermazione e alla comunicazione politica del proprio ruolo, come avviene con le Esequie di Enrico IV re di Francia in San Lorenzo e con la committenza del perduto affresco con la *Gloria di Firenze sulla Toscana* in Piazza della Calza. La ricerca più approfondita ha riguardato col medesimo intento la versatilità e inclinazione di gusto del suo aggiornato e acuto collezionismo, in particolar modo nelle espressioni che esso assume all'interno di Palazzo Pitti, giungendo a creare una galleria anticipatrice di quella che sarà poi la Galleria Palatina; argomenti affrontati sul versante della storia dell'arte, al seguito di Marilena Mosco e Marco Chiarini, che meritava indagare per ricondurli nell'alveo delle scelte architettoniche e allegoriche manifestate dal granduca entro il giardino di Boboli.

I. PRIMA DI BOBOLI: CONSIDERAZIONI SUL GIARDINO CINQUECENTESCO

I.1. L'eredità del Tribolo

Niccolò Tribolo impianta il giardino di Pitti curandone “tutto lo spartimento del monte in quel modo che egli sta”¹, sicuramente l'adduzione e la distribuzione generale delle acque e l'organizzazione del pendio a livelli degradanti perfettamente centrata sul palazzo quattrocentesco (Tav. I).

Il suo contributo è fondamentale, e segna per sempre, proprio nel definirne la ‘linfa’ costitutiva e la giacitura, il disegno del nuovo giardino al quale il duca Cosimo I de' Medici, fino dal marzo 1550, solo un mese dopo l'acquisto del Palazzo e Orto dei Pitti da parte della moglie Eleonora di Toledo, lo aveva chiamato a lavorare². Il riferimento al giardino mediceo di Castello è ormai connaturato e inevitabile, ed è quella prima esperienza con l'illustre committente che traccia i passi dell'artista a Pitti: l'idea di un doppio acquedotto, che attinga alle sorgenti della Ginevra e di San Leonardo, la conformazione ‘a scalare’ del contesto che ne diviene motivo formale, con la cava a monte del palazzo trasformata nel “mezzo tondo”³, perfino la premura di recarsi all'isola d'Elba, con un viaggio che gli sarà fatale, a scegliere “un pezzo di granito tondo di dodici braccia per diametro, del quale si aveva a fare una tazza per lo prato grande de' Pitti, la quale ricevesse l'acqua della fonte principale”⁴; per alcuni studiosi anche il pensiero di una grotta, che sarà poi la Grotta di Madama⁵ (Fig. 1).

¹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, in *Le opere di Giorgio Vasari pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi*, voll. I-IX, Firenze 1906 (rist. anastatica, Firenze 1981), VI, p. 97.

² Si veda in proposito il contributo fondamentale di A. RINALDI, “*Quattro pitaffi senza le lettere*”: i primi anni del Giardino di Boboli e lo ‘spartimento’ del Tribolo, in *Boboli 90*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per la salvaguardia e la valorizzazione del Giardino (Firenze, 9-11 marzo 1989), a cura di C. Acidini Luchinat, E. Garbero Zorzi, voll. I-II, Firenze 1991, pp. 19-30.

³ ASF, SFFM 68, c. 33v, 11 aprile 1551, “lo sterato fatto sopra a li abetti nel mezo tondo dove vanno i sempicj”, cit. in RINALDI, *Quattro pitaffi...* cit., p. 23 nota 23.

⁴ VASARI, *Le vite...* cit., VI, p.97.

⁵ Così RINALDI, *Quattro pitaffi...* cit., p. 26 sgg.; si veda anche F. PETRUCCI, *Un nuovo regno d'Arcadia a Firenze*, in *Niccolò Pericoli detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, Atti del Convegno di Studi per il Centenario della Nascita (Poggio a Caiano, 10-11 novembre 2000), a cura di E. Pieri, L. Zangheri, Signa (Firenze) 2001, pp. 127-136.



1. Firenze, Giardino di Boboli, Grotta di Madama, esterno.

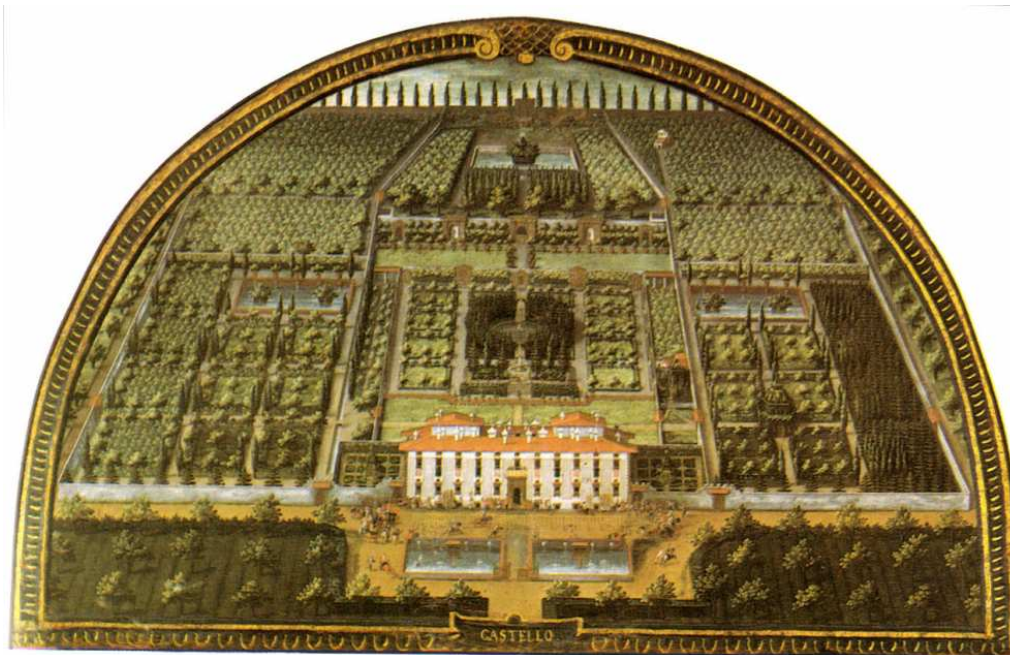
Come a Castello, l'impostazione della materia naturale è sicuramente definita dal Tribolo in vista di un tessuto botanico e allegorico con cui rivestirla, nel quale i vari elementi scultorei avrebbero esaltato il significato che si intendeva dare al giardino. Ma, rileggendo e mettendo in relazione con gli esiti successivi i passaggi del breve periodo in cui egli opera nel nuovo cantiere, si ha l'impressione di non ritrovare quel nodo vitale tra progettista e committente che si era stabilito a Castello, e che manchi qui quell'elemento vincente che lì era stata la piena partecipazione del Tribolo all'invenzione del programma allegorico di propaganda politica. E non perché egli muoia neanche sei mesi dopo l'essersi accinto all'impresa, né tanto meno perché non sia pronto a tradurre un'idea in forma, ma per una ragione che sta a monte di ogni possibile ideazione artistica: la mancanza di una precisa impostazione da parte del committente. Se nel giardino di Castello, interagendovi fino dalle premesse, è certamente il giovane duca a esprimere una ferma volontà e a fornire un preciso input celebrativo all'artista, prescelto dopo un'acutissima valutazione delle sue competenze⁶, a Pitti invece, nonostante gli sforzi compiuti dal Tribolo "accomodando tutte le cose con bel giudizio ai luoghi loro"⁷, alla morte di questi nel settembre 1550 manca ancora un'idea di quello che Cosimo vuole dal

⁶ VASARI, *Le vite...* cit., VI, pp. 71-72.

⁷ Ivi, VI, p. 97.

complesso. Egli infatti non ha ancora ultimato la trasformazione di Palazzo Vecchio in residenza per la famiglia; inoltre, anche se l'intuizione nell'acquisto della nuova dimora è geniale, e verrebbe da credere che fosse orientato alla realizzazione di una reggia, per la presenza della retrostante collina e per i possibili sviluppi del giardino, tuttavia non siamo ancora pronti a Firenze per un così brusco salto concettuale rispetto al modello di *hortus* proprio del palazzo canonico della città murata, e l'intento è piuttosto quello di realizzare una "villa suburbana"⁸. E ancor più occorre considerare che l'interesse per il giardino, in quel preciso momento storico, è fortemente condizionato dalla motivazione del duca di acquisire con il grande spazio aperto una zona nevralgica per la difesa della città e per il controllo dei nuovi bastioni d'Oltrarno in costruzione fino dal 1544⁹.

Lo sfondo politico è cambiato rispetto a quello che precedentemente era avvenuto a Castello. Lì infatti la finalità celebrativa è totalizzante, e il Tribolo, plasmando la natura in funzione del programma decorativo di fontane e sculture, riesce a trasformare il microcosmo dello spazio materiale a disposizione in un macrocosmo simbolico dell'affermazione e della conquista del potere da parte di Cosimo I¹⁰ (Fig. 2).



2. Giusto Utens, *Castello*, 1599 ca., tempera su tela, Firenze, Villa Medicea della Petraia.

⁸ M. CASINI, *La corte, i cerimoniali, le feste*, in *Storia della civiltà toscana. Il Principato Mediceo*, a cura di E. Fasano Guarini, Firenze 2003, III, pp. 461-484: 461.

⁹ Si veda in proposito A. FARA, *Significati urbanistico-militari dell'Oltrarno fiorentino e del giardino di Boboli da Michelangelo a Bernardo Buontalenti*, in *Palazzo Pitti, la reggia rivelata*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003 – 31 maggio 2004), a cura di G.a Capecchi *et al*, Firenze 2003, pp. 373-387.

¹⁰ Si veda in proposito I. LAPI BALLERINI, *Niccolò Tribolo e la Grotta degli Animali a Castello*, in *Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, atti del V Convegno Internazionale sui Parchi e Giardini Storici (Firenze, Palazzo Pitti, 16-17 settembre – Lucca, Villa Buonvisi Bottini, 18-19 settembre 1998), a cura di I. Lapi Ballerini, L.M. Medri, Firenze 1999, pp. 268-283.

È solo il Tribolo, scultore oltre che architetto e ingegnere dei fiumi, il grande protagonista, che, raffigurato in posizione eminente accanto al duca nel celebre dipinto vasariano con *Cosimo I fra gli artisti della sua corte* in Palazzo Vecchio, tiene in mano il modello di Castello con le due Fontane principali, entrambe concepite da lui¹¹ (Fig. 3). Nel caso di Pitti invece è arduo ravvisare in “tucti li disegni del orto de’ Pitti e tucti li indirizzi del povero Tribolo”, utili per “finir la piantata”¹², quello stesso “ruolo di celebrazione politica”¹³ già attuato a Castello, ormai superato dai tempi dal momento che il potere, ora pienamente conquistato, deve a questo punto ricercare forme nuove. Le quali innovazioni si manifesteranno anni dopo, nel fervore costruttivo che segue alla definitiva conquista di Siena (17 aprile 1555)¹⁴, con quella che potremmo chiamare la politica delle due acque: quelle ‘dolci’ e di *utilitas* dispensate dal principe alla città mediante un acquedotto che, avviato nel 1554¹⁵ e ‘rinforzato’ dal 1557 con il vivaio realizzato nel giardino de’ Pitti dal Vasari sul luogo di una precedente peschiera¹⁶, giunge fino alla fontana del cortile di Palazzo Vecchio¹⁷,

¹¹ Il dipinto, datato 1568 ma già previsto nel programma del 1556 (cfr. E. ALLEGRI, A. CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici*, Firenze 1980, p. 145), è collocato nella Sala di Cosimo I nell’appartamento di Leone X, e raccoglie in una selezione di grande significato la ristretta cerchia di artisti-architetti attivi per il duca, fra i quali anche Davide Fortini, a riprova della rilevanza dei lavori condotti dal Tribolo in collaborazione con il genero. L’importanza del ruolo del Tribolo emerge anche dallo scambio di frasi fra il “Principe e Giorgio” nella descrizione che ne fa lo stesso Vasari nei suoi *Ragionamenti* (VASARI, *Le vite...* cit., VIII, p. 192), quando afferma: “Questi sono architetti, de quali Sua Eccellenza si è servito, ed hanno modelli in mano di fabbriche fatte da lui; quello, che ha modelli di fontane in mano, è il Tribolo, e sono le fontane fatte alla villa di Castello; il Tasso è quello che ha il modello della loggia di Mercato nuovo con Nanni Unghero, ed il S. Marino”. Per il modello del Tribolo per le fontane di Castello si veda anche, a proposito della Vita di Pierino da Vinci, VASARI, *Le vite...* cit., VI, p. 123.

¹² Così in un rescritto di Cosimo I a Pierfrancesco Riccio del 27 settembre 1550, ASF, MP, 616, ins. 6, c. 119, 27 settembre 1550, cit. in G. CAPECCHI, *Il progetto del Tribolo e la formazione dell’Orto dei Pitti nel Cinquecento*, in *Niccolò Pericoli detto il Tribolo...* cit., pp. 137-149: 139.

¹³ C. PIZZORUSSO, *Galileo in giardino. Qualche osservazione sugli arredi scultorei dei giardini fiorentini tra Cinque e Seicento*, in *L’ombra del genio. Michelangelo e l’arte a Firenze 1537-1631*, catalogo della mostra (Firenze 13 giugno - 29 settembre 2002), a cura di M. Chiarini, A.P. Darr, C. Giannini, Milano 2002, pp. 123-131: 126.

¹⁴ La definitiva conquista di Siena, avvenuta dopo un lungo assedio, fu preceduta da una vittoria decisiva delle truppe mediceo-imperiali contro l’esercito franco-senese, quella della battaglia di Marciano (2 agosto 1554), in ricordo della quale Cosimo, che in quel frangente era a Firenze, fece erigere nel 1565 in Piazza Santa Trinita la *Colonna della Giustizia*, un monolito di granito orientale proveniente dalle terme di Caracalla, che gli era stato donato da papa Pio IV (si veda G. BELLÌ, *Un monumento per Cosimo I de’ Medici. La colonna della Giustizia a Firenze*, in «Annali di architettura», XVI, 2004, pp. 57-78).

¹⁵ I documenti, relativi agli acquisti di laterizi e altri materiali, allo scavo del condotto e alla mano d’opera necessaria “sul Ponte Vecchio per il canale per incassare i docc(i)oni”, compresi fra il 26 novembre 1554 e il 2 marzo 1555, sono stati pubblicati per la prima volta in ALLEGRI, CECCHI, *Palazzo Vecchio...* cit., p. 222. I lavori proseguirono dall’aprile 1555 al marzo 1556 (*ibidem*).

¹⁶ RINALDI, *Quattro pitaffi...* cit., p. 21, nota 9.

¹⁷ L’acqua, correndo sottoterra e attraverso Ponte Vecchio, va ad alimentare la vecchia residenza anche “al piano delle camere del Duca”. È la fontana però il punto di forza dell’intero progetto: realizzata su disegno del Vasari da Francesco Ferrucci detto il Tadda e Raffaello di Domenico di Polo per ospitare il Putto verrocchiesco, assume con quest’ultimo, emblema di amore fecondo e virtù, il valore simbolico di continuità con la prima dinastia

dal significato civico ed allegorico, fortemente voluta da Cosimo nel 1555 in luogo del David bronzeo di Donatello e arricchita dal *Putto con delfino* del Verrocchio trasferitovi dalla Villa di Careggi; e quelle marine, la cui conquista simbolica ottenuta attraverso il governo e la fortificazione della costa genererà prima di tutto le allegorie fastose della ammannatiana fontana di piazza Signoria (1560-65), anch'essa alimentata dalle acque di Boboli¹⁸, e di seguito i ripetuti Nettuni e Oceani che, incontrastato *leitmotiv* per l'encomio pubblico dello Stato, animeranno vuoi le messe in scena dei vari spettacoli medicei vuoi la scenografia insita nei tanti gruppi scultorei del nostro giardino¹⁹.



3. Giorgio Vasari, *Cosimo I fra gli artisti della sua corte*, 1568, Firenze, Palazzo Vecchio, sala di Cosimo I.

medicea; ma anche quello pratico, come osserverà il Bocchi Cinelli, di porsi “acconciamente per l’uso della gente che sta in Palazzo e per chiunque parimenti è vicino” (F. BOCCHI, G. CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze*, per G. Gugliantini, Firenze 1677 (ed. anastatica, Bologna 2004), p. 136; si veda anche D. LAMBERINI, M. TAMANTINI, *Le acque del Giardino di Boboli*, Livorno 2013, p. 57, nota 25). Per la rimozione del preesistente David di Donatello, cfr. VASARI, *Le vite...* cit., II, p. 406; ALLEGRI, CECCHI, *Palazzo Vecchio...* cit., pp. 227-229; per la realizzazione della nuova fontana cfr. VASARI, *Le vite...* cit., I, p. 112.

¹⁸ La fontana fu alimentata inizialmente attingendo alla conserva del vivaio, poi, non bastando quest’ultima per gli spettacolari getti d’acqua, mediante un autonomo e nuovo percorso, appositamente creato conducendo le acque della Ginevra attraverso la Porta di San Miniato, Piazza dei Mozzi, Ponte alle Grazie (allora “a Rubaconte”), Via dei Benci e Borgo dei Greci, direttamente fino a Piazza Signoria (cfr. LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., p. 22). Si veda anche PIZZORUSSO, *Galileo...* cit., pp. 127 e 129; E. FERRETTI, *Dalle sorgenti alle fontane. Cosimo I e l’acquedotto di Firenze*, in *L’acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 11 maggio-18 settembre 2011), a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2011, pp. 262-275. Sugli aspetti fenomenologici e ideologici della politica delle acque di Cosimo I si veda da ultimo E. FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana*, Firenze 2016.

¹⁹ Come più volte osservato vi è una stretta relazione fra la commissione da parte del duca del Nettuno a Stoldo Lorenzi e la mascherata della *Genealogia degli Dei* del carnevale 1566, in cui era sfilato un carro di Nettuno con le sembianze di Cosimo. Il tema, elaborato da Vincenzo Borghini, era tratto dalla *Genealogia degli Dei de’ Gentili* del Boccaccio, tradotta in volgare nel 1553 (G. CAPECCHI, *Cosimo II e le arti di Boboli. Committenza, iconografia e scultura*, Firenze 2008, p. 23).

Se tutto ciò discenderà comunque dall'impianto idraulico concepito dal Tribolo e realizzato, con qualche modifica e integrazione, dal genero e allievo Davide Fortini²⁰, è sul legato concettuale del maestro che è difficile trovare un punto di convergenza da parte della storiografia critica lungo l'intera prima fase dei lavori al giardino. Nel rapporto sgranato fra il duca e il suo artista preferito, dovuto in parte all'impegno di Cosimo nel consolidamento del potere dinastico attraverso la conquista di Siena, e nel clima di confusione creatosi sul cantiere dopo la morte del Tribolo, si inserisce infatti Eleonora, che, sempre attenta al giardino di Pitti, da lei ampliato con l'acquisto dei poderi di Boboli (maggio 1550) e del Pino (dicembre 1551), a seguire il Vasari porta avanti il prediletto Baccio Bandinelli²¹. Il quale, in una celebre lettera al segretario mediceo Jacopo Guidi del febbraio 1551, non solo si mostra desideroso, ma addirittura certo di prendere il posto del Tribolo, laddove afferma "un dì mostrerò li ordini che usò Bramante ne' pratelli e fontane che fece a Papa Giulio, di poi Raffaello da Urbino lo imitò in quelle che fece a Papa Leone e Clemente"²²; manifestando al segretario mediceo anche la volontà di elaborare studi sia per la fontana del "prato grande", che per una fontana in piazza della Signoria²³. Ma questa suggestiva immagine di una nuova Roma, mediata dal riferimento ai giardini del Belvedere vaticano, non troverà alcun riscontro nel giardino. Né il contributo effettivo del Bandinelli può essere seguito linearmente, dal momento che non riguarda mai la totalità della realizzazione di un'opera dall'ideazione fino al compimento dei lavori, quanto piuttosto singoli segmenti di tale svolgimento: l'invenzione e

²⁰ Si veda, per uno studio complessivo del sistema idrico di Boboli, LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit.

²¹ Il grande biografo non risparmia giudizi a proposito del sodalizio Eleonora-Bandinelli, e del ruolo svolto dalla duchessa nel sostenere l'artista presso il duca, giungendo a dire che "se non fusse stata quella signora che lo tenne in piè, e lo amava per la virtù sua, Baccio sarebbe cascato affatto, ed arebbe persa interamente la grazia del duca" (VASARI, *Le vite...* cit., VI, p. 188). Per Petrucci (PETRUCCI, *Un nuovo regno...* cit.), che però neanche menziona il Bandinelli, il sodalizio, ampiamente motivato dalla studiosa, è invece solo fra Eleonora e il Tribolo. L'azione propulsiva della duchessa nella ideazione e valorizzazione del giardino è sottolineata in B. EDELSTEIN, *'Acqua viva e corrente'. Private display and public distribution of fresh water at the Neapolitan villa of Poggioreale as a hydraulic model for sixteenth-century Medici gardens*, in *Artistic exchange and cultural translation in the Italian Renaissance city*, a cura di S. J. Campbell, Cambridge 2004, pp. 187-220, e in B. EDELSTEIN, *Palazzo Pitti e il giardino di Boboli. L' 'hortus' albertiano come prototipo della reggia*, «Opvs incertvm», I, 2006, pp. 31-44.

²² Cit. in L.A. WALDMAN, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, Philadelphia 2004, pp. 458-459, doc. 793; già cit. in G. BOTTARI, S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, voll. I-VIII, Milano 1822-1825, I, 1822, p. 97. Bandinelli era stato a lungo a Roma, fino dalla fine degli anni Dieci, al Belvedere aveva tenuto il suo studio e la sua Accademia (PIZZORUSSO, *Galileo...* cit., p. 125, p. 131 nota 23), e nel frattempo aveva lavorato ai due Giganti di stucco del Giardino di Villa Madama (VASARI, *Le vite...* cit., VI, p. 144).

²³ Per l'anticipazione bandinelliana, fino dalle "fasi aurorali dell'infrastruttura idrica per Pitti", dell'idea di un collegamento idrico fra Boboli e Piazza della Signoria, si veda E. FERRETTI, *Cosimo I, la magnificenza dell'acqua e la celebrazione del potere: la nuova capitale dello Stato territoriale fra architettura, città e infrastrutture*, «Annali di Storia di Firenze», IX, 2014, pp. 9-33: 16.

la parziale esecuzione, la sola invenzione, il progetto, in un caso e se è per Boboli, il modello in cera di una scultura²⁴, o il riadattamento di opere in origine destinate altrove.

Ciò vale per l'altrimenti sconosciuto progetto di fontana richiestogli da Eleonora nel 1551²⁵, e vale in parte, se l'ideazione ne è integralmente sua e non riporta invece un pensiero suggerito dal Tribolo²⁶, anche per quella che attraverso il Vasari è normalmente ritenuta la sua impronta più consistente: la "grotta piena di tartari e di spugne congelate dall'acqua, dentrovi una fontana, dove Baccio aveva fatto condurre di mano a Giovanni Fancelli suo creato un pilo grande, ed alcune capre quanto il vivo che gettano acqua"²⁷ (Fig. 4), cui l'allievo attende fra l'estate 1553 e il settembre 1554²⁸, e per la quale il maestro compie manualmente, su espressa prescrizione della duchessa, la sola figura della capra posta in basso fra due putti con delfini²⁹ (Fig. 5).

A proposito di tali putti, alternativamente ritenuti una aggiunta tarda al gruppo di animali originale³⁰, oppure coerenti all'esecuzione del Fancelli³¹, è forse possibile ricondurli a quelli realizzati al suo esordio come scultore da Pompeo Ferrucci del Tadda, i cui modelli preliminari "di terra" sono documentati al 1589³². Una impresa scultorea che, già posta in relazione, a partire da Morandini, col ninfeo del cortile di Palazzo Pitti³³, è stata da ultimo

²⁴ Fra il 1558 e il 1559 Eleonora riceve infatti dal Bandinelli una non altrimenti nota *Venere* in cera che l'artista intende tradurre in marmo, e che, come il tema, la cronologia e il contesto lasciano credere, si può ipotizzare in relazione a un arredo o fontana del giardino; cfr. per il documento WALDMAN, *Baccio...* cit., pp. 719-720, doc. 1285; M. ZURLA, *Profilo biografico*, in *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493-1560)*, catalogo della Mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 9 aprile - 13 luglio 2014), a cura di D. Heikamp, B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, pp. 28-33: 33.

²⁵ Si veda in WALDMAN, *Baccio...* cit., pp. 454-455, doc. 787; ZURLA, *Profilo...* cit., p. 32.

²⁶ Così RINALDI, *Quattro pitaffi...* cit., p. 26 sgg., e PETRUCCI, *Un nuovo regno...* cit., p. 129 sgg., che assegnano l'ideazione della Grotta di Madama al Tribolo.

²⁷ VASARI, *Le vite...* cit., VI, p. 188.

²⁸ Il primo pagamento al Fancelli è infatti del 2 settembre 1553, il saldo, preapprovato dal direttore dei lavori Davide Fortini, del 15 settembre 1554 (per il primo WALDMAN, *Baccio...* cit., p. 532, doc. 966; per il secondo B. WILES, *The Fountains of Florence. Sculptors and their followers from Donatello to Bernini*, Cambridge (Massachusetts) 1933, p. 127; L. BALDINI GIUSTI, *La Grotticina di Madama*, in *Le mille stanze del Re. Firenze, Palazzo Pitti*, «Bollettino d'arte» LXIV, 1, 1979, pp. 92-96, scheda B5; WALDMAN, *Baccio...* cit., p. 561, doc. 1029).

²⁹ Ciò avviene fra il 24 novembre 1553 e il 14 aprile 1554, quando la capra, finalmente ultimata, venne trasportata alla grotta (WALDMAN, *Baccio...* cit., p. 540 doc. 985, p. 550 doc. 1011).

³⁰ Così F. GURRIERI, J. CHATFIELD, *Boboli Gardens*, Firenze 1972, p. 42; L. MEDRI, *Le sculture del Giardino di Boboli fra il Cinquecento e il Seicento*, in *Palazzo Pitti. L'arte e la storia*, a cura di M. Chiarini, Firenze 2000, pp. 257-268: 258, 268 nota 4.

³¹ Così PETRUCCI, *Un nuovo regno...* cit., pp. 128, 131 Fig. dx.

³² "Addì 22 di aprile 1589 /.../ A spese per la fonte de' Pitti lire dua di moneta picciola a Pompeo di Giovambattista de la Tadea, schultore, per opere 6 a soldi 50, lavorato per tutta la settimana a far dua putti di terra per detta fonte" (ASF, SFFM, 53, c. 117 v., 22 aprile 1589), cit. in F. MORANDINI, *Palazzo Pitti: la sua costruzione e i successivi ingrandimenti*, «Commentari», XVI, 1965, pp. 35-46: 45 nota 38.

³³ Dopo il rinvenimento documentario della Morandini (*ibidem*) i due putti sono stati identificati in quelli tutt'oggi esistenti nella Grotta di Mosé (C. CANEVA, *Il giardino di Boboli*, Firenze 1982, p. 60; C. CRESTI, *Le fontane di Firenze*, Firenze 1982, p. 107).

ritenuta dispersa e forse distrutta da Bellesi³⁴, dopo che la storiografia aveva unanimemente interpretato i putti della grotta del Mosè come produzione scultorea seicentesca, per Pizzorusso provenienti dal vivaio dell'Isola³⁵. Ritengo invece che l'opera del Ferrucci sopravviva proprio nei due putti della Grotta di Madama, sia per la loro coerenza stilistica con la cronologia del documento, sia perché la denominazione "fonte de' Pitti" non è discordante con quella di "grotta de' Pitti" usata per indicare la Grotticina nei documenti di metà Cinquecento³⁶; l'identificazione qui per la prima volta proposta appare coerente anche con l'attribuzione a Pierino da Vinci dell'esemplare di destra³⁷, nel senso di un giovanile richiamo da parte di Pompeo alla cultura tribolesca del da Vinci e del nonno Francesco del Tadda, entrambi collaboratori del Tribolo nel giardino di Castello.



4. Firenze, Giardino di Boboli, Grotta di Madama, interno.

³⁴ S. BELLESI, *Pompeo Ferrucci*, Dizionario Biografico degli Italiani, 1997, *ad vocem*.

³⁵ Cfr. C. PIZZORUSSO, *A Boboli e altrove. Sculture e scultori fiorentini del Seicento*, Firenze 1989, p. 47 nota 53; *Palazzo Pitti, la reggia...* cit., p. 491, cat. 13, scheda di M.C. Fabbri.

³⁶ Cfr. RINALDI, *Quattro pitaffi...* cit., p. 26.

³⁷ Si veda al riguardo *Baccio Bandinelli...* cit., p. 600, cat. XIX, scheda di V. Montigiani (con bibl. precedente).



5. Firenze, Giardino di Boboli, Grotta di Madama, particolare con i putti qui attribuiti a Pompeo Ferrucci del Tadda, ca. 1589.

In ogni caso l'ideazione tematica e compositiva dello spazio segreto della Grotticina, pur con l'intromissione nel suo perfetto mondo animale dei due putti ora esaminati, assume una forma compiuta, espressa nell'evocazione classica delle spelonche e nel senso panico della fertilità della natura nutrita dall'acqua.

Per quanto riguarda invece l'altra opera collegata al Bandinelli dal Vasari, il "villano che vota un barile pieno d'acqua" (Fig. 6), alla geniale invenzione tematica della scultura, eseguita dal Fancelli fra il settembre 1554 e il gennaio 1558³⁸ "col modello fatto da se stesso [Baccio] per un vivaio"³⁹, manca quella compositiva del luogo pensato per accoglierla.

³⁸ Per il primo pagamento, del 15 settembre 1554, H. UTZ, *Giovanni Fancelli detto Nanni di Stocco*, «Paragone», XVII, 1966, pp. 58-62: 61 nota 6; per il saldo al 29 gennaio 1558, WALDMAN, *Baccio...* cit., p. 637, doc. 1182.

³⁹ VASARI, *Le vite...* cit., VI, p. 188.



6. Giovanni di Paolo Fancelli, *Villano che vuota un barile*, 1554-1557, Firenze, Giardino di Boboli.

E non è elemento di poco conto, per comprendere il passaggio di testimone da Bandinelli a Vasari, rientrato da Roma a Firenze nel 1554⁴⁰, tanto più in considerazione del difficile rapporto fra i due e dei ‘vizi’ insiti nella Vita dedicata all’artista dal biografo⁴¹.

È infatti doveroso notare come, nonostante la collocazione della scultura nel vivaio vasariano sia oggi unanimemente riconosciuta⁴², con la conseguenza di una forte connotazione classicista attribuita in tal modo all’ambiente, è tuttora aperta la questione di come e quando il Vasari poté recepirla in relazione allo stato di avanzamento del proprio progetto, se il *Villano* preesistesse in situ entro la presunta peschiera o nel contesto di un intermedio abbozzo di vivaio bandinelliano, e da ultimo per quale altro vivaio l’avesse altrimenti concepito il

⁴⁰ E. FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana*, Firenze 2016, p. 111 nota 156.

⁴¹ H. GRUNDLER, A. NOVA, *Concorrenza e invenzione: la biografia vasariana di Baccio Bandinelli*, in *Baccio Bandinelli... cit.*, pp. 60-67.

⁴² Il collegamento emerge dalla denominazione “vivaio del villano” presente nei documenti di edificazione della Grotta Grande, a proposito della vasca vasariana inglobata nella nuova costruzione, laddove si menziona “il vivaio del villano che oggi fa ricietto sotto la prima grotta”. Si vedano per l’interpretazione di tale “villano” con la scultura del Fancelli, WILES, *The Fountains... cit.*, p. 96; D. HEIKAMP, *The “Grotta Grande” in the Boboli Garden, Florence: a drawing in the Cooper Hewitt Museum, New York*, «The Connoisseur», 199, 1978, pp. 38-43: 42. Si veda anche G. GALLETTI, *La genesi della Grotta Grande di Boboli*, in *Artifici... cit.*, pp. 228-239: 231, 237 nota 30.

Bandinelli⁴³, nella cui feconda attività è troppo spesso incerta o mutata, oltre al soggetto, anche la destinazione finale delle sculture⁴⁴.

È questo il caso, ad esempio, di un'altra opera del Bandinelli confluita poi in Boboli, la *Cerere* (Fig. 7), giunta a Pitti insieme all'*Apollo* (Fig. 8) nel 1557⁴⁵ e posta con esso, “col disegno ed architettura di Giorgio Vasari”⁴⁶, a decoro della facciata del nuovo vivaio che dall'aprile di quell'anno egli andava realizzando⁴⁷; scultura che non era stata concepita per il nuovo giardino, bensì, in guisa di Eva, per il coro della cattedrale fiorentina, da cui fu scartata dallo stesso autore⁴⁸.

A riprova della mancata attuazione o assenza di un progetto unitario che, entro “l'organicità virtuale”⁴⁹ della griglia tribolesca, definisse fino dalla genesi fulcri iconografici concatenati fra loro sta anche, pur indirettamente, quest'ultimo argomento; al momento di inserire elementi scultorei Vasari si orienta ad un riuso, ed è lui stesso a riferirci che il Bandinelli ha “convertita” l'*Eva* in *Cerere*, consegnandola poi alla duchessa “in compagnia d'uno Apollo, che era un altro ignudo che egli aveva fatto”⁵⁰; in entrambe le lavorazioni, probabilmente, coadiuvato da Giovanni Fancelli⁵¹.

⁴³ Anche nelle letture stilisticamente più attente, come quella del Pizzorusso (PIZZORUSSO, *Galileo...* cit., pp. 126-127); dalla lettura dell'opera offerta dallo studioso in relazione al Giardino di Pitti, quale “derivazione da un modello ellenistico conosciuto a Roma”, e pertanto capostipite “di quelle figure rurali di cui Valerio Cioli, nelle fontane animate di Pratolino, sarebbe stato il massimo artefice prima che esse diventassero scena di genere, naturalistica o burlesca, nei bronzetti giambologneschi e nelle seicentesche esecuzioni in pietra”, non emerge alcuna ipotesi sulla collocazione della scultura in Boboli.

⁴⁴ In proposito merita accennare, ad esempio, al *Giove assiso*, oggi in Boboli, il quale, nato come *Dio Padre* per il Coro di Santa Maria del Fiore fino dal 1547, rielaborato ancora come tale nel 1552 per problemi emersi durante la lavorazione del marmo, scompare da questa data fino al 1587, quando lo ritroviamo come “Giove con fulgori in mano dorati /.../ nel barco di sopra” del giardino di Pratolino, da dove, dopo un paio di differenti sistemazioni, perviene entro il 1828 a Boboli (*Baccio Bandinelli...* cit., pp. 391-392, cat. XVI, scheda di M. Chiavacci).

⁴⁵ WALDMAN, *Baccio...* cit., p. 634, docc. 1184-1185. Le due sculture giungono già connotate come tali, e non, come ipotizzato da Capocchi, come Adamo ed Eva (G.E CAPECCHI, *I capricorni di Pietro Leopoldo. Innocenzo Spinazzi e le sculture di Boboli in età neoclassica*, Firenze 2011, p. 30); si veda *Baccio Bandinelli...* cit., pp. 593-594, catt. XVII A, XVII B, schede di M. Chiavacci.

⁴⁶ VASARI, *Le vite...* cit., VI, p. 180.

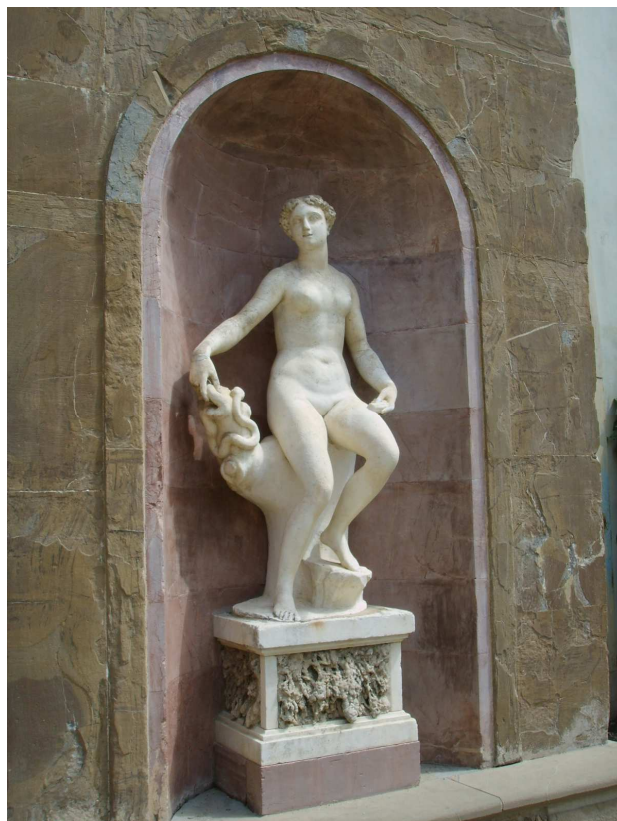
⁴⁷ La prima menzione della presenza del Vasari sul cantiere del Vivaio è del 2 aprile 1557 (ASF, SFFM, 20, c. 6v, cit. in L. ZANGHERI, *Vasari e la Grotta Grande*, in *Boboli 90...* cit., vol. II, pp. 397-402: 399; si veda anche GALLETTI, *La genesi...* cit., pp. 230, 237 nota 19).

⁴⁸ VASARI, *Le vite...* cit., VI, p. 180.

⁴⁹ RINALDI, *Quattro pitaffi...* cit., p. 27.

⁵⁰ VASARI, *Le vite...* cit., VI, p. 180.

⁵¹ WALDMAN, *Baccio...* cit., pp. 623, 632-633, 637. Un saldo al Fancelli dalla duchessa, databile fra il gennaio e il marzo 1558, provverebbe la collaborazione del Fancelli per entrambe le sculture (WALDMAN, *Baccio...* cit., p. 637, doc. 1191).



7. Baccio Bandinelli, *Cerere*, 1548-1558 ca., Firenze, Giardino di Boboli, Grotta Grande, facciata.

Ed è forse per questo che il medesimo Vasari, sempre devoto al Tribolo e prodigo di dettagli per Castello, non potrà poi, ricordando quei tempi⁵², estendersi più di tanto nella biografia dell'artista a proposito di Boboli, ma solo richiamare la volontà ducale di adornare il palazzo “di giardini, boschi, e fontane e vivai, ed altre cose simili” accostandovi il “bel giudizio” del Tribolo; per concludere infine, non senza un velo di amarezza, che, di quel progetto “poi alcune cose sono state mutate in molte parti del giardino”⁵³.

Troppi, secondo lui, gli ingegneri, artisti, architetti e direttori dei lavori che inventando, agendo, collaborando, ma anche accavallandosi gli uni sugli altri, ci avevano messo le mani, al punto che nel maggio 1556, nell'informare il duca sull'andamento dei tanti cantieri medicei attivi in città, affermava stizzito: “De' Pitti non dirò molto per essere un caos che ha bisogno di tempo et summa di denari”⁵⁴.

⁵² La Vita del Tribolo è sicuramente scritta da Vasari dopo quella del Bandinelli, a partire dal 1560, anche se la precede nell'ordine del libro (GRUNDLER, NOVA, *Concorrenza ... cit.*, p.62).

⁵³ Tutte in VASARI, *Le vite...* cit., VI, p. 97.

⁵⁴ Lettera di G. Vasari a Cosimo I del 23 aprile 1556, ASF, MP, 453, c. 204; cit. in RINALDI, *Quattro pitaffi...* cit., p. 19.



8. Baccio Bandinelli, *Apollo*, 1548-1558 ca., Firenze, Giardino di Boboli, Grotta Grande, facciata.

Tempo e denari che gli saranno elargiti alcuni mesi dopo quella lettera, muovendo dalla costruzione del vivaio nel gennaio 1557, per arrivare al compimento del “corridoio” di unione degli Uffizi a Pitti nel 1565; tempo che lo vedrà consolidarsi per quasi un ventennio (morirà nel 1574), quale *dominus* incontrastato delle scelte urbanistico-architettoniche e artistiche del duca Cosimo, apparentemente lontano da Pitti, ma fuori scena sicuramente attento e partecipe all’ampliamento della fabbrica e alla progettazione di fontane attraverso i successi del suo *protégé* Bartolomeo Ammannati, che gli era subentrato dal 1560.

I.2. Il vivaio del Vasari

Ma prima dell'allontanarsi di Vasari dal cantiere di Pitti, proviamo qui a riconsiderare la genesi e l'evoluzione del suo principale intervento in loco, quel "vivaio vasariano" appunto, del cui "disegno ed architettura"⁵⁵ sono da ridefinire prima di tutto, entrando nel merito, gli elementi di certezza a disposizione.

Rileggendo a tal fine le fonti documentarie, a partire dalla veduta topografica del monaco cartografo Stefano Buonsignori⁵⁶ (Tav. II), occorre osservare come, a fronte di una consistente storiografia critica su uno dei fulcri di maggiore interesse dell'intero giardino qual'è la Grotta Grande, la bibliografia non abbia attentamente considerato un dato rilevante, ovvero come tale fonte iconografica non raffiguri il sistema trabeato su due colonne tuttora esistente al centro dell'impaginato di facciata, ritenuto con le due nicchie laterali pertinente all'originario vivaio (Fig. 9), bensì una struttura tridimensionale coperta, in guisa di padiglione, costituita da un arcone frontale, un secondo arco in scorcio raccordato sulla sinistra al Corridoio vasariano e i relativi elementi architettonici di sostegno (Fig. 10).



9. Firenze, Giardino di Boboli, Grotta Grande, esterno.

⁵⁵ "e sua Eccellenza lo fece mettere nella facciata del vivaio che è nel giardino de' Pitti, col disegno ed architettura di Giorgio Vasari", VASARI, *Le vite...* cit., VI, p. 180.

⁵⁶ Stefano Buonsignori, *Novae pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584, incisione; cfr. in G. GALLETI, *La forma di Boboli attraverso le sue planimetrie storiche*, in *Palazzo Pitti, la reggia...* cit., pp. 407-421: 408 Fig. 1, 409-410, 420 nota 4, con bibliografia precedente.

Le immagini della veduta topografica che presento in questo testo sono tratte dalla più diffusa edizione del 1594, in cui, relativamente all'area di Pitti e Boboli, è aggiunto solo il Forte di Belvedere, costruito fra il 1590 e il 1595.



10. Stefano Buonsignori, *Novae pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584, incisione, particolare.

Tale differenza sostanziale rispetto alla configurazione pervenutaci del fronte della grotta e alla concorde opinione degli studiosi che quest'ultima incastoni, mantenendola integralmente o quasi, la facciata del preesistente vivaio vasariano, non può non porci degli interrogativi, viste la meticolosità e l'attendibilità solitamente riscontrabili nella descrizione grafica di tale "topografia", tanto più che in questo caso non si tratterebbe di un semplice errore di posizionamento, ma di un errore descrittivo di un elemento di risalto.

È importante considerare al riguardo come il Buonsignori abbia raccolto le sue informazioni nel corso di anni, con buon anticipo rispetto al 1584, data della prima edizione della *Topographia*, secondo Fara intorno alla seconda metà degli anni '70⁵⁷; va ricordato inoltre che la costruzione della grotta è intrapresa da Bernardo Buontalenti nell'estate del 1583⁵⁸.

Che la conformazione originaria del vivaio vasariano fosse dunque compatibile allo schema appena schizzato nel suo rilevamento dal Buonsignori, e poi modificata dal Buontalenti con la realizzazione della grotta?

Ritenendo opportuno avanzare quantomeno delle ipotesi sulla mancata corrispondenza del dato riferito da questa fonte iconografica con l'assunto storiografico, si possono prospettare

⁵⁷ *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 23 settembre 1997 - 6 gennaio 1998), a cura di M. Mosco, M. Scalini, Milano 1997, pp. 305-307 cat. 252, scheda di A.Fara.

⁵⁸ GALLETTI, *La genesi...* cit., p. 238 nota 49.

più casi: l'incongruenza può forse banalmente risolversi in un errore mnemonico del monaco topografo, oppure in un caso di *relata refero*, cioè una trascrizione riportata sulla base di una descrizione errata; il rilievo potrebbe essere stato condotto nel corso dei lavori di trasformazione del vivaio in grotta, e di conseguenza essere stato superato dai fatti senza che intervenisse una verifica da parte del suo autore; il Buonsignori avrebbe trasposto una versione ideale basata sulla conoscenza di un progetto e non su una lettura diretta; in ultimo, egli avrebbe raffigurato la *facies* effettiva del vivaio avanti la sua trasformazione in grotta.

In proposito occorre segnalare come solo Satkowski avesse ravvisato nel dettaglio in oggetto un motivo d'interesse, ipotizzando che l'apertura arcuata fosse pertinente al livello superiore della struttura vasariana⁵⁹; veniva però smentito da Galletti, che, senza avanzare una risposta alternativa alla *quaestio* posta dalla raffigurazione del 1584, argomentava su basi documentarie come l'arcone fosse stato costruito durante i lavori eseguiti fra il 1583 e il 1586⁶⁰. Neanche Smalzi, riferendosi alla pianta del Buonsignori, ha messo in luce l'incongruenza del dato grafico con la conformazione dell'attuale pronao distilo sotteso all'arcone, pur notandovi la descrizione specifica di una copertura a graticcio che si differenzia dalla finitura a tratteggio utilizzata per il tetto del braccio terminale del Corridoio⁶¹. La studiosa evidenzia inoltre la sola consistenza di "schermo bidimensionale" della facciata del vivaio, affermando che ciò che nel disegno è anteposto al Corridoio non si sviluppa in profondità, diversamente da quanto avviene per l'attiguo "stanzino delle frutta", da lei implicitamente identificato nell'edificio rettangolare posto di testa sul muro di confine a destra del vivaio⁶², oggi detto "Le Cacce".

Passando a valutare le posizioni avanzate dagli studi precedenti sul tema specifico del vivaio emerge come, dopo una prima individuazione dei documenti fondativi operata da Zangheri⁶³, Galletti, nel tracciarne un'esauriente concatenazione costruttiva, avesse messo in luce un'incongruenza nel numero degli elementi di sostegno della trabeazione ricavabile dalle voci di spesa, individuandone sei, senza però chiarire se i due in più rispetto ai quattro oggi in opera, due colonne e due pilastri, fossero dell'una o dell'altra fattispecie. Lo studioso si

⁵⁹ L. SATKOWSKI, *Giorgio Vasari. Architect and Courtier*, Princeton 1993, pp. 151-152 nota 23.

⁶⁰ GALLETTI, *La genesi...* cit., p. 237 nota 32.

⁶¹ D. SMALZI, *Il vivaio di Boboli. Giorgio Vasari*, in *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, a cura di C. Acidini, G. Pirazzoli, Firenze 2011, p. 188. Si segnala che la parte soprastante l'apertura arcuata era già stata descritta dal Satkowski come un "frontone", in SATKOWSKI, *Giorgio Vasari...* cit., pp. 151-152 nota 23.

⁶² SMALZI, *Il vivaio...* cit., p. 188; va fatta notare la discordanza con quanto affermato da Baldini Giusti, che descrive quell'edificio come proprietà delle monache di Santa Felicità (L. BALDINI GIUSTI, *Il "giardino della Grotta"*, in *Palazzo Pitti, la reggia...* cit., pp. 425-435: 427), e da Galletti, il quale riferisce come lo "stanzino delle frutta" fosse situato sulla sinistra della facciata (GALLETTI, *La genesi...* cit., p. 231).

⁶³ ZANGHERI, *Vasari e...* cit.

interrogava quindi sulla possibile esistenza in origine di un'articolazione dello spazio più complessa rispetto alla quinta architettonica di facciata giunta fino a noi, ipotizzando che il vivaio fosse a cielo aperto, per l'assenza di voci di spesa riferibili alla costruzione di una copertura e per la "singolare" presenza di una pergola sommitale a forma di piramide alta dodici braccia (m. 6,90), da lui individuata nei documenti, che copriva l'intera vasca. Segnalava inoltre come sopra lo "stanzino delle frutta" fosse stato ricavato un piccolo giardino pensile, e che lo "stanzino" dovesse essere l'unico ambiente coperto, forse destinato a regolare il deflusso delle acque⁶⁴. In un contributo successivo precisava che i due sostegni in sovrannumero erano due colonne, e aggiungeva la distinzione, risultante dalle carte d'archivio, fra pilastri "grossi" e "sottili"⁶⁵.

Alla luce della ulteriore rilettura dei documenti effettuata nella presente occasione emerge il dato che gli elementi di sostegno elencati sono addirittura in numero maggiore rispetto ai sei già riscontrati da Galletti. Scorrendo l'elenco, che, pur incompleto quanto alla datazione delle singole voci, testimonia comunque una logica costruttiva e di avanzamento dei lavori, gli elementi di sostegno sono nel dettaglio i seguenti, suddivisi in sette ordini di spesa: una colonna e un pilastro (lunghezza braccia 6 l'uno)⁶⁶, due colonne e due pilastri (lunghezza braccia 6 l'uno)⁶⁷, un pezzo di architrave (lunghezza braccia 5)⁶⁸, sei basi e sei capitelli più due dadi "sotto le dette basi"⁶⁹, due architravi (lunghezza braccia 5) e due pilastri con le loro basi e capitelli⁷⁰; in totale tre colonne e cinque pilastri, quindi otto elementi di sostegno, "in

⁶⁴ GALLETTI, *La genesi...* cit., p. 231.

⁶⁵ G. GALLETTI, *Il periodo mediceo*, in *Il giardino di Boboli*, a cura di L.M. Medri, Cinisello Balsamo (Milano) 2003, p. 30.

⁶⁶ "Ricordo come esse alogato a nicodemo di francesco e sua compagni a fare ... (uno) pilastro di marmo rosso e ... (una) colonna di marmo rosso di(braccia) 6 incirca lunga di lavorarla e lustrarla e darla finita a tutta loro ispesa per ducati ventidue di moneta e così fanno d'accordo con Mes Giorgio d'Antonio Vasari le quale ano asservite per el vivaio de pittì", ASF, SFFM, 21, c. 30.

⁶⁷ "Conto di Nicodemo di Francesco ... iscarpelini di fatura di due colone di marmo rosso e di 2 pilastri di marmo rosso di braccia 6 lunghe l'una fatte e lustrate tutte a loro ispese per murarle a ... (un) vivaio per giardino detto e pittì per prezzo di ... (ducati) 44 di moneta alogati dette colone e pilastri per mes Giorgio d'antonio Vasari pitore d'accordo col detto", ASF, SFFM, 21, c. 42.

⁶⁸ "Copia di conto di Sandro di Bernardino del Basso iscarpellino di pietre qegli a lavorato per il vivaio de pittì alogate per mes Giorgio d'Antonio Vasari coe (cioè ?) per la fatura d'uno pezzo d'arcitrave di marmo bianco di braccia 5 in circa e per manifattura di braccia 11 ... di marmi rossi forniti e lustrati per detto vivaio montano in tutto ... (ducati) ventidue di moneta", ASF, SFFM, 21, c. 51.

⁶⁹ "Conto di Nicodemo di Francesco iscarpelini sono per la fatura di 6 base e di 6 capitegli di marmo bianco che vanno sotto le colonne e sotto i pilastri di marmo rosso che si sono murati al vivaio nel giardino de Pitti accanto al muro delle monache di S. Filice e per fatura di 2 dadi che sono sotto le dette base e per manifattura di avere rifatto e /.../ a pilastri di marmo rosso tutti a loro ispese montano ... (ducati) trentanove di moneta", ASF, SFFM, 21, c. 60.

⁷⁰ "Conto di Filippo di Domenico ... scarpellini deono avere per la manifattura di più marmi rossi e bianchi per al vivaio de pittì fatti e finiti adi 22 di febbraio 1559 cioè ... de avere per manifattura di dua arcitravi di marmo bianchi risaltati e finiti per prezzo di ... (ducati) 16 tuta dua murati al vivaio acanto ale monache di S. Filicita di braccia 5 l'una ... deono avere per manifattura di 2 pilastri di marmo rosso fatti e lustrati per detto vivaio per ...

marmo rosso”, tutti con le loro basi e capitelli, come i tre pezzi di architrave, “in marmo bianco”.

Un numero dispari nella tipologia degli elementi di sostegno è senz’altro anomalo, e difficile da immaginare nella sua proiezione nello spazio, quindi è plausibile che manchi qualche voce di spesa all’elenco finora individuato, come ad esempio i pilastri “grossi” e “sottili” che, citati da Galletti senza riferimento d’archivio, potrebbero aumentare ulteriormente la serie.

In ogni caso, e in accordo con la tesi di Galletti, si può senz’altro affermare che la struttura che ne risultava dovesse qualificarsi per una certa complessità nell’articolazione spaziale, sia per il sovrannumero di elementi di sostegno, sia perché, oltre al disegno predisposto da Vasari secondo il quale impostare le nicchie⁷¹, si rivelò necessaria la redazione di un modello ligneo, che testimonierebbe appunto una disposizione in profondità di elementi architettonici, oltre il piano della quinta oggi rimasta⁷².

Per quanto riguarda la pergola già resa nota da Galletti e intuibile nella rappresentazione del Buonsignori, finora individuata solo attraverso i documenti relativi al suo smontaggio per la costruzione della Grotta, ne è emerso in questa sede un inedito riferimento alla fase realizzativa nei “2 legnaioli per fare una pergola” pagati nei conti del 19-24 febbraio 1560⁷³; tale notizia, peraltro coerente con le date dei pagamenti degli elementi di sostegno, già posti in opera al momento della stesura delle voci di spesa, prova che la struttura principale del vivaio era già ultimata, costituendone la pergola il coronamento. Sulla pergola, finalizzata a ombreggiare il vivaio, doveva poi svilupparsi una pianta rampicante, forse dell’edera; ritroveremo infatti, nel documento delle spese occorse entro il 1586 per la costruzione della Grotta, che proprio “le barbe dell’ellera” avevano smosso l’ultimo filare di pietra forte sopra le nicchie, al punto che si dovette rimurarlo⁷⁴. Il rampicante evidentemente cresceva, come si può intuire dallo stesso documento, negli “orticini ch’erano sopra la volta dello stanzino”⁷⁵, giardinetto pensile che ritengo creato appositamente sulla copertura dello ‘stanzino della frutta’ proprio per allocarvi le piante da mandare sulla pergola. L’effetto complessivo, pur con

(ducati) 15 di moneta ... deono avere per 2 base e 2 capitegli di marmo bianco per detti pilastri per ... 42 di manifattura servino per detto vivaio”, ASF, SFFM, 21, c. 66.

⁷¹ ZANGHERI, *Vasari e...* cit., p. 399; GALLETTI, *La genesi...* cit., pp. 230, 237 nota 19.

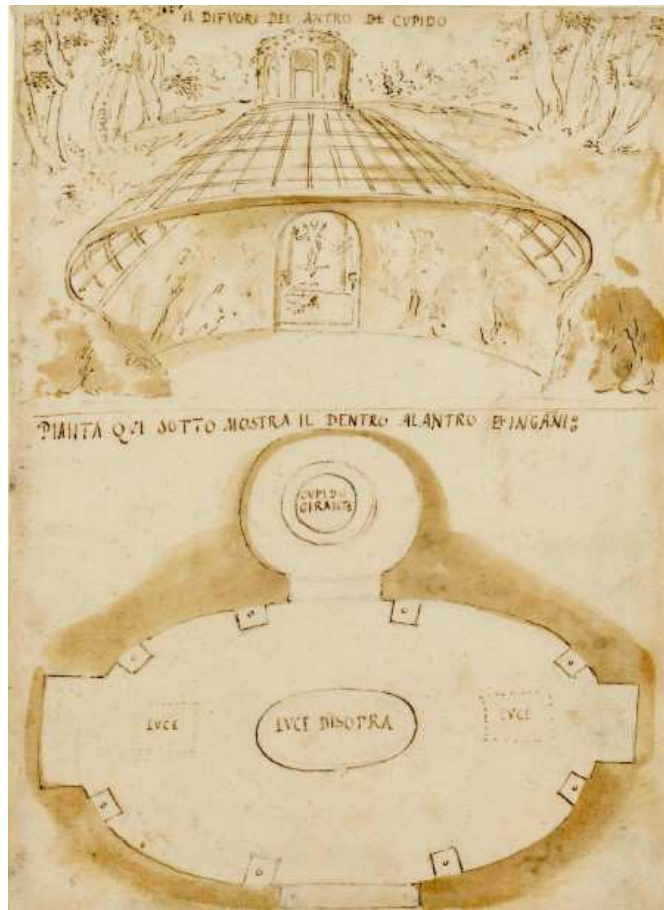
⁷² Il “modello di taglio del vivaio del giardino de’ pittori”, realizzato nel 1560 dal legnaiolo Luigi di Matteo su commissione dello stesso Vasari e riferito da Zangheri al Vivaio vasariano (ZANGHERI, *Vasari e...* cit., p. 398), è ricondotto da Ferretti al Vivaio quadro sopra il Teatro (FERRETTI, *Acquedotti e fontane...* cit., p. 115 nota 166). Qui si assume valida la prima ipotesi, proprio per la complessa articolazione volumetrica del vivaio quale emerge dalle fonti, mentre il vivaio quadro non ha mai assunto una qualificazione monumentale.

⁷³ ASF, SFFM, 21, c. 65.

⁷⁴ GALLETTI, *La genesi...* cit., p. 237 nota 32.

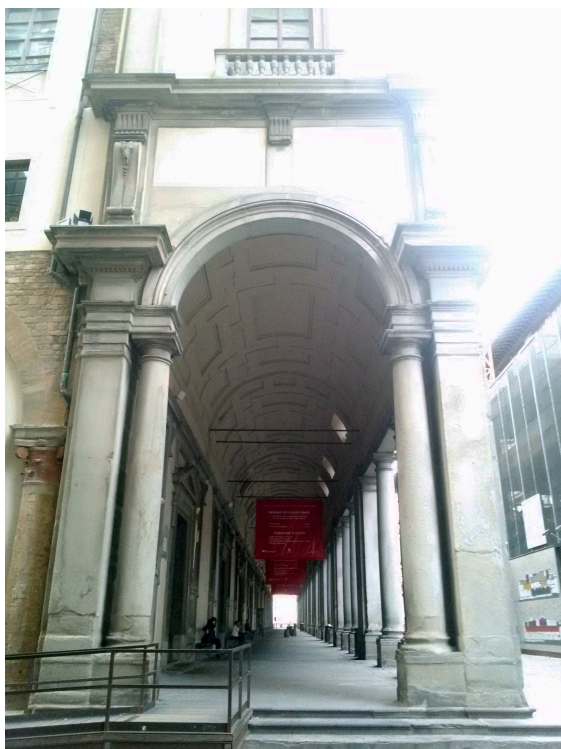
⁷⁵ *Ibidem*.

la mancanza in questo caso delle piante, può essere evocato dalla struttura consimile sovrastante l'ingresso all'Antro di Cupido nel giardino della villa medicea di Pratolino, documentata da un disegno facente parte della nota serie di fogli dedicati al complesso, eseguiti da Giovanni Guerra intorno al 1598 e oggi conservati all'Albertina di Vienna (Fig. 11).



11. Giovanni Guerra, *L'antro di Cupido a Pratolino*, 1598 ca., Vienna, GSA, 37206.

Ritornando al dato grafico riportato dal Buonsignori, è interessante notare come la soluzione architettonica del prospetto desumibile dal disegno sia assimilabile per grandi linee a quella adottata nella fascia inferiore della testata degli Uffizi prospiciente via della Ninna, attribuibile all'ambito vasariano se non al Vasari stesso (Fig. 12).



12. Firenze, Uffizi, veduta del prospetto su via della Ninna del loggiato orientale.

Guardando il disegno si intuisce la presenza di due elementi di sostegno esterni all'apertura arcuata e più alti della stessa, come indicherebbero le linee orizzontali usate per qualificare le basi e i capitelli; ma vi si osserva anche una ulteriore componente, ovvero lo sviluppo in profondità del fronte, suggerito da un terzo elemento posto sulla sinistra, che sembra raccordarsi al corrispettivo anteriore mediante un ulteriore arco. Le due fasce laterali in pietra forte con le nicchie ospitanti le statue, sottintese dallo stesso Vasari nelle sue *Vite*⁷⁶ e confermate dalle fonti documentarie⁷⁷, non sono individuabili, ma ciò può spiegarsi con l'esigenza del Buonsignori di concentrare il più possibile l'immagine, pur mantenendone gli elementi significanti.

D'altronde vi è presente la pergola, comprovata dai documenti, e che risulterà smantellata solo nel 1586; ma se è vero, come sembrerebbero attestare gli stessi documenti, che la realizzazione dell'attuale arcone è coerente con la fase di costruzione della Grotta⁷⁸, allora l'arco visibile nel Buonsignori non sarebbe quello oggi esistente ma una versione precedente, come in effetti proverebbe anche la differente scala dimensionale. Il riferimento, in fase di

⁷⁶ Laddove scrive, lasciando intendere la presenza di una nicchia o simili, a proposito della scultura dell'*Apollo*: "E sua Eccellenza lo fece mettere nella facciata del vivaio che è nel giardino de' Pitti" (VASARI, *Le vite...* cit., VI, p. 180).

⁷⁷ GALLETTI, *La genesi...* cit., p. 237 nota 32.

⁷⁸ *Ibidem*.

costruzione dell'arcone, alla sua collocazione “sopra le colonne”⁷⁹, sarebbe da leggersi, dunque, come una preesistenza delle colonne in quella sede rispetto ai lavori di trasformazione, e quindi pertinente alla versione vasariana.

Gli ultimi dubbi che si ritiene di avanzare, a ulteriore sottolineatura della difficoltà di un'attendibile ricostruzione storiografica della genesi del vivaio vasariano, riguardano l'analisi di un ulteriore documento d'archivio, e quella della più antica fonte bibliografica sulla Grotta Grande, la descrizione di Francesco Bocchi del 1591.

Se da Galletti la consegna sul cantiere nel 1584 di un “regolone di pietra vecchia forte” è interpretata come sostituzione di una preesistente cornice coerente con l'ordine tuscanico⁸⁰, non si può d'altronde escludere che si tratti piuttosto, all'interno di un generale progetto di riconfigurazione del fronte vasariano, dell'approntamento di un pezzo risolutivo per il riuso di alcuni degli elementi architettonici originari, riallestiti nella *facies* pervenutaci scartando quelli che, nelle liste riferite alla costruzione del vivaio, risultavano in sovrannumero.

Ad un riallestimento buontalentino della facciata farebbe pensare anche il Bocchi, quando dice “In due Nicchie di fuori sono situate due statue: da man destra è un Apollo dritto in piede, et da sinistra una Cleopatra a sedere di mano dell'eccellentissimo Cavalier Bandinelli, le quali mettono in mezzo l'entrata della Grotta /.../ La stanza di dentro col disegno di Bernardo Buontalenti è stata ordinata con la volta parimente, et due colonne di fuori, che reggono un architrave di forma Dorica con somma industria, et con grande ingegno”⁸¹; non parla delle colonne quando descrive il fronte, ma ne parla al momento di descrivere l'intervento del Buontalenti, e al suo disegno pare riferirle, mettendo anzi in risalto l'*industria* e l'*ingegno* di tale soluzione. Essendo passati pochissimi anni dall'ultimazione della Grotta, pare difficile non leggere in questa descrizione il conferimento di una paternità certa al Buontalenti per la soluzione del pronao distilo.

Dunque, senza poter sciogliere la *vexata quaestio* sulla conformazione dell'originario vivaio vasariano, si può riassumere che esso era qualificato senz'altro da una distribuzione in profondità di elementi architettonici, mentre presentava un prospetto parzialmente coerente all'attuale; e a questo punto, come si è ritenuta doverosa la disamina svolta finora, è consequenziale passare ad un'altra e ultima riflessione, ovvero in quale modo, al momento in cui il Vasari realizza in pochi mesi, per ordine del granduca, il celebre Corridoio, concluso nel

⁷⁹ Ivi, p. 238 nota 53.

⁸⁰ GALLETTI, *La genesi...* cit., p. 238 nota 53.

⁸¹ F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Fiorenza*, in *Fiorenza 1591*, p. 69.

suo sviluppo essenziale entro il 22 settembre 1565⁸², quest'ultimo e il vivaio, a sua volta completato nel luglio 1564⁸³, potessero articolarsi fra loro.

È interessante notare in proposito come, pur restando tutta da comprendere la soluzione prevista dal Vasari in tale progetto, il Corridoio dovesse sbarcare direttamente nel vivaio, come sembra riscontrabile anche nel Buonsignori; e ciò non solo perché il vivaio occupava l'unico spazio possibile fra le proprietà Barbadori⁸⁴ e Guicciardini e quella delle monache, ma anche per una comprensibile continuità progettuale, dal momento che l'intervento nell'area dello stesso Vasari ne aveva configurata una *facies* monumentale, ornata di marmi, nobilitata da colonne e pilastri, e decorata, come si è visto, dalla peculiare ricezione dell'antico propria della statua del *Villano* di Giovanni Fancelli, da cui sarebbe derivata la denominazione di “vivaio del villano”⁸⁵.

Significativo, a riprova dell'identificazione di quell'area con il punto di arrivo del Corridoio, il fatto che nel novembre 1583, nel riferire dei lavori per la grotta iniziati nel mese di agosto, si parli espressamente di “Spese per la grotta che si fa nel Giardino dal Corridore”⁸⁶. A questa data dunque è ancora il Corridore l'eponimo per quel giardino, semplicemente perché in questa fase continua a rappresentarne l'elemento più significativa. Di lì a poco invece, quando si sarà accesa la scintilla della Grotta, essa condizionerà il nome del giardino ma soprattutto una radicale modifica dello sbarco del Corridoio, stavolta non più monumentale ma solo funzionale, coerentemente alla priorità di interesse di Francesco I, che si cura semplicemente di farlo spostare sulla sinistra per far posto alla nuova monumentalità della Grotta. Non a caso sarà Ferdinando I, e non Francesco, a fronte dell'avvenuta trasformazione del vivaio in grotta, a volere fra il 1588 e il 1589 una nuova soluzione per lo sbarco, prolungando il Corridoio direttamente fin dentro al palazzo⁸⁷.

A questo punto resterebbe ancora da valutare in quale parte del vivaio si innestasse il Corridoio, prima dello spostamento e prolungamento laterale attuato in concomitanza con i lavori per la realizzazione della Grotta; in proposito, mentre appare chiaro dalle fonti come

⁸² “per il corridore si passa, el Duca v'è stato, che gli soddisfa”, cit. in G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, voll. I-III, Firenze, Giuseppe Molini, 1839-1840, III, pp. 191-193.

⁸³ I lavori sono tarati da Bartolomeo Ammannati, cfr. GALLETTI, *La genesi...* cit., pp. 231, 237 nota 26.

⁸⁴ Le case dei Barbadori occupavano l'area del palazzo oggi Guicciardini sul lato di piazza Pitti, in L. GINORI LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze 1972, voll. I-II, I p. 22, II p. 699.

⁸⁵ GALLETTI, *La genesi...* cit., pp. 231, 237 nota 30, con bibliografia precedente.

⁸⁶ BALDINI GIUSTI, *Il giardino...* cit., p. 434 nota 10.

⁸⁷ GALLETTI, *La genesi...* cit., p. 237 nota 34. Il “nuovo corridore” sarà decorato con graffiti di Alessandro Allori saldati nell'ottobre 1591; i lavori preliminari di intonacatura e predisposizione della parete risalgono all'aprile 1589 (N. BASTOGI, *Il “nuovo corridore” a Boboli*, in *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, I, *Da Ferdinando I alle Reggenti (1587-1628)*, a cura di M. Gregori, Firenze 2005, pp. 28-30).

nel 1583-84 vengano costruiti i “fondamenti per li quattro pilastri che reggono la volta che sono fondati nell’orto del Guicciardino”⁸⁸ sui quali correrà il “corridoio nuovo”⁸⁹, per il resto non si può andare oltre la semplice riflessione che lo sbarco avvenisse sul retro o piuttosto lateralmente rispetto al vivaio, e che il fondale di quest’ultimo avesse anch’esso, come il fronte, una qualificazione architettonica, forse una nicchia centrale per accogliere la ricordata statua del *Villano*, nicchia che apparirebbe citata nel documento del 1557 in cui si parla del disegno del Vasari⁹⁰.

Ma, al momento in cui il Corridoio innestato nel vivaio viene ultimato da Vasari, in una forma e in un modo che, oltre la monumentalità suggerita non ci è dato ipotizzare, quel ganglio spaziale dalla duplice funzione di ingresso e di uscita poté rappresentare un fulcro simbolico di grande significato, potenziando il valore dell’acqua dispensata dal principe grazie alla ‘fusione’ fra il palazzo e la città, ovvero fra la sfera privata e quella pubblica, resa possibile proprio dal Corridoio. Tutto ciò in nome di una ordinata e classica semplicità, quale ne doveva evocare la sua apparizione, per chi vi si avvicinasse dal palazzo, situato com’era, col suo fronte monumentale e l’imponente pergola sommitale a forma di piramide alta 12 braccia e rivestita di sempreverde, proprio in fondo alla viottola rettilinea che scendeva per circa 140 metri dall’unico ingresso al giardino allora esistente, corrispondente all’angolo nord-ovest del palazzo quattrocentesco.

Un’immagine però che ebbe breve durata, ancor meno del ventennio che si interpone fra quella e la sua successiva trasformazione. I lavori di ristrutturazione e ampliamento del Palazzo infatti, intrapresi da Bartolomeo Ammannati nel 1561⁹¹, che restringeranno di parecchio la distanza originaria fra l’ingresso al giardino e il vivaio, e la creazione di un secondo ingresso dal Cortile Grande, ultimato alla fine degli anni Settanta, contribuiranno non poco alla diminuzione della preminenza visiva e del valore simbolico del vivaio legato al ruolo di Cosimo I come demiurgo e elargitore di acque; ma sarà il genio bizzarro del Buontalenti, alimentato dai desideri iperbolici del committente Francesco I, a mutare

⁸⁸ ASF, SFFM, 63, c. 119v, elenco dei lavori con saldo del 31 dicembre 1586, eseguiti da mastro Giuliano di Francesco da Montauto dal 22 agosto 1583 fino a quella data, cit. in GALLETTI, *La genesi...* cit., pp. 234, 238 note 49, 50, 51.

⁸⁹ “per havere levato e riporto braccia 18 di tetto quant’è lungo il corridoio nuovo” (ASF, SFFM, 63, c. 121, cit. in GALLETTI, *La genesi...* cit., p. 238 nota 51).

⁹⁰ “da murare nell’orto de’ pitti di dentro a di fuori dove sono le due nicchie come mostra il disegno di messer giorgio vasari e da fare le lastre di pietra forte che vanno nel piano dove è posta la nicchia del vivaio nella banda di fuori come mostra detto disegno larga b. 5 in circa alta b. 10 1/4” (ASF, SFFM, 20, c. 6v, 2 aprile 1557), trascritto in ZANGHERI, *Vasari e...* cit., p. 399.

⁹¹ Precisamente il 26 di luglio, come riportato dallo stesso Ammannati in una lettera a Cosimo I del 3 febbraio 1563 (cit. in GAYE, *Carteggio inedito d’artisti...* cit., III, pp. 88-91: 89).

radicalmente, insediandosi sul preesistente, la severa compostezza dell'invenzione vasariana del vivaio, finendo col soverchiarne ogni memoria, e non solo agli occhi del granduca ma anche davanti a quelli degli attenti osservatori contemporanei, come il Bocchi, che ci offre una percezione tutta buontalentiana dello spazio; sulla scorta di quanto fin qui esposto resta un interrogativo aperto se tale lettura sia storiograficamente attendibile o condizionata dallo straordinario successo della grotta e del suo artefice.

II. INTORNO A BOBOLI: LO SPAZIO DELL'ARTE PER COSIMO II FRA PROMOZIONE DEL GRANDUCATO E COLLEZIONISMO

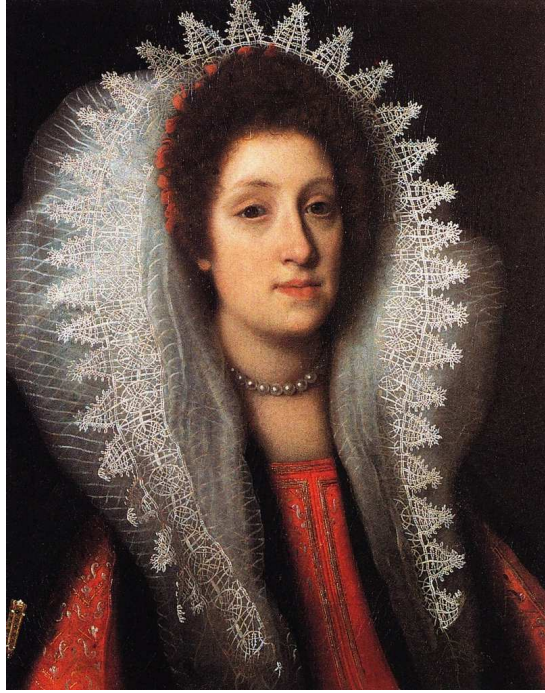
II.1. L'esordio sulla scena internazionale

Fino dal suo esordio come granduca, subito dopo la morte del padre Ferdinando I (7 febbraio 1609), il diciottenne Cosimo (Fig. 1) ha ben chiara l'importanza del proprio ruolo. La politica di equilibri internazionali, che vede la Toscana fra i grandi protagonisti anche in virtù della presenza di Maria de' Medici sul trono di Francia, ne richiede da subito la massima attenzione. Legatissimo alla madre Cristina di Lorena, che prontamente stringe intorno a lui il gruppo di segretari e funzionari più esperti e fedeli guidati da Belisario Vinta e da Camillo Guidi, egli deve presto affrontare tensioni diplomatiche con la Francia, con gli spagnoli, e anche con l'arciduca Ferdinando d'Asburgo, fratello della moglie Maria Maddalena d'Austria (Fig. 2), dovendogli versare in due tempi, fino dal marzo 1609, un'ingente somma di denaro in cambio del ruolo da questi sostenuto contro la minaccia rappresentata dai turchi¹.



1. Cristofano Allori, *Cosimo II de' Medici*, Poggio a Caiano, Villa Medicea.

¹ La minaccia dell'avanzata musulmana verso l'Austria e il cuore dell'Europa, manifestatasi con l'assedio di Vienna tentato nel 1529 da Solimano il Magnifico, nonostante la successiva vittoria nella battaglia di Lepanto (1571), era ancor viva al tempo di Cosimo II, timore non infondato dal momento che Vienna avrebbe subito un analogo assedio ancora nel 1683. Per il versamento a Ferdinando d'Asburgo si veda R. MENICUCCI, *Cosimo II de' Medici: aspetti diplomatici e politici delle esequie di Enrico IV nella basilica di San Lorenzo a Firenze*, in *Parigi val bene una messa! 1610: l'omaggio dei Medici a Enrico IV di Francia e di Navarra*, catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, 16 luglio-2 novembre 2010), a cura di M. Bietti, F. Fiorelli Malesci, P. Mironneau, Livorno 2010, pp. 40-51: 44, 50 nota 55.



2. Cristofano Allori, *Maria Maddalena d'Austria*, Poggio a Caiano, Villa Medicea.

Si tratta in questo caso di un tema fortemente sentito a livello europeo, che vede la Toscana in prima linea grazie alle due recenti vittorie ottenute dalle galere dell'Ordine di Santo Stefano nella battaglia di Bona in Algeria (agosto 1607) e nelle acque fra Capo Celidonio e Rodi (ottobre 1608), nei confronti del quale Cosimo non solo non si tira indietro, ma intende partecipare da subito in prima persona, ricevendo nello stesso 1609 a Firenze un'ambasciata dello scià di Persia Abbas il Grande e accogliendo a corte il ribelle presunto fratello del sultano regnante Ahmed I, tale Jahya, col fine di promuovere in entrambi i casi un'alleanza antiottomana². Un ruolo di difensore della fede che gli sarà riconosciuto anche nella sua 'fortuna' artistica, al punto da essere effigiato, nelle vesti dell'Ordine di Santo Stefano, nel ciclo dei *Fasti medicei* di Villa Petraia, eseguito dal Volterrano fra il 1637 e il 1646 per volontà del fratello Don Lorenzo de' Medici³, proprio nella scena dedicata all'*Arrivo a Pisa dei vincitori della Battaglia di Bona* (Fig. 3).

² Per questi argomenti, e per l'analogia finalità dei rapporti con l'emiro libanese Fakhr ad-Din (Faccardino), che sarà ricevuto a Firenze nel 1613, cfr. F. ANGIOLINI, *Il lungo Seicento (1609-1737): declino o stabilità?*, in *Storia della civiltà toscana. Il Principato mediceo*, III, a cura di E. Fasano Guarini, Firenze 2003, pp. 41-76: 44-45. Si veda anche M. ALBERTI, *Un emiro alla corte dei granduchi. Feste e spettacoli a Firenze in onore di Faccardino, Gran Signore de' Drusi (1613-1615)*, «Medioevo e Rinascimento», XI/n.s. VIII, 1997, pp. 281-300.

³ Si veda C. ACIDINI LUCHINAT, *Il cortile, pitture e arredamento*, in C. ACIDINI LUCHINAT, G. GALLETTI, *Le Ville e i Giardini di Castello e Petraia a Firenze*, Ospedaletto (Pisa) 1992, pp. 253-256: 254.



Fig. 3. Baldassarre Franceschini, detto il Volterrano, *Arrivo a Pisa dei vincitori della Battaglia di Bona*, ciclo dei *Fasti Medicei*, 1637-1646, Firenze, Villa Medicea della Petraia.

Parimenti egli interviene sul versante degli equilibri dinastici perché si addivenga finalmente, come poi avverrà il 13 maggio 1610, all'incoronazione di Maria di Francia, perseguita in ogni modo dal padre Ferdinando⁴ e che sola poteva sancirne ufficialmente il ruolo di regina, ma che Enrico IV continuava a rinviare, pressato dalle pretese dell'amante marchesa di Verneuil. Nel frattempo egli è anche chiamato a sostenere il peso di una famiglia numerosa, che necessitava in quel momento, oltre al consueto appannaggio per il cugino Don Antonio, fondi cospicui per il cardinalato del fratello Carlo e la dote per ben quattro sorelle da maritare. Se l'impegno matrimoniale della diplomazia medicea non sorte in questo caso l'effetto sperato (dopo la morte di Eleonora e l'ingresso di Maria Maddalena nel Convento della Crocetta, a parte Claudia, già promessa dal padre a Federico della Rovere duca d'Urbino, riuscirà ad accasare soltanto Caterina con il duca di Mantova Ferdinando Gonzaga), ben altro successo riscuoterà su scala internazionale con la lunga trattativa per i doppi matrimoni franco-spagnoli, quello tra il delfino e una infanta e tra il principe di Spagna e una figlia dei sovrani

⁴ MENICUCCI, *Cosimo II...* cit., pp. 42-43.

di Francia, prospettati almeno dal 1608, e conclusi solo grazie all'assidua intermediazione di Cosimo il 25 marzo 1612, con la pubblicazione delle nozze fra Luigi XIII e Anna d'Asburgo e il principe Filippo di Spagna e Elisabetta di Borbone, che poneva potenzialmente fine al secolare scontro tra i due più grandi regni d'Europa⁵.

Ma è soprattutto a seguito della repentina morte di Enrico IV, assassinato il 14 maggio 1610, che il giovane granduca dà il meglio delle proprie capacità di stratega. La scelta culturale e politica di organizzare le esequie in effigie del sovrano in San Lorenzo a Firenze viene da lui letteralmente colta al volo, se pensiamo che il grande apparato si mette in moto solo due giorni dopo che, il 23 maggio, era giunta in città la notizia dell'omicidio. Una simile cerimonia deve essere inquadrata in una ormai consolidata tradizione di "rito festivo dinastico"⁶ esemplata sulle solenni esequie tributate nel 1564 in San Lorenzo al 'divino maestro' Michelangelo, a loro volta debitrice delle esequie di Carlo V imperatore tenute a Bruxelles nel 1558; la quale tradizione aveva offerto da allora con regolare continuità, seguendo un copione messo a punto dagli allievi di Michelangelo e gestito dai vari membri dell'Accademia delle Arti del Disegno, il rito funebre mirato a suggellare la sacralità del corpo principesco di Cosimo I nel 1574, quello del granduca Francesco I nel 1587 e quello regale per Filippo II di Spagna nel 1598, che ebbe come ingegnere-scenografo Ludovico Cardi detto il Cigoli, prescelto come sempre fra gli artisti dell'Accademia più fedeli alla corte. Nel suo complesso però la cerimonia funebre celebrata il 15 settembre 1610, pur nel necessario riferimento a tali illustri precedenti e al modello organizzativo di tipo imprenditoriale che grazie ad essi si era costituito a Firenze⁷, è un capolavoro di regia politica e di promozione dinastica, favorito anche dal caso, dal momento che, concludendo il racconto figurato delle gesta eroiche del sovrano di Francia con l'incoronazione in Saint-Denis della reggente Maria, avvenuta giusto il giorno prima dell'uccisione del marito, esalta di fatto l'internazionalità della dinastia medicea, e permette a Cosimo di ribadire nella memoria storica collettiva gli antichi legami tra Firenze e la Francia, ma soprattutto l'attualità del ruolo europeo della Toscana da lui stesso rappresentata.

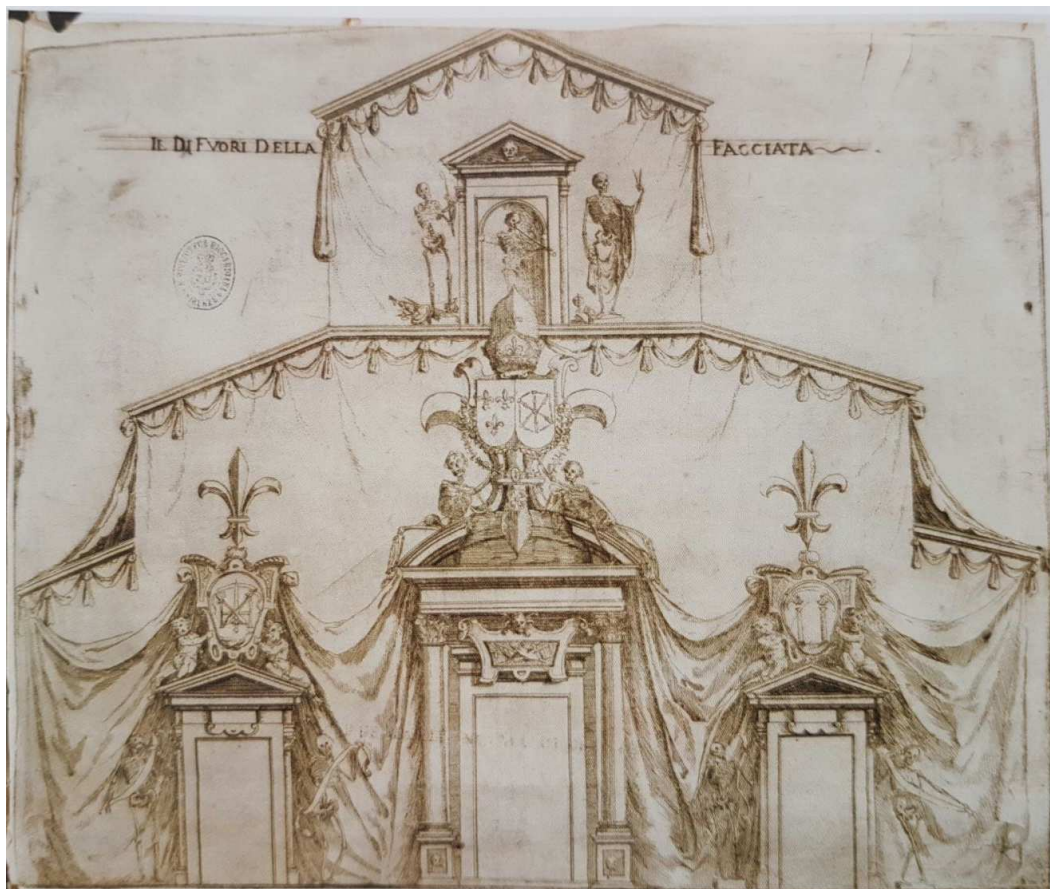
Non è fortuito in tal senso che prontamente si commissioni all'accademico Giuliano Giraldi la realizzazione di un volume descrittivo ufficiale e che, per la prima volta nel campo delle

⁵ Per la politica dei 'doppi matrimoni' e, più in generale, per l'inquadramento storico, il riferimento è a MENICUCCI, *Cosimo II...* cit.

⁶ A.M. TESTAVERDE, *Patronato artistico, committenza teatrale e propaganda alla corte dei Medici*, in *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 13 giugno-29 settembre 2002) a cura di M. Chiarini, A. P. Darr, C. Giannini, Milano 2002, pp. 133-143: 137.

⁷ TESTAVERDE, *Patronato...* cit., pp. 136-137.

esequie, lo si corredi con cinque tavole illustrative⁸ (Fig. 4) e con la stampa in parallelo del ciclo di incisioni di Alovisio Rosaccio.



4. Ambito di Giulio Parigi, *Il difuori della facciata* (San Lorenzo), 1610, Acquaforte, Firenze, Biblioteca Riccardiana 7.1.

La cerimonia infatti, la cui preparazione viene intrapresa il 25 maggio⁹ con l'affidamento dell'organizzazione a quattro senatori, fra cui Niccolò dell'Antella e Agnolo Niccolini, già responsabili dei festeggiamenti nuziali per procura di Maria dei Medici (5 ottobre 1600) e dunque i più adatti per valorizzarvi la particolare congiunzione Italia-Francia¹⁰, proprio grazie alla visibilità delle Incisioni e alla loro capacità di costituire attraverso la divulgazione una memoria storica collettiva, segnerà anche il brillante esordio del giovane granduca sulla ribalta della spettacolarità internazionale, valutata allora anche sulla capacità di proporre “modelli di ornamenti urbani insuperabili”¹¹; confermando in tal modo la fama del

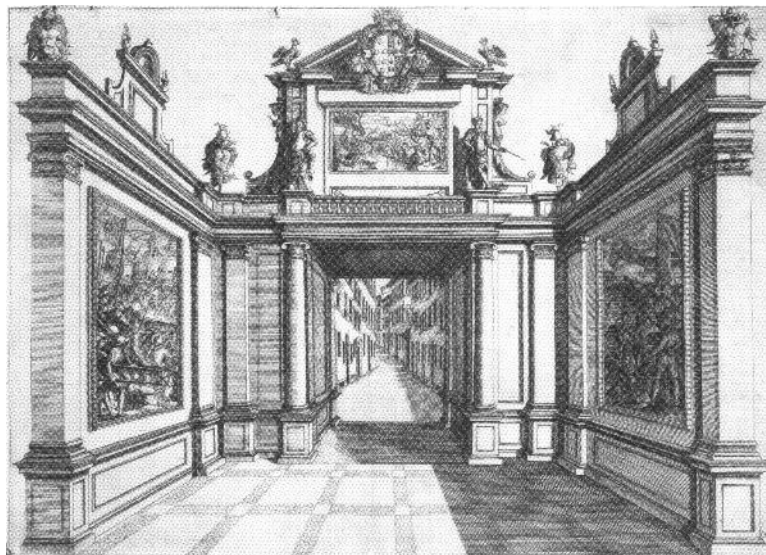
⁸ Scrive in proposito Mamone: “la funzione promozionale del libretto va ricercata infatti non soltanto /.../ nella sua natura di guida di spettacolo per successive esequie, quanto come modello di un nuovo genere capace di fissare in forme meno effimere la spettacolarità di una celebrazione biografica” (S. MAMONE, *Firenze e Parigi due capitali dello spettacolo per una regina: Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo (Milano), 1987, p. 215).

⁹ A.M. TESTAVERDE, “*Magnificence d'esprit, d'ordre, & de sagesse*”: un apparato funebre ‘da manuale’ per Enrico IV, in *Parigi val bene...* cit., pp. 58-65: 63.

¹⁰ S. MAMONE, *Il re è morto, viva la regina*, in *Parigi val bene...* cit., pp. 32-39: 35.

¹¹ TESTAVERDE, *Magnificence...* cit., p. 62.

granducato di essere il solo in Europa capace di mettere in scena “colla maggior magnificenza immaginabile”¹² siffatte onoranze funebri¹³. Cosimo peraltro era ben consapevole dell’importanza di rendicontare a distanza per immagini, non foss’altro per avere potuto ammirare in casa propria, quali modelli di tale tipologia, raccolte di incisioni come quella relativa ai festeggiamenti di nozze dei genitori, che illustrava il percorso di ingresso in città della sposa con gli archi trionfali e gli apparati, gli Intermezzi e le Commedie rappresentati nel Teatro degli Uffizi, fino agli spettacoli e Carri allegorici che per giorni avevano animato strade e piazze di Firenze¹⁴ (Fig. 5).



5. Orazio Scarabelli (progetto di Santi di Tito), *Apparato per il canto dei Carnesecchi*, collezione privata.

Il progetto complessivo, ovverosia “l’Invention, et disposizione dell’Apparato”, e il coordinamento delle varie operazioni sono affidati già dal 27 maggio¹⁵ a Giulio Parigi¹⁶ - inserito fino dal 1597 come pittore, disegnatore e incisore nei ranghi degli artisti di corte, in quegli stessi anni attivo nel palazzo anche come insegnante di Cosimo e dei principi suoi

¹² Così Francesco Settimanni elogiava sinteticamente nel suo ‘giornale’ di corte l’apparato delle esequie (Francesco Settimanni, *Memorie Fiorentine regnante Cosimo 2° Medici Granduca di Toscana 4°*, ASF, Manoscritti 132, VII, 1608-1620, c. 35r).

¹³ MENICUCCI, *Cosimo II...* cit., p. 43.

¹⁴ Per tale raccolta, oggi di proprietà privata, si veda S. CASTELLI, *Narrare per immagini: l’album di nozze di Cristina e Ferdinando*, in *Ferdinando I de’ Medici, 1549-1609. Maiestate tantum*, catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, 2 maggio - 1 novembre 2009), a cura di M. Bietti, A. Giusti, Livorno 2009, pp. 68-77.

¹⁵ MAMONE, *Il re è morto ...* cit., p. 36.

¹⁶ ASF, MM, 487, c. 15r, cit. in M. BIETTI, *Le tele del ciclo in onore del “Cristianissimo re di Francia e di Navarra”*, in *Parigi val bene...* cit., pp. 88-105: 89, 104 nota 24.

fratelli¹⁷ - che aveva sostituito il suo maestro Bernardo Buontalenti nel ruolo di primo ingegnere granducale; egli interviene qui per la prima volta in modo autonomo dopo la prova iniziale di allestimento del *Giudizio di Paride* nel quadro delle festività per le nozze di Cosimo e Maria Maddalena d'Austria del 1608, affidate per il progetto generale al Cigoli. Rinunciando alla consueta pratica del riuso¹⁸, per espressa volontà di Cosimo si producono apparati completamente nuovi, in cui, in accordo con i cerimonieri di corte, il racconto per immagini, dalla *Educazione di Enrico* alla conquista del regno, dalle numerose battaglie all'abiura dal protestantesimo, dalla pace con la Spagna all'apoteosi conclusiva di Maria, doveva svilupparsi sulla base di temi iconografici e "schizzi" della vita del defunto appositamente inviati dalla Francia¹⁹ e selezionati da Camillo Guidi, che fu probabilmente anche il responsabile della scelta dei soggetti²⁰.

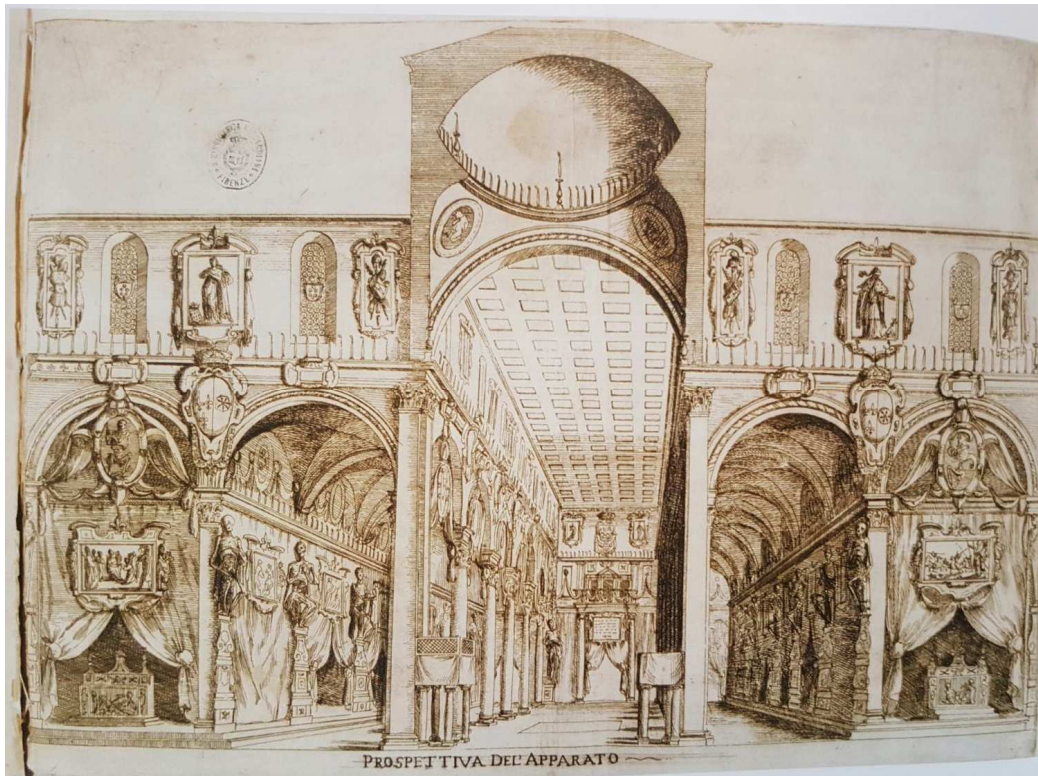
Seguendo lo schema ornamentale e scenografico del Parigi, l'interno della chiesa di San Lorenzo, unitamente alla facciata e alla controfacciata, è interamente rivestito di drappi e parato a lutto, come osserviamo nelle incisioni di corredo del libro del Giraldi (Fig. 6), mentre il racconto encomiastico accompagna lungo le pareti gli altri ornati parietali centrati sul monumentale catafalco, con baldacchino a piramide sormontato da gigli di Francia (*fleurs de lys*) e illuminato da innumerevoli candele.

¹⁷ Si veda al riguardo D. SMALZI, *Giulio Parigi architetto di corte: la progettazione dell'ampliamento di palazzo e piazza Pitti*, in *Architetti e costruttori del barocco in Toscana opere, tecniche, materiali*, a cura di M. Bevilacqua, Roma 2010, pp. 69-87: 70-71.

¹⁸ Si veda in proposito, MAMONE, *Il re è morto ... cit.*, pp. 35-36; TESTAVERDE, *Patronato ... cit.*, p. 137.

¹⁹ Gli "schizzi", ripresi probabilmente da disegni di Francesco Francavilla eseguiti per il monumento equestre di Enrico IV sul Pont-Neuf, eseguito dal Tacca e distrutto dalla Rivoluzione, furono inviati a Camillo Guidi. (BIETTI, *Le tele del ciclo...* cit., p. 88).

²⁰ *Ibidem*. Il Guidi, in virtù dell'essere Cavaliere di Santo Stefano, già segretario in Spagna sotto i Granduchi Francesco I e Ferdinando I, ambasciatore in Francia, oltre che segretario personale di Cristina di Lorena, fu con buona probabilità il responsabile dell'intera cerimonia funebre.



6. Ambito di Giulio Parigi, *Prospettiva dell'apparato* (San Lorenzo), 1610, Acquaforse, Firenze, Biblioteca Riccardiana 7.1.

Intorno al Parigi, per la realizzazione delle ventisei grandi tele monocrome disposte lungo le navate laterali della basilica, di cui diciannove tuttora esistenti²¹, è all'opera l'intero corpus di artisti della corte granducale, rigorosamente provenienti o legati all'Accademia, con i rispettivi assistenti di bottega: fra i nomi, certi o proposti dalla storiografia, spiccano quelli di Jacopo da Empoli, Matteo Rosselli, Bernardino Poccetti, Ludovico Cigoli, Michelangelo Cinganelli, Remigio Cantagallina, Ulisse Giuochi, Ludovico Buti, Fabrizio Boschi, Francesco Curradi, Cosimo Gamberucci.

Se da questo evento emergono dunque, nel superamento della tradizionale politica di contenimento delle spese per apparati, raccomandata per le esequie perfino dalla volontà testamentaria di Ferdinando I²², l'assunzione delle manifestazioni di pompa e di sfarzo pubblico a momento fondamentale della vita di corte²³, occorre sottolinearne anche il ruolo propulsivo nella promozione artistica, espressa senza risparmio di mezzi e con un concetto estensivo del contributo di ingegneri, architetti, pittori e scultori, che ritroveremo più volte, sia

²¹ Ivi, p. 90.

²² Riferisce in proposito il Moreni: "Fu generoso, e beneficentissimo, e di ciò ne diede una magnifica nell'ultima sua volontà coll'ordinare che non si spendessero i cinquantamila scudi soliti impiegarsi nell'Esequie dei Granduchi, e che invece fossero erogati in aumentare il patrimonio già da lui destinato per le doti da distribuirsi alle povere zitelle" (D.M. MORENI, *Pompe funebri celebrate nell'Imp. E Real Basilica di San Lorenzo dal secolo XIII a tutto il regno mediceo*, Firenze 1827, p. 170).

²³ Si veda per una sintesi di questi concetti G. FANELLI, *Firenze*, Roma 1980, pp.129-130.

pure talora sotteso, nelle committenze che scandiscono la breve vita del granduca. Sul fronte degli operatori, grazie alla documentazione rinvenuta, la celebrazione delle esequie, un vero ‘teatro nel teatro’ nonché “‘macchina’ dello spettacolo”²⁴ già protobarocca, rappresenta per noi, con la conferma di Giulio Parigi come primo ingegnere e architetto granducale, una esperienza fondamentale per il costituirsi intorno a lui di sodalizi che avranno un seguito rilevante nell’impostazione dei più importanti lavori inerenti le nuove commissioni granducali, ma anche un avanzamento in quella impostazione scenografica che, proprio grazie al poliedrico Parigi, darà forma visiva alla crescente passione del granduca per spettacoli da allestire nel palazzo e in città, nelle piazze e sull’Arno, con risultati che diverranno celebri presso un pubblico ansioso, nonostante tutto, di grandiosità e magnificenza. Ma rappresenta anche una sorta di chiave per comprendere la distribuzione dei ruoli nel caso di opere artistiche complesse elaborate dall’*entourage* granducale: laddove vi troviamo Camillo Guidi, segretario personale di Cristina di Lorena, molto legato a Giulio Parigi e in seguito anche suo committente, che riceve dalla Francia l’indicazione e i bozzetti dei temi da raffigurare, viene informato sul procedere dei lavori e sul relativo costo, ed è pertanto il supervisore dell’intera operazione²⁵; il Parigi, che ne è progettista e regista ma anche colui che, con provata competenza, essendovi immatricolato come pittore dal 1594²⁶, sceglie i disegnatori delle scene fra gli Accademici a lui più vicini²⁷; Remigio Cantagallina, dapprima allievo e poi stretto collaboratore e vero “braccio destro”²⁸ del Parigi, ben noto come disegnatore, incisore e artista per il teatro, autore qui di una delle scene più inquadrature teatralmente e più ricche di dettagli naturalistici, con uno straordinario Enrico IV a cavallo a far da quinta all’episodio con *L’assedio di Parigi* (Fig. 7), rappresentata sullo sfondo con i suoi “campanili e torri fra cui spiccano le due di Notre-Dame”²⁹.

²⁴ TESTAVERDE, *Magnificence...* cit., p.58.

²⁵ BIETTI, *Le tele del ciclo...* cit., p. 88.

²⁶ G. SALVAGNINI, *Gherardo Mechini Architetto di Sua Altezza. Architettura e territorio in Toscana 1580-1620*, Firenze 1983, p. 160.

²⁷ Nel caso di apparati solo l’ideazione era affidata agli artisti, essendo l’esecuzione delle tele appannaggio per la gran parte degli aiuti di bottega.

²⁸ FANELLI, *Firenze...* cit., p. 130.

²⁹ BIETTI, *Le tele del ciclo...* cit., p. 91; per l’attribuzione al Cantagallina *Parigi val bene...* cit., pp. 126-127, cat. 7.



7. Remigio Cantagallina, *Assedio di Parigi*, 1610, tempera su tela, Firenze, Depositi delle Gallerie, inv. 1890 n. 7806.

Da rilevare il fatto che al sodalizio Parigi-Cantagallina, già coincisori di alcuni fogli per le Nozze di Cosimo e Maddalena, sono state attribuite anche le cinque tavole descrittive dell'insieme degli apparati che corredano il volume del Giraldi³⁰. Un antefatto insomma di quel *modus operandi* attraverso un lavoro di squadra, spesso anonimo e non riconosciuto, che d'ora in poi andremo ad illustrare a proposito del giardino di Boboli.

Con questa premessa, determinante anche per la contiguità che si stabilisce fra il granduca e il suo primo architetto, non è certo un caso che, avviate trionfalmente proprio con le esequie di Enrico IV la conferma del proprio ruolo e l' "evoluzione della spettacolarità dinastica"³¹ sulla scena europea, Cosimo tenga il passo con le ambizioni suscitate da quella fondamentale 'opera prima', applicandosi lungo l'intero suo governo "nel provvedersi di statue, di pitture, nel collocarle, nel fabbricare, nell'adornare i palazzi suoi, i giardini, nel vestire", col fine di conferire "grazia a tutte le cose"³².

Procedendo in tale direzione con azioni condotte per gradi, ma sempre con piglio e inatteso decisionismo, come vedremo a proposito della formazione a Pitti di una moderna quadreria, sempre attento ai molteplici campi del sapere e assiduo protettore di letterati e scienziati, oltre

³⁰ *Parigi val bene ... cit.*, p. 118, cat. 2.7, scheda di A. Griffo.

³¹ TESTAVERDE, *Magnificence ... cit.*, p.62.

³² D.M. Moreni, *Pompe funebri... cit.*, p. 189 sgg.

che di artisti, la sua volontà di affermazione culminerà nella creazione di nuovi fastosi spazi per la corte, tali da portarla su una scala di grandezza europea, da realizzarsi mediante l'ampliamento di Palazzo Pitti e del giardino, e anche con l'estensione della piazza antistante, arricchendo in tal modo la tradizionale dimensione urbana di Firenze di nuovi modelli figurali e dunque di una nuova immagine. Se è nel giardino che egli introdurrà gli elementi forse più innovativi in senso prebarocco, in gran parte pervenutici o comunque riconoscibili, anche nel palazzo, vuoi per l'architettura, vuoi per gli impianti decorativi o per la creazione di nuovi ambienti per il collezionismo, le rappresentazioni teatrali e la musica, Cosimo lascia un segno maggiore di quanto abitualmente riconosciutogli.

Nonostante il deterioramento delle sue già precarie condizioni di salute, che a partire dal 1614 lo obbligheranno a lunghi periodi a letto portandolo in pochi anni a una morte prematura dopo soli dodici anni di regno (28 febbraio 1621), promuovendo tale impresa l'ancor giovane Medici esprime appieno la modernità del proprio mecenatismo. Andando a 'toccare', con un cospicuo allungamento su entrambi i lati dei piani inferiori, la macchina architettonica perfettamente quadrangolare della struttura ammannatiana ultimata nel 1577, che il padre Ferdinando I aveva riorganizzato come residenza stabile della famiglia oltreiché degli ospiti di corte, privilegiando la realizzazione di ambienti e impianti decorativi che accreditassero la sua immagine di strenuo difensore della fede³³, Cosimo II dà il via a un ambizioso processo di accrescimento, che, rompendo il riferimento alla tradizionale e compatta forma a dado propria del palazzo fiorentino ancora richiamata dalla facciata, supera di fatto la griglia formale e culturale quattro-cinquecentesca³⁴.

La reggia si apre in tal modo verso nuove spazialità e nuove scenografiche visioni, che avranno il loro apice nella proiezione eccentrica e smisurata del palazzo estesa sul retro, mediante il nuovo giardino di Boboli, fino a occupare l'intero spazio entro le mura verso la Porta Romana.

³³ Si pensi in particolare alla decorazione murale della Sala di Bona (1607-1608), dedicata alle vittoriose battaglie di Bona e di Prevesa condotte dai Cavalieri di Santo Stefano contro gli infedeli, che, perno rappresentativo del quartiere dei Forestieri, rappresenta la più importante impresa decorativa e celebrativa dell'impegno mediceo nella lotta per la difesa della fede cattolica e delle finalità del proprio governo promossa da Ferdinando (cfr. N. BASTOGI, *La Sala di Bona*, in *Fasto di corte, La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, I, *Da Ferdinando I alle Reggenti (1587-1628)*, a cura di M. Gregori, Firenze 2005, pp. 87-97: 88). Così il Giralardi, in conclusione dell'Orazione funebre da lui scritta per Ferdinando, identificandolo con il re David richiamato nell'iconografia della sala, ne elogia le "eroiche gesta che gli danno del divino che è la lotta intrapresa contro i turchi e nel mare e nell'espugnazione delle città per tor via, quasi novello Davitte, la vergogna e l'obbrobrio dal cristianesimo, con l'abbassamento e con l'oppressione del Filisteo" (G. GIRALDI, *Delle lode di don Ferdinando Medici gran duca di Toscana*, Firenze 1609, p. 43).

³⁴ Per un'inquadramento generale sul tema si veda *Atlante del barocco in Italia. Firenze e il Granducato*, a cura di M. Bevilacqua, G. C. Romby, Roma 2007, pp. 402-405, n. 70, *Palazzo Pitti*, scheda di M. Bevilacqua.

II.2. Dentro il palazzo

Cosimo II intraprende l'ampliamento di Palazzo Pitti lungo l'asse della facciata, creando un nuovo sviluppo della fabbrica rispetto a quello in direzione est-ovest datole dall'Ammannati dal 1561³⁵ con l'aggiunta del cortile e dei due volumi ortogonali, affidando il prolungamento dell'ala sinistra a Giulio Parigi dopo che, nel 1616, si era "fatto fare modelli a tutti li architetti di Fiorenza"³⁶. Così lo stesso Parigi nelle sue *Ricordanze* rievoca non senza malcelata ironia il fatto che il granduca, anziché chiamare lui stesso direttamente, in virtù del suo ruolo di Ingegnere e Architetto di corte, avesse invitato a fornire un'idea per tale progetto, bandendo una sorta di concorso di progettazione, anche altri architetti attivi a Firenze, fra i quali Gherardo Silvani³⁷. Se anche si trattò di un percorso progettuale piuttosto che di un vero e proprio concorso³⁸, la volontà medicea così manifestata di non precludersi a idee più ampie di quelle che poteva avere il suo assiduo e multiforme 'primo' collaboratore è indicativa del grande interesse e delle ancora più grandi aspettative che il granduca riponeva in questa impresa, vivendone con comprensibile premura, date anche le aggravatesi condizioni di salute, la fase di scelta e definizione progettuale³⁹; il cui punto fermo era quello, come abbiamo già avuto modo di accennare, di rompere ed allargare mediante una nuova forma dilatata sul fronte della piazza la tradizionale griglia quadrangolare propria dei palazzi fiorentini, che il prospetto della vecchia fabbrica dei Pitti ancora manifestava.

³⁵ Esattamente "dal dì che si cominciò, che fu addì 26 di Luglio 1561", lettera di Bartolomeo Ammannati a Cosimo I del 3 febbraio 1563 (cit. in G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, voll. I-III, Firenze, Giuseppe Molini, 1839-1840, III, pp. 88-91: 89).

³⁶ Cfr. M. FOSSI, *Taccuino di Alfonso, Giulio, Alfonso il Giovane Parigi*, Firenze 1975, p. 65 (c. 55, ricordanza del 25 novembre 1618).

³⁷ Così il Baldinucci: "/.../ la g. m. del granduca Cosimo II, applicando molto di proposito all'accrescimento, che fin da' tempi di Bernardo Buontalenti si disegnava di fare al palazzo de' Pitti, volle che Gherardo ne facesse, a concorrenza di Giulio Parigi, anch'esso un modello: il che egli ben presto eseguì" (F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli, voll. I-VI, Firenze 1845-1847 (rist. anastatica, Firenze 1974), IV, p. 350).

³⁸ Così ritiene Smalzi, confrontando tale situazione con il "concorso di idee" che invece sarebbe stato messo in atto per l'ampliamento della Villa del Poggio Imperiale (SMALZI, *Giulio Parigi architetto di corte...* cit., p. 73).

³⁹ Scrive ancora il Baldinucci, che in cuor suo propendeva per il Silvani, che questi intendeva "fabbricare avanti al palazzo un gran teatro, che dovea aver suo termine in via Maggio, con Loggie attorno, a somiglianza della bella loggia di piazza, con andari sopra scoperti; ed avanti al palazzo faceva una ringhiera, sì per adornamento e per diletto del passeggiare, come per comodo delle carrozze e per altri usi; ma tali, per quanto si disse, furono i sinistri uffici de' suoi contrari, e di quelli a' quali più particolarmente compliva il tenerlo indietro, che di tale sua fatica appena fu avuto discorso. /.../ onde in ciò che apparteneva all'accrescimento del palazzo dai lati solamente, che era quello che per allora più di' ogn' altro abbellimento o ingrandimento premeva, fu seguitato altro disegno" (BALDINUCCI, *Notizie...* cit., IV, p. 350); tanto il Baldinucci non nasconde la propria preferenza per il Silvani che si mette a criticare l'errore di misura nella realizzazione delle finestre.

Diversamente da quanto talora affermato⁴⁰, per cui l'ampliamento del palazzo sarebbe iniziato nel 1621 e Cosimo avrebbe fatto appena in tempo a dare sul letto di morte una mano di calcina sulla prima pietra della nuova costruzione, è certo, grazie al *Diario di corte* di Cesare Tinghi e all'attento resoconto di Gaetano Cambiagi, che la prima pietra, sulla quale Cosimo mise effettivamente la calcina dal letto in cui si trovava malato⁴¹, fu solennemente posta in opera il 29 maggio 1620⁴²; prima di tale cerimonia di fondazione, il primo ottobre 1618 era iniziato lo scavo del terreno sul lato di tramontana, ad opera di centoventi uomini, trovandovi "una cava di pietra forte per fare la fabrica di detto palazzo"⁴³, e l'8 settembre 1619 era stata intrapresa in presenza del granduca la demolizione di alcune case in fronte al palazzo⁴⁴. Dunque, se non poté presenziare i lavori, Cosimo senz'altro li dovette indirizzare per lo meno fino all'aggravarsi delle sue condizioni e alla morte per tubercolosi sopraggiunta il 28 febbraio 1621, un arco di tempo in cui, come vedremo, ebbe senz'altro modo di concordare con le maestranze le linee guida del progetto architettonico e anche, almeno in nuce, di quello decorativo dei nuovi ambienti interni.

⁴⁰ M. MOSCO, *La loggetta dell'Aiace*, in *Palazzo Pitti. L'arte e la storia*, a cura di M. Chiarini, Firenze 2000, pp. 63-65: 63. La studiosa ritiene che l'ampliamento fosse iniziato nel 1621. In proposito si veda anche M. CHIARINI, *Cosimo II e l'inizio della quadreria in Palazzo Pitti. L'arte...* cit., pp. 66-70: 66.

⁴¹ Così riferisce Cesare Tinghi: "e adi 29 di Maggio 1620 in venerdì giorno di san masimo veschovo e confesore a ore 14 minuti 11 pianeto tanto felice a questa fabrica come a basso si vedra nella discriptione della fortuna celeste fatta da giovanni pieroni cosmografo di S.A.S. e matematico et perche il Ser mo granduca nostro sg re era in letto malato di febbre per dare principio et mettere la prima pietra fu bisogno condurli a letto la lapida prima di marmo con la calcina et di sua mano metervela et fu fatto in questa maniera fu messa in suruna barella di legnio et portata da quattro fillioli di giulio parigi ingeniere et dal Crar. mo girolamo Guicciardini sopratendente preso una cazuola di calcina et data in mano a S.A. la distese sopra detta pietra et cosi fu da detti portata via al luogho destinato in fondo de fondamenti in sul cantone di detta fabrica di verso tramontana a manritta che si ghuarda verso il monasterio di santa felicità coe in sul cantone principale di detta murallia" (C. Tinghi, *Diario di corte tenuto da Cesare Tinghi per commissione del G.D. Cosimo II, e continuato dopo la sua morte fino al 9 novembre 1623*, BNCF, fondo Gino Capponi, 261.II, c. 248v). Si veda anche G. CAMBIAGI, *Descrizione dell'Imperiale Giardino di Boboli fatta da Gaetano Cambiagi*, Stamperia Imperiale, Firenze 1757, p. 16. A proposito dei due diari del Tinghi si veda F. FANTAPPIÈ, *Sale per lo spettacolo a Pitti (1600-1650)*, in *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, a cura di S. Bertelli, R. Pasta, Firenze 2003, pp. 135-180.

⁴² La posa della prima pietra "sul canto verso Tramontana" con la relativa cerimonia avvenne, in presenza dei vari interessati, fra cui Giulio Parigi e il Soprintendente della fabbrica Senatore Girolamo Guicciardini, come indicato dal Cosmografo e Matematico del granduca Giovanni Peroni, nel giorno e all'ora da questi reputati fausti, il 29 maggio 1620 alle 14, quando fu anche benedetta "tutta la fossa cavata per alzarvi la fabbrica" e furono riposte nei fondamenti una cassetta con medaglie e monete d'oro e tre lamine di bronzo incise con iscrizioni commemorative (cfr. Tinghi, *Diario di corte...* cit., II, c. 248v; CAMBIAGI, *Descrizione...* cit., p. 14). Si veda, per l'ulteriore fonte manoscritta su tale vicenda, il *Diario* di Francesco Settimanni, in *Atlante del barocco in Italia...* cit., pp. 402-405, n. 70, *Palazzo Pitti*, scheda di M. Bevilacqua: 403.

⁴³ Tinghi, *Diario di corte...* cit., II, c. 248v.

⁴⁴ Il Cambiagi, traendo la notizia da un manoscritto di Lazzerò Marmi, riporta che l'8 settembre 1619, alla presenza del granduca, "furono atterrate più case che erano avanti, tra le quali vi era una via nominata della Cava, e ciò per rendere più ampla [sic] la gran Piazza, che al presente si vede" (CAMBIAGI, *Descrizione...* cit., p. 13).

È pertanto al decisionismo del granduca, che, come si trae dal *Diario* del Tinghi, fu attivo fino agli ultimi mesi di vita in tutti gli abituali impegni quotidiani⁴⁵, che si deve l'intera impostazione di un'opera nel complesso così ambiziosa; la quale, allargando il palazzo sulla piazza da sette a ventitre assi e rimodulandolo mediante l'abbassamento di un piano in parte delle due aggiunte laterali, pur attenendosi nelle forme e nei materiali, nel rispetto della fiorentina "convenienza", allo stile preesistente⁴⁶, persegue un fine di grandiosità dimensionale, perfetta immagine di un ruolo politico ormai pienamente raggiunto dai Medici "come depositari e proscrittori della tradizione"⁴⁷ e di una "reale magnificenza" universalmente apprezzata⁴⁸.

Se dunque il segno impresso alla realizzazione della prima ala di facciata verso tramontana, già ultimata nel 1625⁴⁹, non può essere attribuito alle reggenti Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria, ciò sembra valere, almeno a grandi linee, anche per il progetto artistico dei nuovi e qualificati spazi che dal 1621 si vanno a realizzare. Le sale terrene infatti, che furono adibite alla fine del quarto decennio del Seicento, una volta ultimata la decorazione a fresco, ad "habitatione e Terra del Gran Palazzo doue habita l'Estate il Serenissimo Gran Duca"⁵⁰ (Fig.8), e che oggi ospitano il Tesoro dei Granduchi, già Museo degli Argenti, erano

⁴⁵ Ad esempio, in ossequio all'etichetta di corte, nell'ottobre 1620, l'11 e il 12 riceveva il Cardinale Farnese di passaggio da Firenze per Roma, onorandolo in vari modi, facendo "musica di strumenti di fiato in sul corridore del palazo" (Tinghi, *Diario di corte...* cit., II, c. 274v), e regalandogli "un tavolino di pietra paragone nera tutta comessa di pietre dure lavorata afiori con il suo pede fatto intarsiato cosa di molta stima" (Ivi, c. 276r); oppure, il giorno 17, dopo la messa si reca nella "galleria e prato di pitture con le cavalle della razza di S.A." (*Ibidem*), e ancora il 18 "si levo et udi messa in casa poi ando nella galleria tornato desino et doppo si trattenne con diversi virtuosi".

⁴⁶ Per il concetto di "convenienza" nel rifacimento e nell'ampliamento degli edifici a Firenze nella prima metà del '600, cfr. 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, Palazzo Strozzi, ottobre 1965), a cura di M. Gregori, Firenze 1965, pp. 5-37: 31.

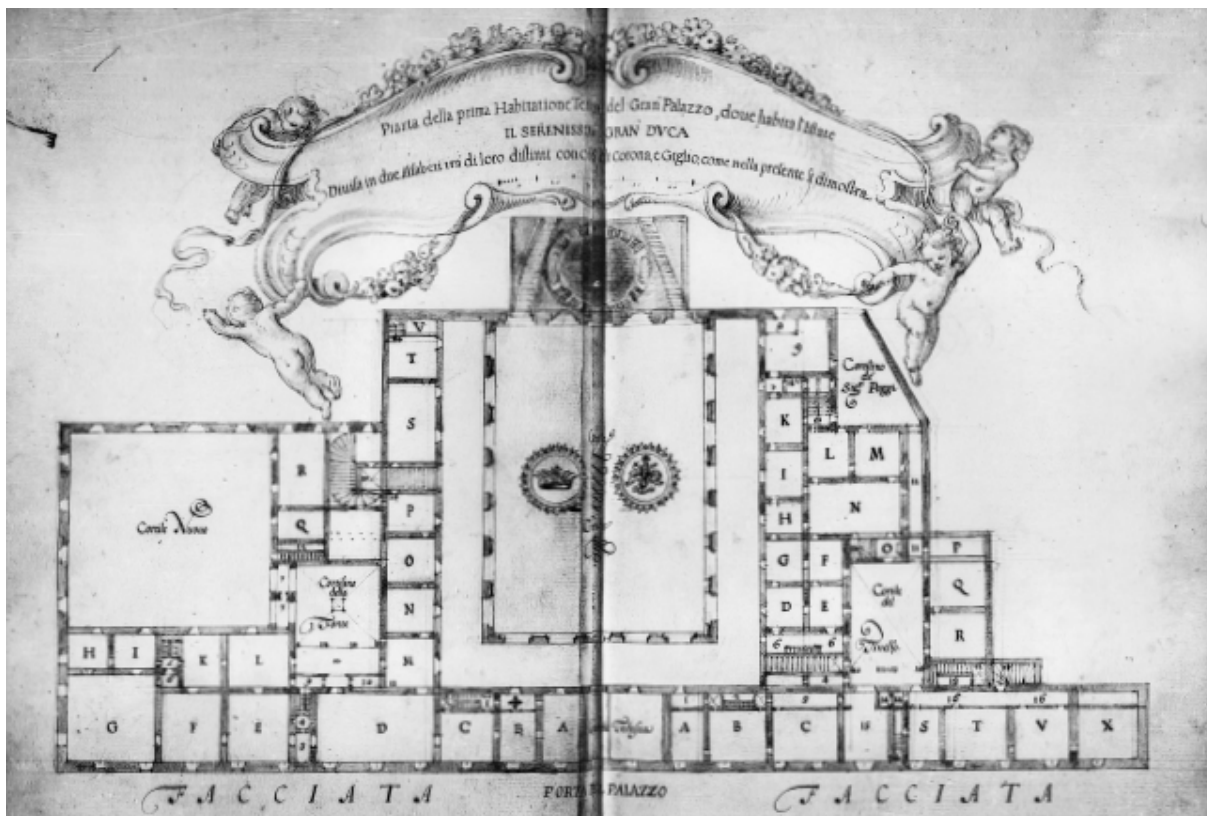
⁴⁷ L. BALDINI GIUSTI, *Gli ampliamenti del Palazzo: progetti e realizzazioni*, in *Palazzo Pitti. L'arte...* cit., pp. 76-86: 77.

⁴⁸ In proposito il Baldinucci, nella vita di Giulio Parigi: ".../ ma quello, che fra l'opere belle di questo artefice è più da ammirarsi, è l'accrescimento dall'uno e altro lato del palazzo del serenissimo granduca a' Pitti; edificio, che pure con suo disegno e reale magnificenza fu condotto nel termine che si vede con universal applauso de' più intendenti dell'arte" (BALDINUCCI, *Notizie...* cit., IV, p. 139).

⁴⁹ La seconda ala di facciata verso Porta Romana sarà realizzata da Alfonso Parigi il giovane, seguendo il progetto del padre Giulio ("per ordine del padre" scriverà il Baldinucci) fra il 1631 e il 1640 (BALDINI GIUSTI, *Gli ampliamenti...* cit., p.76).

⁵⁰ Così è definito da Giacinto Maria Marmi nella *Pianta della prima Habitatione e Terra del Gran Palazzo, doue habita l'Estate il Serenissimo Gran Duca*, in "Norma per il guardarobba del Gran Palazzo della città di Fiorenza doue habita il Ser.mo Gran Duca di Toscana", BNCF, Magliabechiano, II.I.284. La "Norma" è datata fra il 1662 e il 1667 in M. MOSCO, *L'appartamento da inverno del granduca Ferdinando II (1610-1670)*, in *La Galleria Palatina. Storia della quadreria Granducale di palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie, 23 settembre 1982-31 gennaio 1983), a cura di M. Mosco, Firenze 1982, pp. 33-36: 35 nota 5; "fra il 1662 e il 1663" in S. BERTELLI, *Palazzo Pitti dai Medici ai Savoia*, in *La Corte di Toscana dai Medici ai Lorena*, Atti delle giornate di studio (Firenze, Archivio di Stato e Palazzo Pitti, 15-16 dicembre 1997), a cura di A. Bellinazzi, A. Contini, Roma 2002, pp. 11-109: 26.

destinate in origine nelle intenzioni di Cosimo II, come quelle in facciata al piano nobile, ad uso di rappresentanza e di udienza⁵¹.

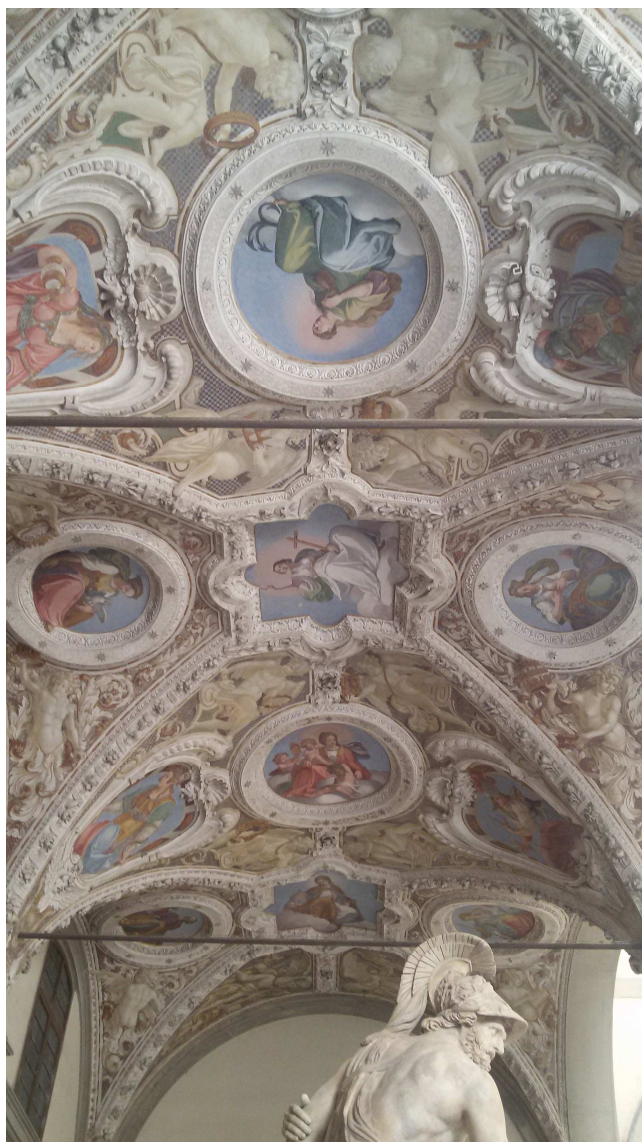


8. Giacinto Maria Marmi, *Pianta della prima Habitatione e Terra del Gran Palazzo, doue habita l'Estate il Serenissimo Gran Dvca*, 1662-1663, BNCF, Magliabechiano, II.I.284.

È dunque in rapporto a tale funzione che va letto il programma figurativo di decorazione murale dei nuovi ambienti, alcuni dei quali già in lavorazione da parte di Michelangelo Cinganelli fino dal settembre 1622⁵², materialmente eseguito per iniziativa delle reggenti, ma con una finalità celebrativa delle virtù e illustrativa degli interessi di casa Medici i cui elementi sembrano ricondurre a un canovaccio narrativo tracciato dallo stesso Cosimo. Tale programma riguarda la volta della sala della Stufa e la galleria detta “del Poccetti” al primo piano, la “grotticina” e la piccola cappella al piano terra, la “loggetta del cortilino” o Cortile di Aiace (Fig. 9), il “tesoretto” e quattro sale dei mezzanini.

⁵¹ M. MOSCO, *L'appartamento d'Estate dei granduchi*, in *Palazzo Pitti. L'arte...* cit., pp. 90-104: 90.

⁵² E. ACANFORA, *La decorazione delle loggette. Gli anni della reggenza di Maria Maddalena d'Austria e oltre*, in *Palazzo Pitti. L'arte...* cit., pp. 57-62: 58; si veda anche E. ACANFORA, *La grotticina*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 164-166: 164.



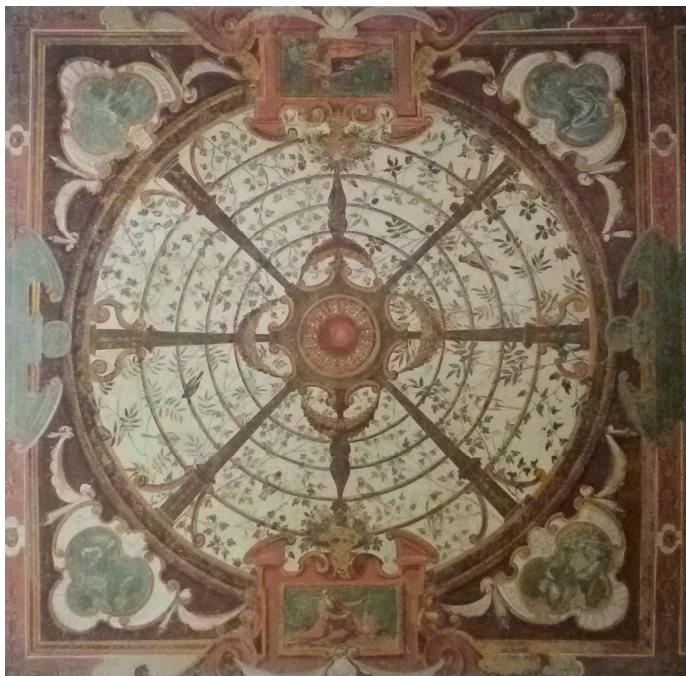
9. Loggetta del Cortile di Aiace, Firenze, Palazzo Pitti.

È il Parigi, anche per le decorazioni interne, a soprintendere l'intera operazione, in stretta collaborazione con il Cinganelli, specialista con la sua avviata bottega, ereditata dal maestro Bernardino Poccetti alla sua morte nel 1612⁵³, in sfondati prospettici e in ornati naturalistici con paesaggi e finti pergolati con animali e rampicanti fioriti, elementi che, sempre con la direzione artistica del Parigi, aveva già sperimentato nella vasta impresa decorativa eseguita per il fratello di Cosimo Cardinal Carlo nella sua villa di Careggi fra il giugno 1617 e il marzo 1618⁵⁴ (Fig. 10); e ancor prima, nel 1613-1614, proprio nel cantiere del giardino di Boboli, dove, come vedremo, lo ritroviamo come collaboratore precoce dello stesso Parigi,

⁵³ Fu infatti il suo ex allievo Cinganelli, alla morte del Poccetti nel 1612, a subentrargli nella direzione della bottega (ACANFORA, *La decorazione delle loggette...* cit., p. 58).

⁵⁴ N. BASTOGI, *La villa di Careggi*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 193-194: 194.

chiamatovi ora a dipingere ora a ‘sgraffiare’ il perduto ornamento di due muri, il cui ingente costo lascia intravedere un intervento di rilievo, esemplato il primo plausibilmente sul modello poccettesco che l’artista seguirà anche a Careggi, il secondo sui graffiti esistenti nel fronte sul giardino del Corridoio vasariano⁵⁵.



10. Bottega di Michelangelo Cinganelli e Filippo Tarchiani, *Decorazioni a pergolato e figure allegoriche*, 1617-1618, Firenze, Villa Medicea di Careggi, loggia al primo piano, volta.

Nei soggetti delle nuove sale, entro due distinti indirizzi tematici, ritroviamo da un lato l’interesse per i *naturalia*, manifestato ad esempio nella “grotticina” al piano terra, con le varie specie di uccelli che, entro un tessuto a grottesca, si affacciano dagli occhi a sfondato (Fig. 11), e che appare derivato in loco dall’esempio di Bernardino Poccetti nella Grotta Grande di Boboli; dall’altro il filone allegorico nella “loggetta del cortilino”, che diviene palesemente encomiastico nella “galleria del Poccetti”, certamente la più rappresentativa del gruppo, in cui accanto al Cinganelli, responsabile dell’ideazione unitaria dell’impianto decorativo⁵⁶, intervengono i pittori di figura Filippo Tarchiani, Ottavio Vannini e Matteo Rosselli, illustrandovi in riquadri distinti la *Fortezza* in mezzo alla *Prudenza* e al *Dominio sottoposto alla Giustizia e all’Etica*, la *Fede cristiana* con ai lati gli stemmi bipartiti Medici-Asburgo e Medici-Lorena, e la *Giustizia* in mezzo alla *Abbondanza* e alla *Felicitas pubblica*.

⁵⁵ Si veda in proposito *infra* al paragrafo IV.3 e Fig. 21.

⁵⁶ Tale ruolo è riconosciuto al Cinganelli per i vari ambienti relativi a questo intervento (E. ACANFORA, *I mezzanini*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 166-173: 166-167).



11. Filippo Tarchiani, volta della Grotticina, Firenze, Palazzo Pitti, Museo del Tesoro dei Granduchi.

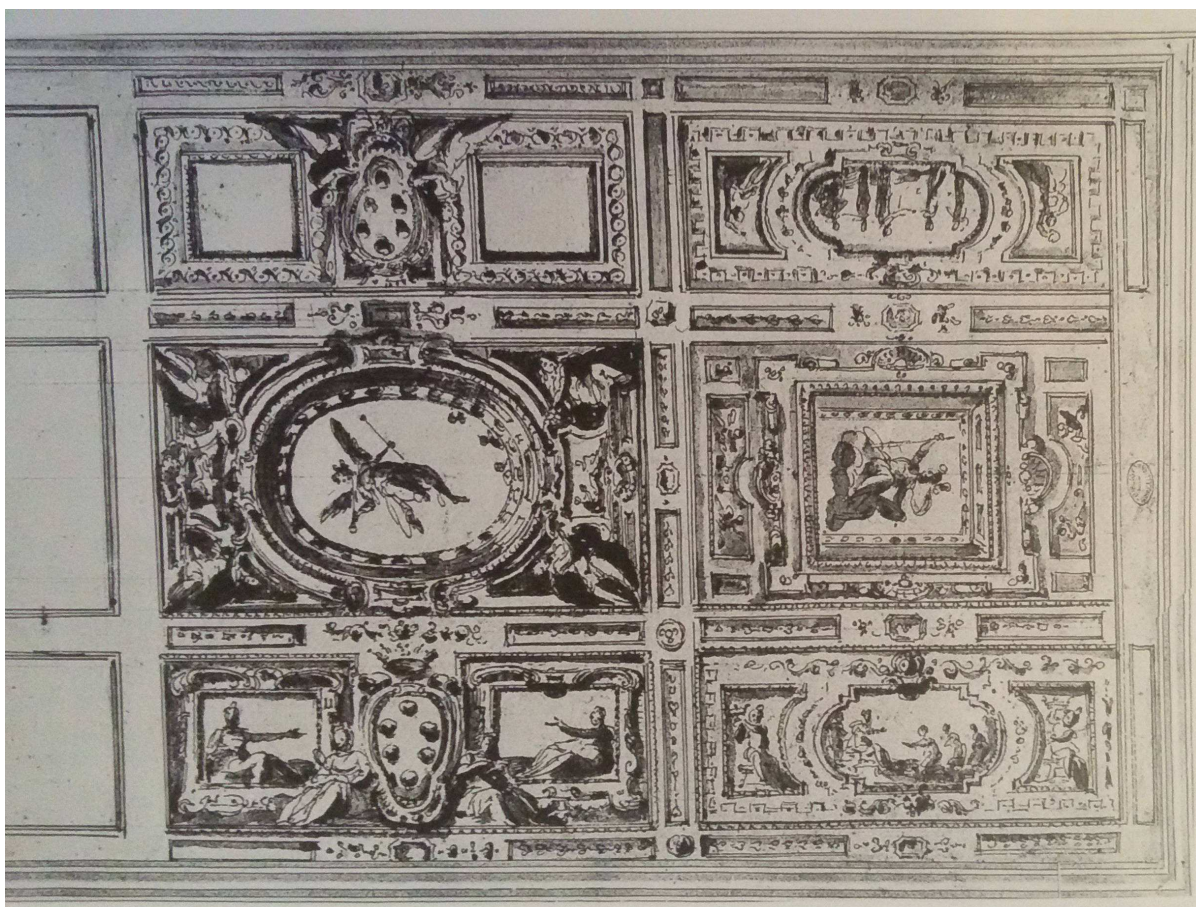
Temi questi ultimi che riconducono, secondo i dettami dell'*Iconologia* del Ripa⁵⁷, alle virtù dinastiche e all'immagine di buongoverno attuato dallo scomparso figlio e consorte, ma anche, nelle tre figure centrali, ai "programmi moralistici"⁵⁸ perseguiti dalle «serenissime tutrici», come prova la significativa presenza dei loro rispettivi stemmi. Per questa decorazione esiste però uno studio preparatorio parziale, attribuito al Cinganelli⁵⁹, (Fig. 12) che mostra, pur nella medesima impaginazione, una iconografia assai diversa rispetto alla versione finale evidentemente prescelta durante la reggenza (Fig. 13): la fascia centrale reca in mezzo una raffigurazione da leggere come la *Fama*, e replicato su entrambi i lati lo stemma mediceo del granduca; la seconda fascia pone sui lati di un'allegoria con clipeo e asta (la *Fortezza* ?) due storiette, una delle quali raffigurante l'omaggio a un personaggio in trono, plausibilmente Cosimo stesso. Il fatto che nell'opera finale si sostituiscano i soggetti principali, come avviene per la *Fede cristiana* che prende il posto della *Fama*, induce a

⁵⁷ L' *Iconologia* di Cesare Ripa venne pubblicata per la prima volta a Roma nel 1593, ma la prima edizione illustrata fu quella del 1603, più volte accresciuta e ristampata, alla quale si fa qui riferimento.

⁵⁸ Per questo tema si veda E. ACANFORA, *La "loggetta del cortilino" (o cortile di Aiace)*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 181-183: 181.

⁵⁹ Il bozzetto, conservato presso la Biblioteca Marucelliana (Vol. D, n. 148), traccia solo cinque delle nove campiture in cui è suddivisa la decorazione. Una raffigurazione compiuta molto vicina come tratto alla *Fortezza* del bozzetto si ritrova nella allegoria dello Studio nella Loggia di Artimino del Passignano (N. BASTOGI, *La villa ferdinanda di Artimino*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 45-47: 46 Fig. 21; per l'iconografia si veda N. BASTOGI, *La loggia*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 47-52: 48).

supporre, anche se finora non considerato dalla storiografia, un primo impianto decorativo concertato dallo stesso Cosimo con il Cinganelli e con il Parigi poco prima della morte, piuttosto che la scelta fra due distinti progetti iconografici entrambi dettati dalle reggenti; impianto nel quale la Fama, con tromba e scettro, annunciatrice delle nobili virtù del regale personaggio, e le storiette, riferite ad episodi della sua vita, richiamassero meriti e vicende terrene in cui il granduca in fin di vita identificava se stesso⁶⁰, dispiegati nello spazio aperto di una loggia affacciata sul cortile detto “della fonte”⁶¹, oggi di Aiace, e non nel volume chiuso attuale, ottenuto per tamponamento nel corso dell’Ottocento (Fig. 14).



12. Michelangelo Cinganelli, *Studio preparatorio per la volta della Galleria del Poccetti*, Firenze, Biblioteca Marucelliana, D 148.

⁶⁰ E. ACANFORA, *La galleria detta “del Poccetti”*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 156-160. La studiosa non ravvisa alcun legato di Cosimo, se non nei primitivi stemmi medicei del bozzetto.

⁶¹ Così denominato in G.M. Marmi, *Pianta del Piano della Seconda Habitatione...* cit.



13. Matteo Rosselli, *Fede cristiana*, Galleria del Poccetti, particolare della volta, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

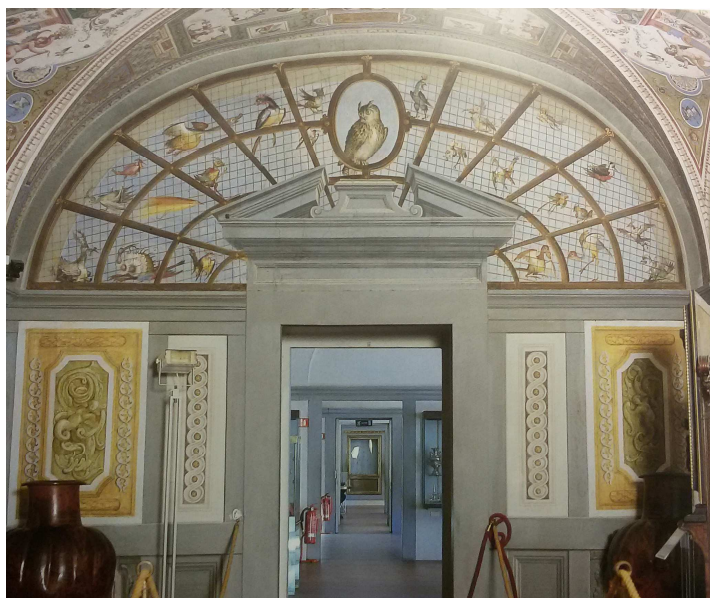


14. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria del Poccetti, prospetto verso il Cortile di Aiace.

Ma è soprattutto nei decori del mezzanino che ritroviamo un segno identificativo ancora più calzante per definire un legame di questo apparato decorativo con il pensiero di Cosimo II. Nella sala denominata “loggetta dei mestieri”, oggi tamponata ma un tempo aperta anch’essa sul cortile di Aiace⁶², è una decorazione murale a grottesche con scenette dedicate a quelle

⁶² Un esempio di come apparivano queste logge col soffitto affrescato ci è dato dalla loggia della villa di Careggi (si veda in proposito *La villa medicea di Careggi. Storia, rilievi e analisi per il restauro*, a cura di L. Zangheri, Firenze 2014).

che allora erano ritenute le principali scoperte fatte dall'uomo, la cui iconografia si ispira alla serie di incisioni *Nova Reperta*, eseguite su disegno di Giovanni Stradano nel tardo '500, attualizzandone però i contenuti con le scoperte intervenute nel frattempo, fra cui quella del cannocchiale. Anche se non conosciamo l'uso di tale ambiente⁶³, che nella narrativa aneddotica dei singoli episodi richiama le figurazioni nelle volte delle sale dell'Armeria e della stanza “degli strumenti matematici” volute da Ferdinando I agli Uffizi⁶⁴, considerando il particolare intreccio dei temi raffigurati, come la misurazione del tempo, l'ottica, gli strumenti scientifici della navigazione, la stampa, il cavalcare, la distilleria, l'attività delle botteghe artigiane, ai quali Cosimo II aveva dato grande impulso, e la lettura in chiave galileiana che viene data di questi soggetti⁶⁵, esso non può che apparire collegabile a un progetto del granduca e alla sua curiosità scientifica e naturalistica piuttosto che allo spirito delle austere reggenti, cui pare estraneo anche il contorno di animali e uccelli esotici e di diletto raffigurati dietro una voliera nelle lunette (Fig. 15), che evocavano quelli reali allevati nel vicino giardino riscontrabili in alcuni disegni di Remigio Cantagallina⁶⁶.



15. Collaboratori di Michelangelo Cinganelli, Firenze, Palazzo Pitti, Mezzanini del Tesoro dei Granduchi, Loggetta.

⁶³ Si veda al riguardo N. BASTOGI, *Le stanze dei mezzanini: una lettura iconografica*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 173-181. Per l'uso tutt'oggi sconosciuto di tale ambiente, Ivi, pp. 177-178.

⁶⁴ La decorazione dell'Armeria venne affidata nel 1588 a Ludovico Buti, quella della stanza “degli strumenti matematici” a Giulio Parigi nel 1599, che vi compare come pittore (cfr. N. BASTOGI, *Le sale dell'Armeria e la sala delle Carte geografiche*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 35-42; E. ACANFORA, *La “stanza de li strumenti matematici”*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 42-44). Giulio Parigi aveva infatti iniziato la sua attività come pittore, immatricolandosi all'Accademia del Disegno nel 1594 e entrando con tale ruolo nei ranghi degli artisti di corte nel 1597 (SMALZI, *Giulio Parigi architetto di corte...* cit., p. 70 note 16-17).

⁶⁵ Cfr. BASTOGI, *Le stanze dei mezzanini...* cit., p. 177.

⁶⁶ Si veda al capitolo III.

È nota infatti la sua passione per le razze equine, di cui il *Diario* del Tinghi documenta frequenti esibizioni nel “prato de’ Pitti”⁶⁷ oltre alle visite alle stalle⁶⁸, espressa anche nell’affidamento a Filippo Napoletano dei ritratti dei principali cavalli della sua scuderia, dipinti in grandi tele oggi perdute⁶⁹; e non meno calzante l’interesse per la storia naturale in molti suoi aspetti, come le conchiglie e gli agrumi da lui fatti ‘ritrarre’ con finalità di illustrazione scientifica ancora dal Napoletano⁷⁰, o la rarità lapidea detta “pietra paesina” o “lineato d’Arno”, la cui conversione in “artificialia”, ottenuta mediante una rifinitura pittorica che integra con elementi narrativi il suo disegno naturale (Fig. 16), si sviluppa proprio durante il suo regno⁷¹, in parallelo alla produzione in pietre dure della Galleria dei lavori degli Uffizi⁷². Lo stesso vale per l’ottica, in cui il significativo inserimento del cannocchiale in una deliziosa scenetta *en plein air* (Fig. 17), richiama non solo il noto legame del granduca con Galileo Galilei, prima suo precettore e poi suo protetto come “matematico e filosofo primario del granduca”⁷³, ma anche, come conseguenza della nuova scienza di quest’ultimo, l’adozione

⁶⁷ Così avviene, ad esempio, spiegato nei dettagli, il 5 ottobre 1620: “E adi 5 di ottobre stando dio laudato S.A.S. bene levatosi udi messa in casa poi ando nel corridore tornato a pittu desino et poi se ne ando alletto per due ore et si trattenne con diverse cose et poi attese anegotti et doppo ando in sul prato depitti dove era la Ser ma arciduchessa stettero a vedere le cavalle et e fillioli che erano tornati di montagna e sono la raza di S.A.S et erano al n ro di piu di 400 fra cavalle et fillioli et vi era tutti ecavallerizi et e m tri di stalla et il cavalerizo maggiore et erano molte belle et con belli mantelli et poi tornato S.A. alle camere fece dare le mancie a quelli cavallieri et guardiani che lavevano condotti et poi .S.A. ceno et seneando alletto ariposare dopo avere detto le solite oratione” (Tinghi, *Diario di corte...* cit., II, c. 273v); e ancora il 17 ottobre (Ivi, c. 276r).

⁶⁸ Come la visita a Poggio a Caiano, il 15 settembre 1620, quando Cosimo si reca “al Poggio et a vedere la bella raza de suoi cavalli et de puledri” (Ivi, c. 3v).

⁶⁹ M. CHIARINI, *Le collezioni dei Medici a Palazzo Pitti*, in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Chiarini, S. Padovani, voll. I-II, Firenze 2003, I, p. 17. Filippo Teodoro di Liagno, detto Filippo d’Angeli o Filippo Napoletano era giunto a Firenze nell’estate del 1617 su invito del granduca, mentre si trovava a Roma presso il Cardinale Francesco Maria Del Monte; pare che a sua volta abbia introdotto a corte il fiammingo Giusto Sustermans, che sarebbe diventato il ritrattista di tre generazioni di Medici.

⁷⁰ Il riferimento è ai due dipinti raffiguranti *Due conchiglie* e *Due cedri*, entrambe realizzate a Firenze e consegnate alla Guardaroba di Cosimo II nell’estate 1618 (cfr. in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Pittura*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987), a cura di G.Guidi, D. Maruccci, Firenze 1986, pp. 198-199, catt. I.82, I.83, schede di Marco Chiarini); si veda anche, per la finalità scientifica piuttosto che meramente pittorica, E. FUMAGALLI, *Tendenze della natura morta in Toscana nell’età di Galileo*, in *Il cannocchiale e il pennello. Nuova scienza e nuova arte nell’età di Galileo*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Blu, 9 maggio-19 luglio 2009), a cura di L. Tongiorgi Tomasi, A. Tosi, Firenze 2009, pp. 251-263: 251-252, 262 note 6-8.

⁷¹ Questo nuovo genere di pittura su pietra alberese selezionata per il particolare linearismo, sviluppatosi come riflesso dell’attività della Galleria dei Lavori, oggi Opificio delle Pietre Dure, pare sia stato ‘inventato’ da Filippo Napoletano, artista versatile e fra i prediletti del Granduca (cfr. in M. CHIARINI, *Cosimo II e Maria Maddalena d’Austria*, in *L’ombra del genio...* cit., pp. 89-95: 93).

⁷² Nelle collezioni fiorentine si conservano numerosi esempi in tal senso, soprattutto ad opera di Filippo Napoletano (cfr. *Bizzarrie di pietre dipinte dalle collezioni dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell’Accademia e Museo dell’Opificio delle Pietre Dure, 2 dicembre-19 febbraio 2001), a cura di M. Chiarini, C. Acidini Luchinat, Cinisello Balsamo (Milano), 2000).

⁷³ Per i rapporti fra Cosimo II e Galileo Galilei si veda E.FASANO GUARINI, *Cosimo II de’Medici*, Dizionario Biografico degli Italiani, 1984, *ad vocem*.

di strumenti ottici e la nuova percezione dell'intorno da parte della troupe di architetti granducali, ben documentata, come vedremo, nei Taccuini attribuiti all'ambito di Giulio Parigi e nei disegni del Cantagallina.



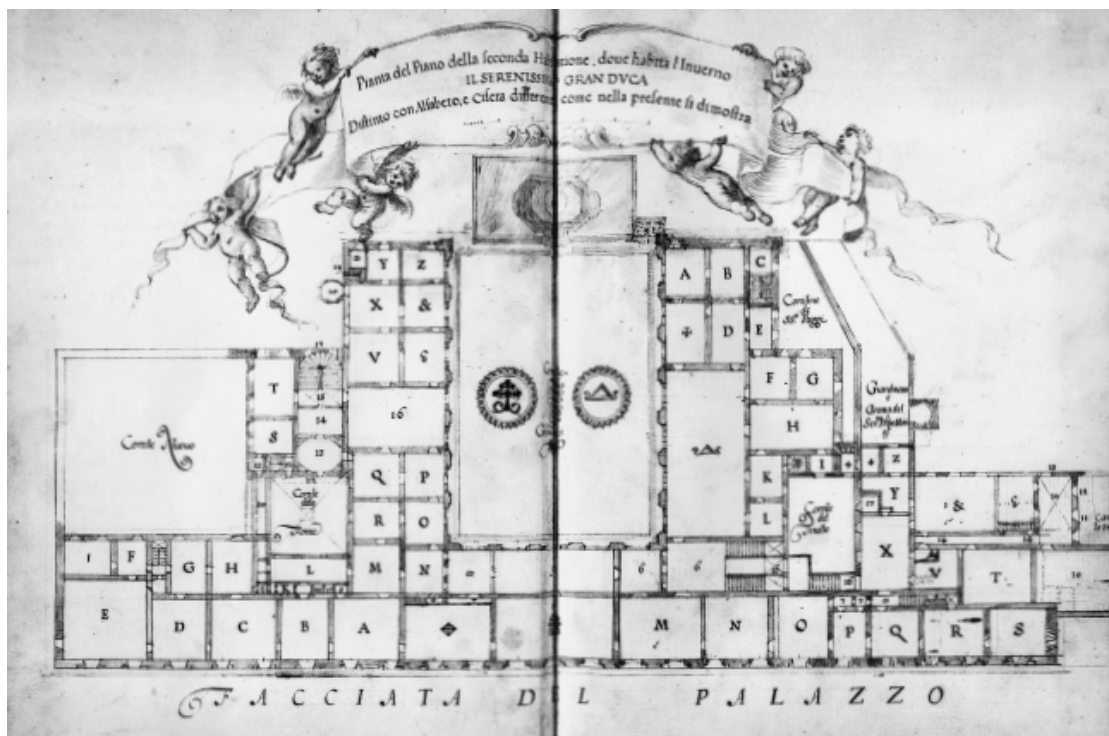
16. Filippo Napoletano, *Ruggero libera Angelica*, Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure.



17. Collaboratori di Michelangelo Cinganelli, *Invenzione del cannocchiale e grottesche*, Firenze, Palazzo Pitti, Mezzanini del Tesoro dei Granduchi, Loggetta.

Alla larghezza di impostazione architettonica del palazzo e del nuovo giardino di Boboli, declinata in parallelo alla creazione di ambienti più intimi e quotidianamente fruibili come quello ora descritto, va collegato il progetto di una Galleria da allestire nella loggia centrale al

primo piano affacciata sul cortile⁷⁴ (Fig. 18), che, seppure noto solo attraverso una testimonianza complessiva e non di dettaglio sull'identificazione delle opere, riveste grande importanza per la storia della museologia, dal momento che prefigura, finanche nella descrizione, l'evoluzione della futura Galleria Palatina, anticipando in senso lato una cultura propria delle gallerie barocche che vedrà in tutta Italia il suo massimo sviluppo nel pieno del Seicento.



18. Giacinto Maria Marmi, *Pianta del Piano della seconda Habitatione, dove habita d'Inverno il Serenissimo Gran Dvca*, 1662-1663, BNCF, Magliabechiano, II.I.284.

Come annota nel suo *Diario* Cesare Tinghi, aiutante di camera e attento narratore della vita e del cerimoniale di corte, nel settembre 1620, rientrando nell'appartamento d'inverno al piano nobile dopo un lungo periodo di malattia, Cosimo II decide di dare una nuova funzione alla

⁷⁴ M. MOSCO, *Dalla loggia alla galleria: l'antica galleria di Cosimo II a Palazzo Pitti*, in *La Galleria Palatina. Storia...* cit, pp. 31-32; M. CHIARINI, *Cosimo II e l'inizio...* cit., pp. 68, 70.

loggia, lunga circa 23 metri⁷⁵, contigua alle proprie stanze, allora corrispondenti a quelle già usate dal padre Ferdinando I⁷⁶:

c. 270v

come .S.A era tornato ad abitare le stanze di sopra del palazzo de pittì e li venne amemoria un bel pensiero che una loggia in sul piano di dette stanze di lungeza di passi 75 S.A. in quattro giorni la fece diventare una bella galleria adorna di molte figure et teste di marmo in su piedistallo di noce tucti doro et la vi fece parare di quadri di pitture di mano de maggior valenti uomini (sic) che sieno stati al mondo coe di rafallo da urbino di lionardo da vinci di tiziano del pollaiolo dandrea del sarti del vinitiano di giorgione del parmigiano et de moderni del bronzino del cigoli di santi di tito del pasigniano del biliverti et del roselli

c. 271r

et di molti altri pittori de nostri tenpi et sono tutte pitture di storie e ritratti cavalli et simile altre cose di garbo et oltre ladorno di segiole di bellissima foggia con belli intagli et molte dorature fatte alla indiana et molti belli sgabelli tutti miniati doro et molte altre cose belle et gratiose onde S.A.S. senepillia gusto et piacere et erono tutte cose che erono per il palazzo in qua et in la che non se ne aveva un godimento nessuno le quale vallono molte millia di scudi⁷⁷.

La Galleria pensata e realizzata da Cosimo II in soli quattro giorni, in cui, nell'elencazione offertaci dal Tinghi, sono raccolti per "gusto et piacere" del principe gli uni accanto agli altri dipinti dei sommi artisti e una selezione dei "moderni", sculture in marmo, ma anche i ritratti degli amati cavalli eseguiti da Filippo Napoletano e elementi di arredo, come seggioloni e sgabelli intagliati e dorati, assume nel panorama fiorentino e, più in generale, in quello dell'evoluzione europea della Galleria come spazio architettonico del collezionismo, un ruolo importantissimo, finora forse non sufficientemente considerato.

Anche se si può solo provare a immaginare, come ha fatto Marco Chiarini a proposito dei dipinti antichi e moderni di maggior pregio, "disposti sulle pareti della galleria il cosiddetto *Mendoza* di Tiziano, la *Velata* di Raffaello, dono di R. Botti al granduca, forse il *Baccio Valori* di Sebastiano del Piombo, il *Luca Martini* del Bronzino (Par. IV.8 Fig. 62), *l'Apollo e*

⁷⁵ Questa è la misura odierna della Galleria delle Statue al primo piano di palazzo Pitti; non è stato possibile risalire al valore ufficiale del "passo", essendoci fornita dal Tinghi l'informazione che la galleria era lunga 75 passi, o meglio il valore ricavabile per deduzione non dà una misura corrispondente a quella attuale: nel Vocabolario della Crusca del 1612 il miglio toscano corrisponde a 3.000 passi (da altre fonti 2.833 braccia); da cui $2.833 \times \text{mt. } 0,583 = \text{mt. } 1.651,639$: $3.000 = \text{mt. } 0,55$ lunghezza del "passo"; e dunque $\text{mt. } 0,55 \times 75$ (i passi indicati dal Tinghi) = $\text{mt. } 41,25$. È assai probabile che a quella data anche la sala degli Staffieri e l'ambiente simmetrico sul lato opposto, poi inglobato nell'attuale sala del Castagnoli, fossero in continuità con la loggia centrale.

⁷⁶ Si veda in proposito la ricostruzione grafica dei vari ambienti del palazzo "sotto Ferdinando I" in F. FACCHINETTI, *Le vicende costruttive*, in *Palazzo Pitti. L'arte...* cit., pp. 20-39: figg. p. 35.

⁷⁷ Tinghi, *Diario di Corte...* cit., II, cc.270v-271r, riferito in data 27 settembre 1620; il testo era stato parzialmente riportato in MOSCO, *Dalla loggia...* cit., p. 31; e in CHIARINI, *Cosimo II e l'inizio...* cit., p. 68.

Marsia del Guercino da lui acquistato a Bologna, la *Giuditta* di Cristofano Allori, uno o più dei tanti Cigoli di galleria, uno dei tanti Andrea del Sarto, e il *Sant'Ivo* dell'Empoli, uno dei ritratti di Santi di Tito, e gli Honthorst (più comunemente noto in Italia come "Gherardo delle Notti"), i Gentileschi, i Battistello Caracciolo ... proprio tutti quei capolavori che oggi si ammirano a Pitti"⁷⁸, l'accostamento disinvolto di dipinti e sculture illustri a "molte altre cose belle et gratiose /.../ et erano tutte cose che erano per il palazzo in qua et in la che non se ne aveva un godimento nessuno", si pone infatti come scelta di tipo percettivo e non rappresentativo, connotando un salto di gusto verso quel piacere del raccogliere, anche alla rinfusa, accostando il bello e il meno bello, il canonico e l'affettivo, che è proprio della quadreria pienamente barocca, ambiente perfetto per esporsi all'ammirazione di virtuosi e gentiluomini piuttosto che al fine morale di nobile decoro e "incitamento alla virtù"⁷⁹ che aveva connotato, prima di Cosimo II, le collezioni medicee.

Il precedente 'domestico' che il granduca aveva bene in mente, frequentandolo con assiduità e non mancando di esibirlo agli importanti visitatori forestieri o stranieri nelle occasioni ufficiali⁸⁰, era naturalmente la Galleria posta all'ultimo piano della fabbrica degli Uffizi. Essa era nata come evoluzione della cosiddetta Tribuna, aulica sala a pianta centrale progettata dal Buontalenti e aperta sul lungo corridoio delle Logge vasariane, voluta da Francesco I come scrigno prezioso dei suoi molteplici interessi scientifici, artistici e alchemici, dopo la prima esperienza collezionistica espressa nel clima da *wunderkammer* dello Studiolo di Palazzo Vecchio. Nella Tribuna e nel corridoio di levante egli aveva riorganizzato parte delle collezioni medicee già allestite dal padre Cosimo I nella Sala del Mappamondo di Palazzo Vecchio, aprendole simbolicamente ed elitariamente al pubblico nel 1584. Era stato poi Ferdinando I, giunto a Firenze da Roma nel 1587, dove nella villa sul Pincio aveva allestito una galleria puramente antiquaria⁸¹, a chiudere le logge degli Uffizi, collocandovi 80 statue su

⁷⁸ CHIARINI, *Cosimo II e l'inizio...* cit., pp. 68, 70. Già Marilena Mosco segnalava, fra i dipinti appartenuti a Cosimo II, "la *Velata* di Raffaello, il *Diego de Mendoza* di Tiziano, l'*Apollo e Marsia* del Guercino, il *Sant'Ivo protettore dei pupilli* dell'Empoli" (MOSCO, *Dalla loggia...* cit., p. 31).

⁷⁹ C. DE BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze 1998, p. 99.

⁸⁰ Come si può dedurre dal Diario del Tinghi, le visite alla Galleria degli Uffizi sono assai frequenti, e, dopo il settembre 1620 si alternano continuamente con quelle alla nuova Galleria di Pitti, più comoda in relazione all'aggravarsi dello stato di salute di Cosimo. Esse sono distinguibili in quanto dopo le prime è per lo più indicato il "ritorno a Pitti", che invece manca nelle altre. Anche la frequentazione del giardino è assidua e quasi quotidiana. Si cita a titolo di esempio, il 30 settembre 1620, "poi ando nela galleria et tornato apitti desino solo /.../ et doppo ando a spasso per il giardino"; e il primo ottobre dopo il desinare "ando nel giardino a pilliare aria" (Tinghi, *Diario di Corte...* cit., II, c. 271v).

⁸¹ Tale Galleria era costituita da 27 statue, 22 busti e 8 statue marmoree in giardino; cfr. W. PRINZ, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di C. Cieri Via, Modena 2006, p. 53.

pedistalli, parte delle quali trasferitevi da Roma⁸², e integrando poi tale esposizione, fra l'87 e il '91, con la serie iconografica "Gioviana", collezione di 486 ritratti di uomini illustri copiati in un trentennio (1552-1589), su iniziativa di Cosimo I, dal "museo" comasco di Paolo Giovio da Cristofano dell'Altissimo. L'insieme di statue e ritratti così costituito, già denominato da Francesco Bocchi "galleria" nella sua guida di Firenze del 1591⁸³, definiva il nuovo modello fiorentino di tale spazio sia rispetto a quello francese di un apparato decorativo e plastico compenetrato all'architettura, esemplificato dalla Galleria di Francesco I di Francia a Fontainebleau e introdotto per la prima volta a Roma intorno al 1580⁸⁴, sia nei confronti di quello antiquario prescelto dallo stesso Ferdinando per Villa Medici a Roma; modello che, al tempo di Cosimo II, troverà un riscontro puntuale, e ancor più una indiretta consacrazione, nella concezione teorica di galleria esposta da Vincenzo Scamozzi nella sua *Idea dell'architettura universale*, edita a Venezia nel 1615⁸⁵. Una corrispondenza non casuale, dal momento che lo Scamozzi aveva ricercato la protezione di Cosimo II dedicandogli il sesto libro dell'opera, relativo allo studio dei "cinque ordini di Architettura", anche se, nonostante il tramite e l'interessamento di Don Giovanni de' Medici, non ne ottenne i benefici sperati⁸⁶.

Con questi precedenti dunque, la Galleria di Cosimo II, ponendosi come cerniera fra il fine nobilitante ed etico del modello cinquecentesco e la sua evoluzione sei-settecentesca quale si manifesterà poi nella Galleria Palatina, si connota anche per altre peculiari caratteristiche.

La sua ambientazione in una loggia al primo piano chiusa da tre lati e affacciata sul cortile interno, concetto tradizionalmente proprio del portico o della loggia al piano terra, muta il consueto rapporto con l'esterno proprio di quella tipologia architettonica, trasferendolo da passaggio a visione: il luogo infatti identifica fino dal progetto ammannatiano, per l'elevazione e la centralità, il punto di vista privilegiato dal quale abbracciare l'intera distribuzione del giardino esteso a monte della fabbrica, negata al piano terra dal taglio della

⁸² Ivi, p.54.

⁸³ F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Fiorenza*, Firenze 1591, p. 45.

⁸⁴ Con la galleria di Palazzo Rucellai-Ruspoli, quella delle Carte Geografiche in Vaticano e quella di Villa Medici al Pincio; si veda in proposito PRINZ, *Galleria. Storia e...* cit., pp. 52-54.

⁸⁵ Così il testo: "e le aperture siano sconvenevolmente distanti per poter collocare pitture, e scoltura tramezzo, come statue, pili, storie di basso rilievo, ritratti d'huomini illustri in armi, et in lettere, e somiglianti cose, che danno materia di ragionare, e passar il tempo virtuosamente, come infinite se ne veggono in Roma, et in Francia"; cit. in V. SCAMOZZI, *Dell'Idea dell'architettura universale*, Venezia 1615, parte I, libro III, cap. XXIV, p. 329.

⁸⁶ Si veda al riguardo C. ELAM, *Vincenzo Scamozzi and the Medici: some unpublished letters*, in *Renaissance studies in honor of Craig Hugh Smyth*, a cura di A. Morrogh et al., II (*Art, Architecture*), Firenze 1985, pp. 203-217. Si veda inoltre G.M. FARA, *Genesi compositiva e fortuna editoriale dell'«Idea della architettura universale»*, in *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, catalogo della mostra (Vicenza, Museo Palladio-Palazzo Barbaran da Porto, 7 settembre 2003-11 gennaio 2004), a cura di F. Barbieri, G. Beltramini, Venezia 2003, pp. 457-461: 457.

scarpata di roccia e dalla conseguente conformazione a pozzo del cortile; rendendo possibile, in tal modo, di spaziare con un grandioso cono visivo fino a comprendere l'anfiteatro di verzura e la sua 'spalliera' naturale montante verso la sommità della collina. Il riferimento alla cultura classica dei portici decorati con dipinti e sculture e alle *ambulationes pensiles* ricordate da Plinio⁸⁷, instaura in tal modo un inedito dialogo fra collezionismo d'interno e collezionismo in esterno che il giardino viene man mano ad ospitare, fino a restituirne, nella spettacolare veduta a volo d'uccello inquadrata entro le colonne della loggia, una visione pittorica, analoga a quella goduta in piccola scala all'interno della galleria e delle contigue stanze private con i paesaggi naturalistici di Filippo Napoletano⁸⁸, Cornelis Van Poelenburgh, Jan Brueghel il Vecchio, detto "dei Velluti" e Paul Brill⁸⁹, che, oltre ai dipinti sopra ipotizzati dal Chiarini, poterono animarne le pareti interne, e ancor più evocabile attraverso una serie di opere dello stesso Brueghel il Vecchio conservate al Museo del Prado di Madrid (Fig. 19).



19. Jan Brueghel il Vecchio, *Allegoria dell'udito, del tatto e del gusto*, 1620 ca., Madrid, Museo del Prado, P1404.

⁸⁷ Si veda per questi temi C. CIERI VIA, "Galaria sive loggia". *Modelli teorici e funzionali fra collezionismo e ricerca*, in PRINZ, *Galleria. Storia e...* cit., pp. IX-XXVII; per le *ambulationes*, pp. X-XI.

⁸⁸ Per Filippo Napoletano, chiamato a Firenze da Roma nel 1617 per volontà del Granduca, si veda *supra*, alla nota 69. Così Luigi Lanzi, a proposito della fortuna fiorentina di Filippo Napoletano: "Altri due paesisti vissero in Roma a que' tempi, Fabrizio parmigiano che può paragonarsi a Matteo, e Cesare piemontese che più si conforma con Paolo. Né dee omettersi Filippo d'Angeli, che dal lungo soggiorno fatto in Napoli è chiamato il napoletano; ma nacque in Roma, ove, e come già dicemmo, in Firenze fu applauditissimo. Operò comunemente in piccolo: le sue vedute son condotte con diligenza, e ornate di figurine, che mirabilmente vi operano: vi son di lui anco alcune battaglie" (L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, terza edizione, Giuseppe Remondini e figli, Bassano 1809, II, p. 138).

⁸⁹ Numerosi dipinti di Paul Brill, o a lui attribuiti, erano presenti nelle gallerie fiorentine quando l'abate Luigi Lanzi lo definisce, alla fine del XVIII secolo, "uomo eccellente in ritrarre al vivo ogni maniera di vedute e in accordarvi le storie, de' cui quadretti è piena l'Italia" (LANZI, *Storia pittorica...* cit., II, p. 138).

È noto infatti che Cosimo aveva raccolto numerosi dipinti di piccolo formato, soprattutto paesaggi e marine, assecondando in tal modo le predilezioni ‘alla nordica’ della moglie Maria Maddalena d’Austria, cui si lega la presenza di quadretti fiamminghi nelle collezioni granducali, vuoi introdotti come dote personale vuoi come sollecito agli acquisti; fra questi i più preziosi erano proprio i rami di Brueghel dei Velluti - come *Il grande Calvario* e il *Paesaggio con una città sullo sfondo* donati alla granduchessa dalla madre Maria di Baviera in occasione delle nozze⁹⁰ -, Van Poelenburgh e Brill, del quale ultimo, morto Cosimo, quattro paesaggi su tavola figureranno nel 1624 nella villa del Poggio Imperiale, residenza estiva della granduchessa⁹¹. A proposito di Paul Brill, che con Adam Elsheimer aveva costituito quel movimento artistico romano cui aderiranno anche Agostino Tassi e Filippo Napoletano, il cui particolare paesaggismo era diffuso all’epoca anche con la circolazione delle stampe⁹², andrà osservato che il suo stile (Fig. 20) è affine alla pittura di paesaggio quale si stava configurando in quegli stessi anni in Toscana nella cerchia artistica granducale, attraverso il ruolo multiforme di decoratore, incisore e principalmente disegnatore, svoltovi fino dall’esordio – con una serie di incisioni nel 1603 e con le scenette pastorali dipinte nella Sala di Bona (1606-1608) (Fig. 21) - da Remigio Cantagallina⁹³; ma anche, nella pittura murale, da Michelangelo Cinganelli, ad esempio nelle lunette con paesaggi a tema tassesco del Salone terreno della villa di Careggi (1617-1618) (Fig. 22), dove il trattamento minuto e

⁹⁰ Il dipinto, firmato e datato in basso a sinistra (“AD INVENTOR. 1505. BRUEGHEL. FEC. 1604”) è una copia del disegno di Albrecht Dürer di identiche dimensioni, conservato agli Uffizi (Inv. 1890, n. 8406) e di cui costituiva la custodia; oltre all’ipotesi del dono a Maria Maddalena da parte della madre, è ritenuto che l’artista lo avesse dipinto a Praga alla corte di Rodolfo II: cfr. *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 22 luglio-9 ottobre 1977), a cura di D. Bodart, Firenze 1977, pp. 88-91; *Gli Uffizi. Catalogo generale*, a cura di L. Berti, Firenze 1979, 1980, p. 194; S. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*, Firenze 1983, p. 183.

⁹¹ ASF, GM, 479, c. 7, cit. in *Rubens e la pittura...* cit., p. 68.

⁹² Un esempio per tutti il capolavoro ‘paesaggistico’ di Adam Elsheimer, *La fuga in Egitto*, eseguito a Roma nel 1609 e oggi alla Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Monaco di Baviera, inciso dall’amico e sodale Hendrick Goudt nel 1613, dopo la morte dell’artista avvenuta nel 1610; per l’importanza e per gli influssi galileiani presenti nel dipinto cfr. A. TOSI, *Lune e astri galileiani*, in *Il cannocchiale e...* cit., pp. 175-181; per l’incisione Ivi, p. 355 cat. 80, scheda di A. Tosi.

⁹³ Per le affinità tra Brill e Cantagallina si veda anche *Paul Brill*, in *Rubens e la pittura...* cit., p. 68; per le incisioni di Cantagallina del 1603 (GDSU, 2288-2290) cfr. A. DE WITT, R. *Galleria degli Uffizi: la Collezione delle stampe*, Roma 1938, p. 147; l’incisione 2290, *Paesaggio con pescatori e una chiusa*, si veda *infra* Cap. III Fig. 1; per il ruolo del Cantagallina nella Sala di Bona, ove gli sono stati attribuiti i paesaggi rappresentati come ‘quadri riportati’ (*Fasto di corte...* cit., p. 93 Fig. 56 e p. 275 Tav. LI) e in relazione al cui tema fu autore nel 1607 di una delle due incisioni, quella con la *Battaglia di Prevesa*, che accompagnavano le relazioni a stampa sulle due imprese vittoriose contro il turco, si veda N. BASTOGI, *La Sala di Bona*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 87-97: 95-97; per l’attribuzione all’artista dell’incisione con la *Battaglia di Bona* cfr. S. RINALDI, *Il viaggio nelle Fiandre di Remigio Cantagallina*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, Serie 5, 2011, 3/2, p. 470, p. 620 Fig. 36. Si veda anche, per l’assegnazione all’artista di altri due affreschi nella Sala dei Paesaggi al secondo piano di Palazzo Pitti, N. BASTOGI, *Le sale dell’appartamento delle Principesse*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 66-74: 72, 258-259 tavv. XXXV, XXXVII.

descrittivo, che qui sembra “riprendere le contenute dimensioni e certe tipologie metamorfiche della grottesca”⁹⁴, testimonia l’affermarsi di tale gusto anche nella decorazione ornamentale degli anni di Cosimo II. Merita sottolineare che entrambi questi artisti, ma soprattutto il Cantagallina nei lunghi anni di lavoro per il granduca, furono stretti collaboratori di Giulio Parigi, la cui celebre scuola insegnava agli allievi “un bello e nuovo modo di toccar di penna vaghissimi paesi”⁹⁵ attraverso lo studio in esterno, per poi rielaborarli a posteriori entro una visione razionalmente costruita nel chiuso della bottega.



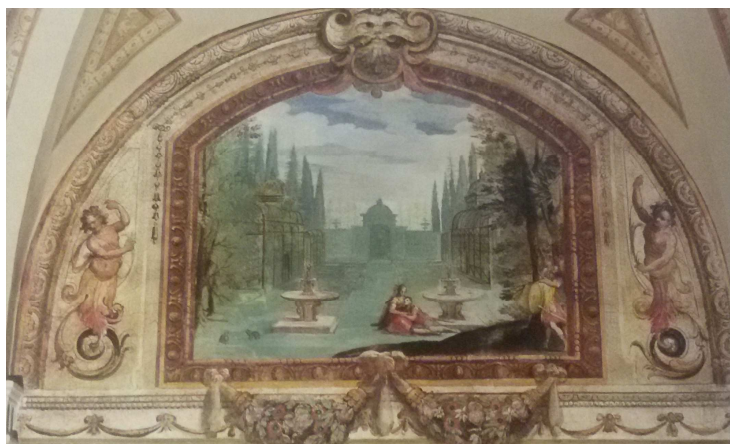
20. Paul Brill, *Paesaggio con ritorno delle greggi*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912 n. 452.

⁹⁴ N. BASTOGI, *Il salone al piano terreno*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 195-198: 197.

⁹⁵ BALDINUCCI, *Notizie...* cit., IV, p. 141.



21. Remigio Cantagallina (attr.), *Paesaggio*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Sala di Bona.



22. Michelangelo Cinganelli e bottega, *Rinaldo e Armida nel giardino incantato*, Firenze, Villa Medicea di Careggi, salone al piano terreno.

La tendenza a rappresentare, in rami, pietre, tele e tavole di piccolo formato, un paesaggio puro e dal cono visivo ristretto, e non, come tradizionalmente inteso, quale sfondo di ritratti o di temi storici e religiosi, nata a Roma all'aprirsi del '600 proprio con gli artisti sopra ricordati, è indicativa di una nuova visione e curiosità nei confronti dell'ambiente naturale, basata sull'osservazione diretta, che Cosimo II mostra di condividere con prontezza e sottile acume collezionistico. Egli pare consapevole, come dimostra la presenza assidua nel cantiere di Boboli del 'paesista' Remigio Cantagallina⁹⁶, della potenzialità insita in questa nuova modalità di visualizzazione, in grado di fargli intravedere il futuro sviluppo del giardino attraverso l'inquadratura analitica della realtà e della sua evoluzione reso possibile dai

⁹⁶ Sul tema si veda *infra* al cap. III.

disegni, che conservava raccolti in volumi⁹⁷. Altrettanto si può dire per la eventuale ambientazione delle allegorie, sperimentata mediante la resa realisticamente perfezionata dei piccoli rami dipinti, così maneggevoli ed evocativi grazie alla presenza del colore. Sappiamo infatti a proposito di questi ultimi che il Tassi vendette a Cosimo II alcuni rami di Paul Brill, forse le due *Cacce* del 1595 oggi alla Galleria Palatina⁹⁸ (Fig. 23); inoltre il maggior collezionista di opere del Brill fu il fratello di Cosimo Cardinal Carlo, che gli commissionò due *Paesaggi* nel 1617⁹⁹, ne acquistò altri quattro nel 1618 col tramite di Piero Guicciardini¹⁰⁰, e, in due fasi distinte, altri sei di maggiori dimensioni per la Villa di Careggi¹⁰¹. Lo stesso Carlo, che alla morte del padre nel 1609 aveva ereditato, oltre alle ville di Careggi, Cafaggiolo e Cerreto Guidi, anche Villa Medici a Roma, celebrandone le due facciate negli affreschi del Cinganelli a Careggi¹⁰², e che per i propri impegni curiali frequentò a lungo Roma, ebbe probabilmente un ruolo, finora sottovalutato¹⁰³, nell'introduzione a Firenze di simili dipinti di ambito romano.

⁹⁷ In proposito sappiamo dal Baldinucci che Cosimo II possedeva veri e propri libri di disegni: nella vita di Giulio Parigi egli ricorda che un suo allievo, “il maestro di campo Ercole Bazzicalvue disegnatore in penna bravissimo, in che seguì interamente la maniera di Giulio di far paesi, dei quali siccome anco di quelli del suo maestro, molti se ne vedono nell’altre volte nominati libri del sereniss. Granduca” (BALDINUCCI, *Notizie...* cit., IV, pp. 141-142).

⁹⁸ Inv. 1890 n. 1129; Inv. 1890 n. 1136; cfr. in *Rubens e la pittura...* cit., pp. 69-71 catt. 9, 10.

⁹⁹ Rispettivamente la *Marina* (Inv. 1890 n. 1052) e il pendant *Paesaggio con caccia al cinghiale* (Inv. 1890 n. 1076), per i quali cfr. *Rubens e la pittura...* cit., pp. 74-77 catt. 13, 14.

¹⁰⁰ I quattro dipinti furono acquistati dal Guicciardini presso il senese abate de’ Bardi (cfr. *Rubens e la pittura...* cit., p. 68). Due di essi, raffiguranti *Paesaggio con la caccia all’airone* (Inv. 1890, n. 598), e *Paesaggio con greggi vicino ad una grotta* (Inv. Palatina n. 449) si trovano nelle Gallerie degli Uffizi (cfr. Ivi, pp. 78-81, catt. 15, 16).

¹⁰¹ Cfr. C. CONTORNI, *Careggi nel principato mediceo*, in *La villa medicea di Careggi. Storia...*, pp. 23-28: 26.

¹⁰² Anch’essi nel Salone terreno della villa: si veda N. BASTOGI, *Il salone al piano terreno*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 195-198.

¹⁰³ Ad esempio Spinelli, analizzando il collezionismo del Cardinal Carlo, ricorda l’acquisto di dipinti del ‘400 e ‘500, e di soggetti contemporanei di natura morta, piuttosto che di pittura di paesaggio (R. SPINELLI, *Orgoglio dinastico e moderno collezionismo del cardinale decano*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 191-193).



23. Paul Brill, *Paesaggio con caccia al cervo*, 1595, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890 n.1129.

All'interno delle collezioni medicee, analoghi elementi di interesse per la pittura fiamminga e per la sua decisa potenzialità narrativa, che prefigurano quanto osserveremo in altro capitolo a proposito del tema allegorico della *Fucina di Vulcano* già da me collegato ai Voltoni del giardino di Boboli¹⁰⁴, si riscontrano nello squisito *Orfeo agli Inferi* di Jan Brueghel dei Velluti della Galleria Palatina¹⁰⁵ (Fig. 24), rame documentato per la prima volta agli Uffizi nel 1704 senza notizie né ipotesi sull'acquisizione – mancanti peraltro per l'intero gruppo di opere dell'artista nelle gallerie fiorentine¹⁰⁶ - ma che pare consentaneo al clima collezionistico ora illustrato, in cui peraltro la scelta del tema tenebroso e sotterraneo prefigurerebbe il più generale interesse di Cosimo II per la 'grotta' sia nelle rappresentazioni teatrali che nell'architettura del giardino di Boboli.

¹⁰⁴ D. BALLERINI, I.F. INNOCENTI, *I Voltoni del Giardino di Boboli*, Livorno 2014, p. 48 Fig. 8, p. 64 note 54-55.

¹⁰⁵ Inv. 1890, n. 1298; cfr. in *Rubens e la pittura...* cit., pp. 84-86 cat. 18. Si tratta di un dipinto su rame, cm. 27x36, firmato e datato 1594 (Inv. 1704, n. 961; Inv. 1753, n. 465; Inv. 1769, n.723; Inv. 1784, n. 262; Inv. 1825, n. 1079); cfr. anche in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti...* cit., II, p. 104 cat. n. 145, scheda di M. Chiarini. L'opera risale al soggiorno italiano dell'artista, come la di poco posteriore e assai prossima *Allegoria del Fuoco* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano (1608). È noto che dal 1590 l'artista si trovava in Italia, prima a Napoli, poi dal 1592 al 1594 a Roma e in seguito nel 1595-96 al servizio del cardinale Federico Borromeo a Milano. Le scene infernali fiamminghe ebbero all'epoca grande fortuna presso i collezionisti italiani, per l'esotismo coniugato all'elemento fantastico.

¹⁰⁶ Fa eccezione *Il grande Calvario*, Inv. 1890 n. 1083 (Inv. 1784 n. 419; Inv. 1825 n. 1080), di cui si ipotizza che sarebbe stato donato a Maria Maddalena d'Austria in occasione delle nozze con Cosimo nel 1608 (cfr. *Rubens e la pittura...* cit., pp. 88-89 cat. 20); si veda *supra* alla nota 90.



24. Jan Brueghel il Vecchio, *Orfeo agli Inferi*, 1594, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

La predilezione del granduca per dipinti di piccolo formato come quelli finora richiamati, per lo più eseguiti su materiali pregiati come rame, lavagna e pietra paesina, trovò sicuramente spazio, oltre che nella nuova Galleria, anche nell'appartamento privato, dove è stata suggerita in più occasioni sia dalla Mosco che dal Chiarini: indicandovi ora la presenza nella sala da pranzo, per entrambi l'odierna *Sala di Prometeo*, di opere di Filippo Napoletano (la *Battaglia di cavalieri antichi*, le *Cacce dei persiani*, la *Tempesta di mare*, il *Trionfo di Nettuno e Anfitrite*, e la celebre *Fiera dell'Impruneta*, incisa da Jacques Callot nel 1620¹⁰⁷; ora quella di quattro rami del Van Poelenburgh (*Mosè salvato dalle acque*, *Mosè fa scaturire le acque e due Paesaggi*)¹⁰⁸ nella "loggia della Gallerina", corrispondente all'attuale "Galleria del Poccetti", registrati nel 1638 al tempo di Ferdinando II¹⁰⁹; mentre nella Camera da letto, da

¹⁰⁷ Così per CHIARINI, *Le collezioni dei Medici ...* cit., p. 18.

¹⁰⁸ A proposito di questo gruppo di dipinti, Chiarini ipotizza una commissione da parte di Cosimo II al pittore olandese prima del 1621 (in *Gli Uffizi. Catalogo...* cit., pp. 419-420 schede P1209-P1212; si veda anche in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti...* cit., II, p. 292 cat. 474 a-d).

¹⁰⁹ Così il documento (ASF, GM, 525, *Inventario di Palazzo Pitti*, 26 febbraio – maggio 1638), c. 42v: "Nella loggia detta della Gallerina /.../ 55 Quattro quadri in rame entrovi dipinto in uno la regina di Egitto con altre donne che cavano del fiume Moisé bambino, nell'altro Moisé con Aronne nel deserto con il popolo ebreo, nell'altro più pastori e donne che ballano e suonano con armenti, e nell'altro satiri e satire che ballano, et in tutti son paesi e case, alti braccia 1 larghi braccia 1 0/3, con sue cornice tutte dorate e rabescate in parte n. 4". Cfr. MOSCO, *Dalla loggia...* cit., pp. 31-32, e CHIARINI, *Le collezioni dei Medici ...*, cit., p. 18, entrambi con

identificare per Chiarini nella odierna *Sala dell'Educazione di Giove*, si sarebbe trovato il prezioso e miniaturistico tabernacolo con le *Storie e la Glorificazione della Croce* di Adam Elsheimer, che Cosimo riuscì ad acquistare a caro prezzo a Roma nel 1619 e che dell'artista e paesaggista tedesco rappresenta uno dei capolavori¹¹⁰.

Quantunque resti ancora tutta da rivedere la relazione fra i dipinti e le varie stanze abitate dal granduca, indicate dai due storici dell'arte senza tenere in debito conto l'evoluzione della fabbrica post 1620 e ancora non costruite al suo tempo¹¹¹, è in ogni caso condivisibile l'esistenza di simili opere negli ambienti più intimi ed esclusivi, unitamente al concetto che proprio in essi si affacciasse, accanto al collezionismo ufficiale espresso nella contigua Galleria, quel gusto da 'cabinet d'amateur' che, già proprio della cultura nordica di primo Seicento, Cosimo mostra per vari aspetti di condividere precocemente¹¹², e del quale poteva cogliere la varietà degli oggetti raccolti nelle rappresentazioni che ne offrivano artisti fiamminghi come Frans Francken il Giovane, presente nelle collezioni granducali e i cui primi esemplari dei celebri *Gabinetti d'amatore* risalgono al 1612¹¹³ (Fig. 25).

riferimento all'Inventario del 1638, la prima identificandone la collocazione, il secondo indicandoli genericamente in una sala privata di Cosimo II. In realtà, se è plausibile che i quadri già riuniti da Cosimo siano rimasti a palazzo, in questo caso sicuramente furono spostati al tempo di Ferdinando II nella "gallerina", costruita solo dopo il 1621. Ciò vale anche per alcune opere di Filippo Napoletano, anch'esse presenti nel 1638 nella medesima "gallerina" (ASF, GM, 525, c. 43: "55 Dua quadretti in rame entrovi dipinto in uno più donne e homini che ballano e maschere, e fiumi e lontananze e animali, e nell'altro una battaglia con cavalieri armati, di Filippo Napoletano, con sua cornice tutte messe a oro, che uno intagliato e uno rabescato, alti braccia 2/3 larghi braccia 7/8 n. 2").

¹¹⁰ Si veda al riguardo CHIARINI, *Le collezioni dei Medici ... cit.*, p. 18. Il dipinto è oggi conservato nello Staedelschaes Kunstinstitut di Francoforte.

¹¹¹ Tutte e tre le stanze indicate furono infatti poste in opera solo con i lavori di ampliamento del palazzo e realizzazione dell'ala sinistra avviati nel 1620. In particolare la "loggia detta della gallerina", in cui i dipinti in esame risultano nel 1638, corrispondente all'attuale "Galleria del Poccetti", è segnalata in un acconto del 17 settembre 1622 a Michelangelo Cinganelli per la sua decorazione, come "terrazzo coperto di piombo" (ASF, SFFM, 32, c. 39, e c. 39 dx. per il saldo, cit. in ACANFORA, *La decorazione delle loggette... cit.*, pp. 58, 62 nota 8).

¹¹² Cfr. CHIARINI, *Le collezioni dei Medici ... cit.*, p. 17. In proposito si veda anche MOSCO, *Dalla loggia... cit.*, p. 31, che giungeva a identificare il cosiddetto "cabinet d'amateur" di Cosimo II nell'ambiente che circa quarant'anni più tardi Giacinto Maria Marmi definirà "Loggetta che fa galleria di più paesi e altri quadri di Filippo Napoletano con statue di marmo e bronzo", cioè l'attuale "Galleria del Poccetti", in realtà al tempo di Cosimo ancora non esistente perché costruita solo dopo l'ampliamento del Palazzo a partire dal 1621. La cultura e l'immagine del *Cabinet d'amateur* dedicato prevalentemente all'arte, accanto ai più diffusi Gabinetti di curiosità o Gabinetti di tipo naturalistico – che potevano ospitare, oltre ai naturalia, mappamondi, oggetti e strumenti della scienza, libri, strumenti musicali - era comunque già propria del tempo di Cosimo II.

¹¹³ Per i due dipinti in pendant recanti *Il trionfo di Nettuno e Anfitrite* e *L'allegoria del genio*, datati verso il 1610, acquisiti in data imprecisata ma entrambi in origine a Palazzo Pitti, si veda in RUBENS e *la pittura... cit.*, pp. 126-135; per l'esordio nel 1612 con la serie di *Cabinet d'amateur con asini iconoclasti*, dipinti in varie versioni (Chiavari ca. 1620, Anversa, Buckingham Palace, Monaco, Vienna), cfr. A. LAVAGGI, *Il Cabinet d'amateur con asini iconoclasti della Società Economica di Chiavari. Iconografia, contesto storico, implicazioni religiose, significati culturali*, «Studia Ligustica», 5, 2014, pp. 2-22: 7.



25. Frans Francken II il Giovane, *Gabinetto d'amatore con asini iconoclasti*, 1620 ca., Chiavari, Società Economica, Museo di Palazzo Ravaschieri.

In linea con questo registro del gusto, ancora discendente dalla *Wunderkammer* tardo-manierista e da avvicinare anche ai Gabinetti di curiosità scientifiche¹¹⁴, si collocano alcune scelte artistiche attuate da Cosimo, oltre quella dei dipinti di *naturalia* e su pietre pregiate sopra ricordati, questi ultimi prodotti in gran numero da Filippo Napoletano¹¹⁵. Si tratta in particolare della realizzazione di mobili e piani di tavolo in commesso di pietre dure affidati alla Galleria dei Lavori, come il raffinato stipo con veduta della Villa della Petraia disegnato da Giovanni Bilivert intorno al 1615¹¹⁶ (Fig. 26), la preziosa scacchiera in diaspro e lapislazzuli contornata di fiori disegnata da Jacopo Ligozzi nel 1617 e ultimata nel 1619¹¹⁷, o l'“Ex-voto di Cosimo II” (Fig. 27)¹¹⁸, pensato come parte di un paliotto da lui destinato

¹¹⁴ Per i Gabinetti di curiosità si veda G. OLMÍ, *Galileo, le curiosità e i “celesti spettacoli”*, in *Il cannocchiale e...* cit., pp. 95-105.

¹¹⁵ In proposito, si veda *supra* e alle note 71 e 72. Il nucleo di dipinti su pietra del Napoletano comprende, oltre a quelli eseguiti sull'alberese detto “pietra paesina” o “lineato d'Arno”, anche opere su lavagna, diaspro e lapislazzuli. Per l'argomento si veda *Bizzarrie...* cit., Per l'“invenzione” della pittura su pietra paesina da parte del Napoletano cfr. anche M. CHIARINI, *Pittura su pietra*, in *Bizzarrie...* cit., pp. 13-22: 16, 22.

¹¹⁶ Il Bilivert, che fu attivo come modellista per lavori di pietre dure sotto Cosimo II, è ricordato nel 1615 per aver fatto eseguire acquerelli delle ville medicee destinati a lavori di commesso (*Splendori di pietre dure. L'Arte di Corte nella Firenze dei Granduchi*, catalogo della mostra (Firenze, Sala Bianca di Palazzo Pitti, 21 dicembre 1988-30 aprile 1989), a cura di A.M. Giusti, Firenze 1988, p. 148 cat. 31, scheda di A.M. Giusti).

¹¹⁷ Per la scacchiera, oggi al Tesoro dei Granduchi di Palazzo Pitti, e per i vari piani di tavolo ordinati da Cosimo, si veda Ivi, pp. 150-155.

¹¹⁸ Si veda al riguardo Ivi, p. 158 cat. 36, scheda di M. Sframeli.

all'altare di San Carlo Borromeo a Milano come voto nel caso avesse riacquisito la salute; ma anche di oggetti minori e d'uso corrente, come il servizio di “bicchieri di cristallo di sorte stravaganti” fatti fondere nella fornace di Via San Gallo e ammirati a Pitti con tutti i familiari¹¹⁹, sempre in quell'intenso mese di settembre 1620 durante il quale, momentaneamente ripresosi dalla malattia, in un pugno di giorni egli andava realizzando lo “scrigno segreto dei tesori medicei”¹²⁰ rappresentato dalla galleria in Palazzo Pitti.



26. Botteghe granducali e Giovanni Bilivert, Stipo, particolare del commesso con veduta della Villa La Petraia, inizi sec. XVII, Firenze, Palazzo Vecchio.

¹¹⁹ Come ci informa Cesare Tinghi, l'interesse per tali bicchieri, ai quali lavorava un “luigi vinitiano”, è manifestato in più giorni, il 2 e il 6 settembre 1620, al punto che Cosimo riunisce intorno a sé per ammirarli madre, moglie e fratelli, con i quali “si trattenne con diverse cose et con gran quantita di bicieri di cristallo in forme stravaganti che S.A.S. fa fare all fornace di nicolo sisti in via di san gallo et si trattenne con musiche et la sera magnio poco et si quieto” (Tinghi, *Diario di corte...* cit., II, c. 265r, c. 265v, 2 settembre 1620).

¹²⁰ M. CHIARINI, *I Medici e il collezionismo*, in *La musica e i suoi strumenti. La Collezione Granducale del Conservatorio Cherubini*, a cura di F. Falletti, R. Meucci, G. Rossi Rognoni, Firenze 2001, pp. 27-33: 28.



27. Ex- voto di Cosimo II, 1617-1624, Firenze, Palazzo Pitti, Museo del Tesoro dei Granduchi.

Uno scrigno che “potesse competere con le più famose collezioni reali europee, soprattutto con quella imperiale di Vienna”¹²¹, e che dovette pubblicamente testimoniare, di contro alla riservatezza propria delle stanze private, gli esiti culturalmente avanzati del collezionismo e della produzione artistica perseguiti fino all’ultimo dal granduca, come è il caso di un ritratto di Hans Holbein da lui tenacemente voluto e giunto a Firenze solo dopo la sua morte¹²². Nella loggia della galleria infatti continuarono a convivere, finché essa fu mantenuta in vita, opere sia degli antichi maestri che dei moderni, come puntualmente sottolineato dal Tinghi, che indica per quest’ultimi “et de moderni del bronzino del cigoli di santi di tito del pasigniano del biliverti et del roselli et di molti altri pittori de nostri tenpi et sono tutte pitture di storie e ritratti cavalli et simile altre cose di garbo...”¹²³.

Non è certo un caso che un precedente cronologico e un’analoga trasformazione di una loggia in galleria si riscontri, sia pure collateralmente, nella biografia della sorella di Cosimo, Caterina, per il cui matrimonio con Ferdinando Gonzaga avvenuto nel 1617 egli tanto si era speso. Nel Palazzo Ducale di Mantova infatti, fu durante il governo di Vincenzo I Gonzaga

¹²¹ Ivi, p. 27.

¹²² Di vera e propria produzione artistica si può parlare, ad esempio, nei confronti di Filippo Napoletano, con continui ordini di dipinti specie fra il 1618 e il 1620. Quanto all’impegno per gli acquisti, oltre a quello per il tabernacolo di Elsheimer sopra ricordato, è noto anche quello profuso, attraverso una specifica richiesta del 12 settembre 1620, per ottenere in dono dal lord inglese Thomas Howard Earl of Arundel un’opera di Hans Holbein, il ritratto di Sir Richard Southwell, che, montato in una apposita cornice recante gli stemmi Medici e del donatore, giunse a Firenze dopo la morte di Cosimo, nell’aprile 1621, rimanendo poi per qualche tempo nella Guardaroba, per passare agli Uffizi prima del 1638 (*Gli Uffizi. Catalogo...* cit., p. 314, P796).

¹²³ Tinghi, *Diario di Corte...* cit., II, cc. 270v-271r.

(1587-1612) e del figlio Ferdinando che le già cospicue raccolte – avviate fino dagli esordi collezionistici dello Studiolo di Isabella d’Este - toccarono per un breve periodo l’apice della loro estensione (più di duemila quadri e quasi ventimila oggetti preziosi), con capolavori di Giulio Romano, Guercino, Van Dyck, Tintoretto, Veronese, Fetti e Baglione, tali da farne “la collezione più famosa in Europa”¹²⁴, quella “Celeste Galeria” celebrata nella omonima mostra mantovana del 2002¹²⁵.

Entro tale scenario, il duca Vincenzo, sostenuto dalla moglie Eleonora de’ Medici, “anche lei divorata dal morbo del collezionista”¹²⁶, e ispirandosi al modello fiorentino nella accezione del sublimato e personalissimo collezionismo di Francesco I nella Tribuna piuttosto che di quello didattico-celebrativo della linea cara al duca Cosimo e al figlio Ferdinando, aveva avuto il merito di allestire fino dal 1592, e per oltre un decennio, una imponente Galleria in luogo della Loggia, detta “Galleria della Mostra” dal nome del cortile su cui si affacciava, lunga oltre 64 metri per circa 7 di altezza, ancora non compiuta nel 1604, quando, avendone ultimata la raccolta dei dipinti, il duca diede l’ordine di interrompere ogni altro lavoro nel palazzo per portarla a termine¹²⁷, dal momento che doveva rappresentare il centro dell’intero sviluppo di sale e gallerie destinate alle collezioni, e certamente il più evocativo della magnificenza della famiglia Gonzaga¹²⁸. Strutturata con un ricco parato architettonico e plastico¹²⁹, e adibita ad accogliere i “dipinti moderni”, in contrappunto con quelli “antichi” esposti nell’attuale Sala degli Specchi, venne ultimata da Ferdinando dopo la morte del padre e del fratello primogenito Francesco (1612), qualificandosi in breve tempo come la “galleria d’arte /.../ più preziosa d’Italia”¹³⁰. Fu dunque lo sposo di Caterina de’ Medici, sesto duca di Mantova fra il 1612 e il 1626, a organizzare con intento museologico e con una nuova e organica distribuzione sia la Galleria della Mostra che l’insieme delle collezioni Gonzaga sparse e affollate all’interno del Palazzo, e fu dopo la sua morte che venne stilato un inventario completo di opere e oggetti d’arte, strumento preziosissimo di conoscenza, tanto più utile dal momento che tali raccolte saranno sradicate di lì a poco, sia per la vendita a Carlo

¹²⁴ Si veda R. MORSELLI, *L’ordine segreto degli oggetti*, in *Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te - Palazzo Ducale, 2 settembre-8 dicembre 2002), a cura di R. Morselli, Milano 2002, pp. 17-37: 34.

¹²⁵ La mostra, distribuita fra Palazzo Ducale e Palazzo Te, ha avuto il merito di riunire numerose opere già appartenenti alla collezione Gonzaga; per il catalogo, si veda la nota precedente.

¹²⁶ MORSELLI, *L’ordine segreto...* cit., p. 29. Eleonora fu la primogenita di Francesco I e Giovanna d’Austria.

¹²⁷ Si veda per l’argomento PRINZ, *Galleria. Storia e...* cit., pp. 55-60. Per l’ultimazione della raccolta di dipinti cfr. MORSELLI, *L’ordine segreto...* cit., p. 31.

¹²⁸ R. BERZAGHI, *Decorazioni in Palazzo Ducale da Guglielmo a Vincenzo II*, in *Gonzaga...* cit., pp. 549-566: 555.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ PRINZ, *Galleria. Storia e...* cit., p. 57.

I d'Inghilterra di gran parte dei dipinti nel 1628, sia per il drammatico Sacco dei Lanzichenecchi che tra il 1630 e il 1631 disperse in tutta Europa ciò che restava del tesoro gonzaghese.

Anche se, diversamente dalla "Celeste Galeria" della sorella Caterina, manca per quella di Cosimo II lo strumento inventariale che ha permesso nel caso di Mantova una parziale ricostruzione della correlazione fra contenuti e contenitore, non si può non intravedere nella repentina scelta di Cosimo - quasi che, "avendo avuto male continuamente undici mesi"¹³¹, fosse presago della fine imminente - una analoga volontà di completare l'assetto collezionistico di Palazzo Pitti con una propria e personalissima galleria, che integrasse al medesimo tempo le altre raccolte precedentemente riunite nel palazzo. A tal proposito non è certo casuale, anche se mai rilevato finora, che Cosimo scelga per essa il miglior spazio possibile, cioè la loggia al piano nobile corrispondente, sul lato del cortile, alla "sesta decima camera, anzi per dir meglio la sala grande"¹³² rivolta verso la piazza, proprio quella Sala delle Nicchie in cui Cosimo I aveva costituito fin dal 1561, secondo l'allestimento ideato da Bartolomeo Ammannati¹³³, con dieci nicchie di marmi neri "per mettervi drento anticalie di quele venute di roma"¹³⁴, il suo personale antiquarium, primo nucleo collezionistico nella storia di Palazzo Pitti e anche "prima galleria di scultura nella Firenze ducale"¹³⁵: un ambiente davvero spettacolare, che ospitava, col contorno di ritratti di personaggi illustri di casa Medici opera di Cristofano dell'Altissimo¹³⁶, statue di arte classica e busti di imperatori romani acquistati da Cosimo fino dal suo primo viaggio a Roma (1560), e altri preziosi esemplari donatigli dal Papa e provenienti dal cortile del Belvedere¹³⁷. La sala così organizzata,

¹³¹ Di tanto ci informa il Tinghi il 16 settembre 1620 (Tinghi, *Diario di corte...* cit., II, c. 268v), a proposito della volontà di Cosimo di "mutare stanze", come avveniva sempre due volte l'anno nei periodi estivo e invernale; Cosimo ha una momentanea ripresa fra il settembre e l'ottobre, per poi peggiorare progressivamente fino alla morte.

¹³² [A. Pezzano] *Descrittione dell'apparato delle stanze del Palazzo de' Pitti in Fiorenza, raccolta da Alessandro Pezzano Bolognese*, con licentia de Superiori In Venetia, Appresso Gratoso Perchacino, 1577, riprodotto in M. MOSCO, *Una "Descrittione dell'Apparato delle Stanze del Palazzo de' Pitti in Fiorenza", edita a Venezia nel 1577*, «Antichità viva», 19, 1980, pp. 5-20: 20. Lo si veda riprodotto anche in BERTELLI, *Palazzo Pitti...* cit., pp. 65-70.

¹³³ Per le decorazioni della Sala si veda F. FARNETI, *La Sala delle Nicchie: un apparato decorativo ritrovato*, in *Palazzo Pitti, la reggia rivelata*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003-31 maggio 2004), a cura di G.a Capecchi *et al.*, Firenze 2003, pp. 110-123.

¹³⁴ Lavorazioni alle nicchie sono registrate il 31 gennaio 1561 "per mettervi drento anticalie di quele venute di roma" (ASF, SFFM, 4, c. VIIIr), cit. Ivi, p. 121 nota 7.

¹³⁵ Ivi, p. 111.

¹³⁶ Ivi, p. 112.

¹³⁷ Si veda al riguardo P. BOCCI PACINI, *L'antiquarium di Cosimo I*, in *Palazzo Pitti. L'arte...* cit., pp. 40-42. BERTELLI, *Palazzo Pitti...* cit., p. 15.

descritta dal Vasari nel 1568¹³⁸ - con i gruppi scultorei nelle sovrapporte oltre che nelle nicchie, e con altri marmi su piedistalli per un totale di ventisei sculture - e da Alessandro Pezzano nel 1577, che riferisce di diciotto ritratti e trentacinque statue, e del “paramento di damasco rosso, con un fregio, fra l’un telo e l’altro, di raso turchino riccamato d’oro e tela d’oro e cornice d’oro con un fregio da capo”¹³⁹, proprio i colori dello stemma Medici, si qualificava come uno spazio simbolico delle virtù del primo granduca, emulo degli imperatori, e della continuità tra la Roma dei Cesari e la Firenze medicea che il di lui Governo manifestava.

Caratteri che doveva ancora conservare al tempo in cui Cosimo II interviene nella loggia, se, nonostante la sostituzione di alcuni marmi spostati da Francesco I nel “corridore” degli Uffizi¹⁴⁰, nel 1638 si registrano ancora dieci statue nelle nicchie “che 7 sono figure di donne rappresentante Venere e altre Dee e l’altre tre un Mercurio, un Amorino e una figura ingnuda”¹⁴¹, e la sala continua a svolgere la funzione di contenitore ideale per le celebrazioni pubbliche della corte, in una guisa che per analogia di ambientazione si può intravedere in un affresco voluto da Ferdinando I ad Artimino raffigurante *Il regale Convito dell’Imperatore Ottaviano Augusto e di sua moglie Livia*¹⁴² (Fig. 28).

¹³⁸ G. VASARI, *Anticaglie che sono nella Sala del Palazzo de’ Pitti*, in E. MÜNTZ, *Les collections d’antiques formées par les Médicis au XVI siècle*, Extrait des Mémoires de l’Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Tome XXXV, 2 Partie, Paris, Imprimerie Nationale, 1895, pp. 80-82.

¹³⁹ MOSCO, *Una Descrizione...* cit., p. 20.

¹⁴⁰ BOCCI PACINI, *L’antiquarium...* cit., p. 40.

¹⁴¹ ASF, GM, 525, c. 31v.

¹⁴² N. BASTOGI, *I saloni e gli appartamenti granducali*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 52-58: 52.



28. Domenico Cresti detto il Passigliano, *Convito dell'Imperatore Augusto e della moglie Livia*,
Artimino, Villa medicea, salone, volta.

Oggi appare arduo restituire quella che ritengo fosse la profonda relazione fra i due ambienti, determinata proprio dall'intervento di Cosimo II, e ciò a causa delle radicali trasformazioni attuate in entrambi per volontà del granduca Pietro Leopoldo e ad opera di Giuseppe Maria Terreni fra il 1785 e il 1791¹⁴³. Per quanto riguarda la Galleria di Cosimo II essa era stata in massima parte smantellata e adibita a "ricetto" per gli "uffiziali" "tedeschi" fino dal tempo di Ferdinando II, come possiamo intuire dall'Inventario del 1638¹⁴⁴; funzione che mantiene

¹⁴³ Per il radicale rinnovo decorativo della Sala delle Nicchie realizzato a partire dal 1785, e in particolare fra il 1790 e il 1791 in vista dell'arrivo del nuovo granduca Ferdinando III in sostituzione del padre Pietro Leopoldo divenuto imperatore, si veda FARNETI, *La Sala...* cit., pp. 117-120.

¹⁴⁴ "(c. 30 v) Secondo **ricetto** che segue dopo il su detto. 61 Una cassa d'albero tinta di verde lunga braccia 3 0/2 alta braccia 1 incirca, serve per mettere le materasse de' **tedeschi** n. 1. 60 Una cassa d'albero tinta di color di noce lunga braccia 4 e larga braccia 1 alta braccia 1, entrovi una materassa di canovaccio e lana n. 2. 5 Un coltrone di tela verde inbottito con la bambagia n. 1. 6 Un panno da letto di lana bianco n. 1. 7 Un capezzale di canovaccio e lana n. 1. tutta la su detta roba serve per l'**uffiziali**. 51 Dua quadri in tela sopra alle porte di detto ricetto, che in uno vi è il granduca Francesco nel seggio ducale, magistrati di Firenze attorno che li rendono ubbidienza, e nell'altro la coronazione del granduca Cosimo primo creato granduca di Toscana da Pio quinto, con adornamento d'albero coperto di stagnole miniate, alti braccia 9 e larghi braccia 7 n. 2. 51 Dua quadri grandi in tela entrovi in uno l'esercito turchesco intorno a una città, si crede Chiaverino in Ungheria, e nell'altro la battaglia navale contro al turco fatta da Pio quinto, con ornamenti d'albero rabescati di bianco, alti braccia 7 0/2 e lunghi braccia dodici 2 0/2 n. 2 (c. 31) lunedì doppo desinare a di 1 di marzo segue nel secondo ricetto di la cominciato 57 Un cassone impiallacciato di noce lungo braccia 3 2/3 incirca largo braccia 1 alto braccia 1, con dua chiave, anzi serrature n. 1". Si può dedurre che tale

ancora nel 1662-63, dal momento che, nella *Pianta* di Giacinto Maria Marmi, è indicata espressamente come “Loggia dove sta la guardia tedesca del Ser.mo Granduca”¹⁴⁵. Solo alla fine del Settecento, con l’arrivo dei marmi da Villa Medici a Roma, con l’introduzione di altre sculture e con l’intervento del Terreni, che comportò la chiusura definitiva della loggia¹⁴⁶, ritroverà la sua funzione espositiva divenendo l’attuale “Galleria delle statue”.

Ma, tornando indietro alla contingenza testimoniata dalla descrizione di Cesare Tinghi, appena ultimato l’allestimento della loggia secondo il “bel pensiero” di Cosimo II, l’insieme Sala delle Nicchie - Galleria si presentava come il nucleo rappresentativo del prestigio della reggia, e ciò avveniva attraverso l’esibizione di due facce del collezionismo mediceo, in grado di esaltare la magnificenza dinastica da un lato e la sua moderna evoluzione dall’altro.

Non meno aulica e suggestiva doveva infatti risultare la loggia prescelta da Cosimo II, affacciata sul cortile principale circoscritto all’uso esclusivo della corte e comunicante con la Sala delle Nicchie attraverso la solenne porta ammannatiana con mensole a forma di testa di caprone, emblemi di Cosimo I¹⁴⁷ (Fig. 29); ispirata, come abbiamo già osservato, alla tipologia classica di tali spazi, la loggia appariva ulteriormente caricata di significati per la

ricetto coincida con la loggia del primo piano dal fatto che prima di questo viene descritto il “ricettacolo per andare nella Segreteria vecchia”, ricettacolo che coinciderebbe con l’attuale Sala degli Staffieri, subito dopo il “Terzo ricettacolo che segue a detto”, originaria stanza a quest’ultima speculare poi trasformata nell’attuale Sala del Castagnoli, quindi al termine dei ricetti sul lato del cortile l’estensore dell’inventario passa al “salone dell’Altezze Serenissime a detto piano detto delle nicchie sopra alla porta del palazzo”.

Certamente parte delle opere furono presto allontanate dalla loggia, dal momento che nel già citato Inventario del 1638 oltre ai dipinti trasferiti nella Galleria del Poccetti (si veda *supra*, in testo e alla nota 109), sette ritratti di cavalli figurano in una sala affacciata sulla piazza; dal documento (ASF, GM, 525, c. 37) apprendiamo i nomi dei cavalli e le imponenti dimensioni di tali dipinti: “67 Sette quadri dipintovi per ciascuno un cavallo grande al naturale e lontananze di paesi, che cinque alti braccia 4 0/2 larghi braccia 5 2/3 incirca, entrovì in uno il cavallo detto Concino tenuto da Janni nano, nell’altro Zerbino Leardo, nell’altro Leardo di Gravina tenuto da medesima mano, ell’altro la Burella di Massa, e l’altro di Morello di Gravina, dua alti braccia 4 larghi braccia 4 0/2 incirca, entrovì in uno il fregioncello Baio, nell’altro la Burella del Tufuo? tenuta da Morgante nano, e tutti in tela con ornamenti neri filettati d’oro n. 7”.

¹⁴⁵ Così la loggia è descritta da Giacinto Maria Marmi nella *Pianta del Piano della seconda Habitatione...* cit., datata fra il 1662 e il 1663 in BERTELLI, *Palazzo Pitti...* cit., p. 82.

¹⁴⁶ Si veda in proposito MOSCO, *Dalla loggia...* cit., p. 31; secondo la studiosa la loggia fu chiusa intorno al 1788, in conseguenza dell’arrivo delle statue da Roma. Secondo Belluzzi (A. BELLUZZI, *Gli interventi di Bartolomeo Ammannati a Palazzo Pitti*, «Opvs incertvm», I, 2006, pp. 56-74: 67, 72 nota 96) il tamponamento delle arcate iniziò nel 1586, su commissione del granduca Francesco e con la partecipazione dello stesso Ammannati, sulla base dell’interpretazione in tal senso di un documento del 15 novembre 1586 da lui citato: “capitolo” del cottimo per “riempire li archi della loggia del palazzo de Pitti dinanzi alla sala vecchia al piano dove abita Sua Altezza Serenissima”, ASF, SFFM, 90, cc. 31r-32v. Al momento si può solo osservare la diversità delle tipologie di tamponamento fra la serliana centrale, le due finestre inginocchiate nei fornicì ai lati della medesima e le grandi porte finestre dei fornicì esterni (Fig. 30), dovuta forse a interventi cronologicamente differenziati, di cui quello centrale è senz’altro il conclusivo. A proposito della serliana centrale, mi comunica Laura Baldini, che ringrazio, che essa fu chiusa fra il 1775 e il 1794, come risulta dal confronto fra la pianta SÚAP, RAT 52, n. 7 (pubblicata in A. CONTINI, O. GORI, *Dentro la reggia. Palazzo Pitti e Boboli nel Settecento*, Firenze 2004, pp. 162-163) e una pianta di un album conservato nella biblioteca della Soprintendenza SABAP di Firenze, Pistoia e Prato, databili rispettivamente agli anni suddetti.

¹⁴⁷ A proposito dell’accesso alla “loggia”, la Farneti riporta la notizia della posa in opera della porta, da parte del “segatore Jacopo Virgilio”, nel settembre 1561 (FARNETI, *La Sala...* cit., pp. 111, 121 nota 9).

presenza sui fianchi dei quattro fornic lateral di figure affrontate in guisa di erme (Figg. 30-32), rispettivamente maschili e femminili, finora mai osservate dalla storiografia, introdotte dall'Ammannati come elemento nobilitante, col fine, se può esserne valido il riferimento a Sibille e Profeti¹⁴⁸, di compenetrare nella comune e gloriosa memoria antica, sulla scia michelangiotesca della cappella Sistina, il pagano della classicità con il sacro della cristianità.

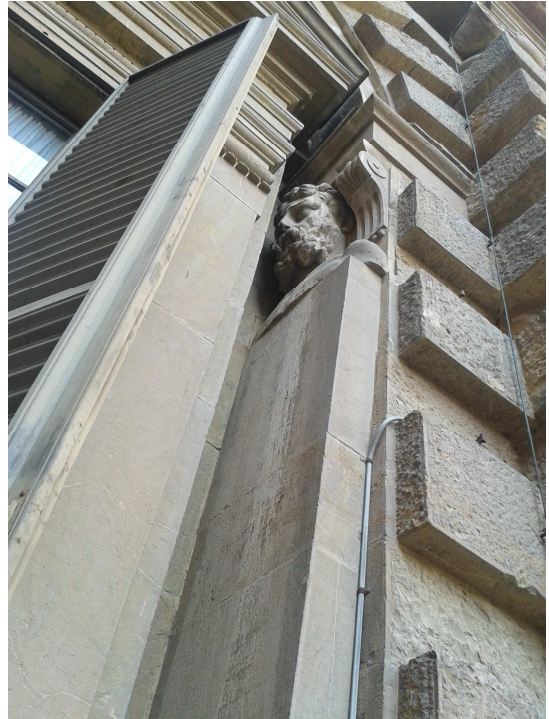


29. Il portale di ingresso alla Sala delle Nicchie dalla Galleria delle Statue, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.



30. Palazzo Pitti, Cortile Grande, prospetto dell'originaria loggia al primo piano, con indicata la posizione delle erme.

¹⁴⁸ Ringrazio Fernando Rigon per tale suggerimento iconografico.



31. 32. Due delle erme affrontate nei fornicelli laterali dell'originaria loggia.

In questo contesto dunque, già di per sé denso di riferimenti simbolici, guardando a Mantova come modello allora insuperato di collezionismo estremo, esorbitante, ricco di suggestioni da imitare¹⁴⁹, Cosimo II, accostando con moderna e innovativa disinvoltura opere dei sommi maestri del Rinascimento a dipinti di artisti contemporanei, ritratti di cavalli – anch'essi mutuati da quelli realizzati da Giulio Romano nel mantovano Palazzo Te¹⁵⁰ - a mobili e “cose di garbo”, rivolge definitivamente verso il concetto del “piacere” quell'anelito al collezionismo dinastico che prima di lui si era espresso nella continua tensione a legittimare il proprio ruolo di Cosimo I e nella rigorosa autodisciplina del padre Ferdinando: una mutazione epocale, se pensiamo che ancora nel 1577 il Pezzano riscontrava nelle tante sale del Palazzo solo ritratti di Uomini Illustri, così introducendoli: “Questi quadri con tutti gli altri che son distribuiti per le Camere, son del Museo fatto dal G. D. Cosimo, che dilettrandosi grandemente della pittura, ha voluto i ritratti de' più eccellenti huomini che siano stati al mondo in diverse

¹⁴⁹ Quanto alla immagine complessiva della collezione gonzaghesca, Andrea Emiliani la ritiene “una collezione che, anche nella forma offerta al piacere del fortunato proprietario, come alla sensibilità degli importanti visitatori foresti o stranieri di quei tempi, si sarà certo presentata tanto perfezionata da porsi sull'orlo di una singolare modernità” (A. EMILIANI, *Le forme della memoria*, in *Gonzaga...* cit., pp. 9-16: 13).

¹⁵⁰ Così ritengono il Chiarini per Cosimo II (CHIARINI, *Cosimo II e Maria Maddalena ...* cit., p. 93), e la Butters per Ferdinando I, che parimenti avrebbe fatto dipingere ad Alessandro Allori nelle scuderie di San Marco sei ritratti di cavalli a grandezza naturale, “senza dubbio ispirandosi alla serie realizzata da Giulio Romano in Palazzo Te, che aveva avuto modo di vedere nel 1584” (S.B. BUTTERS, *Ferdinando de' Medici e l'arte del possibile*, in *L'ombra del genio...* cit., pp. 77-87: 79).

professioni, e il presente G. D. Francesco suo figliuolo, imitando le vestigia del Padre, fa il medesimo”¹⁵¹.

Nel Vocabolario della Crusca del 1691 invece, comparendovi per la prima volta, la denominazione “Galleria” sarà indicata quale “stanza da passeggiare, e dove si tengono pitture, statue, e altre cose di pregio”: segno, pur nella sintesi, che l’evoluzione del gusto per un’arte sentita come fonte di appagamento e di diletto e non più di significati primariamente etici e celebrativi, quale il nostro granduca aveva saputo anticipare, è a tale data ormai vincente.

¹⁵¹ MOSCO, *Una Descrizione...* cit., p. 19.

II.3. Un'allegoria politica in Piazza della Calza

Di grande originalità appare, fra le committenze di Cosimo II, l'affidamento nel 1616 a Giovanni da San Giovanni di una facciata dipinta ad affresco su una casa in Piazza della Calza, nella testata centrale fra le due odierne Via Romana e Via dei Serragli, dirimpetto alla Porta Romana, allora Porta San Pier Gattolini, esattamente dove oggi si trova un affresco moderno eseguito nel secondo dopoguerra (Figg. 33, 34)¹⁵².

L'incarico, a seguire il Baldinucci, giunse al Mannozi, già attivo da qualche anno nella capitale toscana, per iniziativa diretta del granduca, che, "avendo formato di lui gran concetto, volle, che eseguisse un suo nobile pensiero"¹⁵³; il quale, giunto a compimento dopo averne cancellata una prima versione, rappresentò per il valdarnese la rivelazione come frescante¹⁵⁴, da cui "ne guadagnò maggiori applausi della patria sua, e d'ogni valoroso artefice straniero, che entrando per quella porta nella nostra città, s'incontrava in essa, tantochè presto volò la fama di suo pennello anche a' più lontani"¹⁵⁵.



33. Firenze, Piazza della Calza oggi: il fronte dell'edificio con l'affresco di Mario Romoli.

¹⁵² Il dipinto, raffigurante *La vita a Firenze*, venne eseguito da Mario Romoli, dopo avere vinto un apposito concorso, nel 1954.

¹⁵³ BALDINUCCI, *Notizie...* cit., IV, p. 200. Come ricorda lo stesso Baldinucci (Ivi, p. 204 sgg.) l'artista qualche anno dopo sarà chiamato a decorare, fra il 1619 e il 1620, la facciata del Palazzo di Niccolò dell'Antella in Piazza Santa Croce (tuttora in parte conservatasi), su un programma decorativo elaborato con Giulio Parigi, che esaltava le virtù della famiglia e il buon governo mediceo.

¹⁵⁴ L'artista verrà saldato per tale lavoro, dopo ripetute richieste in tal senso, solo nell'agosto del 1622 (ASF, Depositeria generale, parte antica, n. 1010, fasc. 309, in E. ACANFORA, *La villa del Poggio Imperiale*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 143-156: 145 nota 72).

¹⁵⁵ BALDINUCCI, *Notizie...* cit., IV, pp. 201-202.



34. Mario Romoli, *La vita a Firenze*, 1954, Firenze, Piazza della Calza.

Universalmente ammirata, sia pure nelle condizioni di ammaloramento lamentate fino dal Baldinucci, dovute a comprensibili ragioni tecniche e conservative legate all'esposizione all'aperto¹⁵⁶, la decorazione murale, i cui minimi resti staccati nel secondo dopoguerra si trovano oggi presso i depositi delle Gallerie fiorentine, è intuibile attraverso due studi parziali e soprattutto un disegno di progetto, che inquadra l'intera struttura compositiva della scena (Fig. 35)¹⁵⁷; e ancor meglio riconoscibile, per quanto riguarda i dettagli iconografici della versione finale, grazie ad un'incisione settecentesca costituente il frontespizio della *Scelta di XXIV Vedute delle principali Contrade, Piazze, Chiese e Palazzi della Città di Firenze* di Giuseppe Zocchi¹⁵⁸ (Fig. 36), eseguita su disegno di Giuseppe Magni, con alcuni adattamenti del soggetto e l'inserimento della dedica a Maria Teresa d'Austria Granduchessa di Toscana.

¹⁵⁶ Così ne ricorda il precoce deterioramento il Baldinucci: “e gran peccato, per così dire, fu del tempo, e di chi poi quella casa abitò, l'averla sì malamente conservata, e per meglio dire in tanti modi e luoghi maltrattata e guasta” (Ivi, IV, p. 202).

¹⁵⁷ Due fogli sono conservati presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, il terzo nel Kupperstichkabinett della Akademie der Bildenden Künste di Vienna; si veda in proposito M. Chiavacci, pp. 125-129, figg. 75, 76.

¹⁵⁸ *Scelta di 24 vedute delle principali contrade, piazze, chiese, e palazzi della città di Firenze dedicata alla sacra reale apostolica maestà di Maria Teresa regina d'Ungheria e di Boemia arciduchessa d'Austria e granduchessa di Toscana &c. &c. &c.*, Firenze 1744, appresso Giuseppe Allegrini stampatore in rame. (Ed. cons. G. ZOCCHI, *Vedute di Firenze e della Toscana*, a cura di R. M. Mason, Firenze 1981, pp. 28-29).



35. Giovanni da San Giovanni, bozzetto per l'affresco in fronte a Porta Romana, Firenze, GDSU 1122F.



36. Giuseppe Magni, Frontespizio della *Scelta di XXIV Vedute delle principali Contrade, Piazze, Chiese e Palazzi della Città di Firenze* di Giuseppe Zocchi, Firenze 1744.

Una simile committenza artistica, in linea con una tradizione fiorentina di facciate dipinte e graffite, fiorente soprattutto nel corso del Cinquecento, assume rispetto a quei precedenti un inedito valore di comunicazione e propaganda politica grazie alla forte valenza urbanistica della sua collocazione.

Immediatamente visibile a chi varcasse la Porta di San Pier Gattolini, in quel tempo la più rappresentativa delle porte urbane¹⁵⁹, la facciata, che seguendo, come abbiamo visto, il “nobile pensiero”¹⁶⁰ dello stesso granduca raffigurava il *Trionfo di Firenze sotto il governo mediceo*, appariva come un formidabile biglietto da visita per la città e per il granducato, concentrando in una rappresentazione allegorico-simbolica le meraviglie del buon governo e le delizie che la città avrebbe presto dispensato. Firenze vi era personificata, sulla parte destra rispetto alla finestra, “in figura d’una maestosa Regina sedente in trono, vestita dell’abito della sacra religione di Santo Stefano papa e martire”¹⁶¹, omaggiata da Flora e le Stagioni nonché dalle allegorie di Siena e Pisa; sull’altro lato “la figura di Marte, di Pallade, e di Mercurio, in belle attitudini, e le Grazie che al suon della lira d’Apollo stanno leggiadramente danzando”¹⁶²; infine al centro, “sopra l’architrave della finestra /.../ il fiume d’Arno figurato in un vecchio nudo, disegnato maravigliosamente, sopra di cui si vede l’arme della casa serenissima de’ Medici in mezzo a due vaghe femmine”¹⁶³, la Giustizia e la Temperanza.

Il riferimento allegorico di queste due ultime figurazioni alle virtù proprie del principe regnante rivelava inequivocabilmente una sorta di dedica e omaggio dell’artista a quello che presto sarebbe divenuto il suo maggior mecenate¹⁶⁴, la cui figura era esaltata nel racconto svolto nell’intera composizione per la floridezza economica e la prosperità raggiunte in ogni campo della vita pubblica e dell’arte durante il suo governo.

Ma è anche un altro l’aspetto di novità da considerare per questa singolare tipologia di rappresentazione dinastica: essa stabilizza infatti, con la più duratura delle tecniche di rappresentazione pittorica, ossia la pittura ad affresco, una modalità di esibizione pubblica dal forte significato allegorico e storico-politico quali erano state, per restare dentro la biografia di Cosimo II, le tele che ornavano gli archi trionfali disposti lungo il percorso di

¹⁵⁹ Nel Diario di Cesare Tinghi sono assai frequenti i ricevimenti con passaggio dalla Porta a Gattolini di personaggi illustri provenienti dal centro e sud Italia, con un preciso cerimoniale di accoglienza che segna le tappe di avvicinamento a Firenze fino dal confine della Toscana, cioè Radicofani, Siena e Poggibonsi. In particolare, come nel caso dell’arrivo di Cesare duca di Vendôme, il 24 ottobre 1615, il Granduca manda Don Carlo dei Medici a ricevere il figlio naturale di Enrico IV Alessandro (1598-1629), cavaliere di Vendôme, cioè Monsu di vandomes fra Alessandro Borbone “secondogenito naturale del Re arigo quarto Re di francia detto fra Alessandro et priore di toione giovanetto danni 16 in circha /.../fuori della porta a san piero gattolini in luogo detto la fonte /.../ et arivati al palazzo de pittori dopo avere grande strombettata fu fatto musica dai francesini al Ballatoio del palazzo et smontati di cochio fu da .S.A.S. ricevuto vicino alla porta del palazzo nel corpo di guardia de soldati tedeschi guardia di S.A.S. et fata le belle cerimonie ...” (Tinghi, *Diario di corte...* cit., II, c. 6r).

¹⁶⁰ BALDINUCCI, *Notizie...* cit., IV, p. 200.

¹⁶¹ BALDINUCCI, *Notizie...* cit., IV, p. 201.

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ *Ibidem.*

¹⁶⁴ Si veda M. CHIAVACCI, *Cosimo II, primo committente di Giovanni da San Giovanni*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 125-129: 128.

attraversamento della città muovendo da Porta a Prato in occasione del solenne ingresso a Firenze della madre Cristina di Lorena, futura sposa di Ferdinando I (30 aprile 1589)¹⁶⁵. Quegli apparati e architetture effimere, per la cui realizzazione si era impegnato l'intero staff artistico a disposizione del granduca, guidato come d'uso, in relazione ai singoli apparati e alle diverse competenze, da artisti capofila quali Giovanni Antonio Dosio, Taddeo Landini, Alessandro Allori, Santi di Tito, Jacopo Ligozzi, avevano il compito di rappresentare platealmente, con immagini corredate di didascalie, la storia e le virtù della famiglia Medici, e anche le comuni radici romane Medici-Lorena, attraverso episodi di volta in volta significanti; nella cui narrazione erano appunto le tele dipinte a porsi come “manifesti di propaganda dinastica”¹⁶⁶.

In una siffatta messa in scena assumeva notevole rilievo la scelta dei luoghi in cui allestire tali architetture effimere, che dovevano in taluni casi, rivestendone la facciata, nobilitare l'ingresso a edifici pubblici quali il Duomo o Palazzo Vecchio, ma per lo più essere varcate, disponendosi come quinte teatrali di inquadramento della città reale con effetti di grande ma irripetibile suggestione, come ad esempio l'Arco trionfale a Porta a Prato¹⁶⁷ (Fig. 37) o gli apparati del Canto dei Carnesecchi e del Canto dei Bischeri proposti nell'occasione suddetta¹⁶⁸ (Fig. 38).

¹⁶⁵ Si veda M. BIETTI, *Le tele, manifesti di propaganda dinastica*, in *Ferdinando I...* cit., pp. 88-99. Non resta invece che la memoria delle facciate fatte affrescare sulla Via Ferdinanda a Livorno dal padre Granduca in ricordo delle vittoriose battaglie di Prevesa e di Bona (N. BASTOGI, “*Inclinato a cose grandi*”: *Sua Altezza Serenissima il granduca Ferdinando I*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 13-16: 15).

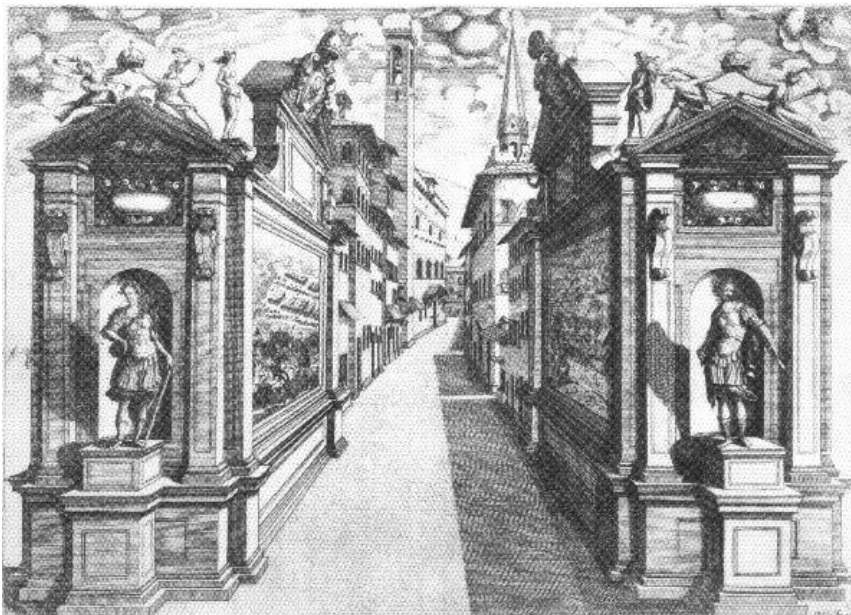
¹⁶⁶ BIETTI, *Le tele, manifesti...* cit., p. 88.

¹⁶⁷ La decorazione è osservabile in questo caso attraverso una biccherna attribuita al senese Cristofano Rustici, conservata presso l'Archivio di Stato di Siena (cfr. *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 21 giugno-20 ottobre 2001), a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, R. Spinelli, Livorno 2001, p. 109, cat.1).

¹⁶⁸ S. CASTELLI, *Narrare per immagini: l'album di nozze di Cristina e Ferdinando*, in *Ferdinando I...* cit., pp. 68-77.



37. Cristofano Rustici, *Nozze di Ferdinando I de' Medici con Cristina di Lorena*, 1588-1589, Siena, Archivio di Stato, Tavoletta di Biccherna, n. 76.



38. Orazio Scarabelli (progetto di Taddeo Landini), *Apparato per il Canto dei Bischeri*, collezione privata.

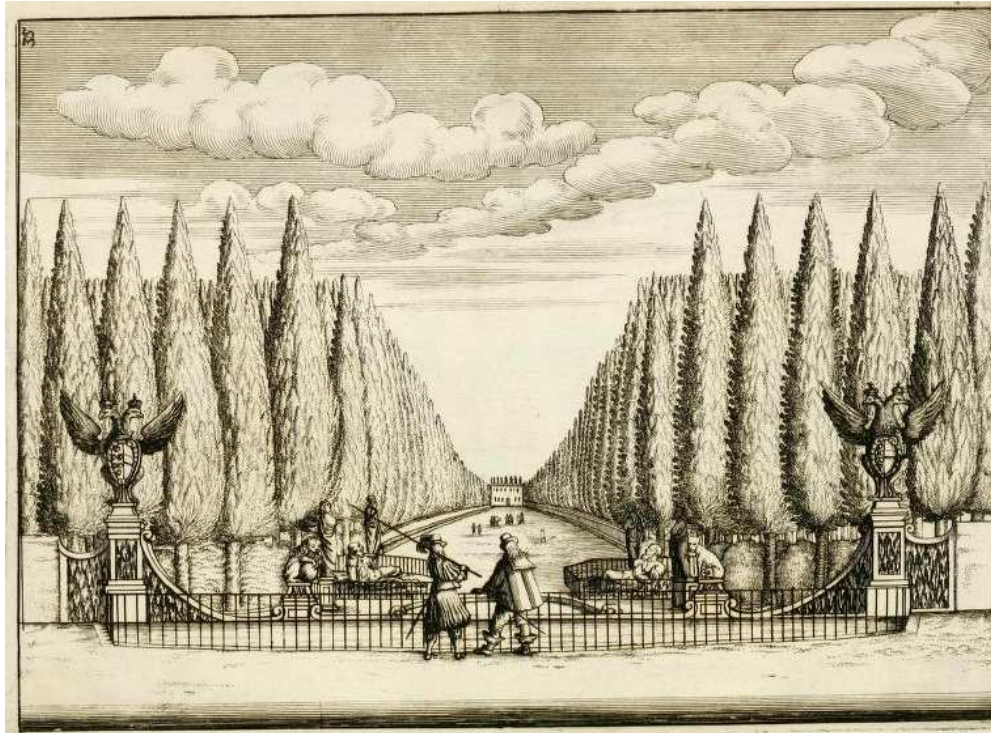
Ed è proprio qui che risiede la novità dell'invenzione di Cosimo II per Porta Romana, in linea con la finalità scenografica ma soprattutto con la lungimiranza di tante sue scelte culturali; trasferendo l'Allegoria dall'effimero al duraturo, in quelle stesse strade dove solo di tanto in tanto si visualizzavano eventi celebrativi, egli ottiene comunque l'effetto dovuto di promozione dinastica e di encomio a se stesso quale granduca, racchiuso entro la cifra elitaria del racconto allegorico, ma anche quello inedito di rendere 'teatro' il quotidiano, di alleggerire con la vivacità e il colore dello spettacolo visivo i passi di una moltitudine che ogni giorno, dalla porta antistante, entrava in città.

L'imponente pittura murale così posizionata, che avrà grande fortuna al punto da essere prescelta come emblema di Firenze per le celebri vedute di Giuseppe Zocchi del 1744¹⁶⁹, doveva infatti apparire come una scena teatrale, o meglio come il sipario che preludeva a uno spettacolo che, a quella data, proseguiva verso Palazzo Pitti con l'itinerario lungo il Borgo San Pier Gattolini, e dopo il varco del fronte bastionato cinquecentesco attraverso la porta di Annalena, nella Via Romana fino all'arrivo in Piazza San Felice, riagganciandosi allo 'spettacolo' della colonna monolitica in breccia di Serravezza erettavi da Cosimo I nel 1572 per celebrare la decisiva vittoria sui senesi nella battaglia di Marciano¹⁷⁰, per poi avanzare verso l'Arno oppure condurre alla reggia di Pitti. Per gli eletti invece, ma talora anche per ragioni di segretezza, da un certo momento in poi divenne possibile, attraverso la nuova apertura voluta da Cosimo II in piazza della Calza¹⁷¹, entrare sulla destra nel giardino di Boboli, per poi raggiungere il palazzo con lo stradone delle carrozze. Quest'ultima connessione interna al giardino da Palazzo Pitti a Porta Romana acquisterà presto anche un più forte valore simbolico e celebrativo, quando con il governo delle reggenti sarà tracciato il viale da Porta Romana alla Villa del Poggio Imperiale, creando una forte connessione fra i due contesti, tanto che Georg Andreas Böckler nel suo *Architectura Curiosa Nova* (1664) finirà con l'assimilarli, inserendo una raffigurazione del nuovo asse monumentale dopo quelle dedicate al complesso di Palazzo Pitti, nella sequenza: facciata del palazzo, cortile e giardino de' Pitti, Vasca dell'Isola, Viottolone, Viale del Poggio Imperiale (Fig. 39).

¹⁶⁹ Si veda *supra* alla nota 158.

¹⁷⁰ La prima colonna celebrativa voluta da Cosimo I, a simboleggiare Firenze come nuova Roma è quella in granito proveniente dalle Terme di Caracalla innalzata nel 1565 in Piazza Santa Trinita e trasportata dall'Urbe insieme ai marmi monumentali per Boboli; la terza, in breccia medicea, quella di San Marco. Sul tema si veda G. BELLÌ, *Un monumento per Cosimo I de' Medici. La colonna della Giustizia a Firenze*, in «Annali di architettura», XVI, 2004, pp. 57-78.

¹⁷¹ Per l'ipotesi su questa apertura si veda *infra* al paragrafo IV.2.



39. G.A. Böckler, *Architectura Curiosa Nova*, Norimberga 1664, tav. 35. Veduta del viale della Villa del Poggio Imperiale.

Dunque un ingresso in città e nelle delizie del giardino introdotto dalla lusinga di una *imago urbis* carica di promesse, la cui realtà esibiva prontamente le glorie dinastiche e del granduca ‘stampate’ sulla parete celebrativa. Se pensiamo che il poema *Firenze* di Gabriello Chiabrera, dedicato a Cosimo II, che racconta le imprese del granduca quale rifondatore della città e della stirpe medicea, appare a stampa proprio nel 1615¹⁷², esaltando fino dalla dedicazione la prosperità feconda del presente, si può quasi riascoltare, in quelle parole, l’inno alla pace e alla prosperità che con Cosimo II, dopo neanche dieci anni di regno, il granducato aveva pienamente raggiunto: “Ma tu che sorgi e a l’Italia splendi / pur come un sole, e di Toscana a’ regni / Cosmo dai legge, in ascoltando apprendi / quanto giunga tua gloria a maggior segni; che se valse quel Grande onde discendi / sottrar la cara Patria a casi indegni, / ella per te raccolta in sen d’Astrea / e di Pace nel grembo alma si bea”¹⁷³.

¹⁷² D. CONRIERI, *Chiabrera encomiasta dei Medici*, in *L’arme e gli amori...* cit., pp. 43-52: 44.

¹⁷³ G. CHIABRERA, *Firenze*, Pignoni, Firenze 1615, cit. in CONRIERI, *Chiabrera...* cit., p. 44.

III. GUARDANDO BOBOLI: REMIGIO CANTAGALLINA ‘CALLIGRAFO’ DEL GIARDINO

A Remigio Cantagallina, artista nato nel 1575 a Borgo Sansepolcro¹ e attivo a Firenze dall'esordio come incisore nel 1603² (Fig. 1) fino alla morte nel 1656 - di cui abbiamo già richiamato, nonostante la sintetica menzione offertane dal Baldinucci, che nelle sue Vite si limita a dire che fu discepolo di Giulio Parigi e “celebre in disegnar paesi a penna”³, il ruolo non secondario nell'entourage artistico di Cosimo II, tale da essere considerato addirittura il “braccio destro” di Giulio Parigi⁴ - sono attribuiti numerosi disegni di paesaggio, alcuni dei quali palesemente raffiguranti il giardino di Boboli, molti altri invece interpretati tuttora dalla storiografia come temi di genere o come soggetti non identificati.



1. Remigio Cantagallina, *Paesaggio con chiusa*, 1603, GDSU 2290, stampe sciolte.

¹ Si veda, per l'aggiornamento documentario della data di nascita, precedentemente collocata intorno al 1582, S. RINALDI, *Il viaggio nelle Fiandre di Remigio Cantagallina*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, Serie 5, 2011, 3/2, pp. 465-496: 468.

² L'artista ci è noto a partire da una serie di tre incisioni con paesaggi conservate agli Uffizi, datate 1603, parte di una serie più ampia non integralmente pervenuta (GDSU, 2288-2290, A. DE WITT, R. *Galleria degli Uffizi: la Collezione delle stampe*, Roma 1938, p. 147; l'incisione GDSU, 2290, è riprodotta in *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, I, Da Ferdinando I alle Reggenti (1587-1628)*, a cura di M. Gregori, Firenze 2005, p. 72 Fig. 37).

³ Così il testo completo: “Furono anche discepoli del Parigi i tre fratelli figliuoli di Gio. Maria Cantagallina, Remigio che fu celebre in disegnar paesi a penna, Antonio prete, che si segnalò nella prospettiva /.../; e Giovan Francesco eccellente in far paesi a penna, celebre nella fortificazione. Questi fu dal granduca mandato in Fiandra, dove trattenutosi undici anni con una compagnia di cavalli, in carica anche d'ingegnere, tornato a Firenze fece il disegno di tutta la fabbrica nuova civile, e fortificazione di Livorno; siccome anche fu opera sua la nuova fortificazione della fortezza di Gaeta per il Re di Spagna; mancò alli 15 d'ottobre 1656” 142-143” (F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli, voll. I- VI, Firenze 1845-1847 (rist. anastatica, Firenze 1974), IV, p. 142).

⁴ G. FANELLI, *Firenze*, Roma 1980, p. 130.

Iniziamo proprio da uno dei più noti, la *Veduta di Porta San Pier Gattolini*⁵, oggi Porta Romana (Fig. 2), che merita qui riesaminare in quanto all'origine del nucleo di disegni di nostro interesse.



2. Remigio Cantagallina, *Veduta di Porta San Pier Gattolini*, Firenze, GDSU, 6100 S.

Quella che da una pur accurata lettura era stata intesa, per quanto attiene al tema di Boboli, come una trasposizione “agreste” del giardino già esistente⁶, appare piuttosto come una raffigurazione realistica del poggio che, con precisione addirittura fotografica, descrive lo stato dei luoghi avanti l’inizio dei lavori di riconfigurazione dell’assetto agrario preesistente in giardino formale. E lo fa inserendo la porzione di Boboli entro una più ampia veduta del contesto impostata non come esercizio di stile, ma come inquadramento topografico di un’area ben precisa, richiesta evidentemente all’artista dalla committenza medicea, della quale egli era già al servizio; tant’è che si allontana fino a comprendere ampiamente il vuoto fuori le mura, senza preoccuparsi di scompensare in tal modo l’equilibrio estetico del disegno⁷. Come si può notare dal confronto con la rappresentazione dell’area riportata da

⁵ La veduta (GDSU, 6100 S) è stata resa nota da G. FANELLI, *Firenze architettura e città*, voll. I-II, Firenze 1973, II, p. 143 n. 733; riproposta in FANELLI, *Firenze cit.*, p. 131 Fig. 78, con una datazione all’ “inizio del secolo XVII”. Per ulteriori contributi si vedano: *Firenze e la sua immagine. Cinque secoli di vedutismo*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 29 giugno-30 settembre 1994), a cura di M. Chiarini, A. Marabottini, Venezia 1994, p.107 cat. 48 Fig. 48; S. BLASIO, *L’innovazione realistica: dai disegni ‘dal naturale’ alle vedute fiorentine di Gaspar Van Wittel*, in *Firenze nella pittura e nel disegno dal Trecento al Settecento*, a cura di M. Gregori, S. Blasio, Milano 1994, pp. 85-154: 125 Fig. 151; A. RINALDI, *Sul limitare della città: storia e vita delle mura urbane a Firenze tra Seicento e Ottocento*, Firenze 2008, p. 49 Fig. 30.

⁶ RINALDI, *Sul limitare...* cit., pp.48-49.

⁷ Relativamente alla descrizione del contesto, oltre a quanto già osservato da Blasio per la Porta, ancora “difesa da un’antiporta merlata e da un torrione pentagonale” (BLASIO, *L’innovazione...* cit., p. 127), è opportuno rilevare, del poco studiato Convento di San Giovanni Battista della Calza, l’assenza del campanile, che infatti

Stefano Buonsignori nel 1584⁸ (Fig. 3), si vedono distintamente gli stessi percorsi trasversali e due dei tre assi longitudinali, corrispondenti a quello sulla destra e a quello centrale, che salgono dal piano, rispettivamente, il primo verso il bastione del Cavaliere, il secondo verso una porticciola nelle mura⁹, raffigurata anche nella lunetta di Giusto Utens del 1599¹⁰ (Tav. I). Sulla sinistra di questo asse sono delineate delle case coloniche, già presenti in forma stilizzata nel Buonsignori, le quali, come vedremo più avanti, il Cantagallina raffigurerà anche a una distanza ravvicinata. Nella parte bassa del poggio, infine, si distingue ancora lo stesso muro trasversale evidente nel Buonsignori in testa all'attuale via del Ronco, che divideva appezzamenti un tempo di differenti proprietà¹¹.

In aggiunta agli stringenti confronti col Buonsignori, nella versione offertaci dal Cantagallina risulta altrettanto particolareggiata e realistica la resa della porta urbana di San Pier Gattolini e del suo contesto esterno, con la descrizione dei volumi architettonici e dello sterrato in primo piano - riscontrabile quest'ultimo anche nella più tarda planimetria di Vittorio Nastagi dell'Ufficio dei Capitani di Parte¹² - e con la minuziosa rappresentazione delle superfici murarie, espressive della sua "capacità di resa obiettiva e precisione topografica"¹³; trasponendo la quale entro lo spazio di Boboli possiamo assegnare a questo disegno il valore di un vero e proprio documento, che restituisce l'aspetto dell'area in un determinato momento storico.

Raccordando il dato biografico del viaggio nelle Fiandre di Remigio, compiuto insieme al fratello Giovan Francesco, fra il 1612 e il 1613, con gli esordi del nuovo giardino, possiamo ipotizzare per il disegno in esame una datazione precedente - almeno del tempo necessario al viaggio - quel 24 giugno 1612 in cui il fiammingo Giovanni Vanderneesen (Jan van der Neesen), rispondendo forse a una richiesta del segretario del granduca Belisario Vinta, riferisce che i due fratelli, "li Cantagallina", già nelle Fiandre, "stanno bene"¹⁴. Il che collima

sarà costruito da Fra Paolo Bentinelli da Lucca nell'anno 1649 (G. RICHA, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Firenze 1761, vol. IX, p. 102).

⁸ Stefano Buonsignori, *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584, incisione. Per la rappresentazione qui riportata (ed. 1594), si veda *supra* al paragrafo I.2, nota 56.

⁹ La porticciola doveva essere 'gemella' di quella a tutt'oggi esistente (Par. IV.4 Fig. 26) in testa al giardino detto della Lavacapo verso il bastione del Cavaliere, già presente nel Buonsignori. Di queste piccole porte arcuate ce n'erano una serie lungo le mura cinquecentesche, oltre un grande portale a bugnato rustico molto in rilievo nella Topografia, posto sull'orlo di un dirupo, che delimitava un tratto delle mura diramantesi a confine del limite inferiore occidentale del giardino de' Pitti (Par. IV.6 Fig. 35).

¹⁰ Giusto Utens, *Belveder con Pitti*, 1599 ca., tempera su tela, Firenze, Villa medicea della Petraia.

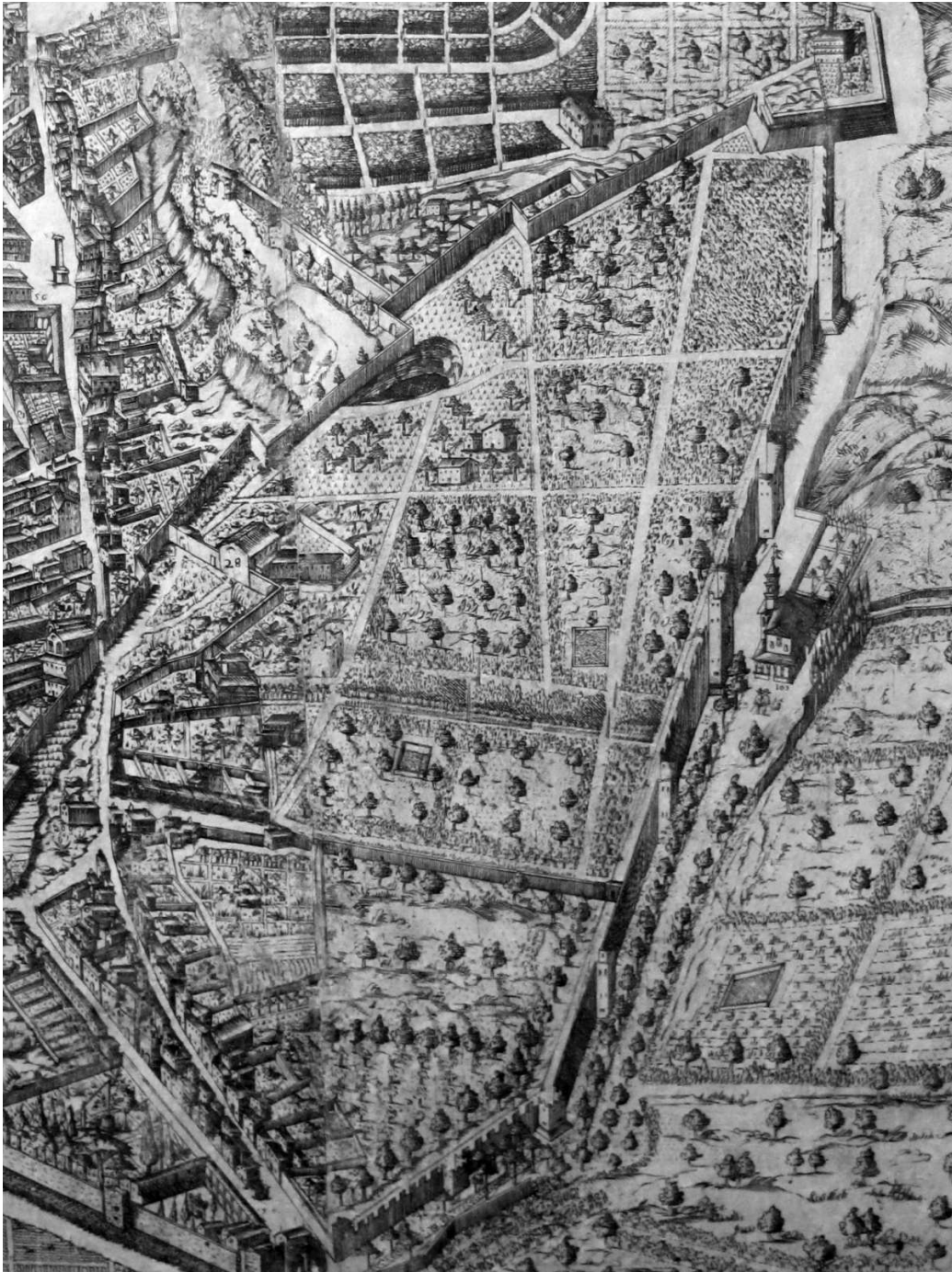
¹¹ Si veda al riguardo *infra* al paragrafo IV.2.

¹² RINALDI, *Sul limitare...* cit., pp. 188-189.

¹³ BLASIO, *L'innovazione...* cit., p.127.

¹⁴ S. RINALDI, *Il viaggio...* cit., p. 476-477. Il Vanderneesen era stato per molti anni agente commerciale dei granduchi, mantenendo con la loro segreteria contatti epistolari anche dopo il ritorno in patria nel 1610. Lo

perfettamente con la datazione del primo labirinto, non raffigurato nel disegno, i cui pagamenti iniziali risalgono, come vedremo, al 30 giugno 1612.



3. Stefano Buonsignori, *Novae pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584, incisione, particolare.

scambio di informazioni prova a parer mio che il viaggio avviene sotto l'egida medicea, e che, come già affermato dal Baldinucci per il solo Giovan Francesco (si veda *supra* nota 3), anche Remigio si reca nelle Fiandre per iniziativa dei Medici.

Un ulteriore elemento di certezza che possiamo trarre dal realismo descrittivo di questo disegno, esteso anche alla scala paesistica, manifestazione di “un interesse genuino per gli aspetti e i valori ambientali della campagna e del paesaggio urbano delle città toscane”¹⁵, riguarda la cava già individuata come sede di fondazione dei Voltoni, detta “cava di Boboli”, visibile distintamente in alto a sinistra, che sarà chiusa in preparazione della costruzione del grande ambiente voltato intorno al 1620¹⁶; essa, raffigurata in precedenza sia dal Buonsignori che dall’Utens¹⁷ ma in posizione non coincidente, appare qui, come nell’Utens, al di sotto e in fronte della porticciola predetta, tanto da poter confermare, come si era già ipotizzato, un errore del Buonsignori nel posizionarla più a ovest¹⁸.

Pur nella “incerta griglia stilistica”, basata esclusivamente sulle stampe, che impedisce tuttora di definire con certezza gli anni di attività del Cantagallina prima del viaggio nelle Fiandre, in cui la produzione apparirebbe “varia e sperimentale, anche in ragione dei diversi contesti in cui l’artista si trovò ad operare”¹⁹, grazie agli elementi sopra illustrati appare legittimo avanzare l’ipotesi che il Cantagallina, già da tempo nella cerchia medicea, si attivi per Cosimo II contestualmente ai primi studi e progetti per la trasformazione di Boboli, collocabili fra il 1611 e il 1612, e che, rientrato a Firenze almeno nel 1614²⁰, venga da allora coinvolto continuativamente in quella che si configura come vera e propria squadra di tecnici ed artisti ormai impegnata a pieno ritmo, intorno alla figura capofila di Giulio Parigi, progettista e direttore dei lavori, nel cantiere complessivo dei giardini di Pitti e Boboli.

E’ infatti nell’ambito della celebre “accademia” di quest’ultimo nella sua casa di Via Maggio che fino dall’aprirsi del secolo si era sviluppato un filone espressivo rivolto alla raffigurazione del paesaggio, inteso con una nuova visione spaziale ed atmosferica, in grado di adattare i tipici modelli nordici di tale genere pittorico alle esigenze descrittive ed analitiche degli scenari quotidiani. Nulla di meglio dunque che poter modellare questa nuova modalità di costruzione grafica e pittorica dello spazio circostante sulle esigenze poste dall’impresa di ampliamento del vecchio Giardino dei Pitti. Muovendosi al fianco del Parigi il Cantagallina, tanto più arricchito in tal senso dopo l’esperienza diretta del paesaggismo e della cultura fiamminga, particolarmente dedito a raffigurare le zone intorno a Boboli, oltre che in seguito

¹⁵ FANELLI, *Firenze* cit., p.130.

¹⁶ D. BALLERINI, I.F. INNOCENTI, *I Voltoni del Giardino di Boboli*, Livorno 2014, p. 36. Si veda *infra* al Par. V.2.

¹⁷ *Infra*, Par. V.1, Figg. 5-6.

¹⁸ BALLERINI, INNOCENTI, *I Voltoni...*cit., p. 35.

¹⁹ Così per Stefano Rinaldi, che sottolinea l’eccezione di un album di disegni con 64 *Storie dell’Antico Testamento*, conservato agli Uffizi (GDSU, Inv. 6133-6196 S) (RINALDI, *Il viaggio...* cit., pp. 474-475).

²⁰ *Ivi*, p. 475.

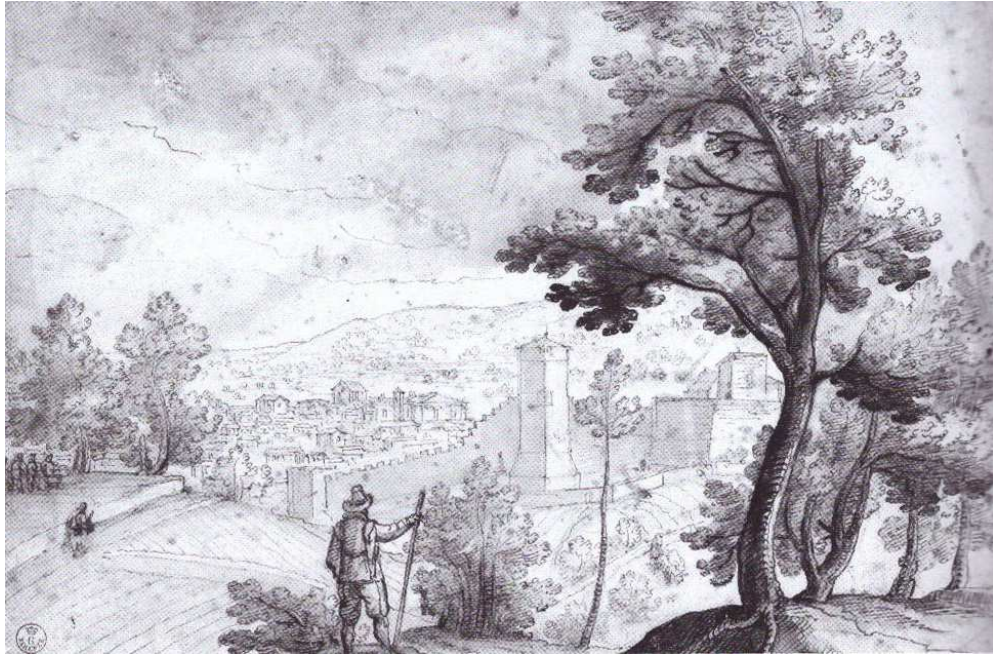
Boboli stesso, svolse il ruolo di assiduo documentatore, com'era nelle sue corde di artista attento alla più accurata resa 'calligrafica' e naturalistica. D'altra parte la conoscenza del contesto dovette rappresentare una necessità ineludibile per Giulio Parigi, fino dalla fase iniziale dell'intera operazione, quando si definivano le linee progettuali generali, e via via con l'avanzamento dei lavori, magari nel mentre che si realizzavano i condotti per portare l'acqua da fuori le mura verso l'interno, o si provvedeva ad altre lavorazioni finalizzate all'impianto del giardino formale.

Ulteriori elementi lasciano intendere la presenza del nostro Cantagallina per una 'registrazione' solerte e puntuale di tale processo esecutivo.

Possiamo infatti accomunare a quello di Porta Romana altri due disegni, per il riferimento alla prima fase dei lavori e per la medesima motivazione di interesse, che a questo punto parrebbe non più velleitaria ed estemporanea, ma specifica: le due vedute – una attribuita originariamente a Baccio del Bianco e poi assegnata a Cantagallina²¹ (Fig. 4), l'altra passata con attribuzione all'artista per il mercato antiquario e qui pubblicata per la prima volta²² (Fig. 6) – descritte finora come generiche rappresentazioni rispettivamente della campagna intorno a Firenze e di quella toscana, sono in realtà prese entrambe al di fuori delle mura "della Pace", e raffigurano, da due diverse zone e con differenti angolazioni, la cosiddetta "Torre del Mascherino".

²¹ GDSU, 142 P, penna, inchiostro e acquerellatura su carta, 193x285 mm, pubblicato per la prima volta e con l'assegnazione al Cantagallina in BLASIO, *L'innovazione...* cit., pp. 119-121, p. 120 Fig. 139, p. 153 nota 57, senza però l'individuazione del soggetto.

²² Il disegno, presente sul mercato antiquario (da ultimo Christie's, Londra, 5 luglio 2017, lotto 17) è indicato come firmato e datato 1618; gessetto nero, penna e inchiostro bruno, 236 x 357 mm, e intitolato "A Tuscan view with a towered city wall to the right".

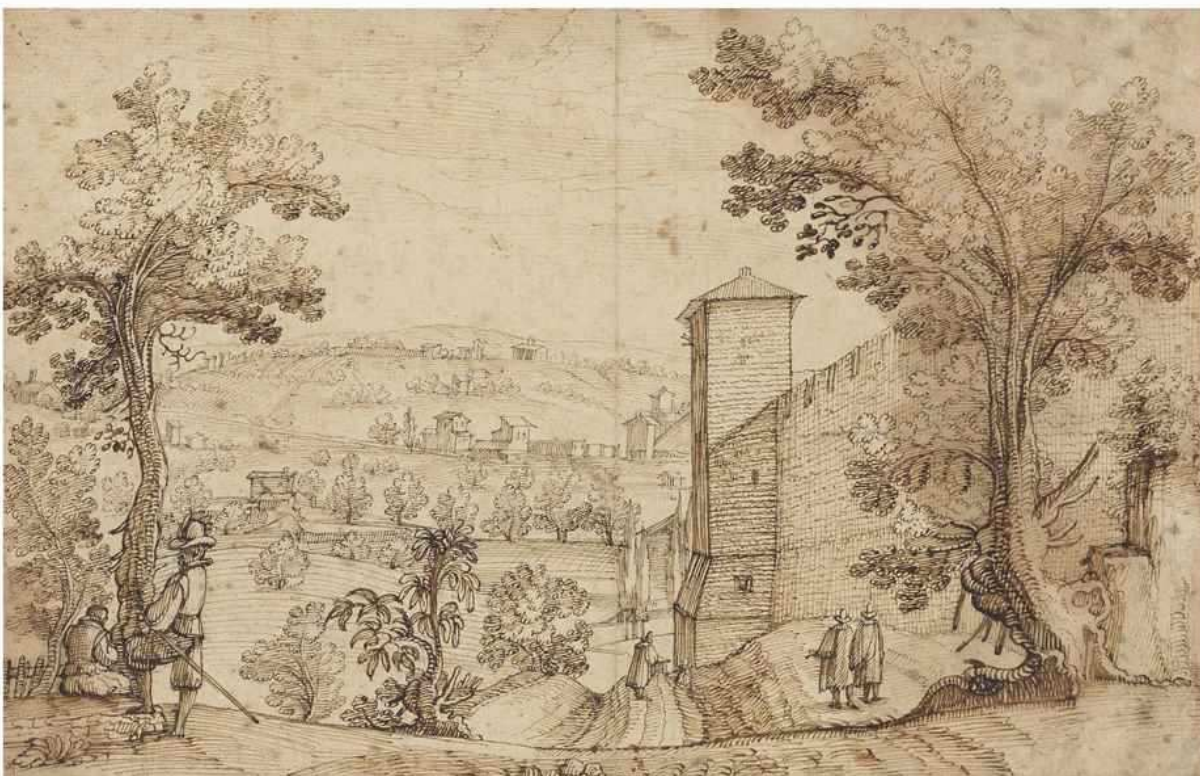


4. Remigio Cantagallina, già Baccio del Bianco, *Firenze da fuori le mura*, Firenze, GDSU, 142 P.

Nella prima, che abbraccia un ampio tratto delle mura, vediamo la torre presa di fronte, in prossimità dell'angolo esterno del bastione del Cavaliere, visibile sulla destra: la conformazione dei singoli elementi architettonici e la loro posizione reciproca è, con minima approssimazione, assimilabile a quella già proposta dal Buonsignori, e ancor oggi ravvisabile nello stato attuale (Fig. 5); Firenze è raffigurata in modo stilizzato sullo sfondo, ma si distinguono senz'altro la Porta San Frediano e il volume cubico con tetto piramidale del Tiratoio là nei pressi. Pare che il punto di vista da cui è presa l'immagine possa essere riferito al versante collinare del Poggio Imperiale, sotto l'attuale via di san Leonardo.



5. Firenze, La Torre del Mascherino.



6. Remigio Cantagallina, *Veduta*, Inghilterra, mercato antiquario.

Il secondo disegno, datato 1618²³, raffigura la medesima torre, presa dai piedi del bastione del Cavaliere in direzione di Porta Romana (Fig. 7); sullo sfondo, dietro la torre – le mura in

²³ Si veda *supra* alla nota 22; le informazioni fornite dalle varie case d'asta presso le quali è passato il disegno dove data e firma siano iscritte nel foglio.

quel punto ruotano leggermente verso destra e quindi non sono visibili - si intravede sulla collina dirimpetto un grosso edificio, forse il complesso della villa di Bellosguardo.



7. Firenze, La Torre del Mascherino vista dal bastione del Cavaliere.

L'intenzionalità di una invenzione intima o 'di genere' da parte dell'artista, sostenuta da Di Blasio nel rendere nota la prima delle due vedute, laddove la studiosa afferma che "la veduta è difficilmente localizzabile in senso topografico, a riprova del fatto che non sempre gli artisti seicenteschi si preoccuparono di ritrarre i luoghi più famosi e immediatamente riconoscibili"²⁴, offre, seppure in senso inverso, la conferma di quanto da noi affermato, ovvero che tali disegni fossero concepiti non per la loro distribuzione sul mercato, ma primariamente come memorie e strumenti di lavoro, pur nella efficace rappresentazione del quotidiano, documenti preziosi, al pari dei rilievi e delle proiezioni, per costituire l'indispensabile bagaglio di dati e di conoscenze.

Nel caso in esame infatti, la presenza del Cantagallina in queste zone intorno al 1618 e il ribadito interesse per il fronte murato e la torre trovano una buona motivazione nel gravitare di lavori relativi al giardino, fra il 1614 e il 1620, proprio in tale area periurbana, dove Giulio

²⁴ BLASIO, *L'innovazione...* cit., p. 119.

Parigi presiedeva, coadiuvato da numerose maestranze, a varie operazioni volte alla ricerca e alla conduzione in Boboli di acque esterne alle mura²⁵.

Che il nostro intervenisse non per raffigurare il ‘pittoresco’ ma nell’ambito di accurate ricognizioni e indagini topografiche, è comprovato anche dalla meno nota *Veduta di casolari con figure* (Fig. 8) della collezione Santarelli²⁶, anch’essa finora considerata una scena di genere, come si evince dal titolo, rileggibile piuttosto come la documentazione di un momento e di personaggi ben precisi, proprio una parte di quella squadra di cui si è detto, forse in presenza dello stesso Parigi. Riuniti nei pressi di un edificio in un contesto paesaggistico, si vedono all’opera alcuni personaggi: due all’estrema destra, apparentemente più autorevoli, in atto di commentare quanto sta avvenendo, altri tre intenti ad eseguire delle misurazioni con uno strumento sostenuto da un cavalletto, al quale uno dei tre si applica tragguardando in posizione genuflessa.



8. Remigio Cantagallina, *Veduta di casolari con figure*, Firenze, GDSU, 6061 S.

Anche se il luogo non è al momento individuabile, lo è invece l’operazione in corso: la conformazione e il modo d’uso dello strumento permettono infatti di identificarlo nel “quadrato geometrico”²⁷ (o nella variante della “bussola topografica”²⁸), usato all’epoca per

²⁵ Si veda in proposito *infra* al paragrafo IV.5.

²⁶ Firenze, GDSU 6061 S, penna e bistro su carta.

²⁷G. VON PEURBACH, *Quadratum geometricum*, Norimberga 1516; C. BARTOLI, *Del modo di misurare le distantie, le superfici, i corpi, le province, le prospettive, e tutte le altre cose terrene che possono occorrere a gli*

la misurazione topografica di distanze, angoli ed altezze, un cui esemplare, proveniente dalle collezioni medicee e simile a quello raffigurato, è conservato presso il Museo Galileo di Firenze²⁹ (Fig. 9). Questo particolare mezzo di misurazione venne abitualmente usato e promosso dal Parigi, al punto che lo ritroviamo nell'importante codice della Biblioteca Nazionale di Parigi a lui attribuito, la cui parte iniziale illustra strumenti e tecniche per la misurazione di altezze e distanze, con pagine dedicate proprio all'applicazione in contesto architettonico fiorentino dell'ivi denominato "quadretto geometrico"³⁰. Il codice, che contiene studi di fisica, ingegneria e architettura civile e militare, già considerato copia di mano del Parigi da un manoscritto perduto del Buontalenti³¹, è stato a lui integralmente collegato a partire da Fossi, che lo riteneva lavoro della maturità dell'artista, eseguito quando egli insegnava nella sua casa di via Maggio, "anzi con tutta probabilità, un estratto di quanto aveva raccolto l'architetto per i suoi corsi"³²; un contesto dunque di cui il nostro disegno diviene immagine speculare.



9. Quadrato geometrico, sec. XVI, Firenze, Museo Galileo.

Lo strumento è documentato inoltre in alcuni fogli facenti parte di un taccuino, attribuito a Giulio Parigi o alla sua scuola e conservato a Washington³³, che ne illustrano sia le parti che

huomini, secondo le vere regole di Euclide et de gli altri più lodati scrittori, Venezia 1564; S. BELLÌ, *Libro del misurar con la vista*, Di Silvio Belli Vicentino. Nel quale s'insegna, senza travagliar con numeri, à misurar facilissimamente le distantie, l'altezze, e le profondità con il Quadrato Geometrico, e con altri stromenti, de' quali in ogni luogo quasi in un subito si può provvedere, Venezia 1569.

²⁸ *I Medici e le scienze. Strumenti e macchine nelle collezioni granducali*, catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti, 15 maggio 2008-11 gennaio 2009), a cura di F. Camerota, M. Miniati, Firenze 2008, p.125 cat. II.1.17, scheda di F. Camerota.

²⁹ Quadrato geometrico, XVI sec., Firenze, Museo Galileo, sala II, Inv. 121, dimensioni lato 162 mm.

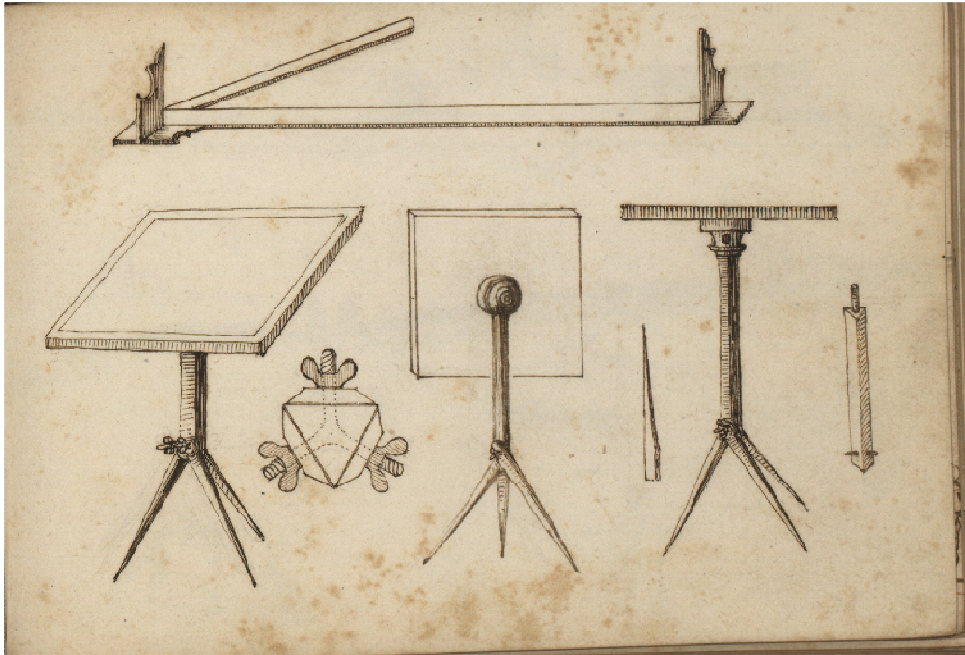
³⁰ BNP, Ms. It. 1292, cc. 3v-4r.

³¹ V. GIOVANNOZZI, *Ricerche su Bernardo Buontalenti*, «Rivista d'arte», XV (1933), pp. 299-327: 326.

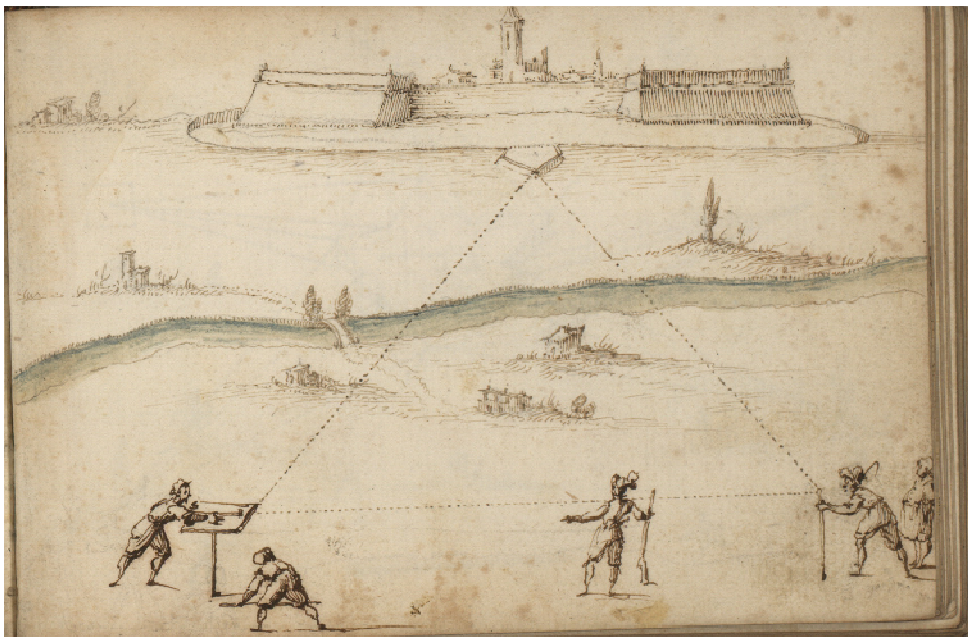
³² *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. La rinascita della Scienza*, catalogo della mostra, Firenze 1980, p. 146 cat. 2.24, scheda di M. Fossi.

³³ *Sketchbook on military art, including geometry, fortifications, artillery, mechanics, and pyrotechnics*, ms., sec. XVII, Washington, Library of Congress, Rosenwald 1363. Qui in sequenza le pp. 512, 514, 516, 518, 520.

lo compongono (Fig. 10) che le varie modalità di utilizzo (Figg. 11-14), esemplificate in differenti contesti di rilievo topografico e architettonico.

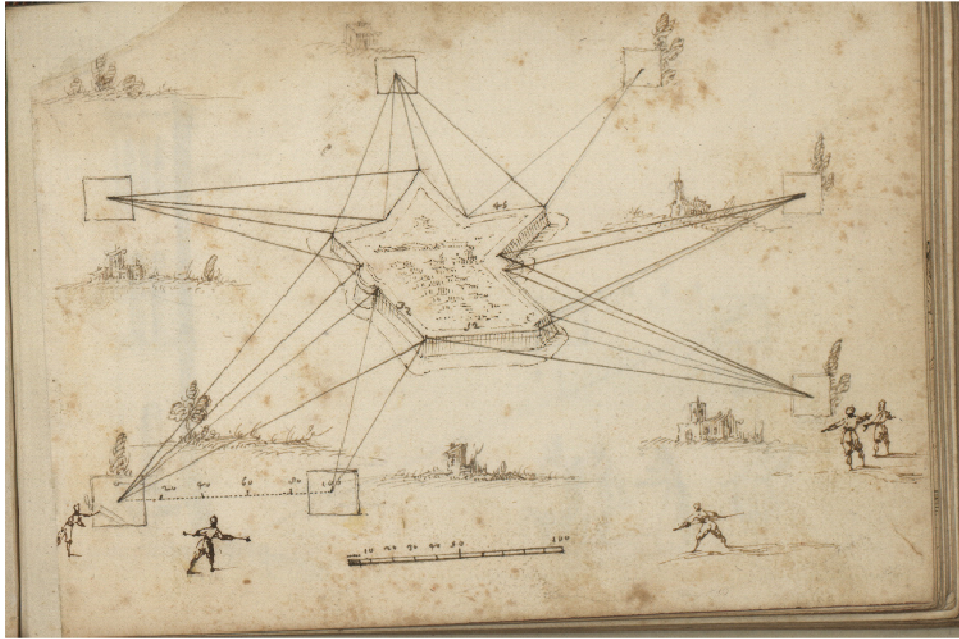


10. *Sketchbook on military art, including geometry, fortifications, artillery, mechanics, and pyrotechnics*, Washington, Library of Congress.

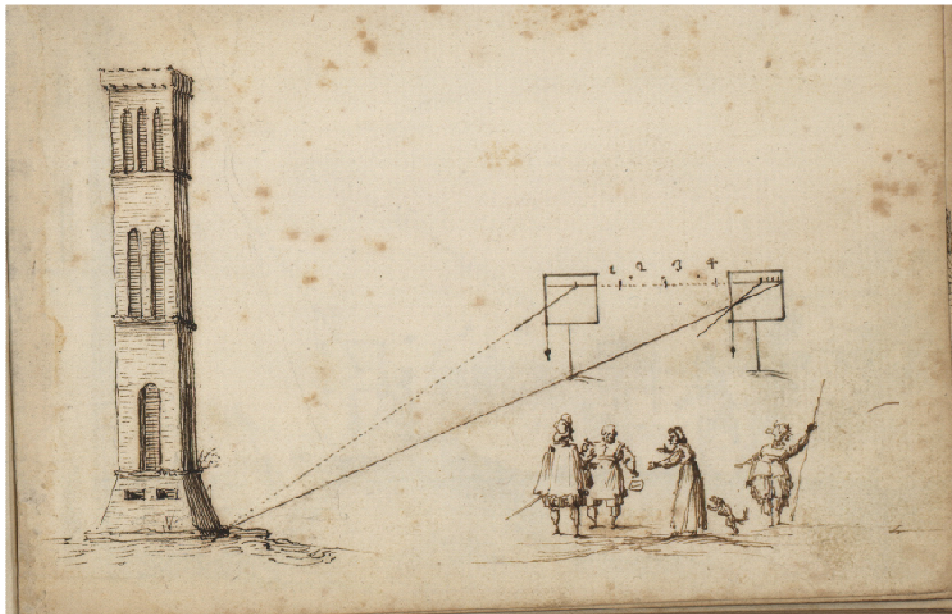


11. *Sketchbook on military art, including geometry, fortifications, artillery, mechanics, and pyrotechnics*, Washington, Library of Congress.

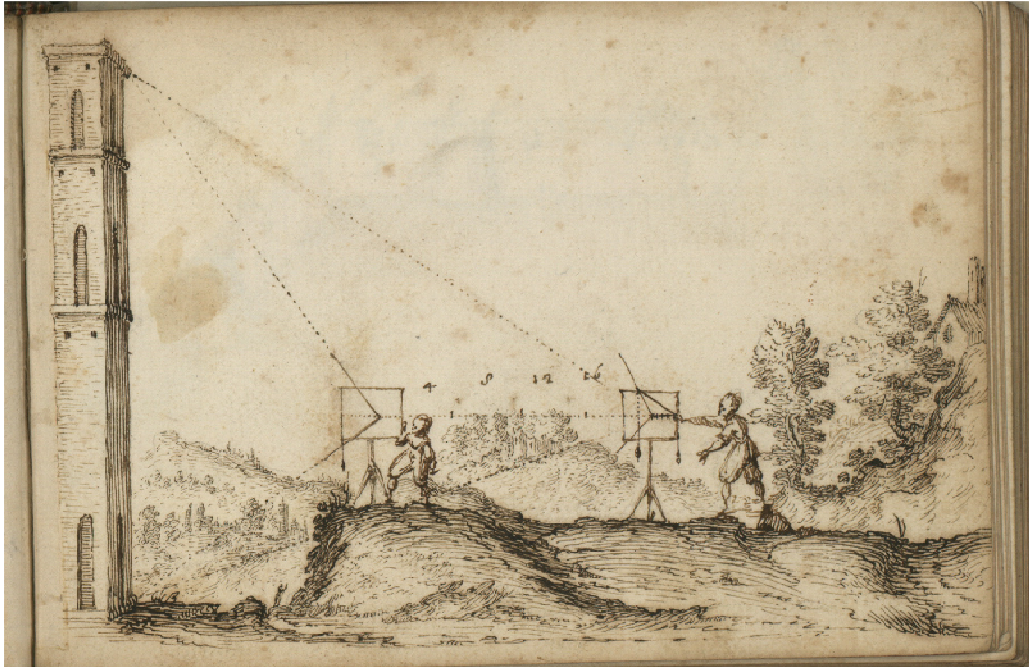
Realizzato fra il 1592 e il 1608, il taccuino è un prezioso documento ricco di informazioni sull'ingegneria e la topografia militari, sulle macchine per la rappresentazione prospettica, sugli strumenti di misurazione geometrica e le macchine teatrali. Si veda D. LAMBERINI, *Machines in perspective: technical drawings in unpublished treatises and notebooks of the Italian Renaissance*, in *The treatise on perspective: published and unpublished* (Washington, 7-8 Novembre 1997), a cura di L. Massey, Washington 2003, pp. 213-231.



12. Sketchbook on military art, including geometry, fortifications, artillery, mechanics, and pyrotechnics, Washington, Library of Congress.



13. Sketchbook on military art, including geometry, fortifications, artillery, mechanics, and pyrotechnics, Washington, Library of Congress.



14. *Sketchbook on military art, including geometry, fortifications, artillery, mechanics, and pyrotechnics*, Washington, Library of Congress.

Rileggendo così il ruolo del Cantagallina, come una presenza consueta sui luoghi delle lavorazioni, intenta alla stesura di una sorta di cronistoria figurata piuttosto che a veri e propri disegni tecnici, pertinenti questi ultimi magari al Parigi, ma comunque estremamente curata e attendibile, si può intravedere anche nel personaggio in primo piano nella veduta frontale della torre del Mascherino (Fig. 4) non una figura di genere che sta contemplando il paesaggio con in mano un bastone, bensì un intendente del Parigi che sta sostenendo un'asta utilizzata per le misurazioni sopra esposte (come si vede in Fig. 11), mentre evidentemente le figurine abbozzate sulla sinistra fanno parte della solita squadra, fornita dello strumento, ripresa mentre sta effettuando rilievi per la captazione e la conduzione della sorgente di Merlaia, situata proprio nei pressi della zona di inquadramento del disegno.

Tutte queste vedute danno in ogni caso testimonianza di come il Cantagallina - che nel suo excursus artistico, dopo il viaggio giovanile nei paesi Bassi, aveva acquisito la fama di acuto narratore del dato reale, tanto da essere coinvolto, come abbiamo già visto, dal maestro Parigi nell'impresa delle esequie fiorentine di Enrico IV proprio in una scena dal forte impianto descrittivo (Par. II.1 Fig. 7) - risulti presente in questi anni cruciali per la committenza cosimiana relativa al giardino negli stessi luoghi dove lavorano a vari progetti le squadre dirette dal Parigi o dai suoi attendenti; e come loro, plausibilmente, su incarico ufficiale e

provvigionato³⁴. Addirittura ci piace immaginare che simili disegni fossero richiesti direttamente dal granduca Cosimo II, per la sua infermità spesso costretto a letto, che senz'altro doveva gradire essere edotto anche con rappresentazioni grafiche sull'andamento dell'impresa. Come abbiamo già osservato a proposito del collezionismo da lui espresso all'interno del Palazzo, ma anche, come vedremo, della connessione fra certi dipinti fiamminghi da lui posseduti o conosciuti e il progetto della *Fucina di Vulcano* nei Voltoni, la visualizzazione figurativa preliminare alle imprese architettoniche, qual'era al momento l'impianto del giardino di Boboli, era di primaria importanza e ricercata con mezzi molteplici da Cosimo II: significativa in tal senso la notizia rinvenuta nel già citato Inventario di Palazzo Pitti del 1638, dell'esistenza anche di "modelli" dipinti su tela, nel caso specifico "Un quadro in tela entrovi dipinto un modello d'una fonte di più statue sopra le spalle sopra una dell'altro, con veduta di bosco alle parte e aria in mezzo"³⁵. Di queste forme di resa visiva e di 'modellizzazione' dei futuri sviluppi di un progetto, i disegni rappresentavano l'espressione più maneggevole e consueta, peraltro particolarmente apprezzata dal granduca, che, come sappiamo attraverso il Baldinucci, possedeva veri e propri libri di disegni³⁶, raffiguranti specialmente "paesi", in linea con quel gusto per il paesaggismo che delle sue scelte artistiche rappresenta il filo conduttore³⁷. Sulla scorta di questa importante notizia, si può constatare che agli occhi di Cosimo II il disegno aveva assunto una propria e autonoma valenza espressiva, al punto di essere conservato e collezionato, oltreché divulgato attraverso la sua traduzione in incisioni, promosse da Cosimo nell'universo europeo attraverso il genio di Jacques Callot. In tale ambito il linguaggio grafico schiettamente naturalistico di Remigio Cantagallina ebbe certamente un'influenza, ormai pienamente riconosciutagli dalla critica³⁸, sia sullo stesso

³⁴ L'artista 'provvigionato' veniva iscritto nei ranghi del 'Ruolo della casa' e riceveva un certo quantitativo di scudi al mese. Per le provvigioni assegnate agli scultori Chiarissimo Fancelli, Romolo Ferrucci del Tadda, Orazio Mochi cfr. CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 29.

³⁵ ASF, GM, 525, "Inventario di Palazzo Pitti" (26 febbraio – maggio 1638), c. 39: così per esteso, nella quinta camera "dell'appartamento nuovo", ossia l'ala sinistra, "con le finestre in su la piazza": "77 Un quadro in tela entrovi dipinto un modello d'una fonte di più statue sopra le spalle sopra una dell'altro, con veduta di bosco alle parte e aria in mezzo, con adornamento di legno tinto di bianco, alto braccia 2 2/3 largo braccia 2 n. 1".

³⁶ Nella vita di Giulio Parigi Baldinucci ricorda a proposito del suo allievo Bazzicaluva: "il maestro di campo Ercole Bazzicalvue disegnatore in penna bravissimo, in che seguitò interamente la maniera di Giulio di far paesi, dei quali siccome anco di quelli del suo maestro, molti se ne vedono nell'altre volte nominati libri del sereniss. Granduca" (BALDINUCCI, *Notizie...* cit., IV, pp. 141-142).

³⁷ Riguardo a tale predilezione per il paesaggio riferisce ancora il Baldinucci: "...e fu opera di Filippo Napoletano, che in quegli ultimi anni della vita di Cosimo, ne' quali per mala sanità egli visse per lo più obbligato al letto o alla camera, si tratteneva appresso a quell'Altezza per suo virtuoso sollazzo, dipingendole tuttavia di que' suoi paesi, con piccole bellissime figurine" (BALDINUCCI, *Notizie...* cit., IV, p. 125).

³⁸ A partire da Marco Chiarini, *Remigio Cantagallina*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 - 4 maggio 1987), a cura di

Callot che sui più giovani artisti della cerchia cosimiana come Baccio del Bianco, i cui disegni di figure in attitudini operose debbono molto al suo esempio. Una funzione, questa del disegnatore-rendicontatore, mai espressamente menzionata dai documenti, ma riconoscibile, in filigrana, in un ruolo intermedio fra gli addetti ai lavori e la figura dello ‘scrivano’ che, in un documento del 1630, lamenta di tenere a fatica le fila contabili dei tanti interventi in corso³⁹. Peraltro il Cantagallina continuerà a svolgere il proprio ruolo nel complesso di Pitti e Boboli dopo la morte di Cosimo, sia con le reggenti che con Ferdinando II, non solo provvisionato, ma addirittura con una propria stanza nel Palazzo, quella “camera di Remigio Cantagallina sopra scaleo dei paggi”, sobriamente arredata con due panche, un capezzale con tanto di lenzuola e un tavolino, e dunque da occupare all’occorrenza, descritta nell’Inventario del 1638⁴⁰.

A riprova dell’assiduità di Cantagallina nel costituire una memoria visiva dei cantieri in fase di esecuzione, ben oltre l’impianto del giardino e la scomparsa del granduca, non si può non richiamare la celebre veduta dei lavori intorno al palazzo (Fig. 15), datata settembre 1632, preziosa istantanea sulle trasformazioni in corso e sulla caotica situazione conseguente alle varie movimentazioni e allestimenti, precisamente voluta a memoria di un momento di transizione del palazzo e del giardino, con la vasca della fontana di Oceano e alcune delle sculture ad essa pertinenti appoggiate a terra, in un contesto spaziale ancora non definito⁴¹.

G.Guidi, D. Marcucci, voll. I-III, Firenze 1986, vol. *Biografie*, p. 48; si veda da ultimo S. RINALDI, *Il viaggio...* cit., pp. 492, 495.

³⁹ ASF, AD, 74, ins. n.n., c. 1 s.s.: [3 settembre 1630] “/.../ Perchè V.S.III.ma resti informata di quello devon fare uno scrivano solo in questo travaglio, dirò che è necessario assista in sul Prato dove si fa il muro, Alla Tazza, Alle Cave della Pietra forte, dove sono a Cavare la Pietre e Portar via terra. Alle Rovinate dove si deve Cavare e fondam.ti e fare il salone delle Commedie, Rivedere l’opere che portano terra in detto luogo. Attendere alle maestranze che fanno la tettoia per li scarpellini et essere su per lo stradone dove sono tutti e Cottimanti ad affondare e portar’ la terra alla Grotta; e tutta questa gente per l’meno una volta il giorno rassegnarli con diligentia /.../”, trascritto in BALLERINI, INNOCENTI, *I Voltoni...* cit., p. 72 doc. n. 30.

⁴⁰ ASF, GM, 525, c. 135: “Nella camera di Remigio Cantagallina sopra scaleo dei paggi: 210 Un paio di panchette d’albero con regolo n. 1, 46 Dua sacconi alla francese n. 2, 211 Dua materasse di traliccio e lana n. 2, 209 Un capezzale simile n. 1, 169 Un coltrone di tela bianca imbottito con bambagia n. 1, 171 Dua lenzuola di panno lino di 3 teli l’uno n. 2, 197 Un tavolino d’albero lungo braccia 2 largo braccia 1 1/3 n. 1”.

⁴¹ Per l’interpretazione della fase dei lavori di ampliamento di Palazzo Pitti rappresentata dal disegno si veda L. BALDINI GIUSTI, *Gli ampliamenti del Palazzo: progetti e realizzazioni*, in *Palazzo Pitti. L’arte e la storia*, a cura di M. Chiarini, Firenze 2000, pp. 76-86: 79.



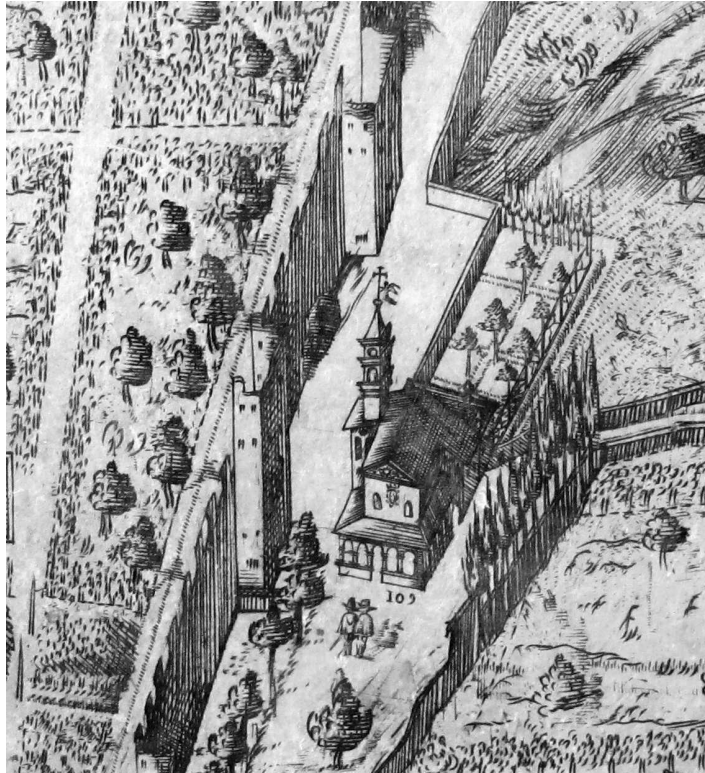
15. Remigio Cantagallina, *Palazzo Pitti durante i lavori di ampliamento*, 1632, collezione privata.

Un altro disegno⁴² (Fig. 17), conservato presso il Princeton University Art Museum, datato “6 di luglio 1633”, dà prova del realismo figurativo del Cantagallina, e della sua assidua presenza nei dintorni di Boboli. L’edificio raffiguratovi sullo sfondo è infatti il complesso della chiesa-convento della Madonna della Pace, qui per la prima volta identificato⁴³; a tale struttura, costruita fra il 1564 e il secondo decennio del Seicento nell’area fuori le mura trecentesche a est di Boboli e oggi non più visibile in quanto sopravvissuta solo parzialmente, inglobata entro residenze private, sono correlabili infatti il piccolo e snello campanile e il porticato che circondava su tre lati l’aula della chiesa, entrambi ben visibili già nel Buonsignori (Fig. 16), unitamente all’addizione seicentesca del convento, costruito da Giulio Parigi a partire dal 1616⁴⁴.

⁴² *Scene in a Village Square with a Church in the Center Middle Ground*, Pen and iron gall ink and brush and brown wash over black chalk, 248 x 391 mm. Princeton University Art Museum. Museum purchase, Laura P. Hall Memorial Fund, 1956-32.

⁴³ Ringrazio il Prof. Alessandro Rinaldi per l’aiuto fornitomi nell’individuazione del soggetto.

⁴⁴ LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., p. 28. Per la bibliografia e notizie storiografiche si veda D. Smalzi, 5 agosto 1683: la Madonna della Pace e il mecenatismo granducale, in *Storia di Firenze, il portale per la storia della città* (http://www.storiadifirenze.org/static_site_20615/index-p=3991.html, ultimo accesso settembre 2017).



16. Stefano Buonsignori, *Novae pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584, incisione, particolare con la chiesa della Madonna della Pace all'esterno delle mura trecentesche.



17. Remigio Cantagallina, *Veduta con la Madonna della Pace*, 1633, Princeton University Art Museum.

Il lato opposto del complesso di Santa Maria della Pace rispetto all'inquadratura del Cantagallina è visibile in un disegno inedito presente sul mercato antiquario, assegnabile a

Giuseppe Santini e databile intorno al 1680⁴⁵, che ben evidenzia il rapporto fra la chiesa, l'attiguo convento e la torre del Mascherino (Fig. 18).



18. Giuseppe Santini, *Veduta della Chiesa della Pace fuori delle mura di Firenze*,
Roma, Galleria antiquaria Paolo Antonacci.

Tornando al disegno del Cantagallina, nelle figure in primo piano ritengo si possano ravvisare dei disegnatori all'opera, probabilmente quegli allievi della famosa scuola del Parigi pronti a divenire suoi futuri collaboratori, qui intenti a riprodurre il monumento a fini di studio o in previsione di nuovi interventi al complesso: si notano i lembi arricciati dei fogli da arrotolare sporgere dalle ginocchia dei due uomini seduti, mentre il terzo in piedi a destra pare valutarne il contenuto; un soggetto simile si ritrova in un altro disegno attribuito a Cantagallina passato per il mercato antiquario, in cui un uomo in piedi visto di spalle tiene in mano un foglio sul quale sta disegnando il paesaggio (Fig. 19).

⁴⁵ Il disegno, siglato in basso a sinistra GSF, da leggersi come Giuseppe Santini Fecit, presentato alla XXX Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze (2017), è senz'altro da collegare a una serie di disegni del Santini eseguiti intorno al 1680, raffiguranti luoghi interni ed esterni a Boboli, come quello con la *Veduta del serraglio degli animali che sono in Boboli di Firenze*, pubblicato da Chiarini (M. Chiarini, *Una "Veduta del serraglio degli animali che sono in Boboli di Firenze"*, in *Boboli 90...cit.*, pp. 67-69, Fig. 20). Ringrazio Paolo Antonacci per avermene consentita la pubblicazione.



19. Remigio Cantagallina (attr.), *Paesaggio con figure*, mercato antiquario.

Se dunque, come abbiamo visto, Cantagallina fu impiegato come disegnatore fino dall'antefatto della trasformazione dell'area di Boboli in giardino formale, degna conclusione di questo processo e documentazione 'ufficiale' dell'esito dell'impresa, seppure mai tradotte in altrettante incisioni, sono senz'altro la nota *Veduta dello Stradone da Porta Romana*, datata 1641⁴⁶ (Fig. 20, Tav. III), e due vedute della Vasca dell'Isola (Figg. 23, 24), per le quali è stata ipotizzata una datazione intorno al 1652⁴⁷, che rappresentano anche dei punti fermi per l'analisi dell'avanzamento dei lavori .

⁴⁶ Il disegno, di proprietà privata, venduto a Londra nel 1994 (cfr. *Old Master Drawing*, Sotheby's, 4th July 1994, n. 1; 223x464 mm, penna, inchiostro bruno acquerellato e tracce di matita nera su carta marroncina), è stato pubblicato senza commenti, con didascalia "Remigio Cantagallina, già Sotheby's, *Disegno raffigurante il tridente di viali dall'ingresso di Porta Romana* (1641)" in G. GALLETTI, *Il Giardino di Boboli e l'architettura del verde*, in *Palazzo Pitti. L'arte e la storia*, a cura di M. Chiarini, Firenze, 2000, p. 247; per alcune precisazioni, cfr. M.C. FABBRI, *Pittori, vedutisti, incisori e l'immagine di Boboli*, in *Il giardino di Boboli... cit.*, pp. 286-299: 292, Fig. 7.

⁴⁷ Si veda in FABBRI, *Pittori, vedutisti... cit.*, p. 291.



20. Remigio Cantagallina, *Veduta dello Stradone da Porta Romana*, 1641. Già Londra, mercato antiquario.

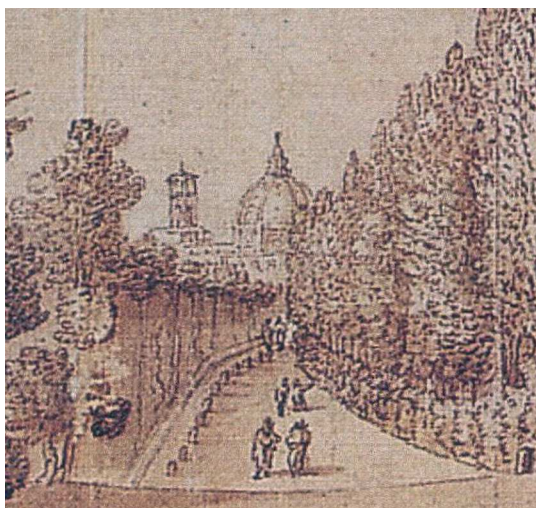
Il primo disegno appare infatti, nell'ampia visione a ventaglio proiettata dall'estremo punto del giardino verso Porta Romana, come un compendio della perfetta iscrizione del nuovo giardino entro la cornice della città di Firenze, e come una veduta d'insieme riassuntiva della grandiosità spaziale dell'aggiunta seicentesca. Mentre lo scorcio di destra verso le mura e quello del Viottolone sono tutt'oggi totalmente plausibili, non più riconoscibile è la fuga prospettica verso la Cupola e il Campanile di Giotto del viale di sinistra, il cui inquadramento corrisponde comunque alla sua effettiva orientazione. A proposito di questo particolare punto di vista occorre rilevare che coincide perfettamente con la spettacolare visione che si apriva entrando nel giardino dall'ingresso da piazza della Calza⁴⁸ (Fig. 21).



21. Michele Gori, *Pianta del Giardino di Boboli di S.A.R. il Granduca di Toscana*, 1709, BNCF, Nuove accessioni, cartella 7.159, particolare con il cono visivo corrispondente al punto di vista del Cantagallina.

⁴⁸ Per la trattazione dell'argomento relativo a tale ingresso si veda *infra* al paragrafo IV.2.

Delle due vedute ravvicinate dell'Isola, quella presa da sud-est, il lato del Perseo (Fig. 23), oltre alla più volte commentata rappresentazione del complesso nella sua forma definitiva, offre una documentazione preziosa, mai osservata finora, sulla presenza di imbrecciati lungo entrambi i lati del vialetto di accesso alla vasca, delimitati in testa da due paracarri; questi, comparandoli per analogia di funzione ai paracarri osservabili nel viale di sinistra nella *Veduta dello Stradone da Porta Romana* (Fig. 22), aiutano a ipotizzare in quest'ultima l'esistenza di un filare di imbrecciato lungo l'intero sviluppo del percorso.

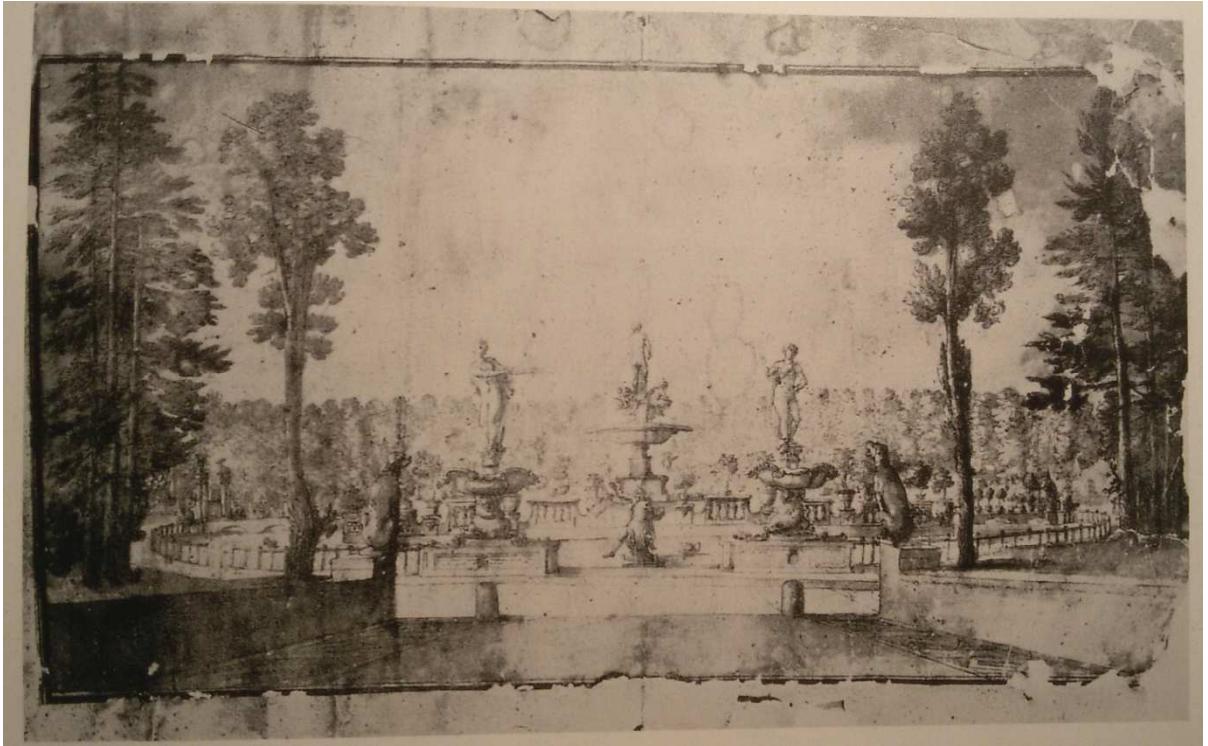


22. Remigio Cantagallina, *Veduta dello Stradone da Porta Romana*, particolare con lo Stradone delle Carrozze.

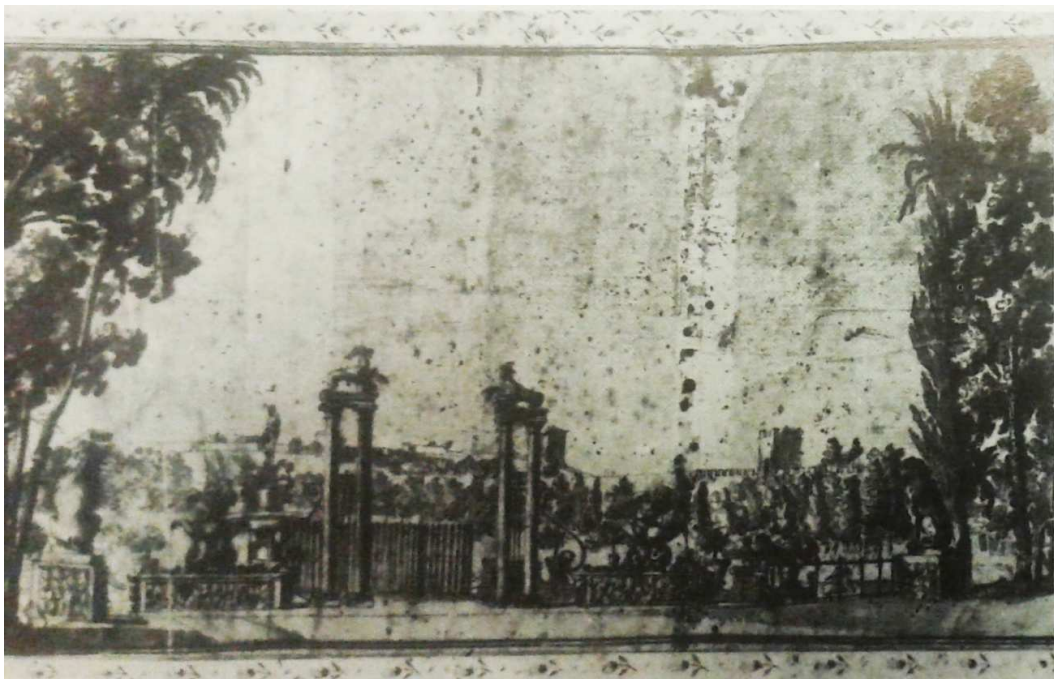
Pertanto, se è accettabile tale ipotesi, si tratterebbe dell'imbrecciato citato in un documento del 1619, “che nel giardino di Boboli si faccia un imbrecciato per la viottola del muro nuovo verso la Porta di S. Pier Gattolini sino alla Tinaia, in conformità dell'altro fatto lungo le mura, dove sono le cadute dell'acqua (...)”⁴⁹, nel quale “la viottola del muro nuovo” sarebbe quella descritta con i paraccari nella veduta del 1641, con il muro, ancor oggi esistente, che delimitava il giardino dagli orti delle abitazioni prospettanti su borgo San Pier Gattolini.

Poste tali considerazioni, il nostro Cantagallina si conferma anche qui valido testimone dell'aspetto finanche ‘quotidiano’ del giardino, fornendoci dettagli di elementi oggi perduti, utili per comprendere man mano molti aspetti della evoluzione di Boboli.

⁴⁹ BALLERINI, INNOCENTI, *I Voltoni...* cit., p. 69 doc. 21.



23. Remigio Cantagallina, *Veduta dell'Isola*, 1652 circa, collezione privata.



24. Remigio Cantagallina, *Veduta dell'Isola*, 1652 circa, collezione privata.

È quello che accade anche con un bel disegno inedito⁵⁰ con cui ci piace concludere questo excursus sul Cantagallina (Figg. 25, 29, Tav. IV): si tratta di una veduta realistica del giardino

⁵⁰ Da collezione privata, di cui è conservata copia fotografica al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.

di Boboli presa dal Viottolone nella sua primitiva conformazione, priva dei cipressi⁵¹, con la cerchiata laterale affiancata dalle statue su piedistalli in prossimità di quelle case rurali, oggi non più esistenti, più volte rappresentate a partire dal Buonsignori (Fig. 26), e dallo stesso Cantagallina (Fig. 27), ma sempre a una distanza maggiore⁵².



25. Remigio Cantagallina, *Veduta* (qui riferita al giardino di Boboli), collezione privata.



26. Stefano Buonsignori, *Novae pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584, incisione, particolare con le casette rurali.

⁵¹ La prima menzione dei cipressi si ha nella descrizione di Boboli fatta dal Böckler nel 1664, “È la continuazione del giardino con cipressi e statue belle su basamenti...”, G. A. BÖCKLER, *Architectura Curiosa Nova*, Norimberga 1664 (ristampa anastatica, Graz 1968), parte IV, p. 24.

⁵² Le casette si vedono anche nella *Veduta dello Stradone da Porta Romana* del Cantagallina del 1641 (paragrafo IV.6, Fig. 45).



27. Remigio Cantagallina, *Veduta di Porta San Pier Gattolini*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6100 S, particolare con evidenziate le casette rurali.

Vi è qui, invece, una particolare attenzione nella descrizione dei due edifici, della staccionata, della folta cerchiata sotto la quale passeggiano all'ombra due dame, delle singole statue, fra le quali è immediatamente riconoscibile, in primo piano, il *Mercurio* di Pietro Francavilla, oggi alla Galleria Palatina⁵³ (Figg. 28, 29). La figura sulla sinistra è una delle consuete presenze riscontrabili nei disegni del nostro, mentre l'uccello esotico a terra al centro dell'immagine, forse un fenicottero, può far parte di quel folto gruppo di volatili che dai documenti risulta venissero allevati nel giardino, fra i quali anche pavoni, di cui un esemplare è visibile

⁵³ Il *Mercurio* di Pietro Francavilla, detto anche *Mercurio con la testa di Argo*, firmato e datato 1604 (Inv. Pitti, OdA, 659), era citato per la prima volta a Boboli dal Baldinucci nella biografia dell'artista, descritto genericamente "nel giardino di Boboli del serenissimo granduca a' Pitti" (BALDINUCCI, *Notizie...* cit., III, p. 66). Il Cambiagi lo descrive costituente, insieme a "una statua antica d'un Imperatore col manto indosso", la quinta coppia di statue scendendo il Viottolone (G. CAMBIAGI, *Descrizione dell'imperiale Giardino di Boboli*, Stamperia Imperiale, Firenze 1757, p. 46). Nel 1775 veniva ripulito da Andrea Sorelli, lavoro validato da Innocenzo Spinazzi (ASF, SFF, FL, f. 53, al 9 ottobre 1775, cfr. in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., pp. 27-28, 178 doc. 78); nel 1789 era ancora nel giardino, come attesta il Soldini (F. M. SOLDINI, *Il Reale Giardino di Boboli nella sua pianta e nelle sue statue*, Firenze, 1789 (rist. anastatica, Roma 1976), p. 55), e nel 1819 (F. INGHIRAMI, *Descrizione dell'Imp. e R. Palazzo Pitti di Firenze*, Firenze 1819, p. 19) si trovava dentro Palazzo Pitti, già nella sala degli Staffieri, dove permane tutt'oggi. A proposito del 'restauro' dello Spinazzi è interessante notare che l'affermazione di Pegazzano, che interpreta l'aggiunta del panneggio come risalente all'intervento di pulitura del 1775 essendo "non consono all'epoca dell'esecuzione della scultura e allo stile del Francavilla" (*Palazzo Pitti, la reggia rivelata*, catalogo della mostra, (Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003 – 31 maggio 2004), a cura di G.a Capecchi et al., Firenze 2003, p. 572, cat. 121, scheda di D. Pegazzano), deve essere rivista, in quanto un panneggio sui fianchi è già presente nel disegno. Pertanto, anche se quello inferiore fu forse rimodellato in forme diverse, solo l'aggiunta del panneggio intorno alle spalle è una invenzione settecentesca, da attribuirsi a Innocenzo Spinazzi.

stilizzato sul tetto inferiore della casetta di destra. Il disegno è importante perché testimonia ancora una volta una fase di lavori ‘in progress’ coerente al primo periodo di realizzazione del giardino, ed è databile fra il 1619, anno di impianto delle viottole coperte a lato dello stradone, e la fine degli anni Quaranta, nella quale si colloca l’abbattimento delle case coloniche⁵⁴. Il riconoscimento della scultura nel disegno qui presentato vale dunque a retrodatare almeno agli anni Quaranta del Seicento il collocamento del Mercurio nel Viottolone di Boboli, nella medesima sede in cui sarà testimoniato da Gaetano Cambiagi nel 1757⁵⁵.



28. Pietro Francavilla, *Mercurio*, 1604, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti.

29. Remigio Cantagallina, *Veduta* (qui riferita al giardino di Boboli), collezione privata, particolare.

Insomma, il nostro Remigio Cantagallina, muovendosi con disinvoltura fra due registri espressivi di tipo realistico, quello ufficiale degli episodi maggiori o compiuti, e quello ‘incantevole’ delle riprese di scorcio, con tagli sorprendenti, quasi istantanee rubate, dedicate ai soggetti minori, ci appare come il più attendibile testimone della progressiva conformazione architettonica di Boboli, del suo trasformarsi lentamente da ameno poggio intessuto di poderi alberati, stradelli, casette e vivai, in giardino formale, indagato dall’artista con una immediatezza e una libertà di approccio che, forse proprio per la finalità circoscritta e ‘strumentale’ di tali disegni, sopravanza i termini narrativi della sua epoca, permettendoci di scrutare, con lui, quell’irripetibile momento di passaggio in cui motivi e brani più intimistici e raccolti si trovarono a convivere con i nuovi e sorprendenti assi prospettici.

⁵⁴ Si veda *infra* al paragrafo IV.6.

⁵⁵ Ad un confronto con la planimetria di Michele Gori del 1709 (Tav. V) la quinta statua sulla destra, sede in cui Cambiagi descrive il Mercurio, si trova in corrispondenza del secondo percorso trasversale, proprio dove sorgevano le casette rurali.

IV. IL TEMPO DI BOBOLI: L'AMPLIAMENTO SEICENTESCO FRA PROGETTI E RISULTATI

IV.1. Da Pitti a Boboli

Se, come abbiamo visto, l'ampliamento di Palazzo Pitti e della piazza antistante è da Cosimo II promosso, messo a concorso, simbolicamente avviato con la posa della prima pietra, e indirizzato almeno nelle sue linee essenziali sia per quanto riguarda l'architettura che l'impianto decorativo interno, assai più leggibile e connotato è il suo contributo all'ampliamento del giardino, nei cui nuovi spazi egli ha modo di esprimere, senza il vincolo che nel caso del palazzo imponeva la preesistenza quattro-cinquecentesca, una maggiore libertà di impostazione e dunque di pensiero, che nonostante la fugacità temporale di tale contributo, si rivelerà anticipatrice e prodiga di sviluppi, al punto di poter affermare che con il più breve dei governi medicei, qual'è quello di Cosimo II (1609-1621), si apre un modello di giardino che prolungherà i suoi effetti culturali fino all'epoca barocca e addirittura, per quanto riguarda il concetto dell'iperbole compositiva, fino al vedutismo pittorico e architettonico settecentesco.

Una simile libertà di pensiero era anche facilitata dal fatto che il padre Ferdinando, dedito prima di tutto a finalità politiche da lui identificate nella difesa della cristianità e nella prosecuzione della lotta contro l'infedele, aveva profuso fondi ed energie in un programma riassumibile sostanzialmente in commissioni artistiche e architettoniche che accreditassero la sua immagine di strenuo garante della fede: tali appaiono infatti le opere di rinforzo del porto di Livorno a favore dell'Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano, il sostegno delle loro campagne militari concluse con le vittorie di Prevesa (1605) e di Bona (1607), la celebrazione di quest'ultime sia con le perdute raffigurazioni ad affresco lungo la nuova Via Grande di Livorno che nel 'manifesto politico' della Sala di Bona, appositamente realizzata in Palazzo Pitti, e ancora la fondazione della Cappella dei Principi, correlata al progetto mai realizzato di trasportarvi da Gerusalemme il Santo Sepolcro di Cristo, liberandolo in tal modo dal controllo degli infedeli¹; mostrando per il complesso di Pitti un interesse prevalente per opere di funzionalizzazione piuttosto che di decorazione, come nel caso delle nuove cucine² o, per

¹ Per le commissioni artistiche di Ferdinando I si veda *Ferdinando I de' Medici, 1549-1609. Maiestate tantum*, catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, 2 maggio - 1 novembre 2009), a cura di M. Bietti, A. Giusti, Livorno 2009. Per la Cappella dei Principi in San Lorenzo a Firenze rimane basilare il testo di A. RINALDI, *La cappella dei Principi in San Lorenzo e le retrovie del Barocco*, in *Il Barocco romano e l'Europa*, a cura di M.Fagiolo, M.L.Madonna, Roma 1992, pp. 321-355.

² Si veda *La "cucina comune" di Ferdinando I a Palazzo Pitti*, a cura di M. Ceriana, M. Catolfi, Città di Castello 2015.

quanto riguarda l'impatto sul giardino, negli 'aggiustamenti' dell'area della Grotta Grande compreso il prolungamento del Corridoio vasariano fino al raccordo trasversale con il palazzo quale si osserva nella lunetta dell'Utens³ (Tav. I).

Con questa premessa l'erede subentrato è intellettualmente libero di procedere in quella linea di promozione dell'operosità dinastica che osservavamo fino dal suo esordio attraverso un progetto fortemente innovativo, rappresentato dall'ampliamento del giardino, anzi dalla possibilità di crearne di fatto uno nuovo, realizzabile, senza sostanziali modifiche della porzione già esistente, fino a quadruplicarne l'estensione, che passerà dai sette ettari e mezzo dell'Orto dei Pitti agli oltre trenta ettari della versione definitiva⁴. In questo indirizzo costruttivo, essendosi il giardino formale impiantato dal Tribolo dopo il 1550 circoscritto sul lato meridionale all'interno della diagonale costituita dai fronti bastionati d'Oltrarno, iniziati da Cosimo I nel 1544 e già in parziale disuso negli anni Settanta⁵ (Fig. 1), Cosimo II sceglie di prolungarlo, oltre tale linea di confine, muraria ma anche orografica, nell'ampia estensione di terreno esistente fino alle mura trecentesche verso Porta San Pier Gattolini, nei documenti denominata Boboli.

³ Per le decorazioni esterne del Corridoio cfr. N. BASTOGI, *Il "nuovo corridore" a Boboli*, in *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, I, *Da Ferdinando I alle Reggenti (1587-1628)*, a cura di M. Gregori, Firenze 2005, pp. 28-30; per altre imprese architettoniche e artistiche di Ferdinando I, quali la costruzione della villa di Artimino e la commissione della serie di diciassette lunette per il salone della villa a Giusto Utens, cfr. S.B. BUTTERS, *Ferdinando de' Medici e l'arte del possibile*, in *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 13 giugno-29 settembre 2002), a cura di M. Chiarini, A.P. Darr, C. Giannini, Milano 2002, pp. 77-87. Per i progetti buontalentiani per Palazzo Pitti e per il giardino, elaborati negli anni a cavallo fra il governo di Francesco I e quello di Ferdinando I, cfr. A. FARA, *Bernardo Buontalenti, il palazzo, il giardino e la piazza Pitti fino all'Ottocento. Pietro da Cortona e la piazza nelle sue naturali pendenze*, in *Palazzo Pitti, la reggia rivelata*, catalogo della mostra, (Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003 – 31 maggio 2004), a cura di G.a Capocchi *et al.*, Firenze 2003, pp. 341-361.

⁴ Per tali misure cfr. D. LAMBERINI, M. TAMANTINI, *Le acque del Giardino di Boboli*, Livorno 2013, p. 24.

⁵ Si veda in proposito A. FARA, *Significati urbanistico-militari dell'Oltrarno fiorentino e del giardino di Boboli da Michelangelo a Bernardo Buontalenti*, in *Palazzo Pitti, la reggia... cit.*, pp. 373-387: 375- 376.



1. I fronti bastionati d'Oltrarno nel tratto tra il bastione del Cavaliere e l'attuale Via dei Serragli nella ricostruzione di Amelio Fara (in *Palazzo Pitti, la reggia rivelata*, Firenze 2003, p. 382 Fig. 14)

Senza ripercorrere qui le tante ipotesi sull'origine del toponimo⁶, è comunque il caso di segnalare un mai commentato riferimento al nome Boboli anche per l'area fuori le mura in corrispondenza della chiesa e convento di Santa Maria della Pace. Nel testo di Giuseppe Richa del 1761⁷ sono infatti citate due differenti fonti manoscritte da lui consultate negli archivi del monastero che, riferendo la storia dell'immagine miracolosa all'origine della costruzione del complesso, così ne inquadrano la localizzazione: "Havevano le Monache un Poderino con casa da Lavoratore fuori della Porta di S. Pier Gattolini in Boboli, vicino alle mura della Città. Questa casa, per cagione dell'assedio l'anno 1529 fu rovinata, rimaso in un muro lungo la strada un Tabernacolo, ov'era dipinta un'immagine della Beatissima Vergine..."; "L'anno 1485 il nostro monastero acquistò in Boboli fuori della Città un Poderetto, sul quale era un tabernacolo, ed in esso un'immagine di Maria Vergine molto miracolosa..."⁸. Tali notazioni, testimoniando l'uso dello stesso toponimo per due aree separate da tempo da una cesura significativa qual è quella delle mura della città, inducono quanto meno a riferire il nome a una estensione maggiore dell'attuale e a collocarne l'origine in epoca precedente, se non assai più antica, rispetto alla costruzione delle stesse completata nel 1333⁹.

⁶ Si veda G. CAPECCHI, *Cosimo II e le arti di Boboli. Committenza, iconografia e scultura*, Firenze 2008, p. 1 e nota 2.

⁷ G. RICHA, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, voll. I-X, Firenze 1754-1762 (rist. anastatica, Roma 1989), IX, 1761, *Del Quartiere di S. Spirito. Parte prima*, pp. 290-291.

⁸ *Ibidem*. Come ci informa il Richa, i due testi sono tratti dai Libri delle Ricordanze del Monastero di Santa Felicità, il primo dal Memoriale scritto dal Priore Santi Assettati nel 1613, il secondo da un libro intitolato Specchietto a p. 37.

⁹ G. FANELLI, *Firenze*, Roma 1980, p. 67.

IV.2. Le acquisizioni fondiarie

Per quanto riguarda dunque l'area esterna alla cosiddetta "Ritirata di San Pier Gattolini"¹⁰, accessibile già prima del 1584 attraverso alcune porte documentate sia da Stefano Buonsignori nella sua veduta topografica di tale anno¹¹ che da Giusto Utens nella lunetta *Belveder con Pitti* di fine Cinquecento¹² (Tav. I), che il giovane granduca decide di destinare al nuovo giardino di Boboli, sappiamo che essa era stata acquisita progressivamente, a partire dai tardi anni Sessanta, in una forma che a tutt'oggi non è risolutivamente circoscritta dai rinvenimenti documentari.

Ripercorrendone qui la vicenda conoscitiva, essenzialmente riferita ai documenti rinvenuti da Gabriele Capecchi¹³, possiamo osservare che in quel tempo l'area era a destinazione agricola e suddivisa in poderi, se ben sei di questi, oltre ad alcune case, rientranti in quell'insieme di operazioni effettuate "per via di compra da più persone alla spezzata /.../ per augumentare le sue fattorie et incominciarne delle nuove, case in Firenze et in Pisa e li terreni di Boboli per la somma di scudi 57666"¹⁴, sono acquistati in più fasi nel 1568 da Cosimo I.

Una scelta strategica questa dei terreni di Boboli, motivata a questa data per il primo granduca anzitutto dall'esigenza di possedere una zona cuscinetto connessa al sistema difensivo dei bastioni da lui stesso voluto, ma anche dalla volontà di incamerare prioritariamente un'area che il progressivo venir meno dell'esigenza difensiva, che si andava delineando, avrebbe presto reso utile per possibili funzioni connesse al palazzo e allo sviluppo della reggia.

In ogni caso l'elenco dei terreni individuato da Capecchi offre alcuni spunti di collocazione, laddove si parla, in successione cronologica fra il 27 febbraio e il 12 luglio 1568, di "luogo detto Boboli" per un podere di 17 1/3 staiora al costo di 680 scudi, di un podere più esteso, visto il costo di 1100 scudi, posto in "luogo detto nel Ronco", di un altro ancora più ampio in "luogo detto Boboli /.../ per prezzo di scudi 2300", e infine di altri tre di minori dimensioni anch'essi indicati come "in Boboli"¹⁵.

Su questa premessa documentaria, non potendone definire l'esatta perimetrazione, Capecchi ipotizzava che solo agli inizi del Seicento si sarebbe raggiunta la consistenza definitiva della

¹⁰ Così sono definiti i fronti bastionati in LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., p. 24, p. 58 nota 44; Ivi a p. 79 è chiamata anche Ritirata d'Oltrarno.

¹¹ Stefano Buonsignori, *Novae pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584, in G. GALLETTI, *La forma di Boboli attraverso le sue planimetrie storiche*, in *Palazzo Pitti, la reggia...* cit., pp. 407-421: 408 Fig. 1, 409-410, 420 nota 4, con bibliografia precedente.

¹² Giusto Utens, *Belveder con Pitti* (1599 ca.), tempera su tela, Firenze, Villa medicea della Petraia, in GALLETTI, *La forma di Boboli...* cit., p. 410 Fig. 2, p. 411.

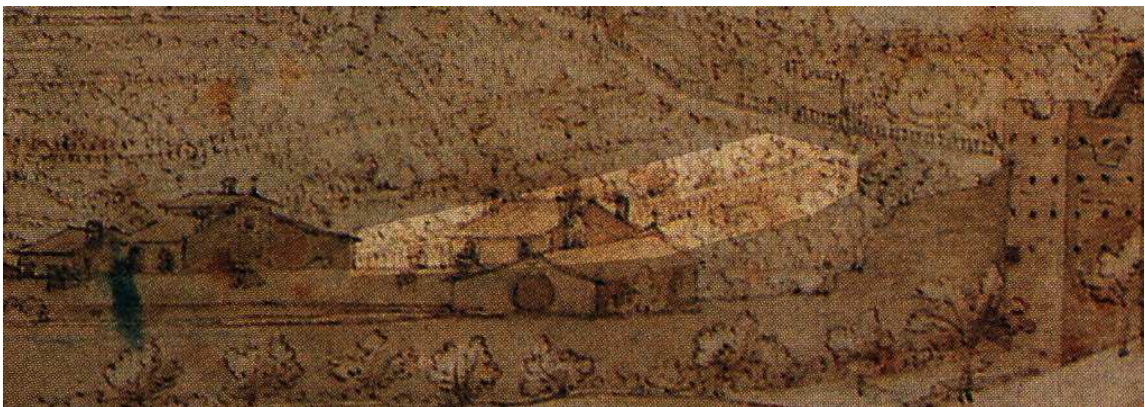
¹³ CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 121.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Si veda per tutti CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., pp. 121- 122.

proprietà medicea “mediante l’aggregazione di altri fondi anonimi, incolti o lasciati alle greggi come suggerisce il toponimo attribuito in antico all’intero comparto”, affermando che tale insieme di nuove proprietà medicee alla fine del Cinquecento si estendesse “fino all’altezza di via del Ronco”¹⁶.

La conclusione dello studioso, in linea di massima condivisibile, richiede però alcune integrazioni, prima di tutto a proposito del “ronco”: il documento da lui stesso rinvenuto può suggerire infatti una diversa interpretazione se, osservando la topografia del Buonsignori, proviamo a distinguere la zona più in alto, come abbiamo visto detta *ab antiquo* Boboli, dalle aree incolte più in basso, connesse al toponimo “ronco”, leggendovi come confine l’alto muro, rappresentato anche nel già visto disegno di Remigio Cantagallina databile intorno al 1610¹⁷ (Fig. 2), che si sviluppa longitudinalmente in testa alla strada cieca, tuttora esistente, denominata Via del Ronco¹⁸ (Fig. 3).

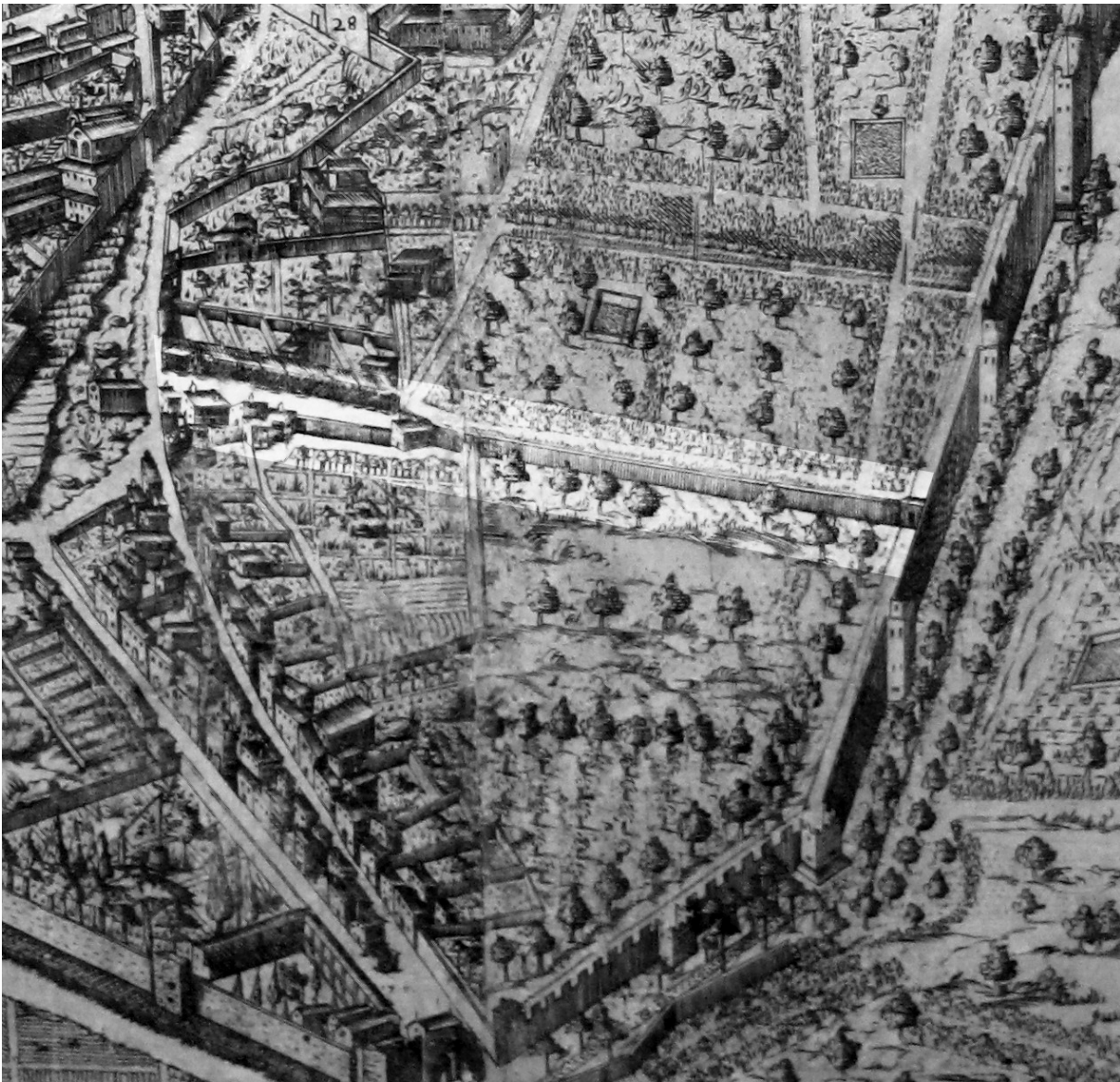


2. Remigio Cantagallina, *Veduta di Porta San Pier Gattolini*, Firenze, GDSU, 6100 S, particolare con evidenziato il muro del Ronco.

¹⁶ Ivi, pp. 4-5.

¹⁷ Si veda *supra* al capitolo III, Fig. 2.

¹⁸ La strada, priva di indicazioni nella pianta del Buonsignori, è visibile per la prima volta con la denominazione “Ronco” nella *Pianta della città di Firenze* di Ferdinando Ruggeri del 1731; si veda il dettaglio riprodotto in GALLETTI, *La forma di Boboli...* cit., pp. 412-413, Fig. 4.



3. Stefano Buonsignori, *Novae pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584, incisione, particolare con evidenziata la via del Ronco e il muro.

Tale toponimo, che deriva dal latino medievale “runcus/ronchus”, ossia "roveto, luogo incolto coperto di rovi", da cui “runcare/roncare”¹⁹, ed è esteso col Vocabolario della Crusca (ed. 1612) a “sverre, sterpare, tagliar con la ronca, o roncone”, identificandovi anche lo strumento con cui “si tagliano i velenosi sterpi”²⁰, già allora in Toscana ‘roncola’, riunisce a un certo punto anche il concetto di “ronco” come “via senza uscita”, con riferimento non tanto

¹⁹ C. du Cange (1678), ed. cons. du Cange et al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort : L. Favre, 1883-1887, t. 7, col. 239b, 240c; così il Du Cange: “RUNCUS: Sentis, rubus, Gall. *Ronce*, vel potius Senticetum, rubetum, locus rubis plenus” (t. 7, col. 240c); “RUNCARE: «A terra herbas diu innatas vel arbores evellere» /.../ «*Runco* est eruo, evello ; unde Runcatio, evulsio inutilium herbarum et veprium»”.

²⁰ “Roncone”, Vocabolario della Crusca, ed. 1612, *ad vocem*.

all'ipotesi che “forse in origine designò una via curva, simile al ronco”²¹, quanto piuttosto, come suggerirebbe il caso in esame, perché la terminazione delle vie così dette era in un campo incolto, come è quello raffigurato dal Buonsignori. Sarebbe dunque il muro a contrassegnare la distinzione fra i due diversi luoghi, Boboli da una parte e il Ronco dall'altra; se è valida tale ipotesi la proprietà dei Medici non si estendeva, come finora affermato, fino alla via omonima, ma entrava direttamente “nel Ronco”, come peraltro è chiaramente scritto nel documento sopra citato; il che lascia intendere già nel 1568 la volontà di allargare i possedimenti all'intero spazio entro le mura. Si potrebbe di conseguenza, provare a identificare tale acquisto nella porzione già messa a coltura e interamente recintata, visibile nel Buonsignori a destra della Via del Ronco, contigua alla restante parte dell'area, che appare ancora incolta (Fig. 4).

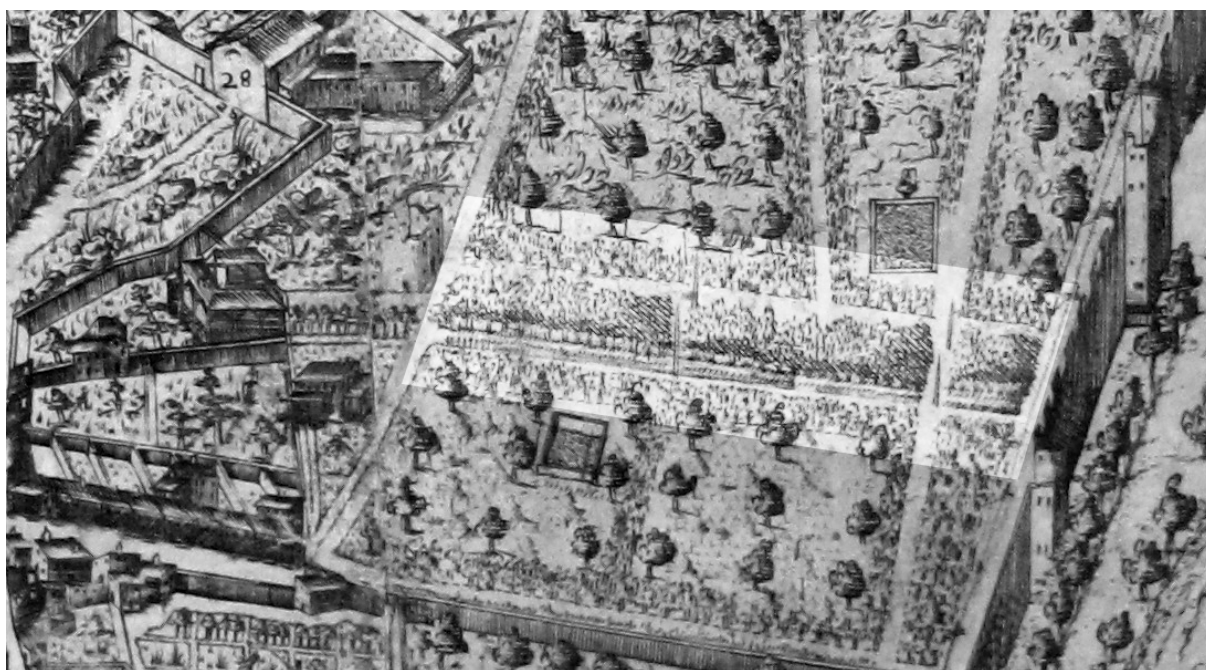


4. Stefano Buonsignori, *Novae pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584, incisione, particolare con evidenziata l'area coltivata nella più ampia estensione incolta del Ronco.

Ma il Buonsignori offre il destro anche per altre considerazioni sulla consistenza di ciò che Cosimo II eredita nel 1609. Nel comparto di Boboli, compreso fra il confine del muro ‘del Ronco’ e la cortina difensiva interna, osserviamo elementi che si riveleranno importanti per la futura creazione del giardino: prima di tutto un reticolo di direttrici viarie, che originariamente potevano definire anche differenti proprietà; inoltre, nella zona centrale, due

²¹ O. PIANIGIANI, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Roma 1907, *ad vocem*. Per lui derivato dal latino *runco* “Così dissero i Latini, per allusione alla sua forma, un Sarchio tagliente e adunco adoperato a levar via gli sterpi fra le giovani messi. Ronco si dice pure una Via senza uscita: e forse in origine designò una via curva, simile al ronco”.

ampie conserve d'acqua, di cui la superiore, che reca una fontana zampillante, è oggi identificata con la sede della sorgente del “Bosco alla panchina”²², mentre l'inferiore, chiamata a inizio Seicento “lago vecchio”, sarà trasformata nella ben più ampia Vasca dell'Isola; infine la presenza di un sistema di ragnaie, connesse alle due coppie di pali cuspidati posti in parallelo a una lunga fascia di boscaglia, destinati a tendere le reti, ben individuabili nella zona inferiore anche se finora mai commentati (Fig. 5). Un impianto di tal genere, in cui il contesto agreste arriva a comprendere la pratica dell'uccellazione, permette di ipotizzare che l'area fosse già organizzata da un unico proprietario, da identificare di conseguenza con la famiglia Medici.



5. Stefano Buonsignori, *Novae pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584, incisione, particolare con evidenziata la ragnaia e i relativi pali.

Tornando alla costituenda area del futuro giardino, implementata da Cosimo II nel 1615 con “una vena d'acqua per Boboli per scudi milledugento et un orto e casa per detto Boboli per scudi millecentottanta”²³ – vena identificata da Daniela Lamberini nella sorgente esterna alle mura detta “del Pozzolino”²⁴ – possiamo altresì affermare che la sua consistenza complessiva non sarà raggiunta agli inizi del XVII secolo, come suggerito da Capecchi, ma richiederà nel tempo ulteriori integrazioni, se per molti anni, almeno fino al 1623, si pagano ancora degli

²² LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., pp. 28, 95.

²³ ASF, P, 820, c. 251, cit. in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 121.

²⁴ La vena viene acquistata il 2 ottobre 1615; cfr. LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., pp. 28, 89; p. 58 nota 71.

affitti per appezzamenti di terreno in Boboli di altrui proprietà, alle monache di Monticelli²⁵ e a Raffaello Ridolfi²⁶, e se è segnalato da Mario Bevilacqua l'acquisto di un orto nel 1643²⁷. Inoltre, anche il discrimine fissato da Capecchi al 15 giugno 1611 come cessazione delle funzioni agricole e inizio dei lavori per il nuovo giardino di Boboli, con il contestuale passaggio dalla "fattoria del Pitti" al "giardino de' Pitti e Boboli"²⁸, sulla scorta di una presunta vendita della mandria di bovini e della scomparsa di ogni riferimento alla produzione di frutta e foraggi, deve essere rivisto o quanto meno sfumato.

Da una rilettura delle fonti documentarie risulta infatti come la trasformazione dei terreni dalla destinazione agricola a quella di giardino sia graduale e si dispieghi in parallelo alle prime lavorazioni di quest'ultimo nell'arco di un paio d'anni, dal momento che sono registrate somme in entrata per la vendita di frutta e ortaggi almeno fino al giugno 1613²⁹, e fino al gennaio del 1614 figurano i proventi da destinare a Francesco di Santi Baccani per "sua parte del resto di guadagno di sua bestie"³⁰. Emerge inoltre la compresenza di una fattoria nell'area di Pitti con quella posta nei terreni di Boboli, con due distinti fattori, se nel 1610 i "bestiami di più sorte, stime e preste de Pitti e boboli" sono "in mano a più lavoratori e socci"³¹, il Baccani è nominato "lavoratore da Pitti"³², Bartolomeo Nerini "fattore in boboli", e Agnolo di

²⁵ Nel 1614 si pagano le monache di Monticelli scudi 4.2 per "fitto d'anni sei / ... / d'un pezzo di terra che di lor si tengono allato alla Porta di S^o Piero Gattolini" (ASF, P, 4118, c. 243, 20 gennaio 1613/14), e ancora nel 1615 scudi 1.3 "per fitto di dua anni" (ASF, P, 4118, c. 243, 6 aprile 1615); il 30 giugno 1623 "scudi 4.2 per fitto di questo anno de beni delle R. monache di Monticelli" (ASF, P, 4119, c. 259).

²⁶ Al 30 giugno 1611 si paga a Raffaello Ridolfi il "fitto d'un anno de beni che si tengono di suo in boboli" (ASF, P, 4118, c. 60), affitto che si continua a pagare annualmente fino al 1615. L'importo è sempre lo stesso (6,3 scudi) e nel 1614 è indicato che si tratta di un appezzamento di terra: "per fitto d'un pezzo di terra che di suo si tiene in Boboli" (ASF, P, 4118, c. 243); inoltre la presenza del pagamento nella stessa carta in cui si pagano le monache di Monticelli fa pensare a zone contigue. Seguono ulteriori pagamenti al Ridolfi, annuali o biennali: al 4 aprile 1621 "sono per fitto di terre che si deve a Raffaello Ridolfi per questo anno" (ASF, P, 4119, c. CVII); al 15 maggio 1621 "per fitto di dua anni di terre che si tengono di suo in Boboli" (ASF, P, 4119, c. 107); al 30 aprile 1622 "per fitto di questo anno di certe terre si tengono in Boboli dal Ridolfi" (ASF, P, 4119, c. 259) e infine al 30 giugno 1623 "scudi 6.3 per fitto di questo anno de beni di Raffaello Ridolfi" (ASF, P, 4119, c. 259). Dunque l'appezzamento di terra nel 1623 non era ancora di proprietà medicea.

²⁷ In proposito Bevilacqua riferisce che il giardino di Boboli è "ampliato fino al 1643, quando è registrato un ultimo acquisto di un orto verso il portone di Annalena" (*Atlante del barocco in Italia. Firenze e il Granducato*, a cura di M. Bevilacqua, G. C. Romby, Roma 2007, pp. 402-405, n. 70, *Palazzo Pitti*, scheda di M. Bevilacqua: 402).

²⁸ CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 5 nota 22.

²⁹ ASF, P, 4118, c. 14, al 30 giugno 1613: "che tanti esserci restati in mano per ritratto di frutte et ortaggi venduti di nostra parte".

³⁰ ASF, P, 4118, c. XIV, al 28 gennaio 1613/14.

³¹ "Soccio: accomandita di bestiame, che si dà altrui, che gli custodisca, e governi, a mezzo guadagno, e perdita. Lat. *societas*. E Soccio diciamo a chi piglia il soccio" (Vocabolario della Crusca, ed. 1612)

³² ASF, P, 4118, c. 42.

Benedetto Picciuoli fattore in una parte di Pitti e “Possessioni di Boboli”³³, ai quali seguirà dal 1615 Francesco Tarchiani “fattore ne’ giardini de’ Pitti e Boboli”³⁴.

Andando oltre questa considerazione possiamo sostenere, sulla scorta del prolungarsi di funzioni agricole e di allevamento nel giardino dei Pitti molti decenni dopo il suo impianto, che anche a Boboli il completamento del giardino formale si dilazioni nel tempo, e che anzi mantenga sempre almeno la funzione di produzione di ortaggi – oltre a quella di allevamento di uccelli di cui ripareremo - tanto che il 30 giugno 1615 si rendicontano pagamenti di “scudi 22 di moneta spesi francesco tarchiani in più opere³⁵ et altro per il giardino et orto nuovo del fantoni”³⁶, lo stesso orto in relazione al quale “Francesco tarchiani fattore ne giardini de Pitti e Boboli de dare adi 30 giugno [1615] scudi 56_6.4 buoni al nt. di detti giardini e sono per ritratto di più ortaggi fatti nel orto nuovo che tiene Pierantonio fantoni”³⁷, e ancora, nello stesso rendiconto, “Pierantonio fantoni giardiniere nel giardino nuovo dalla Porta a S° P. Gattolini de dare adi 30 giugno [1615] scudi 7 di moneta per tanti spesi francesco tarchiani fattore in uno asino per portare ortaggi”³⁸. Si delinea pertanto l’esistenza di un “orto nuovo”, finora sconosciuto, posto verso Porta Romana, che ipoteticamente potremmo collocare nell’area estrusa lungo le mura in fondo al più interno perimetro lineare del giardino, forse quello stesso terreno “allato alla Porta di S° Piero Gattolini” sopra menzionato come in affitto dalle monache di Monticelli; tale area, ben visibile senza indicazione d’uso nella *Pianta del Giardino di Boboli* di Michele Gori del 1709³⁹ (Fig. 7, Tav. V) e nella *Pianta de Condotti* di Giuseppe Ruggeri del 1757⁴⁰ indicata come “Nestaia”⁴¹ (Fig. 8, Tav. VI), aveva a inizio

³³ Così il documento: “nella parte del giardino sudetto [Pitti] et Possessioni di boboli a cura di agnolo picciuoli fattore”(ASF, P, 4118, c. 251). Agnolo Picciuoli “fattore”, continuativamente citato nei documenti fra il 1612 e il 1615, svolge innumerevoli funzioni, risultando come una sorta di soprintendente amministrativo ai lavori, dal momento che gestisce le spese di gran parte dei lavori che si fanno a Pitti e Boboli: “spese del giardino de’ Pitti” (c. 128), “spese del giardino de’ semplici” e “spese del giardino de’ fiori” (c. 193), “spese del salvatico di Boboli” e “spese de’ laberinto di boboli” (c. 197), “spese della Peschiera di Boboli” (c. 229). Inoltre è anche “fattore delli acquisti di Brozzi” (c. CLXXX) e “fa muraglie et acconcimi al condotto che porta l’acqua a vivai e Giardino Ferdinando” (c. 157). Nei registri di spese, a partire dal 1619, non lo ritroviamo più.

³⁴ ASF, P, 4118, c. 366, 30 giugno 1615; Francesco Tarchiani “fattore” appare per la prima volta nel 1615 e lo ritroviamo fino al 30 giugno 1623 con un salario annuale di 120 scudi (ASF, P, 4119, c. 259).

³⁵ “Opera: ...diciamo anche Opera, sì come i latini, *opera*, a’ lavoranti, e al lavoro d’una giornata (Vocabolario della Crusca, ed. 1612).

³⁶ ASF, P, 4118, c. 366.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ ASF, P, 4118, c. 367.

³⁹ Michele Gori, *Pianta del Giardino di Boboli di S.A.R. il Granduca di Toscana*, 1709, BNCF, Nuove accessioni, cartella 7.159, in G. GALLETTI, *La forma di Boboli ... cit.*, p. 410 Fig. 3, pp. 411-412.

⁴⁰ Giuseppe Ruggeri, *Pianta de Condotti, che portan l’Acqua all’Imperial Palazzo de Pitti e Giardino di Boboli, e in altri varij luoghi in detto Giardino*, 1757, SUAP, RAT 307, in GALLETTI, *La forma di Boboli... cit.*, p. 414 Fig. 6, p. 415.

⁴¹ Così descrive la Nestaia Gaetano Cambiagi: “e da sinistra vi è per confine il muro degl’Orti delle Case di Borgo S. Pier Gattolini, dalla qual parte in capo a detto stradone è un serraglio con cancelli di legno, dentro al

Settecento già perso la funzione qui ipotizzata, dal momento che “orti diversi” risultano ormai collocati sia nell’emiciclo a valle della Vasca dell’Isola che, più a monte, accanto al pomario “di frutti nani”, zona quest’ultima in cui a metà del Settecento sarà allestito il “Giardino Potager”, presto detto “Giardino degli Ananassi”, e nell’Ottocento “Giardino della Botanica Superiore”⁴², sopravvenuti in luogo del cosiddetto “Orto medico”⁴³. A proposito dell’area estrusa verso Porta Romana, che già il Buonsignori raffigurava prospiciente l’ultimo tratto della cinta muraria e aperta solo verso Boboli (Fig. 6), è assai probabile che essa sia stata messa in comunicazione con l’attuale Piazza della Calza proprio al tempo di Cosimo II, per mezzo di un’apertura posta in testa al percorso lungo le mura che sarà confermata nella planimetria del 1709 (Fig. 7) e in quella del 1757 (Fig. 8); un varco dettato dall’intenzione primaria, da parte di Cosimo, di consentire in tal modo l’accesso allo “stradone” carrozzabile che si andava realizzando lungo il lato occidentale del giardino per condurre “in dirittura per il Giardino fino al Palazzo Reale”, percorso efficacemente descritto da Gaetano Cambiagi nel 1757⁴⁴. Soltanto nella pianta del giardino del 1776-78, conservata presso l’Archivio di Praga⁴⁵ (Tav. VII), compare l’apertura in testa al relativo vialetto tuttora esistente (Fig. 9-10), che non può quindi datarsi, con Capecchi, al 1612⁴⁶, bensì, come peraltro suggerisce la forma ad arco ribassato della mostra lapidea e soprattutto la copertura con cimasa in stile direttorio (Fig. 11-12), in un momento assai prossimo alla planimetria correlata.

quale vi si conservano moltissime piccole piante di frutti rari della Toscana, i quali a suoi propri tempi spiantati, sono di poi trasmessi in diverse parti dell’Europa” (G. CAMBIAGI, *Descrizione dell’imperiale Giardino di Boboli*, Stamperia Imperiale, Firenze 1757, pp. 60-61).

⁴² Si veda in proposito F. VOLPI, *Il Giardino degli Ananassi di Boboli*, Livorno 2007.

⁴³ LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., pp. 29, 70.

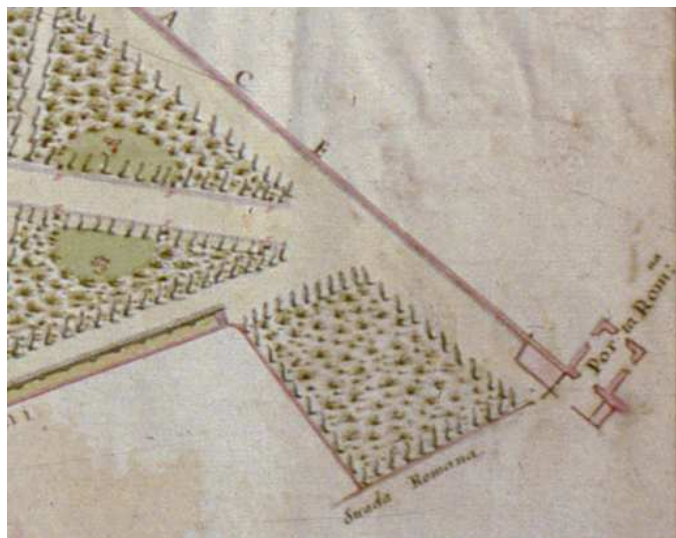
⁴⁴ “Or piegando a man destra, giacché siamo giunti alle mura della Città, vi è una porta del Giardino la quale appunto confina colla Porta di S. Pier Gattolini e poco avanti dalla mano destra di questa Porta ha principio uno stradone, che conduce in dirittura per il Giardino fino al Palazzo Reale, e in questo stradone dalla parte destra si vede una bella piantata di Cipressi, e di Lecci, che come di spalliera la servono, e di vago ornamento, e da sinistra vi è per confine il muro degl’Orti delle Case di Borgo S. Pier Gattolini”, CAMBIAGI, *Descrizione...* cit., p. 60.

⁴⁵ Anonimo, *Descrizione del Real Giardino detto Boboli di S.A.R.*, Praga, SUAP, RAT, 54, cabreo 6 (n° 14), in GALLETTI, *La forma di Boboli...* cit., p. 414 Fig.7, pp. 415, 419.

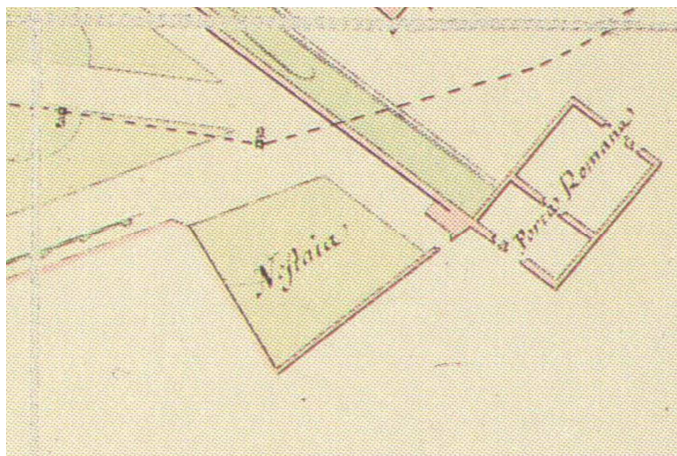
⁴⁶ G. CAPECCHI, *Mito, disegno politico e iconografia*, in *Il giardino di Boboli...* cit., pp. 300-305: 303 Fig. 3. La datazione e l’attribuzione a Giulio Parigi del portale è indicata nella didascalia dell’immagine.



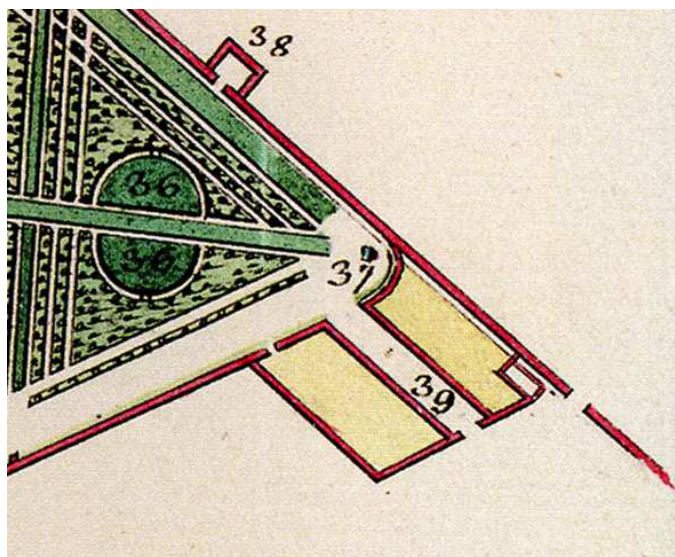
6. Stefano Buonsignori, *Novae pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584, incisione, particolare del perimetro del giardino verso Porta Romana.



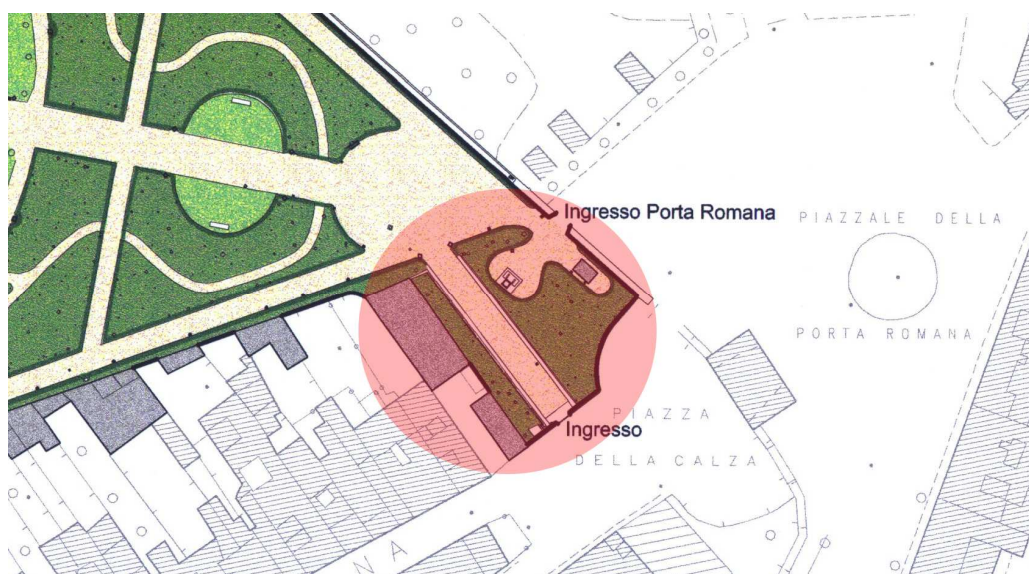
7. Michele Gori, *Pianta del Giardino di Boboli di S.A.R. il Granduca di Toscana*, 1709, BNCF, Nuove accessioni, cartella 7.159, particolare con l'area estrusa verso Porta Romana e l'apertura seicentesca.



8. Giuseppe Ruggeri, *Pianta de Condotti, che portan l'Acqua all'Imperial Palazzo de Pitti e Giardino di Boboli, e in altri varij luoghi in detto Giardino*, 1757, Praga, SUAP, RAT 307, particolare con la Nestaia.



9. Anonimo, *Descrizione del Real Giardino detto Boboli di S.A.R.*, 1776-1778, Praga, SUAP, RAT, 54, cabreo 6, particolare con l'apertura nella redazione settecentesca (39).



10. L'area nella sua consistenza attuale. Evidenziazione su particolare tratto dalla Planimetria del giardino di Boboli – Consistenza Botanica – aggiornamento anno 2001-2002, Archivio Soprintendenza SABAP per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato.



11. Consalvo Carelli, *Veduta di Piazza della Calza con Porta Romana e l'ingresso a Boboli*, 1835, mercato antiquario.



12. Firenze, Piazza della Calza, portale d'ingresso al giardino di Boboli.

IV.3. I giardini formali nell'area di Pitti

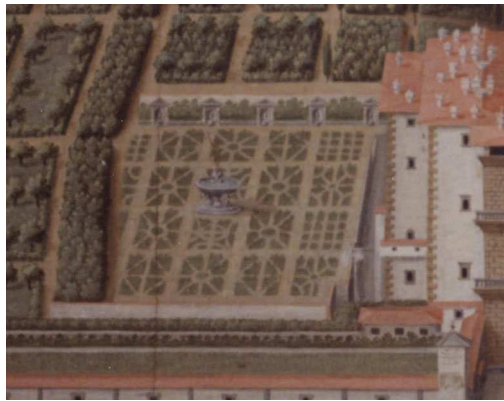
Un tema non sufficientemente chiarito che coinvolge la committenza di Cosimo II e che merita riconsiderare è quello delle lavorazioni riguardanti alcuni giardini, contraddistinti da differenti denominazioni, emerse procedendo nell'esplorazione dei registri di spesa degli anni fra il 1610 e il 1615 (ASF, P, 4118) e fra il 1619 e il 1624 (ASF, P, 4119), pertinenti più in generale, fra molte altre "possessioni", i "giardini de Pitti e Boboli", da correlare nel caso specifico a giardini che ritengo circoscritti entro l'estensione del giardino di Pitti propriamente inteso. Nel primo registro (ASF, P, 4118) compaiono infatti, in ordine di carta, le indicazioni di "giardino segreto della grotta" (c. LXLIII), "Giardino Secreto sopra il Cavaliere ne Pitti" (c. 156), "giardino nuovo de Semplici" (c. CLVI), "giardino de semplici detto della grotta" (c. 193), "giardino della grotta" (c. 197), "giardino de fiori della S. Arciduchessa" (c. 251); segue nella stessa carta (c. 251) alla data del 30 giugno 1613 l'elenco dei vari giardinieri in relazione alla parte di rispettiva competenza, ovvero Andrea Donnini "al giardino de fiori della S. Arciduchessa", Cosimo Nerini "nella parte del giardino de Pitti" a sua cura, Gio. Lelli "nella parte del giardino de Pitti ... giardiniere alla grotta" e Andrea Lelli nel "giardino a cura di And: e gio: lelli" (12 settembre 1613), evidentemente lo stesso della voce precedente; nel secondo registro (ASF, P 4119) ritroviamo ancora il "giardino de fiori della Ser.ma" e quello "del cavaliere" (c.133), e il "giardino della grotta" (c. 138).

A una prima lettura dei documenti si intuisce che alcune denominazioni sono varianti per uno stesso luogo⁴⁷, ma non è sempre facile associarle ai rispettivi ambiti: se infatti è immediato riconoscere nel "Giardino Secreto sopra il Cavaliere ne Pitti", per la specifica ubicazione indicatavi, il giardino tutt'oggi chiamato del Cavaliere, per gli altri, incrociando i dati disponibili in mancanza di interpretazioni convincenti nella bibliografia, si può solo ipotizzare una possibile posizione. Secondo Capecchi, che aveva riassunto i documenti in oggetto senza però indicarne alcun riferimento archivistico, il "giardino dei fiori" e quello "dei semplici detto della grotta" sarebbero lo stesso giardino, corrispondente alla sede degli "orticini del Buontalenti", ovvero il giardino formale rappresentato a sinistra del palazzo nella veduta di Giusto Utens⁴⁸ (Fig. 13, Tav. I) smantellato nel 1606, come risulta dall'incisione illustrativa

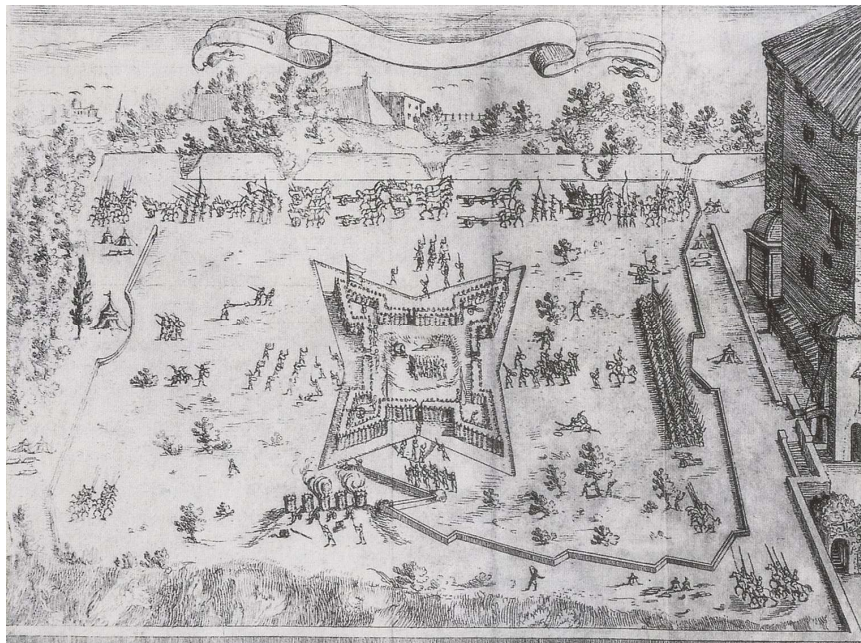
⁴⁷ Ritengo che sia il caso di "giardino segreto della grotta", "giardino nuovo de Semplici", "giardino de semplici detto della grotta" "giardino della grotta"; di "giardino Secreto sopra il Cavaliere ne Pitti" e "giardino del cavaliere"; di "giardino de fiori della S. Arciduchessa" e "giardino de fiori della Ser.ma".

⁴⁸ Il giardino era stato creato nel 1596 per Cristina di Lorena, moglie di Ferdinando I (cfr. G. GALLETTI, *Il Giardino di Boboli e l'architettura del verde*, in *Palazzo Pitti. L'arte e la storia*, a cura di M. Chiarini, Firenze 2000, pp. 246-256: 249-250, 256 nota 13); secondo Galletti è il primo esempio di un esteso giardino di fiori in Boboli, mentre Capecchi ritiene che fosse costituito da "orticini" di erbe officinali (cfr. G. CAPECCHI, *Il "Giardino della grotta grande", gli "orticini" buontalentiani e la spezieria*, in *Il giardino di Boboli... cit.*, pp.

di uno *Spettacolo militare*⁴⁹ (Fig. 14) ivi tenutosi in quell'anno, e riorganizzato nel medesimo sito su progetto del Parigi a partire dal 1612⁵⁰.



13. Giusto Utens, *Belveder con Pitti*, 1599 ca., particolare con il Prato di Madama.



14. Giulio Parigi (?), *Spettacolo Militare*, Firenze 1606.

Ritengo invece improbabile che si smantelli un giardino che aveva già una propria ben definita configurazione per poi ricostruirlo in forma simile nella stessa sede; più plausibile il

256-259: 256); pur considerando improprio il termine “orticini”, utilizzato da Capecchi per indicare le aiuole (si veda per l’uso appropriato del termine in L. BALDINI GIUSTI, *Il “giardino della Grotta”*, in *Palazzo Pitti, la reggia...* cit., pp. 425-435: 425, 434 nota 6, con relativi documenti, per cui il termine indicava i muriccioli a cassetta con pile e canalette soprastanti per l’irrigazione, rivestiti spesso di spugne) qui si propende per la seconda ipotesi.

⁴⁹ G. PARIGI, *Relazione d’uno spettacolo militare fatto in un prato del Palazzo de’ Pitti*, Firenze 1606; cfr. P. MARCHI, *Il sistema teatrale nello spazio di Boboli all’inizio del Seicento*, in *Boboli 90...* cit., pp. 351-358. Tale incisione, che illustra lo spettacolo militare realizzato nel 1606, è attribuita a Giulio Parigi; viene invece collegata a Remigio Cantagallina da S. RINALDI, *Il viaggio nelle Fiandre di Remigio Cantagallina*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, Serie 5, 2011, 3/2, pp. 465-496: 471-472.

⁵⁰ CAPECCHI, *Il “Giardino della grotta grande”...* cit., p. 256.

fatto che lo smantellamento sia legato ad altre aspettative, che rimaranno in sospeso fino al progetto di ampliamento del palazzo e alle conseguenti trasformazioni in cui l'intera area verrà coinvolta, senza peraltro essere portata a una forma compiuta per molti decenni a venire⁵¹. Forma che già negli anni ora in esame si ricercava in vario modo, orientandosi allo sterramento e allo spianamento dell'area, come prova il progetto del 1610 di Gherardo Mechini, citato dallo stesso Capecchi, di realizzarvi "il gioco della palla corda sul prato dietro al palazzo dove s'è ragionato di cavare braccia 132mila di terra che ci va cavata e portata per il giardino e ci va muro per reggere la terra del prato che resta fare la muraglia del gioco"⁵². Evidentemente tale progetto non venne attuato, se nel 1618 si finì per dare priorità, come ci informa Giulio Parigi a c. 54 del suo Taccuino⁵³, al futuro allestimento dell'Anfiteatro ideato da Cosimo II, liberando tale zona dalla 'ingombrante' fontana di Oceano, che viene rimontata, il 18 luglio di quell'anno, proprio nell'area in esame, denominata dall'architetto granducale "prato di Madama"⁵⁴, segno della ormai avvenuta sua sistemazione in tal guisa. La semplice definizione di "prato" è coerente con un allestimento temporaneo dell'area, e a tale senso di provvisorietà non osta il montaggio della fontana, dichiarato dallo stesso Parigi come avvenuto in un sol giorno con relativa facilità⁵⁵, tanto più che la medesima sarà rismontata entro il 1632⁵⁶ e lasciata giacente a terra lì nei pressi fino al suo rimontaggio definitivo nell'Isola nel 1637⁵⁷; così come la stessa sorte era toccata ante 1606 alla fontana del Nettuno di Stoldo Lorenzi⁵⁸, che nel 1618 doveva trovarsi altrove in Boboli, essendo di là da venire il suo riallestimento nella vasca del Forcone fra il 1633 e il 1634⁵⁹. Altrettanto estemporanea risulta dai documenti la presenza sul prato di Madama di "due statue", evidentemente collocatevi post 1606 e tuttora non identificate, delle quali si ordina il 20 marzo 1619 il trasferimento nella "viottola grande di Boboli"⁶⁰.

⁵¹ Tale incompiutezza è ancora evidente in un celebre disegno del Cantagallina del 1632 (Capitolo III, Fig. 15).

⁵² CAPECCHI, *Il "Giardino della grotta grande"*... cit., p. 256, senza riferimento archivistico.

⁵³ M. FOSSI, *Taccuino di Alfonso, Giulio, Alfonso il Giovane Parigi*, Firenze 1975.

⁵⁴ L. BALDINI GIUSTI, *Una 'Casa da Granduca' sulla collina di Boboli*, «Antichità Viva», XIX, 1980, 3, pp. 37-46: 43-44.

⁵⁵ "A dì 18 di luglio 1618 – Trasportai la tazza di granito dal prato dove a ese il teatro, e la posai in sul prato di Madama. La passai per il boscho deli allori e fu il giorno che venne la nuova del fratello dela Ser. ma esser fatto re d'Ungheria".

⁵⁶ Sulla base del disegno di Cantagallina citato *supra*, Cap. III, Fig. 15 e nota 41; per la prima lettura degli elementi di fontana come parti della fontana di Oceano, oggi condivisa, vd. BALDINI GIUSTI, *Una 'Casa da Granduca'*... cit., pp. 44, 46 nota 45.

⁵⁷ Per il rinvenimento documentario cfr. F. GURRIERI, J. CHATFIELD, *Boboli Gardens*, Firenze 1972, pp. 78, 111.

⁵⁸ È la fontana del Nettuno di Lorenzi quella raffigurata da Utens nel prato di Madama a sinistra del palazzo; può darsi che il Parigi si riallacciasse ai condotti di questa preesistenza al momento di posare la fontana di Oceano.

⁵⁹ Cfr. CAPECCHI, *Cosimo II e le arti*... cit., pp. 162-164, doc. 66.

⁶⁰ Si veda *infra* al paragrafo IV.6.

Tenuto conto dell'evoluzione di questo contesto, i due giardini “dei fiori” e “dei semplici detto della grotta” andranno ricercati in una diversa collocazione, e senz'altro distinti fra loro, come è evidente anche ad un'attenta lettura dei documenti: in una lista del 1613-1614 in cui si alternano spese al giardino della grotta con spese al giardino dei fiori ad un certo punto una voce è riferita a “calcina e lavoro per detti giardini”⁶¹, a riprova che i due giardini erano distinti; inoltre nei documenti del 1619, come si è visto, le definizioni sono ridotte a tre, giardino del cavaliere, dei fiori e della grotta, riassumendo la ridondanza delle definizioni del 1613 in forma sintetica. D'altronde una denominazione connessa alla “grotta” non avrebbe senso per la collocazione ipotizzata da Capecchi, troppo distante da entrambe le grotte presenti nel giardino cinquecentesco, così come si rileva che le coltivazioni di semplici e fiori appaiono lessicalmente e tipologicamente non sovrapponibili⁶².

Ritengo dunque che il “giardino de fiori della S. Arciduchessa” possa essere individuato nell'attuale Giardino di Madama⁶³ (Figg. 15-16), cioè nel giardinetto oggi chiuso da una cancellata di recente fattura, antistante la Grotticina omonima, grazie ai dati offerti da una voce di spesa del 30 giugno 1614, che registra un importo di scudi 12.6.4.8 “spesi in un condotto per mandare l'acqua di detto giardino [alla voce precedente individuato nel “giardino dei fiori”] nelle monache di santa felicità”; nello stesso libro e alla stessa data si trova un'ulteriore voce di spesa, che però non fornisce elementi di localizzazione, confermando comunque lavori contenuti in una cifra modesta, indizio di una plausibile prossimità del giardino in parola al confine con la proprietà del monastero⁶⁴.

⁶¹ ASF, P, 4118, c. 251, 4 gennaio 1613/14.

⁶² “Semplice: Semplici, diciamo anche all'Erbe, che più comunemente s'usano per medicina” (Vocabolario della Crusca, ed. 1612).

⁶³ Già Galletti suggeriva come, con lo smantellamento del giardino di Cristina di Lorena nel 1606, il giardino dei frutti nani presso la Grotta di Madama fosse stato trasformato in giardino dei fiori, senza però fornirne specifica motivazione (GALLETTI, *Il Giardino di Boboli e...cit.*, p. 250).

⁶⁴ “Spese diverse de giardini di Pitti e Boboli di contro deon havere adi 30 giugno scudi 20 di moneta fassene debitore Donativi che fa SAS per tanti spesi in maggior somma in far fare un condotto che porti l'acqua nel munastero di S. felicità che tanti dona loro SAS” (ASF, P, 4118, c. CCLXXXV, 30 giugno 1614).



15. Giardino di Madama, Firenze, Giardino di Boboli.



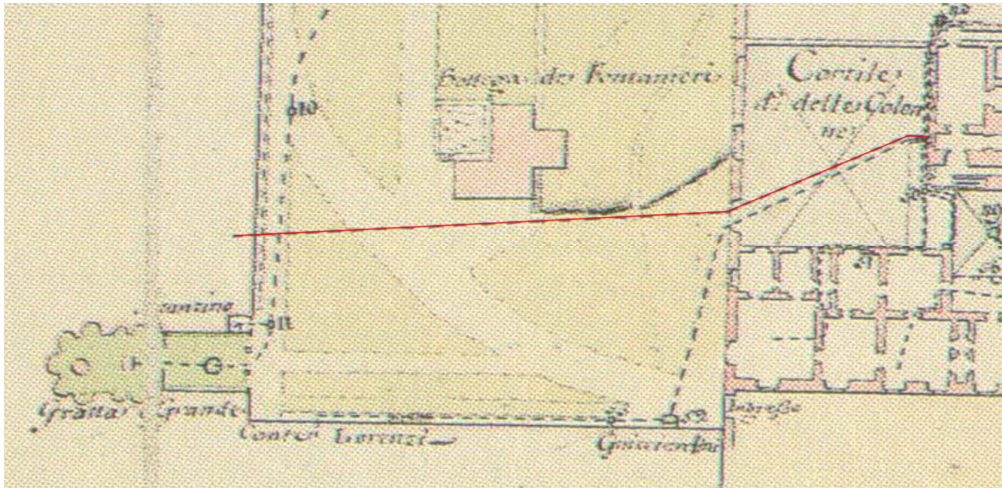
16. Giardino di Madama, Firenze, Giardino di Boboli.

Il fatto che Giuseppe Ruggeri rilevi, quasi un secolo e mezzo dopo⁶⁵, un condotto che “attraversando il Prato porta l’acqua nel Convento delle Monache di Santa Felicità”⁶⁶, diramantesi dall’odierno Cortile non finito per poi proseguire in linea retta a valle della “Bottega dei Fontanieri” fino oltre il confine (Fig. 17), non confligge con l’ipotesi sopra formulata, perché mostra una soluzione adottata successivamente: nel 1614 infatti il condotto del Ruggeri non poteva esistere, dal momento che non era assestata la conformazione della

⁶⁵ Giuseppe Ruggeri, *Pianta de Condotti...* cit.

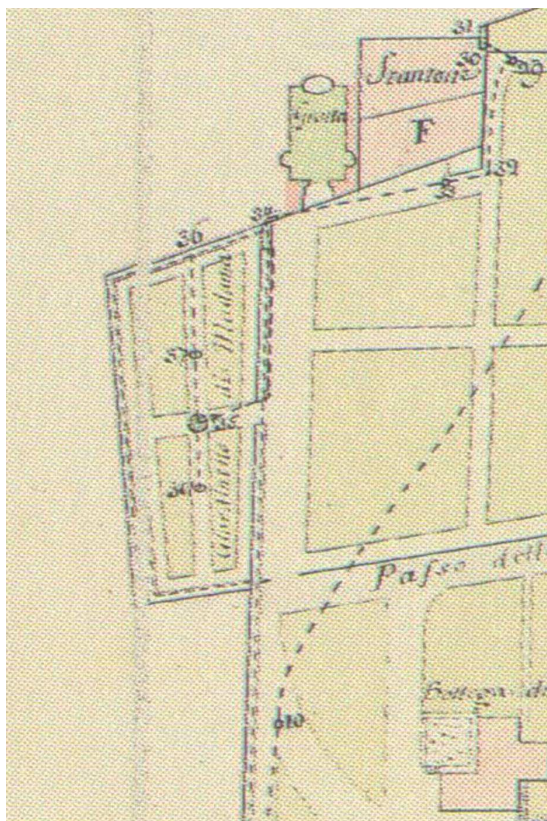
⁶⁶ *Descrizione della seguente pianta de condotti che portan l’acqua all’imperial palazzo de Pitti al giardino di Boboli, e in altri luoghi attenenti a detto palazzo, e giardino*, Archivio del Ministero dell’Agricoltura Foreste di Praga, Fondo Lorena, Pietro Leopoldo, 57, cc. 42r-59r, trascritto in GURRIERI, CHATFIELD, *Boboli...* cit., pp. 85-99: 89, c. 46 v.

sua area di attraversamento, che sarebbe risultata come tale solo dopo sbancamenti e manomissioni conseguenti ai lavori di ampliamento del palazzo. D'altronde nella pianta del Ruggeri figura nel "Giardinetto di Madama" la presenza di acqua sia nella fontana posta al centro del giardino che nelle due pile laterali e negli orticini lungo i muri di confine, rilevata come proveniente dalla sorgente del Menabuoni⁶⁷, la stessa che ritengo potesse alimentare il condotto menzionato nel documento del 1614 (Fig. 18).



17. Giuseppe Ruggeri, *Pianta de Condotti, che portan l'Acqua all'Imperial Palazzo de Pitti e Giardino di Boboli, e in altri varij luoghi in detto Giardino*, 1757, Praga, SUAP, RAT 307, particolare con in rosso il tracciato del condotto verso Santa Felicità.

⁶⁷ LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., pp. 85-87.



18. Giuseppe Ruggeri, *Pianta de Condotti, che portan l'Acqua all'Imperial Palazzo de Pitti e Giardino di Boboli, e in altri varij luoghi in detto Giardino*, 1757, Praga, SUAP, RAT 307, particolare con il Giardinetto di Madama.

Quanto al “giardino nuovo de Semplici” o “giardino de semplici detto della grotta” si possono solo fornire alcuni spunti di riflessione: la qualificazione d’uso come giardino di erbe officinali e l’attributo “nuovo” fanno ipotizzare che esso potesse sostituire un ‘vecchio’ giardino con la medesima funzione, forse proprio il grande giardino formale adiacente il palazzo, smantellato, come si è visto, prima del 1606, le cui formelle geometriche richiamano le tipiche partizioni degli orti botanici cinquecenteschi; l’associazione alla “grotta” ne circoscrive altresì la localizzazione in prossimità di una delle due grotte cinquecentesche, o al più della ancora non completata Grotta di Mosè⁶⁸. Sembra deporre a favore della Grotta Grande il fatto che “il giardino della grotta a cura di Gio: Lelli giardiniere” menzionato nel 1620⁶⁹ non può che essere lo stesso della cui manutenzione il Lelli era già titolare nel 1613, cioè la “parte del giardino de Pitti a cura di gio: lelli giardiniere alla grotta”⁷⁰, e ancor prima nel 1611, ovvero il “Giardino de Pitti nella parte a cura di Gio: Lelli Giardiniere”, stavolta

⁶⁸ Allora ninfeo del cortile, nella sua versione a quella data ancora rustica; nella pianta del Gori del 1709 il giardinetto soprastante la grotta riporta la dicitura in didascalia di “Erbario di S.A.R. il Ser.mo G.D.”.

⁶⁹ ASF, P, 4119, c. 138, 20 marzo 1619/20.

⁷⁰ ASF, P, 4118, c. 251, 30 giugno 1613.

chiaramente individuabile dalle voci di spesa per la sostituzione di spalliere d'agrumi sotto il Corridoio vasariano, dal momento che si acquistano “40 piante da limoni per rimettere nelle spalliere” e si paga “Matteo di Domenico imbiancatore per haver dato di verde alla facciata della spalliera sotto il corridore dove si sono perse le piante”⁷¹. In tal caso, se il riferimento alla Grotta Grande appare coerente con l'opportunità di riorganizzare il giardino smantellato prima del 1606 nello spazio più prossimo e disponibile, resta da comprendere in quale direzione, rispetto all'angolo in cui è posta la Grotta, si potesse sviluppare il nuovo giardino dei semplici: lungo il prato indicato da Utens come antistante il fronte della grotta, fra i filari perimetrali a imbrecciato rinvenuti nel 2000⁷² (Fig. 19), oppure lateralmente, lungo il muro di confine con le monache di Santa Felicita, nel più ampio spazio in cui Utens rappresenta una serie di comparti con alberature circoscritti da siepi (Fig. 20).



19. Firenze, Giardino di Boboli, filare a imbrecciato visto dalla Grotta Grande.

⁷¹ ASF, P, 4118, c. 150, 30 giugno 1612.

⁷² G. GALLETI, *Giardino di Boboli. Master Plan: paesaggio e architettura*, s.l., 2000; L. BALDINI GIUSTI, *Il “giardino della Grotta”*, in *Palazzo Pitti, la reggia rivelata*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003 – 31 maggio 2004), a cura di G.a Capecchi *et al.*, Firenze 2003, pp. 425-435.



20. Giusto Utens, *Belveder con Pitti*, 1599 ca., particolare con la zona prossima alla Grotta Grande.

Questa seconda ubicazione sembra la più confacente per un “giardino segreto della grotta”, denominazione che invece appare improbabile per la prima, a causa dello sviluppo longitudinale e della funzione di attraversamento del prato, che in un documento del 1619 sarà descritto come “viottolone della grotta de’ Pitti”⁷³. È tanto più plausibile l’ipotesi di un posizionamento del giardino lungo il confine di Santa Felicità se la correliamo all’inedita notizia della realizzazione, agli esordi delle lavorazioni, fra il primo luglio e il 30 dicembre 1611, di un “muro fatto alla grotta”, per il quale è indicata, nella medesima lista di spese, la “fattura di braccia 720 di muro⁷⁴ e lavoro di fornace per detto”⁷⁵; muro che plausibilmente, circoscrivendo l’area su vari lati, contribuirà a connotare il giardino come “segreto”.

Per entrambi i giardini così contraddistinti il granduca promuove un’impresa di rilievo, sia architettonica che decorativa, su progetto di Giulio Parigi e con una intuibile complessità tipologica che include fontane, paramenti rustici, sculture, smalti e imbrecciati, muri decorati a sgraffio e dipinti addirittura dall’erede di Bernardino Poccetti, Michelangelo Cinganelli, pittore già attivo quale suo allievo e poi prosecutore della sua bottega. Figurano infatti negli anni 1611-1615 ingenti spese, per il giardino della grotta o dei semplici “in calcina, lavoro quadro, rena, porto di terriccio, pertiche, salci /.../ per compra di vasi di terra, e piante da

⁷³ “...Comanda SA che si conduchino nel giardino di Boboli la statua di bassorilievo che è in Galleria et un’altra statua che è a piè del viottolone della grotta de’ Pitti...”, ASF, MP, 1848, c. 439, 4 luglio 1619, trascritto in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 131 doc. n. 19.

⁷⁴ Se le braccia sono da leggersi come lineari si tratterebbe di 720x0,583= ca. 420 m; se si trattasse di braccia quadre 0,3406 mqx720= ca. 245 mq.

⁷⁵ ASF, P, 4118, c. 156, 30 dicembre 1611.

limoni, per far diverre il terreno per far li scompartimenti secondo il disegno di Giulio Parigi”⁷⁶; per il giardino dei fiori “n° 7 figure di pietra bigia /.../ per valuta di tutte le pietre concie consegnate in detto giardino e messe in opera in più luoghi /.../ per valuta di 8205 mezzane arrotate servite per fare li scompartimenti in detto giardino e cannelle di piombo per detto /.../ antonelli legnaiolo per un cancello fatto a detto giardino”⁷⁷, “n° 16 pezzi di cancelli di ferro serviti a detto giardino et altri ferramenti per detto tutto dato da di 4 d'aprile 612 a questo di con l'ordine di ms giulio parigi”⁷⁸; non meglio collocabili ma pertinenti ai suddetti giardini “nove statue di pietra d'animali fatti per detto giardino”⁷⁹, “n° XI animali di più sorte di pietra bigia”⁸⁰, “4 animali di pietra bigia serviti per detto giardino”⁸¹ tutti realizzati dallo scultore Romolo Ferrucci del Tadda⁸²; e ancora “in far cavar spugnie e portarle a detto giardino /.../ più base di pietra datoci per li vasi, dua pile⁸³ grande, dadi buchati et altre pietre per detto giardino /.../ una tazza di pietra bigia, scaglioni, regoloni, chiusini, dadi, doccie, pietre tonde pichiate”⁸⁴, “per fare smalti⁸⁵ del giardino de fiori”⁸⁶, “per n° 800 madreperle compre per detto giardino”⁸⁷, per “n° 45 vasi di terra serviti al giardino de fiori”⁸⁸, e “pagati da 5 di luglio 1614 a questo di a più opere tenute nel giardino de fiori della Ser.a, muratori per assettare smalti, et imbrecciati, vasi da limoni, vettura di concio gesso e nero per dipingere”⁸⁹. Per quanto attiene le decorazioni murali del Cinganelli, che come abbiamo visto sarà coinvolto anche negli affreschi dell'ala nuova del palazzo, esse si riferiscono a due distinti muri, l'uno “dipinto” nel giardino della grotta nel settembre del 1613, “scudi 242.6__ pagati a

⁷⁶ ASF, P, 4118, c. 193, 30 giugno 1612.

⁷⁷ ASF, P, 4118, c. 193, 30 giugno 1612.

⁷⁸ ASF, P, 4118, c. 193, 10 marzo 1612/13.

⁷⁹ ASF, P, 4118, c. 193, 8 dicembre 1612.

⁸⁰ ASF, P, 4118, c. CCLI, 21 giugno 1614.

⁸¹ ASF, P, 4118, c. 295, 22 novembre 1614.

⁸² “Era in quei tempi in Firenze Romolo Ferruzzi soprannominato del Tadda Scultore praticissimo in far di pietra ogni sorta d'animali; a questo era stato ordinato da Girolamo Gondi nobil Fiorentino abitante in Francia di farne una buona quantità per mandare a Parigi per ornamento di un suo Giardino; con tale occasione Girolamo, a cui era pervenuta la fama del nostro Artefice [Pietro Francavilla], volle ch'egli conducesse di marmo una statua di sei braccia per un Orfeo da collocarsi nello stesso Giardino sopra una fontana in mezzo agli Animali fatti dal Tadda”, F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli, voll. I- VI, Firenze 1845-1847 (rist. anastatica, Firenze 1974), III, pp. 66-67.

⁸³ “Pila: vaso di pietra, che tenga, o riceva acqua” (Vocabolario della Crusca, ed. 1612).

⁸⁴ ASF, P, 4118, c. CLXXXIII, 30 giugno 1613.

⁸⁵ “Smalto: Composto di ghiaia, calcina, e acqua, rassodate insieme; in vece di pavimento” (Vocabolario della Crusca, ed. 1612).

⁸⁶ ASF, P, 4118, c. 251, 3 ottobre 1613.

⁸⁷ ASF, P, 4118, c. 295, 9 agosto 1614; altre 500 madreperle sono acquistate più sotto nella stessa carta il 1 dicembre 1614.

⁸⁸ ASF, P, 4118, c. 295, 17 ottobre 1614.

⁸⁹ ASF, P, 4118, c. 366, 30 giugno 1615.

Michelangelo cinganelli per haver dipinto il muro del giardino a cura di And: e gio: lelli”⁹⁰, l’altro decorato a sgraffio nel giardino dei fiori nel dicembre 1614, “scudi 47.5.7.4 pagati a Michelangelo cinganelli pittore per braccia 226 di sgraffio fatto nel giardino de fiori”⁹¹; anche se nulla resta di queste imprese, il costo ingente del muro dipinto suggerisce un intervento impegnativo sul genere di quanto di lì a poco l’artista eseguirà per Carlo de’ Medici nella villa di Careggi⁹², mentre la parete a sgraffio del giardino dei fiori ci riconduce al gusto delle decorazioni sgraffite e monocrome già presenti nel sito lungo il prospetto del Corridoio vasariano verso il giardino⁹³ (Fig. 21).



21. Firenze, Giardino di Boboli, fronte del Corridoio vasariano verso il giardino di Boboli con il sottostante filare a imbrecciato lungo gli “orticini”.

In mancanza dei registri di spesa intermedi arriviamo, con il registro del 1619-1624 (ASF, P, 4119), al 1620, quando sono registrate spese di manutenzione per entrambi i giardini: al giardino della grotta sono “pagati a più opere in questo anno, quale hanno assettato spalliere, viottole, vasi, e pergole in detto giardino”⁹⁴; al “giardino dei fiori della Ser.ma /.../ in paglia di segale e salci per le stuoie delle spalliere di detto giardino”⁹⁵, “in haver fatto dipingere tutti li cancelli di ferro di detto giardino, assettato base di vasi, spartimenti et altro /.../ a più opere che hanno annaffiato vasi, spalliere, custodito piante, scompartimenti, fiori, conto di cipolle,

⁹⁰ ASF, P, 4118, c. 251, 12 settembre 1613.

⁹¹ ASF, P, 4118, c. 295, 13 dicembre 1614; le braccia sono presumibilmente da intendersi ‘quadre’ (braccio quadro = 0,3406 mq), da cui verrebbe un valore di 77 mq.

⁹² F. PETRUCCI, *Gli affreschi seicenteschi di Michelangelo Cinganelli e dei suoi collaboratori*, in *La villa medicea di Careggi. Storia, rilievi e analisi per il restauro*, Firenze 2014, pp. 29-34.

⁹³ N. BASTOGI, *Il “nuovo corridore” a Boboli*, in *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, I, *Da Ferdinando I alle Reggenti (1587-1628)*, a cura di M. Gregori, Firenze 2005, pp. 28-30.

⁹⁴ ASF, P, 4119, c. 138, 30 giugno 1620.

⁹⁵ ASF, P, 4119, c. 133, 20 marzo 1619/20.

dipinture et altro”⁹⁶, “in porto di concio, conto di vasi, opere annaffiare, potare, tondare e custodire spalliere, vasi, piante, e fiori per detto giardino e per quello del cavaliere”⁹⁷, “n.° 300 arancini della china fatti venire di genova”⁹⁸.

In conclusione ritroviamo una sequenza di spese per i due giardini spesso accavallate fra loro, con voci che si alternano senza un preciso criterio nella stessa lista; il che, se talora non aiuta ad assegnarle con certezza, vale come ulteriore prova della contestuale realizzazione del “giardino della grotta” e del “giardino dei fiori” e forse anche di una loro prossimità spaziale, in coerenza con le ipotesi di localizzazione qui formulate.

Conferma definitiva, seppure a posteriori, dell’identificazione del “giardino dei fiori” con l’attuale Giardino di Madama è infine la descrizione che di tale giardino fa il Cambiagi: “A mano sinistra evvi uno steconato di legno, entro al quale vedesi un piccolo, ma vago Giardinetto ripieno di diverse piante d’Agrumi, e Fiori, che resta chiuso da cima a fondo da un gran cancello di ferro, sostenuto questo da varie colonne di pietra, sopra alle quali sono posti diversi animali pur di pietra, forse questi di mano di Romolo del Tadda, avendo egli lavorato in questo Giardino assai di simili cose; vien questo Giardinetto nominato il Giardino di Madama, fatto fare (come credesi) da una delle due Granduchesse di casa d’Austria, cioè o da Giovanna Moglie di Francesco I., o da Maria Maddalena Moglie di Cosimo II. rimirandosi nel cancello sopra all’entrata di esso, come pure smaltata di diverse pietre in terra l’Arme di tale Augustissima Casa. Nel mezzo del medesimo giardino, vi è una vasca dalla quale una sorgente d’acqua scaturisce, come pure altra fonte ne viene dalla muraglia alla fine del cancello spandendosi questa in più pilette, quali acque servono per innaffiare non solo il detto Giardinetto, e Piante ma ancora l’ortaggio, ed altro che quivi vien coltivato”⁹⁹. Un inventario del 1775 specifica quali fossero le statue di animali del giardino di Madama, ovvero “quattro cani di pietra, due galli, due oche, due barba gianni, un pavone e una scimmia tutto di pietra. Scultura di Romolo del Tadda”¹⁰⁰. Anche il Soldini¹⁰¹ e l’Inghirami confermano quanto descritto dal Cambiagi, rilevando il secondo il danno ormai irreparabile alle sculture: “Dall’altro cancello di ferro che segue, si passa in un antico giardinetto, dove Romolo del Tadda avea fatti vari animali di pietra serena, che il tempo ha per la maggior parte distrutti. Le

⁹⁶ ASF, P, 4119, c. 133, 30 giugno 1620.

⁹⁷ ASF, P, 4119, c. 133, 30 giugno 1621.

⁹⁸ ASF, P, 4119, c. 133, 9 dicembre 1622.

⁹⁹ CAMBIAGI, *Descrizione...* cit., pp. 25-26.

¹⁰⁰ ASF, SFFL, 191, fasc. “Firenze, Giardini reali dal 1739 al 1787”, cit. in G. CAPECCHI, *I cani in ‘pietra bigia’ di Romolo Ferrucci del Tadda. Simbolismo e “capriccio” nel giardino di Boboli*, Firenze 1998, pp. 28-29, p. 79 doc. 14.

¹⁰¹ F. M. SOLDINI, *Il reale giardino di Boboli nella sua pianta e nelle sue statue*, Firenze 1789, pp. 28-29.

armi antiche della Imp. Casa d’Austria e di Toledo, che vi s’incontrano, danno indizio che Giovanna d’Austria, consorte del G. Duca Francesco I figlio di Eleonora di Toledo, si occupò di questo recinto, al quale in seguito troviamo perciò assegnato il nome di Giardino Madama”¹⁰². Dunque il giardino era chiuso da una cancellata sostenuta da pilastri¹⁰³, sui quali poggiavano le statue di animali di Romolo Ferrucci del Tadda, e decorato al suo interno da smalti “di diverse pietre”, tutti elementi chiaramente individuabili nei documenti sopra trascritti. Anche la descrizione dell’impianto idrico del giardino fatta da Giuseppe Ruggeri, alla quale si è precedentemente accennato, contribuisce al riconoscimento del “Giardino dei Fiori” nel “Giardino di Madama”: “L’altro ramo passando per la Viottola arriva al punto segnato 32, e arriva all’altro Trogolo¹⁰⁴ segnato 34 di dove seguitando rasente le Pile arriva al Cancellato del Giardinetto di Madama, entra in detto, e passa per il Bottino¹⁰⁵ segnato 35, e porta l’Acqua alla fontana di mezzo a detto Giardino. L’avanzo del suddetto Trogolo segnato 34 va alle Pile fuori di detto Giardinetto, e a quelle, che gli girano attorno, dalle quali si parte un ramo nel punto 36, e porta l’Acqua ad una Vaschetta segnata 37, e da questa alla Fontana di mezzo, e l’avanzo v’è all’altra Vaschetta segnata 38 sempre in detto Giardinetto”¹⁰⁶ (Fig. 18). La descrizione coincide con quanto indicato dalle voci di spesa documentarie qui riferite, potendosi riconoscere nelle “dua pile grande” le due vaschette descritte al n. 37 e 38 della planimetria, e nella “tazza di pietra bigia” la “fontana di mezzo a detto Giardino”; inoltre il Ruggeri ci informa dell’esistenza di pile sia “fuori di detto Giardinetto”, lungo la cancellata, sia di “quelle che gli girano attorno”, lungo il muro perimetrale, già visibili nella planimetria del 1709, come del resto il sistema delle tre fontane (Fig. 22).

¹⁰² F. INGHIRAMI, *Descrizione dell’Imp. e R. Palazzo Pitti*, Firenze 1819, ed. cons. Firenze 1828, pp.102-103; in questa seconda edizione l’autore aggiunge la descrizione della statua di Giove nell’orto eponimo, inserimento scultoreo che dunque si può datare fra il 1819 e il 1828: “Nell’uscir di qui si attraversa picciol gruppo di piante e salendo allo stradone maggiore che guarda l’ingresso descritto di Boboli, s’incontra immediatamente il cancello che chiude un pomario, nuovamente aggiunto al giardino dal Gran Duca Ferdinando III. Qui vi è situata una statua sedente, opera di greco e buono scarpello antico, e modernamente in molte parti restaurata. Rappresenta Giove come lo mostra il fulmine che ha in mano, oltre ogni altra sua consueta caratteristica”. Per la descrizione nella prima edizione cfr. INGHIRAMI, *Descrizione...* cit., p. 55.

¹⁰³ Sulla consistenza della cancellata ci informa una relazione del “Visitatore Imperiale” Antonio Gori del 7 aprile 1763: “...I tredici pilastri a i due mezzi sul cancello di ferro del Giardino [di Madama] medesimo vanno rifatti di nuovo con bozze rilevate e mastietti tutti doppi da ambi le parti con sue base a capitelli parimente mastietti /.../ Sopra a detti pilastri va rimesso numero 5 animali di pietra di più sorte...”, ASF, SFFL, 524, c. 9v. Cit. in CAPECCHI, *I cani in pietra bigia...* cit., p. 78 doc. 13.

¹⁰⁴ “Truogolo e Trogolo: Vaso per lo più di figura quadrangolare, che serve a tenervi entro il mangiare per li polli, o pe’ porci, e talora a tenervi acqua per diversi usi, e questo per lo più è di pietra, o di muraglia” (Vocabolario della Crusca, ed. 1729-1738).

¹⁰⁵ “Bottino: vale anche Ricetto d’acqua, o d’altre sozzure, che diciamo anche Recipiente, o Pozzo murato, e chiuso per ismaltirle” (Vocabolario della Crusca, ed. 1729-1738).

¹⁰⁶ *Descrizione della seguente pianta de condotti...* cit., in GURRIERI, CHATFIELD, *Boboli...* cit., p. 88, c. 45v.



22. Michele Gori, *Pianta del Giardino di Boboli di S.A.R. il Granduca di Toscana*, 1709, BNCF, Nuove accessioni, cartella 7.159, particolare con il Giardino di Madama.

Non trova invece conferma l'ipotesi del "giardino della grotta", non esistendone rappresentazioni planimetriche o iconografiche, né descrizioni contemporanee, in quanto, se davvero si trovava nel comparto qui suggerito, non ne possono rimanere se non ulteriori testimonianze d'archivio, perché tale area fu inevitabilmente smantellata per la realizzazione a metà Seicento del viale carrozzabile che dal nuovo ingresso al giardino oggi detto "di Bacco", attraversando il "Prato del Fontaniere", saliva al piano del Teatro¹⁰⁷, documentato nella planimetria del Gori del 1709 (Fig. 23).



23. Michele Gori, *Pianta del Giardino di Boboli di S.A.R. il Granduca di Toscana*, 1709, BNCF, Nuove accessioni, cartella 7.159, particolare.

¹⁰⁷ La strada fu realizzata nel 1661 per permettere alle carrozze di raggiungere l'anfiteatro in occasione dei festeggiamenti per le nozze del principe Cosimo con Margu rite-Louise d'Orléans; cfr. BALDINI GIUSTI, *Il "giardino della Grotta"...* cit., pp. 433, 435 note 40-42.

Un'ultima considerazione riguarda la presenza della denominazione “Giardino della Ser.ma Archiduchessa”, finora connessa al “giardino dei fiori”, in un documento in cui si fa riferimento al baluardo del Cavaliere, ovvero il “Baluardo, dove è il Giardino della Ser.ma Archiduchessa à canto alla Fortezza di Belvedere”; si tratta con tutta evidenza del giardino del Cavaliere (Fig. 24), ovvero del già citato “giardino secreto sopra il Cavaliere ne Pitti”, accomunato al giardino dei fiori anche in una voce di spese prima riportata¹⁰⁸, al quale, per affinità di riferimento al gusto e al tipo di diletto ricercato dalla Serenissima Arciduchessa, si ritiene di poter attribuire parimenti una coltivazione di fiori¹⁰⁹. L'esistenza a tutt'oggi nelle due sedi così accomunate di coltivazioni di fiori può essere rappresentativa di come spesso nei tempi lunghi della storia permangano in un luogo le medesime funzioni.



24. Michele Gori, *Pianta del Giardino di Boboli di S.A.R. il Granduca di Toscana*, 1709, BNCF, Nuove accessioni, cartella 7.159, particolare con il Giardino del Cavaliere.

¹⁰⁸ Si veda *supra* in testo e alla nota 97.

¹⁰⁹ Anche il Galletti riferisce che nel giardino sopra il Cavaliere viene allestito un giardino di fiori in sostituzione di un precedente giardino di semplici (cfr. GALLETTI, *Il Giardino di Boboli e...* cit., p. 250)

IV.4. Il Labirinto Vecchio e i primi lavori a Boboli

Se dunque, come abbiamo visto finora, l'interesse di Cosimo II per il giardino si manifesta anche nel comparto di Pitti, è soprattutto nell'ampliamento verso Boboli, con il grandioso fuori scala e con la sterzata dalla magnificenza medicea alla teatralità barocca che esso esprimerà, che il suo breve granducato lascia un segno imprescindibile nella considerazione della memoria storica e collettiva.

La storiografia concorda pressoché unanimemente nel collocare l'esordio di questa fase cosimiana dei lavori - che sarà completata nel 1637, sotto Ferdinando II, con il posizionamento della fontana dell'Oceano del Giambologna al centro dell'Isola - in concomitanza con l'impianto del primo labirinto o "Labirinto Vecchio", quello posto in testa al Viale dei Cipressi¹¹⁰, commissionato direttamente da Cosimo II e documentato al 1612; o al più nel 1611, ritenendone un prodromo la realizzazione delle conserve d'acqua delle Trote e del Cavaliere, tema che affronteremo più avanti.

È il 30 giugno 1612 la data che attesta lavori già avviati al nuovo giardino con Giulio Parigi 'direttore' e, un anno dopo, Gherardo Mechini 'taratore'; tanto ricaviamo dal noto documento di "Spese diverse fatte e da farsi nel salvatico che si fa d'ordine di S.A.S. nel giardino de Pitti deon dare addì 30 di Giugno [1612] scudi 256.6 pago Cosimo Teri cam.o a più opere che hanno fatto fosse e divelti per porvi piante salvatiche /.../ Addì detto [30 giugno 1612] scudi 1252.5.16.4 pago Cosimo Teri cam.o per divelti, far fosse, spianar terreni, far posticci, riempire buche, porre piante salvatiche, far laberinti e (...) tutto con direg[iment]o di Giulio Parigi /.../ Addì detto [30 giugno 1613] scudi 708.3.10.8 buoni a m[astr]o Alessandro Betti scarpellino e sono per la valsura di più pietre concie datoci per la muraglia che si fa nel mezzo di detto laberinto per conto tarato¹¹¹ da m[astr]o Gherardo Mechini..."¹¹².

Il fondamentale elenco di spese permette di avanzare varie considerazioni: innanzitutto alla data di impianto dei primi lavori è ancora confusa la denominazione del contesto in cui essi si svolgono, tanto che il "salvatico" viene sopra riferito al "giardino de Pitti", mentre altrove, nello stesso registro e alla stessa data, è indicato più correttamente come "salvatico di Boboli"¹¹³. Questa iniziale indefinitezza terminologica - che permarrà ancora nel 1616 nel resoconto di Settimanni della visita del duca di Urbino, allorché si reca ad ammirare il "nuovo

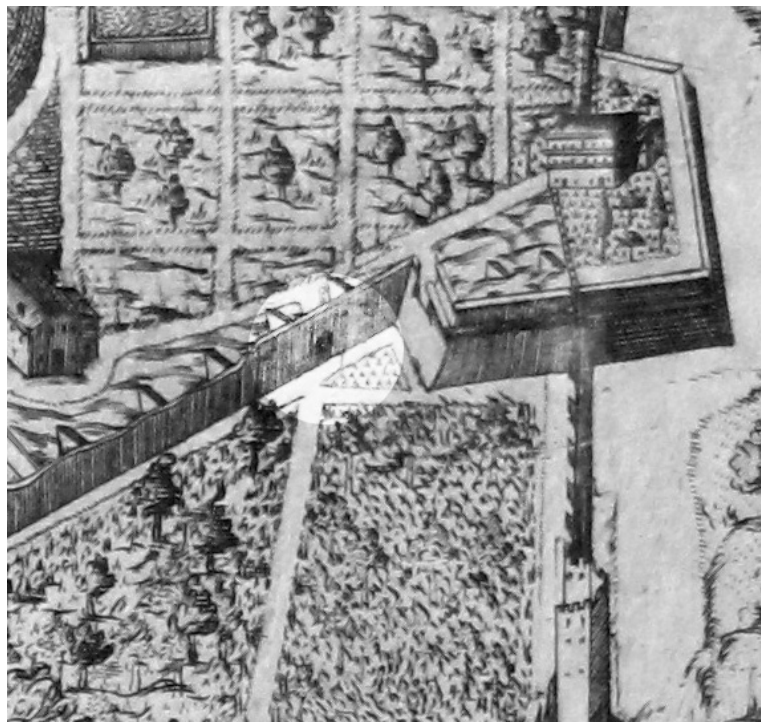
¹¹⁰ Così sarà denominato al momento in cui si realizzerà, nel 1622, un secondo Labirinto detto "nuovo".

¹¹¹ "Tarare: si dice del saldar de' conti, e vale ridurre al giusto il soverchio prezzo, domandato dall'artefice, o venditore" (Vocabolario della Crusca, ed. 1623).

¹¹² ASF, P, 4118, c. 197, 30 giugno 1612, 30 giugno 1613.

¹¹³ ASF, P, 4118, c. CLXXXIII.

acconcime del Giardino de Pitti”¹¹⁴ - dà conto di come il labirinto e il selvatico, nel sentire comune degli anonimi estensori dei registri di spese, fossero ancora intesi come propaggini del giardino cinquecentesco, piuttosto che come porzioni specifiche già inserite in un progetto generale e dettagliato dell’intera estensione oltre la cortina difensiva. Pare infatti che la scelta del luogo in cui sperimentare la nuova creazione sia motivata prima di tutto dalla contiguità con il giardino di Pitti e dalla facilità di accesso, attraverso la porta visibile nel Buonsignori in prossimità del bastione del Cavaliere, porta tutt’oggi esistente (Figg. 25-26), a un’ampia zona libera da preesistenze e dunque di agevole manovrabilità. Intendendo poi il “selvatico” del documento come prima espressione di quelle che presto diverranno le ragnaie di Boboli, si può osservare come si inserisca un tema immancabile nel giardino formale cinquecentesco, riproponendo qui una funzione già presente nell’area, secondo quanto riscontravamo nella pianta del Buonsignori in una zona più a valle¹¹⁵.



25. Stefano Buonsignori, *Novae pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584, incisione, particolare con la porta nelle mura cinquecentesche presso il bastione del Cavaliere.

¹¹⁴ F. Settimanni, *Diario*, ASF, ms. 132, c. 333 v, cit. in *Atlante del barocco in Italia...* cit., pp. 402-405, n. 70, *Palazzo Pitti*, scheda di M. Bevilacqua: 402.

¹¹⁵ Si veda *supra* al paragrafo IV.2, Fig. 5.



26. Firenze, Giardino di Boboli, veduta dal giardino della Lavacapo dell'apertura in prossimità del bastione del Cavaliere.

Di contro, è invece innovativa nei giardini medicei l'idea del labirinto, che qui viene al contempo qualificato da strutture in muratura, decorazioni scultoree e elementi vegetali¹¹⁶, permanendo al tempo di Cosimo II come un unicum, dal momento che sarà riproposto solo in seguito, nel 1622 e nel 1638, rispettivamente con un labirinto di forma ovale e due “boschetti” di forma ottagonale¹¹⁷. Inoltre risulta chiaramente la distinzione dei ruoli fra la direzione dei lavori di Giulio Parigi e la ‘taratura’ dei costi da parte del più anziano Gherardo Mechini, che già trovavamo nel giardino de’ Pitti¹¹⁸.

Che l'attività intorno al labirinto fosse ancora in pieno svolgimento nella primavera del 1613, e direttamente seguita dal granduca, è confermato anche dal diarista Cesare Tinghi, il quale riferisce di come il 18 di aprile 1613 “/.../ S.A. udì la messa in casa poi attese a suoi negozi et

¹¹⁶ Altre voci di spesa relative al selvatico e labirinto (tutte in ASF, P, 4118, c. 197) forniscono informazioni per gli strumenti e i materiali utilizzati: “zapponi, arpioni, bandelle, staffe, forchoni et assotig[li]a[re] di più ferri e per numero 70 carrate di pietre tutto servito per detto salvatico e laberinto” (22 gennaio 1612/13), “sassi levati dalla cava e condotti al laberinto” e “per la cavatura di più quanti[tativ]i di sassi per detto laberinto” (11 maggio 1613), “spesi in piombo et in una tenda per parare il sole tutto per detto Salvatico” e “per più ferramenti serviti a detto laberinto” (30 giugno 1613); per le piante e il loro corredo murario: “per la condotta di n° 210 some di concio dalle stalle a detto laberinto” (6 luglio 1613), “piante d'allori e lecci serviti per detto salvatico” (30 giugno 1614), “per moggie 3 st 21 di calcina servite a fare fondamenti d'orticini in detto salvatico” (4 aprile 1615); per la decorazione statuaria: “scudi 65 di moneta pagati a mastro romolo ferrucci per 4 figure di pietra bigia per detto salvatico” (24 settembre 1613), “per porto delle sudette 4 figure da S.o Pier Maggiore al giardino de Pitti” (25 gennaio 1613-14), evidentemente sculture lavorate dall'artista Romolo Ferrucci del Tadda nella sua bottega esistente nei pressi dell'oggi scomparso complesso di S. Pier Maggiore e poi trasportate al giardino.

¹¹⁷ GALLETTI, *Il Giardino di Boboli e...* cit., pp. 253, 256 nota 23 (con riferimento documentario); si veda da ultimo D. ANGELOTTI, *Il Giardino di Boboli e i suoi labirinti*, Roma 2017.

¹¹⁸ Nonostante i ruoli ben distinti di direzione dei lavori, al Parigi, e di taratura /collaudo, al Mechini, la lettura del documento ha generato l'equivoco interpretativo di una “collaborazione forzata”, in questa fase, fra i due (G. CAPECCHI, *Architetti, manodopera e committenza nella formazione del giardino*, in *Il giardino di Boboli...* cit., pp. 24, 25 nota 22).

il giorno nol uscì di casa ma andò per il giardino dove fa fare un bellissimo laberinto et un giardino nuovo di bellissimi spartimenti et bellissime piante /.../”¹¹⁹.

Il progetto investiva dunque a tale data non solo la creazione del “laberinto” murato e di verzura, ma anche una più ampia impostazione del “giardino nuovo”, con una visione finanche dei suoi “spartimenti” e delle “bellissime piante”. Tale ‘visione’ doveva comprendere per lo meno il tracciamento della linea di mezzeria corrispondente al Viale dei Cipressi e il suo punto di arrivo nei pressi del già commentato bacino detto “lago vecchio”. Possiamo ipotizzare che a tal fine venisse riutilizzato lo stesso asse centrale visibile nel Buonsignori e nell’Utens, impostato sulla porta aperta nella cortina cinquecentesca, magari ampliandolo e rettificandolo in vista del successivo potenziamento in senso estetico. Adduce un elemento a favore di questa ipotesi la persistenza, ben oltre questa fase dei lavori, delle due case coloniche rilevate dal Buonsignori a sinistra di tale asse (Fig. 27), nel disegno inedito di Remigio Cantagallina già commentato (Tav. IV), in cui esse compaiono a lato del Viottolone già allestito di sculture e delimitato dalla cerchiata, in analoga relazione topografica rispetto a quanto riportato nella planimetria cinquecentesca.



27. Stefano Buonsignori, *Novae pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584, incisione, particolare con evidenziate le case coloniche a sinistra dell’asse su cui sarà ricalcato il Viottolone.

¹¹⁹ C. Tinghi, *Diario di Ferdinando I e Cosimo II, granduca di Toscana scritto da Cesare Tinghi, suo aiutante di camera da’ 22 luglio 1600 fino a 12 settembre 1615*, BNCF, fondo Gino Capponi, 261.I., c. 486 v.

IV.5. La rete delle acque

Procedendo in questa revisione cronologica va introdotto qui il tema della evoluzione del sistema idrico del giardino, iniziando da un suo punto fermo: dai documenti, infatti, risulta inequivocabile la datazione della “Peschiera che si fa in Boboli”, chiamata alternativamente “lago di Boboli” o “vivaio” e solo in seguito “Vasca dell’Isola”, per la quale sono registrati pagamenti dal 22 febbraio 1613 fino al 30 giugno 1615¹²⁰.

Anche in questo caso, come già per il Viottolone, viene riutilizzato un elemento presente al tempo del Buonsignori, il cosiddetto “lagho vecchio”¹²¹, che viene ripulito¹²² e riadattato con lavori “di muramenti fatti al vivaio vecchio di boboli sino lanno 1613”¹²³, saldati da Gherardo Mechini. Al riguardo non è stato considerato un dato a mio parere rilevante, ovvero che tale bacino idrico, anziché costituire una vasca di impluvio, dovesse implicare un impianto idrico di adduzione, plausibilmente derivato dall’altra conserva raffigurata dallo stesso Buonsignori con fontana zampillante in posizione più elevata, coincidente con l’attuale sorgente del Bosco alla Panchina (Tav. VIII), secondo Lamberini captata da Giulio Parigi entro il 1620¹²⁴ (Fig. 28).

¹²⁰ ASF, P, 4118, cc. 229, CCXXIX, 288, CCLXXXVIII, 357, CCCLVII, 379, 387; non è dato sapere a quando risalga l’ultimazione della peschiera per la mancanza del registro successivo, ma dalle voci di spesa si può ipotizzare che l’impianto generale della conserva fosse stato completato.

¹²¹ Già osservato dalla critica: G. CAPECCHI, *Il vivaio dell’Isola*, in *Il giardino di Boboli...* cit., pp. 270-277: 270, 277 nota 1; LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., pp. 27, 58 nota 62.

¹²² “per la nettatura de lagho vecchio” (ASF, P, 4118, c. 229, 22 febbraio 1612); “addi detto [22 novembre 1614] scudi 178.6.10 pagati per opere 1381 di battilani che hanno cavato terra di detto lagho e portata ne bassi /.../ addi detto scudi 153.4.2.8 pagati come sopra in cavatura di casse 3289 di terra a piu prezzi e portata ne bassi” (ASF, P, 4118, c. 288, 22 novembre 1614). I “bassi” erano la parte bassa del giardino, quella verso Porta Romana ma anche la stessa zona intorno all’Isola, come si capisce da un’altra voce: “per porto di [u.m.] 929 □ di terra portata ne bassi intorno al vivaio” (ASF, P, 4118, c. 295, 8 novembre 1614).

¹²³ “adi 20 Giugno [...] scudi 35 di moneta buoni a mastro Piero e mastro Gio: stiattoni muratori per un conto di muramenti fatti al vivaio vecchio di boboli sino lanno 1613, che per rapporto di mastro Gio: frizzi muratore saldo da mastro gherardo mechini tal conto fu saldo per scudi 50.1.6.8 acconcio al [...] e per essersi rivisto che in tal somma era compreso opere di muratori e manovali, fattone debitori altre spese che tutto sbattuto si riduce detto conto a scudi 35” (ASF, P, 4118, c. 379, 20 giugno...).

¹²⁴ LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., pp. 94-97.



28. Stefano Buonsignori, *Novae pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584, incisione, particolare con evidenziata l'ipotesi di un originario condotto di adduzione dalla conserva che diventerà la "sorgente del Bosco alla Panchina" (1) al "lago vecchio" (2).

Una prova documentaria che preesistesse una rete di condotti è data da alcune note di spesa del 1614 riferite a "più muratori che hanno acconciato più aquedocci in boboli per detto lagho"¹²⁵, "in restaurare acquidocci lungho le strade e farne di nuovo"¹²⁶ e "a piu opere che hanno scuoprito in piu luoghi il condotto della pacie"¹²⁷. Riguardo a quest'ultima e inedita voce si può ipotizzare che si tratti di un'ispezione ad un vecchio condotto che originava fuori le mura in prossimità di Santa Maria della Pace, alimentato plausibilmente dalla sorgente detta "di Merlaia"¹²⁸ (Tav. VIII); la 'scopritura' in più luoghi, intesa a verificarne lo stato di conservazione o a localizzarne il percorso, fu seguita di lì a poco da ingenti lavori, documentati fra il 1614 e il 1615 al "condotto che si fa dalla Madonna della Pace nel Podere d'Ulivo chochiere, il quale deve servire per il giardino de Pitti"¹²⁹. Tali lavori, contestuali all'addizione della sorgente detta "del Pozzolino" (Tav. VIII), acquistata dal granduca nello

¹²⁵ ASF, P, 4118, c. 288. Già Lamberini aveva erroneamente letto "che [h]anno anoverato più aquidoci in Boboli per detto lago" (LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., pp. 28, 58 nota 64); "acconciato" viene da "Acconciare: ridurre a bene essere, e mettere in sesto, e 'n buon termine, il che diciamo anche, accomodare, contrario di guastare. Lat. *Concinnare, aptare*" (Vocabolario della Crusca, ed. 1612).

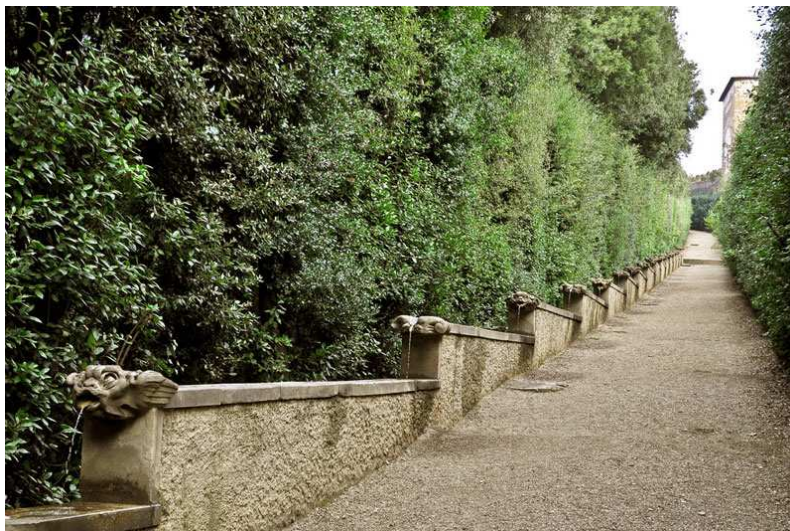
¹²⁶ ASF, P, 4118, c. 295, 30 giugno 1614.

¹²⁷ ASF, P, 4118, c. 295, 30 giugno 1614.

¹²⁸ Per la descrizione della sorgente di Merlaia si veda LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., pp. 88-93.

¹²⁹ "Spese del condotto che si fa dalla Madonna della Pace nel Podere d'Ulivo chochiere, il quale deve servire per il giardino de Pitti", spese dal 23 agosto 1614 al 30 giugno 1615, in ASFi, P, 4118, c. 311.

stesso 1615¹³⁰, non sarebbero pertanto riferibili, come ritenuto finora, ad un intervento ex novo, ma al potenziamento o rinnovamento di un preesistente condotto, che forse già serviva la chiesa e che solo a quel punto fu prolungato o comunque dirottato fino a Boboli, dove si divideva in due rami, l'uno che proseguiva sotto la Cerchiata Grande irrigando le utenze lungo il percorso fino ad arrivare alle cucine del palazzo, l'altro che scendeva per la fontana dei Mostaccini fino alla Vasca dell'Isola. La lunga catena d'acqua detta "fontana dei Mostaccini" (Figg. 29, 33), attribuita a Romolo Ferrucci del Tadda e datata intorno al 1620¹³¹ o al 1618-1621¹³², altrove ad Andrea di Michelangelo Ferrucci intorno al 1618¹³³, è documentata per la prima volta in un ordine del 19 settembre 1618¹³⁴, con cui si comandava di decorare di "spugne" le "cadute dell'acqua"; considerata la precoce datazione del condotto di Merlaia risulta plausibile una collocazione per l'opera fra il 1615 e il 1618¹³⁵.



29. Romolo Ferrucci del Tadda, *Catena dei Mostaccini*, 1618 ca., Firenze, Giardino di Boboli.

Questo sistema di adduzione idrica fu ulteriormente integrato con la captazione delle acque del fosso della Pace – che nell'Ottocento andranno ad unirsi a quelle della sorgente del Sauro¹³⁶ (Tav. VIII) - documentata al 21 aprile 1614, quando il Parigi ottenne per tal fine di

¹³⁰ A proposito di tale acquisto si veda *supra* al paragrafo IV.2 e nota 24.

¹³¹ A. NIZZI GRIFI, *La fontana dei Mostaccini*, in *Il giardino di Boboli...* cit., p. 101.

¹³² LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., pp. 26, 58 nota 51.

¹³³ CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 60 e nota 252.

¹³⁴ "...et anche volendo l'A.S., che si mettino le spugne alle cadute dell'acqua, che sono lungo le mura verso la pace...", ASF, MP, 1848, c. 347, 19 settembre 1618, cit. in: CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 128, doc. 10; D. BALLERINI, I.F. INNOCENTI, *I Voltoni del Giardino di Boboli*, Livorno 2014, p. 69 doc. 18.

¹³⁵ Per ora non sono stati rinvenuti documenti inerenti la realizzazione delle "cadute dell'acqua", e ciò forse anche a causa della loro collocazione cronologica negli anni per i quali manca il relativo registro di spese delle Regie Possessioni (1615-1619).

¹³⁶ LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., p. 99

smurare una cannoniera delle mura cittadine¹³⁷. Il fosso, osservabile nella veduta della chiesa della Madonna della Pace di Giuseppe Zocchi del 1744 (Fig. 30), e documentato nella planimetria di Firenze del 1767¹³⁸ (Fig. 31), correva all'esterno delle mura e fu intercettato attraverso uno dei torrioni fra il convento e la porta, quello in corrispondenza del Boschetto della Pace, come indicato dalla linea tratteggiata visibile nella Pianta dei Condotti di Giuseppe Ruggeri del 1757¹³⁹ (Fig. 32).

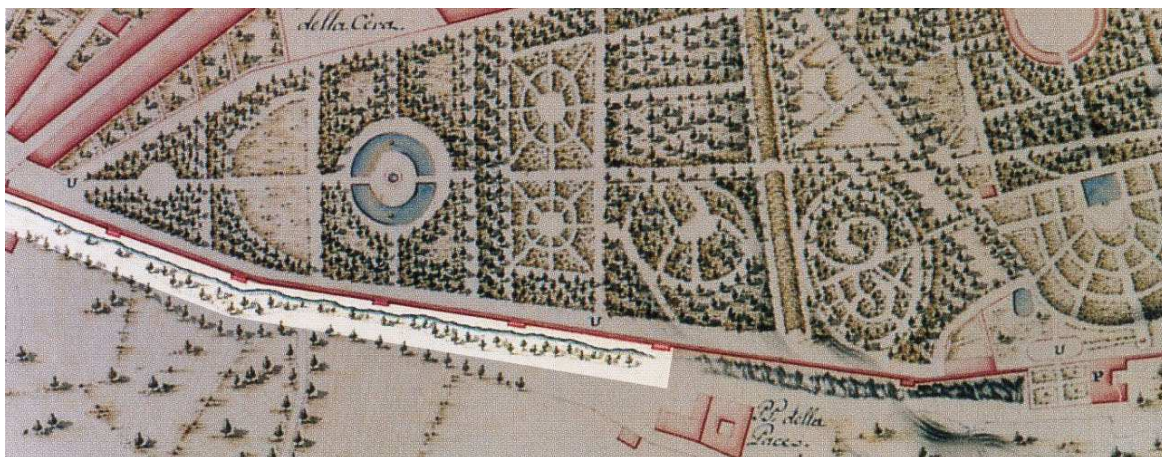


30. Giuseppe Zocchi, *Veduta della Madonna della Pace*, da *Vedute di Firenze*, 1744. Sulla sinistra si vede il fosso.

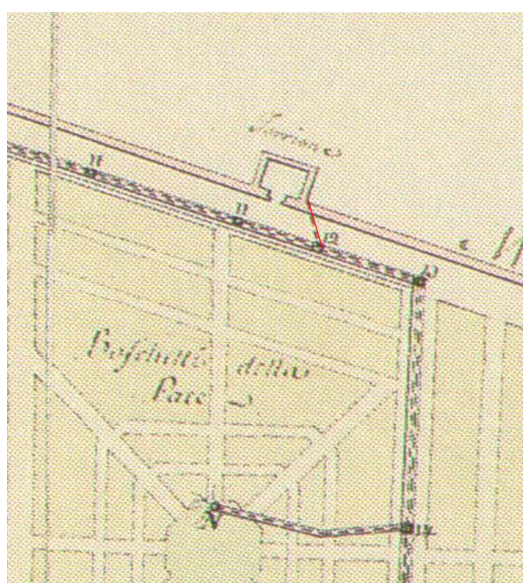
¹³⁷ ASF, cap. di Parte, 784, c. 41, cit. in G. SALVAGNINI, *Gherardo Mechini architetto di Sua Altezza. Architettura e territorio in toscana 1580 – 1620*, Firenze 1983, p.165; può darsi che la cannoniera fosse del tipo sotterraneo, quale lo descrive il Vasari (“... si è lasciata quell’usanza antica delle cannoniere sotterranee, chiamate casematte, nelle quali per il fumo, ed altri impedimenti, non si potevano maneggiare l’artiglierie; senza che indebolivano molte volte il fondamento de’ torrioni e delle muraglie”, G. VASARI, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, in *Le opere di Giorgio Vasari pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi*, voll. I-IX, Sansoni, Firenze 1906 (rist. anastatica, Firenze 1981), VI, p. 353), ovvero ricavata alla base dei torrioni trecenteschi con una modifica successiva.

¹³⁸ Giuliano Anastasi (?), *Planimetria della città di Firenze*, 1767 circa, ASF, Segreteria di Gabinetto, 625, in G. CAPECCHI, *L’amministrazione del giardino durante la Reggenza lorenese (1737-1765)*, in *Il giardino di Boboli...* cit., pp. 44-47: 46 Fig. 5.

¹³⁹ Giuseppe Ruggeri, *Pianta de Condotti...* cit.



31. Giuliano Anastasi (?), *Planimetria della città di Firenze*, 1767 circa, ASF, Segreteria di Gabinetto, 625, particolare con evidenziato il “fosso della Pace”.



32. Giuseppe Ruggeri, *Pianta de Condotti, che portan l'Acqua all'Imperial Palazzo de Pitti e Giardino di Boboli, e in altri varij luoghi in detto Giardino*, 1757, Praga, SUAP, RAT 307, particolare con in rosso il tratto di adduzione dell'acqua del “fosso della Pace”.

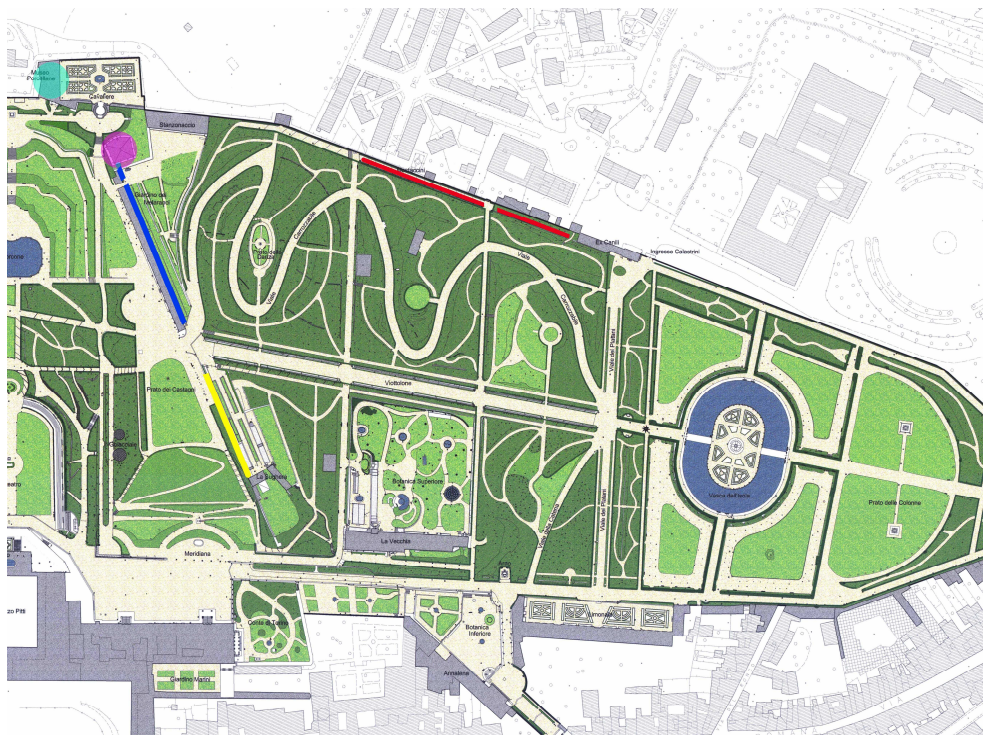
Un'altra fonte viene convogliata da Giulio Parigi intorno al febbraio 1616 da fuori Porta San Pier Gattolini, “l'acqua del Machiavello”¹⁴⁰ (Tav. VIII), proveniente da un podere appartenente alla famiglia Machiavelli posto fuori le mura di là dalla “Strada Maestra Romana”, rappresentato dal Ruggeri nella medesima planimetria¹⁴¹.

A questo punto occorre riesaminare quello che finora era ritenuto l'antefatto dell'ampliamento stesso verso Boboli, ossia l'impianto delle due cisterne d'acqua, dette “delle Trote” e “del

¹⁴⁰ ASF, Capitani di Parte Guelfa, neri, f. 785 c. 255, 20 febbraio 1616, trascritto in D. LAMBERINI, *Boboli e l'ingegneria idraulica alla scuola dei Parigi*, in *Boboli 90...* cit., pp. 467-479: 475 nota 45.

¹⁴¹ LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., pp. 28, 58 note 68-69; si osserva che l'ipotesi avanzata da Lamberini di identificazione dell'origine di tale sorgente nella peschiera raffigurata dal Buonsignori fuori le mura sotto la Madonna della Pace non può corrispondere con quella indicata dal Ruggeri perché posta in zona completamente diversa.

Cavaliere”, realizzate a monte utilizzando le piazze inferiori del baluardo cinquecentesco del Cavaliere (Fig. 33).



33. Planimetria del giardino di Boboli, consistenza botanica, anno 2001/2002, Archivio Soprintendenza SABAP per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato, particolare con rielaborazione grafica.

● Conserva delle Trote. ● Conserva del Cavaliere. ■ Catena dei Mostaccini.
 ■ Orticini nel giardino della Lavacapo ■ Orticini nel giardino della Sughera

Secondo Lamberini i lavori di costruzione di tali conserve, ”intervento cardine per la struttura idrica dell’intero giardino”¹⁴², sarebbero condotti da Giulio Parigi fra il 1611 e il 1622¹⁴³, con una consequenzialità definita fra il 1611 e il 1614 per la prima, e fra il 1615 e il 1620 per la seconda¹⁴⁴.

In questa datazione la studiosa va oltre quanto già affermato da Giorgio Galletti, che collegava *tout court* la realizzazione delle due conserve ai lavori al “giardino segreto” sopra il baluardo, documentati al 1611¹⁴⁵, ma rimane comunque ferma sull’esordio precoce della conserva delle Trote, anche se nei documenti dal 1611 al 1614 non figurano opere relative ad alcuna conserva¹⁴⁶.

¹⁴² LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., p. 24.

¹⁴³ LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., p. 25; il compimento al 1622 non risulta motivato.

¹⁴⁴ LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., pp. 24-26, 70, 75-78.

¹⁴⁵ G. GALLETTI, *La conserva delle Trote*, in *Il giardino di Boboli...*cit., p. 43.

¹⁴⁶ In LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., non sono riportati riferimenti documentari a sostegno di questa datazione, né sono emersi nella rilettura delle fonti da me effettuata in questa occasione. I lavori al “Giardino

Ritengo invece che la sequenza cronologica sia diversa, e che la commissione per la Conserva del Cavaliere sia di tre anni più tarda rispetto al supposto 1615, come ricaviamo da un documento già da me pubblicato, nel quale, l'8 settembre 1618, si registra l'ordine di "S.A che si faccia una Conserva per l'acqua dentro alla CasaMatta del Baluardo, dove è il Giardino della Ser.ma Archiduchessa à canto alla Fortezza di Belvedere, comanda in virtù di questo ordine a Cosimo Fabbroni, che somministri la spesa, che per tal servizio occorrerà, conforme a quello che di mano in mano ordinerà Giulio Parigi, non ostante più"¹⁴⁷. In una lista di spese successiva a tale data, riferita agli anni 1619-1620, risulta come il 7 e il 14 dicembre 1619 e il 15 maggio 1620 si paghino degli scalpellini per la fornitura di pietre per la "conserva del cavaliere", il 30 giugno 1620 "calcine, lavoro quadro e ferramenti per la conserva del cavaliere", e infine, lo stesso giorno, "più muratori e manovali per legniami per il tetto di detta conserva"¹⁴⁸, evidentemente già quasi ultimata, tant'è che un anno dopo, il 30 giugno 1621, si saldano "più acconcimi fatti alla conserva del cavaliere".

Se dunque, come la serrata successione dell'ordine granducale e dei vari pagamenti induce a credere, la conserva del Cavaliere viene interamente costruita fra il 1618 e il 1621, i documenti che attestano pagamenti fra l'aprile e il giugno 1615¹⁴⁹ per una "conserva dell'acqua che si fa sotto il bastione del Cavaliere" non possono essere riferiti a quest'ultima, come sostenuto da Lamberini, bensì alla conserva delle Trote, anch'essa interna al bastione e la cui precoce datazione al 1611 era ipotizzata, come si è visto, esclusivamente per via induttiva.

secreto sopra il Cavaliere ne Pitti" citati da Lamberini e Galletti sono piuttosto lavori di manutenzione ordinaria in un contesto già esistente, svincolati dal progetto di ampliamento del giardino verso Boboli.

¹⁴⁷ ASF, MP, 1848, c.344, 8 settembre 1618, cit. in BALLERINI, INNOCENTI, *I Voltoni...* cit., p.69, doc. 17.

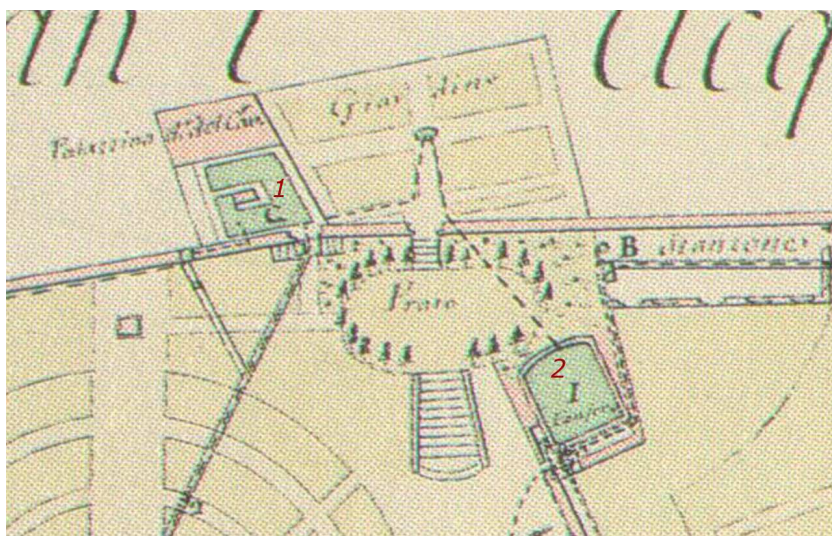
¹⁴⁸ ASF, P, 4119, c. 107, cit. in BALLERINI, INNOCENTI, *I Voltoni...* cit., p.70, doc. 25. L'ultima di queste voci di spesa è stata interpretata finora come prova del fatto che la conserva del Cavaliere nascesse voltata, com'è nella guisa odierna; si noti però l'incongruenza fra i "legniami per il tetto di detta conserva" e l'attuale copertura a volte a vela in laterizio su pilastri (cfr. LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., p. 77). Poiché altrove per la "Conserva del diaccio" si parla espressamente di "volte" (ASF, P, 4118, c. 356, 25 aprile 1615), suona strano che in questo caso si faccia riferimento alle eventuali casseformi, piuttosto che all'orditura lignea di un tetto tradizionale; si ipotizza che la copertura originaria fosse una sorta di tettoia, che permetteva la visibilità dell'acqua, in quanto le descrizioni ("...a mano sinistra, ritrovasi una gran Conserva d'acqua, avanzo del sopraddetto Vivaio [delle Trote], la quale serve per far giuocare le fontane dell'Isola...", CAMBIAGI, *Descrizione...* cit., p. 39; "L'avanzo di questa stessa Fontana [del Cavaliere] scende pria a mantenere il Vivaio suddetto delle Trote, e di qui scorre all'ingiù entro un'altra gran Conserva d'acque, la quale poco sotto è condizionata, e quivi è soltanto riposta per far muovere gli scherzosi zampilli dell'Isola..."", SOLDINI, *Il reale giardino...* cit., p. 25; "Al di là della scala del Cavaliere, si trova una vignetta, in mezzo alla quale è un gran conservone d'acqua, che serve a dare il carico alla maggior parte delle fontane di Boboli", INGHIRAMI, *Descrizione...* cit., p. 63) e le planimetrie settecentesche riportano la conserva come se fosse a cielo aperto. In questo caso resterebbe da indagare il periodo di realizzazione delle volte oggi esistenti.

¹⁴⁹ Cfr. LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., p. 114 nota 52.

Evidentemente in quella fase esecutiva la vasca era ancora priva dell'attuale denominazione, e veniva indicata genericamente, essendo l'unica esistente in situ, come conserva "sotto il Bastione del cavaliere" o "conserva del cavaliere" – da cui l'errore interpretativo – per la quale il 4 aprile 1615 sono pagate "1300 some di iaia servita al getto della conserva del cavaliere" e "moggie 31 di calcina servita a fare lo smalto della conserva"¹⁵⁰; come si può desumere dalla tipologia di queste due voci di spesa, e da altre registrate fino al 27 giugno dello stesso anno¹⁵¹, i lavori dovettero concentrarsi in pochi mesi entro il 1615, il che è peraltro plausibile per una vasca concepita in origine a cielo aperto¹⁵².

La prima attestazione del nome "Vasca delle Trote" compare solo in seguito, senz'altro in relazione all'uso subentrato nel frattempo¹⁵³, in un documento del 7 luglio 1618, dove è espressamente menzionata, sia pure per non meglio definiti lavori di manutenzione¹⁵⁴.

Di conseguenza, se nel mese di luglio è già in essere quella che tutt'oggi è chiamata "conserva delle Trote", tanto più il già riportato ordine granducale dell' 8 settembre 1618 per la costruzione di "una Conserva per l'acqua dentro alla CasaMatta del Baluardo" deve necessariamente essere riferito a quella detta "del Cavaliere" (Fig. 34).



34. Giuseppe Ruggeri, *Pianta de Condotti, che portan l'Acqua all'Imperial Palazzo de Pitti e Giardino di Boboli, e in altri varij luoghi in detto Giardino*, 1757, Praga, SUAP, RAT 307, particolare con la conserva delle Trote (1) e la conserva del Cavaliere (2).

¹⁵⁰ ASF, P, 4118, c. CCLXXXV.

¹⁵¹ ASF, P, 4118, c. 354.

¹⁵² GALLETTI, *La conserva...* cit.; LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., pp. 75-76. Come riferisce Lamberini, la vasca fu coperta alla fine del Seicento, in occasione della costruzione della soprastante Palazzina del Cavaliere.

¹⁵³ La presenza delle trote è attestata ancora a inizio Ottocento: "...si vede un cancelletto di ferro, dal quale si fa osservabile una gran conserva d'acqua, ove si tengon trote, ed altri pesci di ottima qualità, i quali vi prosperano per la freschezza del fonte, che trovasi coperto da un gran voltone di pietre." (INGHIRAMI, *Descrizione...*cit., 1828, p. 111)

¹⁵⁴ ASF, MP, 1848, c. 316, cit. in BALLERINI, INNOCENTI, *I Voltoni...* cit., p. 69, doc. 16.

La nuova sequenza cronologica che a questo punto ne deriva, con la conserva delle Trote costruita nel 1615, ben quattro anni più tardi rispetto alle precedenti datazioni, e quella del Cavaliere fra il 1618 e il 1621, impone una rilettura del più generale andamento dei lavori al nuovo giardino.

Fino ad oggi, infatti, si riteneva che il sistema di riserva e distribuzione idrica proveniente dalle conserve a monte fosse stato predisposto antecedentemente al principio dei lavori di ampliamento verso Boboli, il che faceva presupporre l'esistenza al 1611 di un progetto organico e fin dall'inizio a grande scala.

La necessità delle due conserve, invece, subentra in una fase di lavori ormai avanzata, in cui, come abbiamo visto, si erano già intraprese opere idriche sia all'interno che nei dintorni di Boboli; inoltre il divario temporale fra di esse, tre anni di distanza, rende poco plausibile l'esistenza di un unico progetto - nel qual caso sarebbero state costruite contestualmente o l'una di seguito all'altra - e dunque dobbiamo dedurre che nelle intenzioni originarie si fosse manifestata l'esigenza della sola conserva delle Trote.

Se tale ipotesi è attendibile, la conserva delle Trote sarebbe stata pensata fino dalla sua costruzione per consentire il collegamento con Boboli, dal momento che, intercettando a monte il flusso d'acqua proveniente dalla sorgente di San Leonardo e che fino ad allora confluiva direttamente nella Vasca del Forcone, per poi proseguire fino al palazzo¹⁵⁵, ne divenne il bacino di smistamento. Il nuovo ramo verso Boboli doveva raggiungere, per mezzo di tubazioni in cui l'acqua passava a caduta, per lo meno la parte più alta del giardino, ovvero la spalliera di agrumi del giardino oggi chiamato della Lavacapo - posto a sinistra appena imboccato dall'alto il Viottolone - in allestimento prima del giugno 1615¹⁵⁶, e il Labirinto Vecchio, dove è probabile che fossero già in opera le pilette poi descritte dal Cambiagi¹⁵⁷. Considerando inoltre l'eventualità che il condotto proseguisse fino da allora con una diramazione verso valle, scendendo lungo la fontana dei Mostaccini e da lì, riunitosi con il ramo discendente del già descritto condotto di Merlaia, giungesse all'Isola (come sarà poi

¹⁵⁵ L'acqua scendeva al Forcone e poi al palazzo in una mina sotterranea costruita nel Cinquecento; tale mina, nel primo tratto oggi occupata da delle tubazioni in ferro risalenti al 1916 (LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., p. 69 Fig. 75, p. 70), parte ai piedi della scala esterna di accesso alla Conserva delle Trote.

¹⁵⁶ "addi 30 giugno [1615] scudi cento (...) pagati a Antonio di matteo nannei muratore per più muramenti et acconciami fatti al muro della ritirata, e fattovi la spalliera e muricciuoli, e messovi pietre et altro" (ASF, P 4118, c. 366, 30 giugno 1615); la "ritirata" identifica la cortina cinquecentesca, così chiamata anche in seguito.

¹⁵⁷ "...ritrovassi un luogo murato, dell'altezza di poco più di braccia 3, di forma ovale lungo braccia 60, e largo braccia 30, che comunemente da tutti vien chiamato il Laberinto; è questo fabbricato per di dentro con li suoi muricciuoli di pietra, sopra i quali attorno attorno vi sono incavate alcune pilette, in distanza tra esse di braccia 6, ove dall'una all'altra scorre l'acqua, le quali probabilmente furono fatte, affinché gli uccelli possano abbeverarsi, dandole ornamento per di sopra ai muricciuoli, come anco per di sotto ai medesimi alla parete vari lavori di rozze spugne", CAMBIAGI, *Descrizione...* cit., p.43.

nella configurazione definitiva dopo la costruzione della seconda conserva), è plausibile che nel tratto superiore passasse già per la contramina del bastione del Cavaliere, dove tutt'oggi passano le tubazioni che fuoriescono dalla conserva omonima¹⁵⁸. Una inedita nota di spesa del 25 aprile 1615 riferisce al riguardo di “scudi 9.4.10 pagati a m[astr]o Piero stiattoni per haver levato in cottimo [u.m.] 270 di terra cavata della contra mina, che se fatta sul bastione del cavaliere ne pitti”¹⁵⁹; tale scavo, a questa data, può giustificarsi con la precoce necessità di portare l'acqua dalla costruenda conserva delle Trote al nuovo giardino passando attraverso la contramina tardo-cinquecentesca¹⁶⁰.

Quel che è certo è che con la costruzione della Conserva del Cavaliere il progetto della rete di adduzione giunge a compimento: l'Isola ne diviene il fulcro materiale e simbolico, punto di convergenza dell'intero sistema, in cui il potenziato impianto idrico darà modo di realizzare spettacolari giochi d'acqua, concepiti nel frattempo oltre ogni previsione iniziale¹⁶¹. L'ordine granducale del 1618 è dunque il segno della maturazione di un progetto ormai perfezionato e scenograficamente complesso, che riflette a sua volta una visione grandiosa dilatata all'intero giardino, che, dai “bellissimi spartimenti et bellissime piante” ricordati dal Tinghi, si andava concretizzando in un crescendo di percorsi, visuali, ambientazioni e apparati decorativi, colmando in tal modo per gemmazione di idee l'originario disegno paesaggistico impostato sul rapporto essenziale Viottolone – Vasca dell'Isola.

¹⁵⁸ Il travaso dell'acqua dalla Conserva delle Trote a quella del Cavaliere, prima dell'impianto attuale, avveniva a caduta per trabocco dal troppopieno della prima, posta più in alto, per mezzo di una tubazione in ferro che corre lungo il muro del soprastante Giardino del Cavaliere (cfr. LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., p.78). Le tubazioni che si dipartono dalla conserva del Cavaliere nella contramina per passare attraverso lo Stanzonaccio fino alla Catena dei Mostaccini erano già registrate dal Ruggeri nel 1757, e qui si ipotizza che preesistessero alla conserva stessa.

¹⁵⁹ ASF, P, 4118, c. 356, 25 aprile 1615.

¹⁶⁰ Fara ritiene infatti che la contramina fosse stata costruita dopo lo smantellamento parziale dei fronti bastionati d'oltrarno (A. FARA, *Significati urbanistico-militari dell'Oltrarno fiorentino e del giardino di Boboli da Michelangelo a Bernardo Buontalenti*, in *Palazzo Pitti, la reggia...* cit., pp. 373-387: 381).

¹⁶¹ Confermerebbe questa tesi anche quanto riportato da Lamberini, ovvero che la grande riserva del bacino dell'Isola (48 metri s.l.m.) è riempita principalmente dalle acque delle sorgenti più prossime alla vasca, quelle del Bosco alla Panchina (58 metri s.l.m.) e del Sauro, oltre che dalla sorgente del Machiavelli, mentre fontane e giochi d'acqua sono alimentati dalle due conserve nel Cavaliere (115 metri s.l.m.) e dalla Merlaia (85 metri s.l.m.) (LAMBERINI, TAMANTINI, *Le acque...* cit., pp. 30, 58 nota 77); l'esigenza dei giochi d'acqua, e quindi di un rifornimento a pressione maggiore (la pressione dell'acqua in condotta aumenta di 1 atmosfera ogni 10 metri di dislivello), maturerebbe dunque solo in un secondo momento, quando appunto si realizza la Conserva del Cavaliere.

IV.6. I percorsi e la tessitura del verde

Occorre ora proporre una riflessione sul più ampio progetto di sviluppo monumentale dello spazio di Boboli, cercando di individuarvi i molteplici aspetti del contributo ideativo di Cosimo II, distinguibili fra opere compiute, immaginate ma lasciate incompiute, o irrimediabilmente perdute. Lo facciamo partendo dal tracciamento della rete di percorsi e “spartimenti” da essi inquadrati, orditura costruita su assialità secondarie e terziarie impostate sul Viottolone, asse portante dell’intero giardino, e sul suo ‘punto focale’, l’Isola, assecondando la naturale pendenza del poggio con modellazioni progressive.

Se al grande bacino si inizia a lavorare prima del febbraio 1613, in cui è attestato l’esordio dei pagamenti, ciò implica che a tale data si era già deciso, come abbiamo anticipato a proposito del labirinto, di ricalcare il futuro Viottolone sulla viabilità preesistente, e che pertanto la relazione fondante e generatrice del nuovo ampliamento, il binomio Viottolone-Isola, era già definita. Di conseguenza doveva esistere un progetto almeno generale di distribuzione dell’impaginato del giardino, e in tal senso possono essere letti i “bellissimi spartimenti” descritti dal Tinghi, cioè il tracciamento dell’orditura viaria impostata su tale segno generatore e la relativa compartimentazione in settori distinti. È importante osservare come la conformazione planivolumetrica che il giardino andrà via via assumendo rispetti anch’essa l’identità del luogo, con il mantenimento delle naturali pendenze e con una contenuta rettificazione dei profili, evitando grandi sbancamenti e imponenti muri a retta. Le numerose voci del 1614-1615 in cui è riferito il movimento di terra trasportata “ne bassi”, ovvero la parte del giardino verso Porta Romana, indicano tutte lavori di scavo in luoghi mirati: alla cava di Boboli, “in sterrare e scuoprire la cava di Boboli e portar la terra ne bassi”¹⁶², “a più opere che hanno sterrato alla cava de sassi in boboli”¹⁶³, “a più battilani e tessitori che hanno lavorato nella cava delle pietre, e portare terra nelle viottole, e bassi, dove era loro ordinato da detto tarchiani”¹⁶⁴; alla Vasca dell’Isola, “per opere 1381 di battilani che hanno cavato terra di detto lagho e portata ne bassi /.../ pagati come sopra in cavatura di casse 3289 di terra a più prezzi e portata ne bassi”¹⁶⁵; a uno stanzone da vasi, “pagati a lorenzo renaiolo per porto di [u.m.] 929 □ di terra portata ne bassi intorno al vivaio /.../ pagati a lorenzo renaiolo per [u.m.] 801 0/2 di terra cavata dello stanzone de vasi e portata ne bassi”¹⁶⁶; alla “Conserva del diaccio

¹⁶² ASF, P, 4118, c. CCLI, 30 giugno 1614.

¹⁶³ ASF, P, 4118, c. 295, 22 novembre 1614.

¹⁶⁴ ASF, P, 4118, c. 366, 30 giugno 1615.

¹⁶⁵ ASF, P, 4118, c. 288, 22 novembre 1614.

¹⁶⁶ ASF, P, 4118, c. 295, 8 novembre 1614.

fatta nel giardino de' Pitti"¹⁶⁷. Gli altri lavori di sterro desumibili dai documenti sono quelli finalizzati alla piantumazione della vegetazione: "a più opere che hanno fatto fosse e divelti per porvi piante salvatiche /.../ per divelti, far fosse, spianar terreni, far posticci"¹⁶⁸, riempire buche, porre piante salvatiche, far laberinti"¹⁶⁹; "a più opere di muratori e manovali et altri per far fosse, divelti, porre piante"¹⁷⁰.

Ma è solo incrociando i dati ricavabili dai registri di spesa con quelli derivabili dalla trasmissione degli ordini granducali che emergono informazioni più chiare circa i lavori all'impianto viario: un primo documento, che analizzeremo a fondo nel prossimo capitolo in riferimento alla realizzazione dei Voltoni, riferisce dell'esistenza, al 23 ottobre 1619, di uno "stradone delle carrozze"¹⁷¹, individuabile con certezza nell'odierno Viale della Meridiana, che scende dal piazzale omonimo fino al termine del giardino verso Porta Romana (Tav. IX). Il nuovo viale, chiamato ancora "delle carrozze" a inizio Ottocento¹⁷², di cui non possiamo conoscere lo stato di avanzamento al 1619, né se la denominazione del documento si riferisse alla finalità o già a un uso almeno parziale, si sviluppò in data imprecisata con un primo tratto passante lungo quello che il Soldini descrive come un "rozzo muraglione"¹⁷³ di confine con le "case da San Felice in Piazza", ben visibile nella planimetria del Gori del 1709. Per la realizzazione del muraglione dovettero essere condotte ingenti opere di riassetto e contenimento del terreno, dal momento che l'area, come osservabile nel Buonsignori, fino al 1584 era caratterizzata da una ripida scarpata rocciosa (Fig. 35); opere cui si possono

¹⁶⁷ ASF, P, 4118, c. 356, 25 aprile 1615.

¹⁶⁸ "Posticcio. Quella terra divelta, dove si son piantate molte piante. Per lo stesso divolto" (Vocabolario della Crusca, ed. 1612).

¹⁶⁹ ASF, P, 4118, c. 197, 30 giugno 1612.

¹⁷⁰ ASF, P, 4118, c. 366, 30 giugno 1615.

¹⁷¹ "Vuole S.A. fare la Grotta nella buca, dove si cav[an]o le pietre in Boboli, et fabricare poi certi voltoni, per potervi passare con la viottola insino all'altro stradone delle carrozze, et perciò comanda a Cosimo Fabbroni che somministri tutte le spese non ostante" (ASF, MP, 1848, c. 504, 23 ottobre 1619; trascritto in G. GALLETTI, *Agrumi in casa Medici*, in *Il giardino delle Esperidi: gli agrumi nella storia, nella letteratura e nell'arte*, atti del V Colloquio Internazionale, Centro Studi Giardini Storici e Contemporanei (Pietrasanta, 13-14 ottobre 1995), a cura di A. Tagliolini, Firenze 1996, pp. 197-216: 207-208 nota 43; BALLERINI, INNOCENTI, *I Voltoni...* cit., pp. 69-70, doc. 22).

¹⁷² "Un altro viale ha principio in questo recinto, indicato per la curva colla quale incomincia, e che noi percorreremo. Dicesi della carrozze, perché avendo il suo termine al Palazzo Reale, dà comodo a queste di poter venire per Boboli fino alla porta della città", INGHIRAMI, *Descrizione...* cit., 1828, p. 134.

¹⁷³ "nel tratto di questo Stradone quanto è lungo lo spazio in corrispondenza al Real Gabinetto di Fisica e di Storia Naturale, non altro prima di tal rinnovazione vi s'osservava, che un rozzo muraglione, il quale confinava col Giardino, già dei Signori Bini, e dipoi del Marchese Carlo Torrigiani; dall'estremità del quale l'antico Proprietario aveva il comodo per una finestra inferriata di godere della vista di Boboli. Al fine del predetto muraglione tornava per fianco un gran Stanzone, il quale serviva per riporvi le numerose piante d'Agrumi nei loro vasi, che nell'estate abbelliscono graziosamente il Giardino dell'Isola. Lo stesso Stanzone, che tuttora sussiste, à servito ancora in altri tempi per comodo della Cavallerizza; come pure in alcuni anni per diverse contingenze è stato dato l'uso del medesimo agli Scultori, e ad altri Artefici, i quali hanno lavorate molte e diverse Statue per decorazione del nostro Giardino", SOLDINI, *Il reale giardino...* cit., pp. 62-63 nota (*).

collegare quei lavori “al muro che si fa ad Annalena per serrare il giardino”¹⁷⁴ e “calcina recho al muro di Annalena. Fattali mandare a spese per le mura di Boboli”¹⁷⁵, documentati nel 1585¹⁷⁶. Il “muraglione” si interrompeva poi in corrispondenza di quello che sarebbe divenuto l’ingresso di Annalena, coincidente con l’ultimo tratto della cortina cinquecentesca prima del Portone omonimo sulla Via Maestra, cortina parzialmente demolita nella porzione di attraversamento dello Stradone o in occasione dei lavori del 1585 o al più durante quelli di inizio Seicento¹⁷⁷.



35. Stefano Buonsignori, *Novae pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584, incisione, particolare con la scarpata verso la via Romana.

¹⁷⁴ ASF, SFFM, 63, c. 23, trascritto in GURRIERI, CHATFIELD, *Boboli...* cit., p. 74.

¹⁷⁵ ASF, SFFM, 63, c. 24, trascritto in GURRIERI, CHATFIELD, *Boboli...* cit., p. 74.

¹⁷⁶ Gli studiosi riferiscono che “per tutto il 1585 continuano pagamenti per rena e calcina per le mura di Boboli dalla banda di Annalena” (GURRIERI, CHATFIELD, *Boboli...* cit., p. 74).

¹⁷⁷ Non è stato possibile individuare riferimenti documentari per lo smantellamento della cortina cinquecentesca, senz’altro al 1709 essa appare già per lo più nella guisa attuale; il Cambiagi nel 1757, provenendo dal Serraglio degli animali, descrive: “a mano sinistra sono tre altri viali quali conducono a una porta di questo Giardino poco distante dal Portone detto da Annalena /.../ Il Portone poi sopradetto assieme con tutto il Bastione, che si vede contiguo, e del quale molti pezzi di muraglia se ne scorgono per Boboli, fu fatto fabbricare con ordine del Duca Cosimo I per difesa della Città...” (CAMBIAGI, *Descrizione...* cit., p. 66); il Soldini nel 1789 “Prende questa denominazione il nostro Portone [d’Annalena] da un altro prossimo, chiamato comunemente con tal nome, per cui si passa camminando nella Strada Maestra che conduce alla Porta Romana /.../ Un muraglione dalla parte, che ora dà l’ingresso al nostro Giardino, s’univa contiguo ad esso Portone, e proseguiva fino al Monte di S. Giorgio; nella guisa che alcuni pezzi se ne scorgono tuttora per Boboli...” (SOLDINI, *Il reale giardino...* cit., p. 57 nota (*)). Nessuno dei due fornisce informazioni sulla data dello smantellamento, ma entrambi riferiscono dei lacerti rimasti in Boboli.

Nel secondo tratto lo “stradone” correva pianeggiante lungo un muro ancora oggi esistente, evidentemente realizzato per rettificare il confine del giardino rispetto all’andamento frastagliato degli orti cintati delle “case di borgo San Piero Gattolini”¹⁷⁸, come osservabile nel Buonsignori (Tav. II). Possiamo identificare cronologicamente tale muro in quel “muro di Boboli” in costruzione fra il gennaio e il maggio 1615¹⁷⁹, ornato con “nicchie”¹⁸⁰, del tipo pertinente alle consuete spalliere di agrumi, al quale nell’agosto 1619 verrà affiancato un ulteriore elemento tipologico proprio di questo apparato decorativo-botanico, ossia un “imbrecciato per la viottola del muro nuovo verso la Porta di S. Pier Gattolini sino alla Tinaia”¹⁸¹. Quest’ultima denominazione, posta al termine del muro qui identificato, consente di individuare una primitiva “Tinaia”¹⁸² in corrispondenza o nei pressi dell’edificio che il Ruggeri nel 1757 descriverà come “Quartiere del custode degli animali” (Fig. 36); da rilevare il fatto che lo stesso Ruggeri collochi al termine del muro con la lunga serie di “Pile”¹⁸³ (Fig. 36) - le “nicchie” sopra citate - il nome Tinozza per indicare la fontana scolpita con “un Villano di carattere, con una bigoncia d’uve ammostate in spalla, in atto di vuotarla nel Tino”¹⁸⁴, detta *Fonte della Vendemmia* (Fig. 37), di Valerio e Giovan Simone Cioli¹⁸⁵, in loco ancora oggi, la quale era stata forse lì collocata per assonanza del tema, essendo la “Tinaia” il contesto di ambientazione della scena scolpita.

¹⁷⁸ Confine così denominato nella planimetria di Michele Gori del 1709.

¹⁷⁹ “moggie 38 di calcina, e 1525 pezzi di lavoro, per il muro di boboli” (ASF, P, 4118, c. 295) “per some 2500 di iaia portate al muro che si fa in boboli /.../ calcina servita a detto muro /.../ iaia e rena servita a fondamenti del nuovo muro /.../ sassi serviti a detto muro /.../ calcina servita al muro di boboli” (ASF, P, 4118, c. CCLXXXV), e numerose altre voci nelle due carte, dal 25 gennaio 1614/15 al 25 aprile 1615, seguono a c. 356.

¹⁸⁰ “pagati a Stefano giorgi fornaciaio per moggie 14 (u.m.) 21 di calcina servita alle nicchie dalla P. a S.° P. gattolini /.../ per some 690 di iaia condotta da Arno in Boboli per le nicchie” (ASF, P, 4118, c. 356, 30 maggio 1615). Il termine “nicchie” sta per “nicchie”, già usato in documenti di metà Cinquecento per indicare, col significato di ‘conchiglia’, la forma delle vasche o “pile” a fondo curvo inserite nelle cimase scanalate degli “orticini”, i “muricciuoli” rivestiti di spugne che contenevano aiuole a muro rialzate (Cfr. BALDINI GIUSTI, *Il giardino della Grotta*... cit., pp. 425, 434 nota 6).

¹⁸¹ “Havendo S.A. comandato, che nel giardino di Boboli si faccia un imbrecciato per la viottola del muro nuovo verso la Porta di S. Pier Gattolini sino alla Tinaia, in conformità dell’altro fatto lungo le mura, dove sono le cadute dell’acqua, vuole, et Cosimo Fabbroni ne administri la spesa non ostante” (ASF, MP, 1848, c. 471, 30 agosto 1619); trascritto in BALLERINI, INNOCENTI, *I Voltoni*... cit., p. 69 doc. n. 21.

¹⁸² “Tinaia. Luogo, o stanza dove si tengono le tina” (Vocabolario della Crusca, ed. 1691). Lavori a una tinaia sono saldati il 30 giugno 1614: “scudi 10.3.1 per acconcimi fatti alla casa e tinaia di boboli” (ASF, P, 4118, c. 295, 30 giugno 1614).

¹⁸³ È descritta anche nella relativa Descrizione: “Nel Bottino segnato 67 dietro alla Fontana suddetta della Tinozza vi è una Chiave, per dar l’Acqua alla medesima” (Archivio del Ministero dell’Agricoltura Foreste di Praga, Fondo Lorena, Pietro Leopoldo, f. 57, c. 59 r; trascritto in GURRIERI, CHATFIELD, *Boboli*... cit., p. 99).

¹⁸⁴ SOLDINI, *Il reale giardino*... cit., p. 66.

¹⁸⁵ Il *terminus post quem* dell’attuale collocazione è ad oggi il 1638, quando viene descritta in quella sede da Nicholas Stone jr. (N. Stone jr., *Diary*, 1638, in N. STONE, *The note-book and Account Book*, a cura di W. L. Spiers, «Walpole Society», VII, 1918-1919, pp. 158-200: 164.); si veda in *Il giardino di Boboli*... cit., p. 196, scheda di V. Montigiani.



36. Giuseppe Ruggeri, *Pianta de Condotti, che portan l'Acqua all'Imperial Palazzo de Pitti e Giardino di Boboli, e in altri varij luoghi in detto Giardino*, 1757, Praga, SUAP, RAT 307, particolare con evidenziata la "Tinozza".



37. Valerio e Giovan Simone Cioli, *Fontana della Vendemmia*, 1599-1606, Firenze, Giardino di Boboli.

Una precedente descrizione dell'apparato architettonico-decorativo qui ricostruito lungo quello che oggi si presenta come un muro spoglio coperto da una siepe, la troviamo nella planimetria del 1709, dove oltre alla "Spalliera di Agrumi" (lettera V in didascalia) sono chiaramente visibili le pilette e l'imbrecciato (Fig. 38), seppure finora mai osservate dalla storiografia. Circa settanta anni prima l'immagine de "la viottola del muro nuovo" e la sua funzione quale "stradone delle carrozze" ci è fornita dal fondamentale disegno di Remigio Cantagallina del 1641 che abbiamo già esaminato, nel quale lungo il muro già descritto si

vede una serie di paracarri, posti a protezione del percorso a imbrecciato, segno della destinazione carrozzabile della strada¹⁸⁶.



38. Michele Gori, *Pianta del Giardino di Boboli di S.A.R. il Granduca di Toscana*, 1709, BNCF, Nuove accessioni, cartella 7.159, particolare con lo sviluppo del muro.

All'impianto complessivo dello Stradone che, finalizzato com'era alle carrozze, doveva necessariamente consentire un agevole accesso a tali mezzi il più vicino possibile al palazzo, va forse collegato anche un documento del febbraio 1620 che recita: "Havendo S.A. comandato, che si levino tre squadre di Battilani dal lavoro della nuova fabbrica del Palazzo de' Pitti, per impiegarli nelli acconcimi del Giardino di Boboli, Vuole, che in esso si sterrino, et si spianino le viottole, et che si finisca la strada già cominciata da Pitti a Boboli, et che si faccia qui il più, che di mano in mano ordinerà loro Giulio Parigi"¹⁸⁷; per il quale la "strada già cominciata da Pitti a Boboli" sembra essere proprio quella delle Carrozze nel suo tratto mancante, cioè il primo tratto diramantesi dal palazzo, fino ad allora privo di una definizione planivolumetrica anche per la presenza della Cava dell'Uccellare, e che dovette essere organizzato in questa occasione con il rettilineo delimitato da cipressi visibile nella planimetria del 1709 lungo il "muraglione" a retta sopra descritto (Fig. 39).

¹⁸⁶ Si veda *supra* al capitolo III, Fig. 22; Tav. III.

¹⁸⁷ ASF, MP, 1848, c. 404, 22 febbraio 1619/20; trascritto in BALLERINI, INNOCENTI, *I Voltoni...* cit., p. 69 doc. 19, con anno in stile fiorentino.



39. Michele Gori, *Pianta del Giardino di Boboli di S.A.R. il Granduca di Toscana*, 1709, BNCF, Nuove accessioni, cartella 7.159, particolare.

Appaiono qui di grande interesse il decisionismo del granduca, lucido e perentorio nell'esprimere la propria volontà, e anche la licenza concessa al Parigi, chiaramente indicato come responsabile unico dei lavori, di ordinare gli stessi "di mano in mano", che è come dire seguendo le varie e subentrate esigenze, in questo caso relative all'impianto viario, con priorità per lo Stradone delle Carrozze; la cui ultimazione entro la seconda decade del Seicento, raccordando il palazzo a Porta Romana, è a sua volta elemento probante la realizzazione a tale periodo del primitivo ingresso al giardino in corrispondenza di piazza della Calza, del quale si è già parlato.

Nell'estate 1619 risulta già ultimata anche l'altra viabilità di confine, quella lungo il "muro della città verso la Pace"¹⁸⁸ (Tav. IX), riproposta sulla 'fascia di rispetto' già visibile nel Buonsignori, qualificata con l'inserimento della Catena dei Mostaccini e con l'aggiunta per tutta la sua estensione di un percorso decorativo a imbrecciato; proprio quest'ultimo infatti, ben visibile nella planimetria del Gori del 1709 accanto alle mura, è menzionato nel già visto documento del 30 agosto come modello per quello da farsi "per la viottola del muro nuovo /.../ in conformità dell'altro fatto lungo le mura, dove sono le cadute dell'acqua"¹⁸⁹.

Un'ultima riflessione correlata all'impianto viario riguarda quello che oggi è detto Viottolone ma soprattutto Viale dei Cipressi (Tav. IX), a partire proprio dal suo corredo arboreo: i cipressi infatti, documentati sia nella planimetria del 1709 che nelle descrizioni successive del

¹⁸⁸ Non si ritiene che questo percorso coincida con lo "Stradone che va alla Mad.a della Pace" lungo il quale vengono piantati olmi nel 1620 (G. GALLETI, *Il periodo mediceo*, in *Il giardino di Boboli...* cit., pp. 30-35: 34-35 nota 23), che piuttosto era il viale esterno alle mura che conduceva effettivamente alla chiesa, ben visibile nel Buonsignori.

¹⁸⁹ Cfr *supra* nota 181; il 30 giugno 1620 sono saldati "sc. 355.1_ spesi questo anno in più pietre servite per imbrecciati lungo le mura di Firenze" (ASF, P, 4119, c. 107).

giardino¹⁹⁰, non sono ancora visibili nelle raffigurazioni seicentesche, quali i due disegni del Cantagallina – quello di insieme datato 1641 (Tav. III) e quello di dettaglio non datato in cui, come abbiamo già visto¹⁹¹, si osservano le casette rurali, la cerchiata laterale e alcune sculture posizionate lungo il Viottolone (Tav. IV) – e la veduta di Francesco de' Cecchi Conti, incisa da Marco Credo Vogt, edita nel 1652¹⁹² (Fig. 40).



40. Francesco de' Cecchi Conti, Marco Credo Vogt, *Veduta dello Stradone da Porta Romana*, incisione, 1652, particolare.

Il loro primo riferimento è di tipo letterario, e lo troviamo nel resoconto del trattatista tedesco Georg Andreas Böckler del 1664 - “È la continuazione del giardino con cipressi e statue belle su basamenti...”¹⁹³ - segno che a tale data i cipressi, impiantati post 1652, avevano raggiunto una significativa visibilità, tanto da essere menzionati accanto alle statue nel corredo figurale del Viottolone. Questo arricchimento arboreo, memore forse dell’analogo impianto della

¹⁹⁰ CAMBIAGI, *Descrizione...* cit., pp. 40-42; SOLDINI, *Il reale giardino...* cit., pp. 37-38; INGHIRAMI, *Descrizione...*cit., 1828, pp. 114-115.

¹⁹¹ Si veda *supra* al cap. III.

¹⁹² Si veda M.C. FABBRI, *Pittori, veduti, incisori e l'immagine di Boboli*, in *Il giardino di Boboli...* cit., pp.286-299: 293 Fig. 8, 294; *Palazzo Pitti, la reggia...* cit., p. 540, cat. 83, scheda di C. Pizzorusso.

¹⁹³ “Ist die *Continuation* des Gartens mit Cypressen-Bäumen schönen Bildern auf Postementen...” , G.A. BÖCKLER, *Architectura Curiosa Nova*, Norimberga 1664 (rist. anastatica dell’ed. tedesca, Graz 1968), parte IV, p. 24 (traduzione dal tedesco a cura di Laura Biagianti).

Rotonda dei Cipressi di Villa d'Este a Tivoli, non era dunque previsto nella redazione voluta da Cosimo II, in cui il compito di accompagnamento botanico al percorso scandito dalle nobilitanti sculture era affidato esclusivamente alle cerchiate laterali (Fig. 41), la cui preminenza visiva non è più percepibile a causa del subentrato ispessimento vegetale determinato dalle siepi e spalliere interposte (Fig. 42).

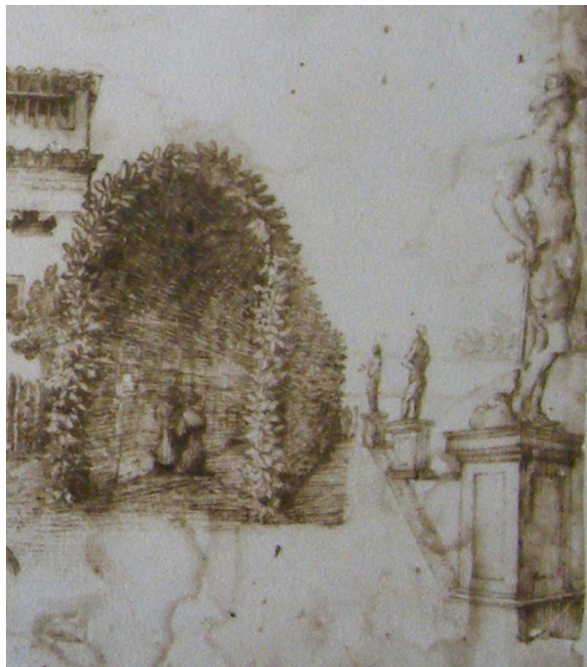


41. Una delle cerchiate laterali al Viottolone, Firenze, Giardino di Boboli.



42. Viale dei Cipressi o Viottolone, Firenze, Giardino di Boboli.

Restano invece dell'idea originaria, perfettamente configurati nella forma acquisita a inizio Seicento, i canali di scolo delle acque correnti lungo l'intero sviluppo del Viottolone, riscontrabili entro il disegno del Cantagallina nell'elemento lineare rappresentato al piede dei basamenti delle statue (Fig. 43), ulteriore prova della straordinaria veridicità della produzione di questo artista; l'intonaco delle pareti interne del canale riporta tuttora, seppure forse riproposte in manutenzioni successive, le decorazioni a sgraffio menzionate all'epoca per tanti altri muri del giardino, segno stavolta di una particolare attenzione estetica anche nei suoi angoli più riposti (Fig. 44).

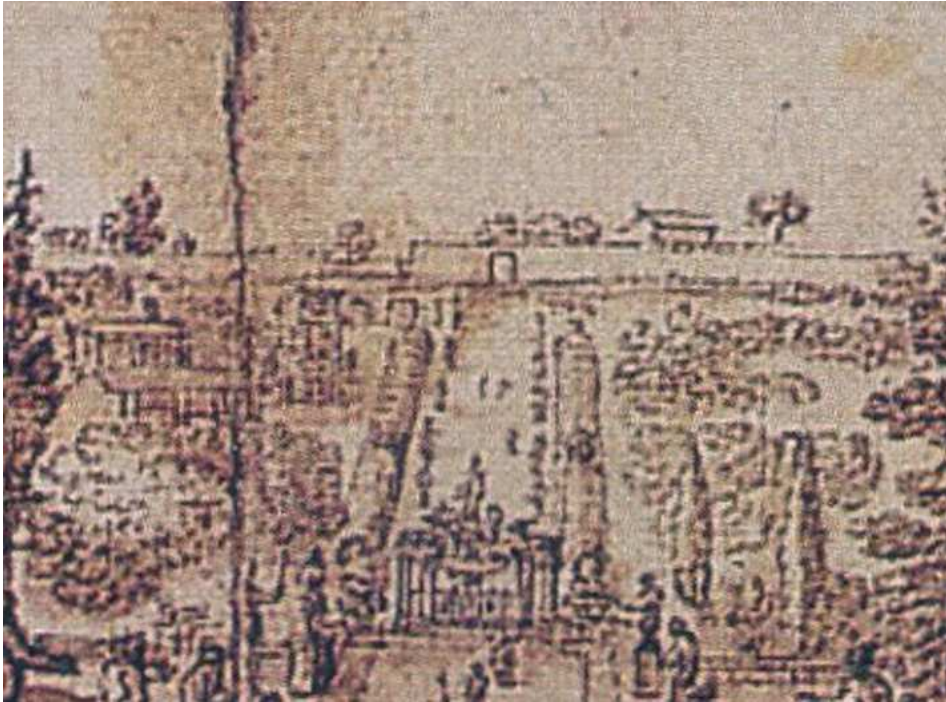


43. Remigio Cantagallina, *Veduta* (qui riferita al giardino di Boboli), collezione privata, particolare.



44. Firenze, Giardino di Boboli, canale di scolo a lato del Viale dei Cipressi.

Tornando a esaminare il disegno del 1641 (Fig. 45, Tav. III), che è la prima veduta d'insieme a noi nota della nuova estensione di Boboli, vi si osservano il tratto della cortina cinquecentesca con la grande porta arcuata in cima al viale e, sulla sinistra, al di sotto del tratteggio da riferire alla struttura tutt'oggi esistente dei "Voltoni", le stesse casette rurali 'zoommate' nel secondo disegno sopra citato (Tav. IV), che ritengo databile approssimativamente agli stessi anni.



45. Remigio Cantagallina, *Veduta dello Stradone da Porta Romana*, datato 1641, particolare.

In tanta precisione appare evidente la mancanza della "cerchiata grande", ritenuta coeva all'impianto delle cerchiare longitudinali¹⁹⁴, e che invece occorre posticipare a una data comunque anteriore al 1709, quando la ritroveremo nella planimetria del Gori.

Vi emerge inoltre come il corredo di statue e cerchiare laterali non raggiungesse ancora la sommità del viale, ma terminasse ad una distanza di alcune decine di metri, certamente al di sotto dei Voltoni. In proposito sappiamo da un documento già da me rinvenuto che al 1619 le cerchiare laterali erano impostate ma non completate proprio nella zona sommitale: "Volendo S.A. che si seguiti di fare le due strade coperte in Boboli, che sono a canto allo Stradone, è necessario che si faccia un divelto fino alla Cava, et piantarvi da fare la spalliera, et Comanda

¹⁹⁴ GALLETTI, *Il periodo mediceo...* cit., p. 34. È tradizionalmente denominata Cerchiata Grande la cerchiata trasversale al Viottolone che va dal Viale delle Carrozze alle mura trecentesche.

però à Cosimo Fabroni, che ne somministri la spesa non ostante”¹⁹⁵. A quella data infatti era ancora in loco la “Cava”, in luogo della quale, come vedremo, solo nel 1624 saranno costruiti i Voltoni; di conseguenza la “spalliera”, ovvero la piantumazione necessaria alla realizzazione delle “due strade coperte”, con l’esecuzione dell’ordine granducale arriverà fino al limite della cava, il che significa che prima del 1619 mancava ancora un notevole tratto di cerchiate, che l’allestimento dello “Stradone” era partito dal basso e che il suo attestamento alla cortina cinquecentesca sarebbe rimasto irrisolto per molti anni ancora, come prova il disegno del 1641 (Tav. III). Solo nella veduta di Francesco de’ Cecchi Conti del 1652 (Fig. 40), infatti, la cortina muraria e la relativa porta sono state demolite, e le cerchiate laterali sono state parzialmente allungate, pur non avendo ancora raggiunto la loro estensione definitiva; anche le casette rurali non sono più in loco, abbattute dunque fra il 1641 e il 1652.

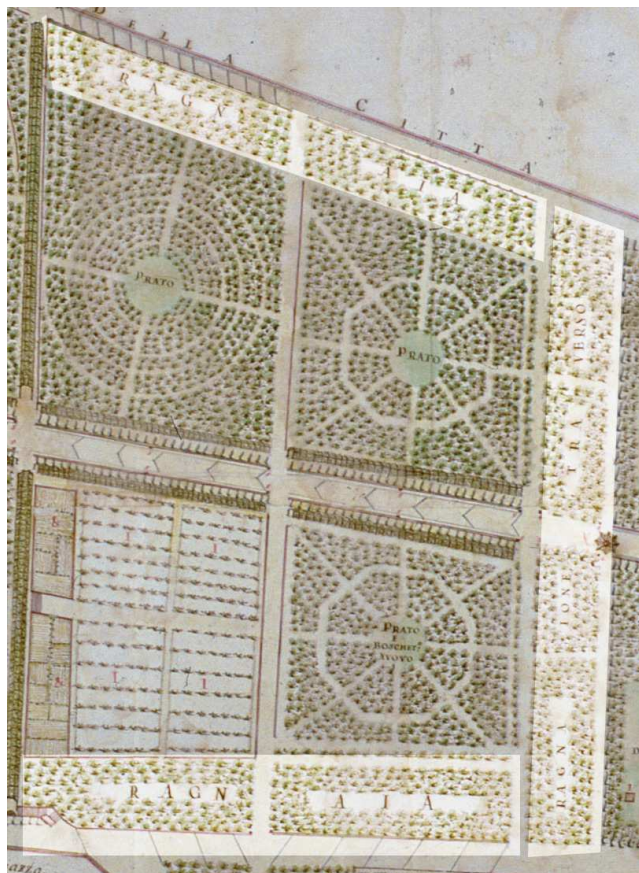
Da queste considerazioni emerge un *vulnus* del progetto cosimiano del Viottolone, il suo punto di partenza in alto, che nei vari lavori viene lasciato da ultimo, proprio per le tante criticità che tale area poneva, vuoi per la presenza della cava vuoi per il suo non agevole raggiungimento; problema che con Cosimo non verrà mai risolto, anche se la preoccupazione di definirne l’assetto è sempre ben viva all’animo del granduca, ed emerge dalla già osservata premura verso l’ultimazione di viottole, strade, stradoni e cerchiate, e, come vedremo più avanti a proposito dei Voltoni, dall’esigenza di nobilitare con un’una perfezionata connessione alla rete viaria il punto di partenza spettacolare ma fuori rotta del Viottolone.

Uno spazio significativo avevano all’interno del giardino i vari sistemi per l’uccellazione, storica passione granducale pienamente condivisa da Cosimo II: fra questi il principale era naturalmente quello delle ragnaie, che già esistenti nel giardino dei Pitti, e come abbiamo visto col Buonsignori anche nel comparto di Boboli, per la favorevole conformazione dell’area verranno impiantate progressivamente, fino alla loro parziale sostituzione con il Labirinto Nuovo e con i boschetti inferiori. Sollecita questa considerazione un documento del 1618, in cui si parla di un “accrescimento di ragnaia lungo le mura verso la Madonna della pace, dalla ragnaia vecchia insino agli abeti et un altro pezzo dello stradone, dove è il labirinto insino al Baluardo della Conserva”¹⁹⁶: l’ampliamento della “ragnaia vecchia”, che non possiamo escludere sia quella già raffigurata dal Buonsignori, oppure una ragnaia impiantata contestualmente all’avvio del primo labirinto, è comunque indizio della presenza di zone

¹⁹⁵ ASF, MP, 1848, c. 506, 4 novembre 1619; trascritto in BALLERINI, INNOCENTI, *I Voltoni...* cit., p. 70, doc. 23.

¹⁹⁶ ASF, MP, 1848, c. 347, 19 settembre 1618; trascritto in: CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 128, doc. 10; BALLERINI, INNOCENTI, *I Voltoni...* cit., p. 69, doc. 18. (qui “dallo stradone” letto da Capecchi è letto “dello stradone”).

adibite all'attività venatoria più estese rispetto alla Ragnaia della Pace, con la sua speculare, e al “Ragnaione Traverso” che chiude in basso il sistema dei labirinti, quali compaiono nella planimetria del Gori del 1709 (Fig. 46).



46. Michele Gori, *Pianta del Giardino di Boboli di S.A.R. il Granduca di Toscana*, 1709, BNCF, Nuove accessioni, cartella 7.159, particolare con evidenziate le ragnaie.

Un altro impianto pertinente all'uccellazione, realizzato in questi anni, è l'”Uccellare de Pitti”¹⁹⁷, in esecuzione nel dicembre del 1614 e saldato fra altri lavori il 30 giugno 1615¹⁹⁸, molto probabilmente quello visibile nella medesima planimetria del 1709, al di sopra della cava detta di conseguenza “dell'Uccellare”. Infine il Tinghi ricorda anche un'ulteriore modalità di uccellazione presente nel giardino dei Pitti, il Paretaio, consistente in un sistema di reti stese sul terreno che si chiudono a comando¹⁹⁹: il 19 ottobre 1615, tre giorni dopo essere rientrato a Firenze da un'intensa attività venatoria svolta a Cafaggiolo, in cui era stata data la caccia perfino ad un orso, Cosimo II, subito dopo la messa, “ando all'uccellare et al

¹⁹⁷ ASF, P, 4118, c. 295, 20 dicembre 1614.

¹⁹⁸ ASF, P, 4118, c. 366, 30 giugno 1615.

¹⁹⁹ “Parete: diciamo ancora a una rete, che si distende in sur'una aiuola, detta Paretaio, con la qual rete, gli uccellatori piglian gli uccelli, coprendogli” (Vocabolario della Crusca, ed. 1612).

paretaio nel giardino de pitti et presero molti uccelli”²⁰⁰. Se si amava la caccia degli uccelli selvatici, al contempo però i documenti danno testimonianza anche di un consistente allevamento di volatili per finalità gastronomiche, fra cui “piccioni turcheschi”, colombe, “coturnici” (quaglie), polli, fagiani e addirittura “struzzoli”, per il “vitto” dei quali sono riportate numerose voci di spesa, in certi casi anche consistenti, per grano, lupini, fave, pane, mandorle, orzo, miglio e saggina²⁰¹; si ipotizza che tali allevamenti fossero localizzati nella sede in cui poi, nel 1677, sarà costruita per volontà di Cosimo III la menageria, o serraglio degli animali. Come si vede dalle voci di spesa, doveva trattarsi di piccoli edifici, “stanzini”, delle capanne in muratura o in legno, forse chiuse superiormente da delle reti di rame²⁰². Altri uccelli la cui presenza è documentata nel disegno inedito del Cantagallina (Tav. IV) sono pavoni e fenicotteri, mentre Gabriello Chiabrera, nel poema “Il Vivaio di Boboli”, descrive nella Vasca dell’Isola dei cigni.

²⁰⁰ C. Tinghi, *Diario di corte tenuto da Cesare Tinghi per commissione del G.D. Cosimo II, e continuato dopo la sua morte fino al 9 novembre 1623*, BNCF, fondo Gino Capponi, 261.II, c. 5v.

²⁰¹ Le voci di spesa “per il vitto degli animali” si ritrovano solo a partire dal 1620 nel registro ASF, P, 4119, alle cc. 107, CVII; alcuni importi sono addirittura di 40, 98, 135 scudi, segno di un gran numero di volatili.

²⁰² “pagati a più muratori manovali calcina e legniami per fare uno stanzino per le coturnice” (ASF, P, 4119, c. CVII, 30 giugno 1620); “per più ferramenti e rete di filo di rame servite alle colombaie di boboli” (ASF, P, 4119, c. CVII, 24 aprile 1621); “per più acconcimi di legniami fatti per la colombaia et altro di detto luogo” (ASF, P, 4119, c. CVII, 30 giugno 1621); “per calcina e lavoro servito per la colombaia de piccioni turcheschi” (ASF, P, 4119, c. CVII, 30 giugno 1621).

IV.7. L'arredo scultoreo

Se, come abbiamo visto, l'idea del labirinto è quella che dà il via al nuovo ampliamento, essa risulta fin dall'inizio accompagnata anche da un progetto architettonico e artistico, dal momento che i lavori al muro interno già ne definiscono lo spazio centrale come luogo di sosta e di diletto (nella pianta di Michele Gori del 1709 è indicato come “prato della danza”) (Fig. 47), mentre il pagamento del settembre 1614 allo scultore Romolo Ferrucci del Tadda per “4 figure di pietra bigia per detto salvatico”²⁰³, ovvero per il boschetto che circondava la parte murata del labirinto²⁰⁴, inducono a considerare tale componente scultorea, assonante quegli “animali di pietra” che più avanti il Cambiagi vedrà sulle varie porte d'ingresso al labirinto²⁰⁵, come elemento di sorpresa e di ambientazione ad effetto.



47. Michele Gori, *Pianta del Giardino di Boboli di S.A.R. il Granduca di Toscana*, 1709, BNCF, Nuove accessioni, cartella 7.159, particolare col Labirinto Vecchio.

²⁰³ ASF, P, 4118, c. 197, 24 settembre 1613.

²⁰⁴ “Questo luogo [il “Laberinto”] è situato in una parte più remota, circondato d’ogn’intorno da cipressi e lecci, che con i loro rami quasi affatto lo ricoprono a guisa di una folta boscaglia, ed all’intorno il suo passeggio vien diviso con diversi piccoli viali pure di forma ovale, che tra di loro hanno la comunicazione.” CAMBIAGI, *Descrizione...* cit., p. 44.

²⁰⁵ “si entra in questo Laberinto per tre porte, e sopra le medesime vi sono due animali di pietra, cioè, sopra a quella del mezzo due Leoni, e nelle laterali due Tigri, e due Cani, come pure altri due Cani in faccia all’entrata di mezzo si vedono.” CAMBIAGI, *Descrizione...* cit., p. 43.

D'altra parte nella visione granducale non poteva mancare il necessario corredo scultoreo e allegorico, vuoi di fontane vuoi di singole statue o gruppi scultorei, che, forse anticipato fino dal 1611, evolverà nel tempo con intensità particolarmente significativa negli anni fra il 1615 e il 1618, e che merita qui riassumere dal momento che per certi aspetti si pone come una forma di collezionismo all'aperto, parallelo a quello espresso dal granduca all'interno del palazzo²⁰⁶.

Un progetto di decorazione scultorea per il giardino si poteva già intravedere nella commissione allo scultore Chiarissimo Fancelli, il 13 settembre 1611, di una statua di *Vulcano* (Fig. 48), ordinata con una lettera di Belisario Vinta, segretario di Cristina di Lorena e uomo chiave dell'entourage del granduca, in conformità al modello visionato²⁰⁷, di cui non si conosce la destinazione originaria ma solo quella più tarda nell'emiciclo del Prato delle Colonne, dove il marmo è testimoniato dal Cambiagi nel 1757²⁰⁸. Al 1611, di conseguenza, non essendo ad oggi rinvenibile una possibile originaria collocazione della statua nel giardino de' Pitti, possiamo ipotizzare o una sconosciuta finalità di inserimento nel palazzo, o l'antefatto di un progetto ancora non definito che comportasse una sua collocazione nel giardino.

²⁰⁶ Si veda in proposito *supra* al paragrafo II.2.

²⁰⁷ "S.A. nostro Signore vuole che Chiarissimo Fancelli faccia la statua di Vulcano conforme al modello che [h]a mostro all'A.S. et che ci è in marmo da vendere nel quale ci caverrebbe la figura grande a proportione di braccia 3 ¼ che tal grandezza sodisfa all'A.S.", cit. in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 125 doc. 5.

²⁰⁸ CAMBIAGI, *Descrizione...* cit., p. 58. La statua è stata oggi sostituita da una copia.



48. Chiarissimo Fancelli, *Vulcano*, post 1611, Firenze, Giardino di Boboli.

Il tema degli arredi scultorei aveva visto fino dall'origine soprattutto spostamenti continui di opere artistiche pertinenti alle fontane o alle grotte, oltre che delle statue isolate su basamenti già esistenti nel giardino de' Pitti.

A un preciso intento di decorazione del giardino da parte di Cosimo II fanno riferimento molti pagamenti compresi fra il dicembre 1612 e l'aprile 1621²⁰⁹ relativi ad un numero consistente di sculture di animali di "pietra bigia" variamente collegate al già visto Giardino dei Fiori, al vivaio del Forcone, al "labirinto vecchio" e anche a zone non precisate, come nel caso di un pagamento a Orazio Mochi, artista provvigionato dal granduca²¹⁰, del maggio 1615 "per fare statue di pietra per detti giardini de' Pitti e Boboli", nel quale si lascia intendere che prosegue l'intensa attività di allestimento in entrambi i giardini.

Tale fase di intense lavorazioni e movimentazioni di sculture è evocata efficacemente da un documento del 30 giugno 1615, in cui il fattore di Boboli Francesco Tarchiani paga alcuni trasportatori per "porto di statue, pali, legnami, salci, pertiche, conchi, nero, tericcio, doccie, doccini, stili e modelli per detti giardini"²¹¹; così come apprendiamo che lo scultore Romolo

²⁰⁹ CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., pp. 125-126, doc. n. 6.

²¹⁰ "addi 13 maggio [1615] scudi 140 _ buoni a Orazio Mochi scultore, e sono per la sua provisione di mesi 14 a ragione di scudi 10 il mese cominciato il di 8 di marzo 1613 e finito il di 8 di maggio presente 1615 per fare statue di pietra per detti giardini", ASF, P, 4118, c. 356, 13 maggio 1615.

²¹¹ CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 127, doc. n. 7.

Ferrucci del Tadda teneva bottega nei pressi dell'oggi scomparso complesso di San Pier Maggiore, e che da lì le opere venivano poi trasportate a Boboli²¹².

Che tutto ciò fosse determinato da una precisa volontà di abbellimento e qualificazione artistica del giardino, inteso anch'esso come spazio del collezionismo granducale, lo prova, nell'ottobre del 1616, l'arrivo di nove statue e un bassorilievo antichi trasferiti dal giardino di Villa Medici a Roma, di cui il documento relativo annota, oltre che sinteticamente i soggetti – fra cui un Bacco, una Baccante, una Minerva e un Mercurio - anche le mancanze²¹³, in vista delle necessarie integrazioni, che artisti come i fratelli Domenico e Giovan Battista Pieratti o Andrea Ferrucci provvedevano ad eseguire. Questa particolare movimentazione di opere riveste notevole interesse per il concetto del riuso da un giardino ad un altro, per l'attività collaterale di selezione di opere 'minori', fra molti capolavori che ancora erano presenti nella villa del Pincio, condotta dallo staff granducale, e per la possibilità che esecutore di questa selezione sia stato il Parigi in prima persona, che proprio in quell'anno si recò a Roma²¹⁴.

Di un certo rilievo per tracciare il gusto artistico e le scelte collezionistiche del granduca, è la commissione avvenuta nel maggio del 1618 di un gruppo statuario in pietra a due figure con un soggetto moderno, *Il gioco della Civetta* (Fig. 49), scenetta di genere che esprime il movimento come un lazzo teatrale, in origine ancora più animata dal momento che era costituita di tre sculture²¹⁵, priva di riferimenti allegorici o simbolici, e che conclude in se stessa il proprio significato entro un linguaggio naturalistico, espressione della componente ludica di corte che si sviluppa nel giardino collateralmente all'attività venatoria²¹⁶. Essa fa parte di un gruppo di sculture in pietra bigia a soggetto rusticale commissionate da Cosimo, comprendente anche il *Gioco del Saccomazzone* (Fig. 50) e i *Caramogi* (Fig. 51), che

²¹² Cfr. *supra* nota 116.

²¹³ ASF, GM, 779, ins. 4, fasc. 106, c. 289, 30 ottobre 1616, trascritto in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 127, doc. 8.

²¹⁴ A. NEGRO SPINA, *Giulio Parigi*, Dizionario biografico degli italiani, 2014, *ad vocem*.

²¹⁵ Nel novembre 1622 Giulio Parigi segnala alle Serenissime Tutrici che “nel giardino di Boboli sono posate in terra ne' prati le fiure che fanno a sacho mazono. E le tre fiure che fanno a civetta e un porcho con certi cani atorno e perché io dubito con il marciume de l'erba con i diacci non patischino con pericolo di ronpersi, sarebe bene falli sotto una base murata alta da terra un mezo braccio” (ASF, P, 2516, c.n.n., 16-20 novembre 1622, trascritto in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 151, doc. 50). Una “statua di pietra bigia che fa a' civetta” venne eseguita da Bartolomeo Rossi (e non “Bossi” come letto da Capecchi) ed era in lavorazione nel resoconto delle varie statue dell'aprile-maggio 1621 (CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 144, doc. 38); nello stesso brano risulta “la pietra che ha fra mano il detto [Fabrizio] Farina per fare una statua simile a quella del Rossi”, che sarebbe risultata la quarta del gruppo, evidentemente non realizzata, poiché all'inizio del documento viene stabilito che “li non cominciati si lascino stare”. Le tre sculture nel tempo sono andate distrutte, e solo due di esse furono sostituite dalla versione in marmo pervenutaci realizzata a fine Settecento (cfr. in *Il giardino di Boboli...* cit., p. 203, scheda di V. Montigiani).

²¹⁶ “Havendo SA ordinato a Giulio Parigi che faccia rappresentare il gioco della civetta da due statue di pietra per mano dello scultore Matteo...” ASF, MP, 1848, c. 284, 5 maggio 1618, trascritto in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 128, doc. 9; l'autore è ignoto.

saranno ultimate solo dopo la sua morte, come desumibile dall'importante resoconto delle “statue e lavori che erano in mano a diversi scultori et altri manifattori per ordine dell'Altezza Paterna e li già cominciati si è procurato che si tirino a fine quanto prima e li non cominciati si lascino stare e delli già finiti haviamo concordemente aggiustato i prezzi”²¹⁷.



49. Giovan Battista Capezzuoli, *Gioco della Civetta*, 1775 ca, copia dell'originale in pietra, Firenze, Giardino di Boboli.



50. Orazio Mochi e Romolo Ferrucci del Tadda, *Gioco del Saccomazzone*, 1620 ca., Firenze, Giardino di Boboli.

²¹⁷ ASF, P, 2518, libro “R – dal 1621 al 1623”, c. 10 e ss., n° 24, trascritto in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., pp. 142-145, doc. 38.



51. Romolo Ferrucci del Tadda, *Caramogi*, 1617-1621, Firenze, Giardino di Boboli.

Fra queste sono anche “una statua di pietra bigia figurata un Contadino che va a frugnolo” di Giovan Battista Pieratti e “una statua simile figurata un Turco che tira l’arco” del fratello Domenico, i cui modelli erano stati consegnati prima del 21 giugno 1619²¹⁸. Questi e altri scultori, come Andrea Ferrucci, Orazio Mochi e Bartolomeo Rossi operavano all’interno di uno stanzone di Boboli²¹⁹, che ritengo da identificare con quello cui fa riferimento il Baldinucci come prossimo alla Compagnia di Santa Brigida²²⁰ e che il Cambiagi descriverà nel 1757 vicino all’ingresso di Annalena²²¹.

La scelta della pietra arenaria piuttosto che del marmo appare determinata, oltre che da un *genius loci* peculiarmente fiorentino, dalla volontà di costituire una popolazione di animali e personaggi rusticani, che si fondessero, grazie al mimetismo di tale materiale, entro i percorsi e gli anfratti del giardino, imprevedibili e seminascosti protagonisti di un retroscena del quotidiano raccontato in tono minore rispetto al linguaggio nobile e allegorico proprio delle più auliche sculture marmoree.

²¹⁸ ASF, P, 2516, c. 17, n° 17, 21 giugno 1619, trascritto in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 130, doc.16.

²¹⁹ CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., pp. 130, 132-133, docc. 16,19,22-23.

²²⁰ “Ma perché egli [Raffaello Curradi] inclinava molto alla Scultura, fu dalla gloriosa memoria del granduca Cosimo II, accomodato con Andrea Ferrucci, che operava nello stanzone de’ vasi del giardino di Boboli, presso alla compagnia di Santa Brigida: nel quale stanzone lavoravansi tuttavia da esso Andrea, e dai suoi molti discepoli, statue di marmo per lo stesso giardino, ed anche molte di pietra bigia”, BALDINUCCI, *Notizie...* cit., IV, p. 426. La Compagnia di Santa Brigida ricordata dal Baldinucci, indicata al numero 28 della Pianta del Buonsignori, si trovava nei pressi del Portone di Annalena aperto nella cortina cinquecentesca sulla Via Romana.

²²¹ “Quest’istesso Stanzone è servito ancora per uso della Cavallerizia, come pure nei passati tempi per comodo degli Scultori, ed altri Artefici, che in questo Giardino hanno lavorato le molte diverse statue, ed altri monumenti da me già descritti” CAMBIAGI, *Descrizione...* cit., p. 66. Si ritiene che lo stanzone fosse questo, e non lo Stanzonaccio sotto il Cavaliere come ritenuto da Capecechi (CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 37).

Al tempo di Cosimo II risale anche la realizzazione dei ‘classici’ basamenti quadrangolari, mirati, con l’intendimento ora detto, a qualificare le sculture per il loro singolo e peculiare significato. L’allestimento dei basamenti apparentemente inizia nel giugno 1619, quando il granduca ordina che “nel giardino di Boboli si facciano otto basi da mettere sopra le statue per la viottola grande /.../ secondo che dirà Giulio Parigi...”²²², e continua nel novembre 1620 con la manifestata necessità di realizzarne altre dieci, “di pietra forte e spugnie in conformità di quelle che vi sono per metere sopra alcune statue”²²³.

Senza andare a ripercorrere le varie ipotesi della storiografia sulla mutevole e mai definitivamente chiarita collocazione progressiva della statuaria nel Viottolone²²⁴, testimoniata in anni più tardi, rispetto all’idea che poté averne Cosimo II, a partire dalla descrizione di Nicholas Stone del 1638, si possono comunque avanzare alcune osservazioni, e lo facciamo ripercorrendo idealmente il tragitto della sua visita a questa parte del giardino²²⁵. Il viaggiatore inglese entra in Boboli passando attraverso la porta nella cortina cinquecentesca in testa al Viottolone, in un tratto che a quella data evidentemente non era stato ancora demolito (“being separated by a wall”); prosegue quindi verso sinistra, lungo l’odierno ‘giardino della Lavacapo’, e giunto alla fine dell’incantevole percorso (“att the end of a faire walke”) descrive il gruppo scultoreo dell’*Adamo ed Eva* di Michelangelo Naccherino (“stood an Adam and Eve in whyte marble, of Michell’Agnolo Nacerenns doing”), con alla base una vasca-cisterna in marmo lunga 18-20 piedi (“before this stood a stone of whyte marble hewed outt for a sesterne, being some 18 or twenty foot long”). Il gruppo del Naccherino, realizzato nel 1616 per Cosimo II, confermato in tale sede dalla planimetria del Gori del 1709 (Fig. 52) e ancora dalla guida del Cambiagi del 1757, dopo essere stato spostato nel 1775 più in basso

²²² ASF, MP, 1848, c. 435, 28 giugno 1619, trascritto in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 131, doc. 18.

²²³ CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 137, doc. 33.

²²⁴ A titolo di esempio si ricordano le differenti ipotesi di Medri e Capecchi a proposito della coppia di sculture del Caccini, *Esculapio e Ippolito* e *Hygea-Prudenza*, per la Medri eseguite per un luogo di Boboli prossimo all’acqua, forse l’Isola o grotte di un giardino mediceo (L.M. MEDRI, *Il Seicento. Il giardino d’amore e la scena del principe*, in *Il giardino di Boboli...* cit., pp. 126-147: 129-130) e per il Capecchi identificate “senza dubbio” con le due statue provenienti dal Prato di Madama e posizionate “per prime” sulle nuove basi del Viottolone (CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 37). Si veda anche la ricostruzione dell’arredo del Viottolone proposta in V. SALADINO, *L’antico a Boboli. Da Cosimo I a Ferdinando II*, in *Il giardino di Boboli...* cit., pp. 164-173.

²²⁵ “(...) Adioyning to this garden one the right hand (being separated by a wall) is the large garden called Bublei, wch take upp as much ground as a little cytty; one the left hand of our entrance att the end of a faire walke stood an Adam and Eve in whyte marble, of Michell’Agnolo Nacerenns doing, being curiously wroft; before this stood a stone of whyte marble hewed outt for a sesterne, being some 18 or twenty foot long; att another place one a sid of this walke and entring into a laberinth stood 2 antique men in posture of fencers (whyte marble); below this and in the middle of the garden lyeth out a staitly walke, being halfe decent and other ascent; in the bottom is a mighty round plaine compasse with a mote, in the middle of wch plaine stands a staitly fountaine being a round boule of above twenty foot deiameter on one piece sett one a pedestall (...)”, in N. STONE, *The note-book and Account Book*, a cura di W. L. Spiers, «Walpole Society», VII, 1918-1919, pp. 158-200: 164.

lungo le mura trecentesche, e dal 1819 in fondo al viale detto appunto “di Adamo ed Eva”, si trova oggi nella Grotta di Annalena²²⁶ (Fig. 53).



52. Michele Gori, *Pianta del Giardino di Boboli di S.A.R. il Granduca di Toscana*, 1709, BNCF, Nuove accessioni, cartella 7.159, particolare della planimetria e della legenda con evidenziato il n. 7. “Imbasamento dell’ Adamo et Eva”.



53. Michelangelo Naccherino, *Adamo ed Eva con il serpente*, Firenze, Giardino di Boboli, Grotta di Annalena.

²²⁶ G.A CAPECCHI, D. PEGAZZANO, S. FARALLI, *Visitare Boboli all’epoca dei Lumi. Il giardino e le sue sculture nelle incisioni delle ‘Statue di Firenze’*, Firenze 2013, pp. 142-143, Tav. 10 b.

La vasca-cisterna, invece, permane ancora nella sede originaria (Fig. 54), associata alla *Fonte della Lavacapo* di Valerio Cioli (datata 1597-1599), che vi fu trasferita nella seconda metà del Settecento dalla Vasca del Nettuno e che da allora dà il nome al giardino²²⁷; ritengo che sia ancora in opera sotto la statua del Cioli anche il basamento dell'Adamo ed Eva, da accomunare a quelli del Viottolone in pietra forte e spugne (Fig. 55).



54. La vasca sotto la *Fonte della Lavacapo*, Firenze, Giardino di Boboli.



55. La *Fonte della Lavacapo* di Valerio Cioli col basamento seicentesco e la vasca sottostante, Firenze, Giardino di Boboli.

²²⁷ *Il giardino di Boboli...* cit., p. 194, *Fonte della Lavacapo*, scheda di V. Montigiani.

Evidentemente gli spostamenti delle due sculture furono contestuali, motivati dalla necessità di riallestire la *Lavacapo* in relazione ad una vasca dove poter attivare la fontana, mentre il gruppo del Naccherino era svincolato dall'acqua e quindi più facilmente riposizionabile altrove. Proseguendo la rilettura dello Stone, emerge un dato riguardante l'originaria collocazione dei due Gladiatori, concordemente affermata dalla storiografia in testa al Viottolone - dove i marmi sono rimasti fino al recente trasferimento nel Cortile Grande di Palazzo Pitti - proprio in relazione alla descrizione del 1638. Osserviamo invece come lo Stone, al momento di descrivere i due combattenti, li ponga nei pressi dell'ingresso al labirinto Vecchio: “att another place one a sid of this walke and entring into a laberinth stood 2 antique men in posture of fencers (whyte marble)”, ovvero “in un altro luogo su un lato di questo percorso” - il “faire walke” che lo aveva condotto all’*Adamo ed Eva* - “entrando in un labirinto stanno 2 uomini antichi in posa di combattenti (marmo bianco)”. Confrontando questa descrizione con la planimetria del 1709 si nota come l'ingresso al labirinto fosse posizionato verso la metà del giardino della Lavacapo (Fig. 56).



56. Michele Gori, *Pianta del Giardino di Boboli di S.A.R. il Granduca di Toscana*, 1709, BNCF, Nuove accessioni, cartella 7.159, particolare con in rosso l'originaria posizione ipotizzata per i Gladiatori.

Lo Stone continua dicendo: “below this and in the middle of the garden lyeth out a staitly walke, being halfe decent and other ascent; in the bottom is a mighty round plaine compasse with a mote”; che può essere tradotto: “al di sotto di questo e nel mezzo del giardino si distende un maestoso percorso, che è per metà in discesa e l'altro in salita; in fondo vi è un imponente piano circolare perimetrato da un canale”, ad evidenza la Vasca dell'Isola. Il singolare punto di vista del Viottolone, descritto per metà discendente e per metà ascendente, fa pensare che Stone, passato attraverso il Labirinto, abbia imboccato il viale principale all'altezza della Cerchiata Grande, o comunque da un passaggio intermedio e non dalla

sommità; il che, accordandosi all'inedita collocazione dei Gladiatori qui proposta, parrebbe confermare quanto sopra da me sostenuto sull'incompletezza, all'epoca, del Viale dei Cipressi nella sua parte sommitale²²⁸.

A proposito dei Gladiatori va ricordato che il soggetto più anziano fra i due, nell'Ottocento riconosciuto come *Aristogitone*, il primo ad essere restaurato su commissione di Cosimo II del giugno 1619, e ultimato entro il novembre dello stesso anno dallo scultore Andrea Ferrucci, era destinato alla "viottola del giardino di Boboli"²²⁹. Un documento del 1621, con il resoconto dei lavori eseguiti dal Ferrucci, aggiunge un'ulteriore specificazione sul luogo in cui il marmo era stato poi collocato: vi si legge infatti che il "Gladiatore che tiene imbracciato la cappa /.../ è situato nello stradone della spalliera che è in testa alla strada che entra nell'aberinto"²³⁰. Lo "stradone della spalliera" dovrebbe essere, a mio avviso, l'attuale giardino della Lavacapo, dal momento che l'unica "spalliera", in questa zona e a questa data, era quella di agrumi realizzata entro il 1615 al "muro della ritirata"²³¹, detta anche "spalliera del labirinto"²³² o "spalliera di aranci"²³³, tutt'oggi esistente con il suo corredo di orticini e imbrecciato (Fig. 57).

²²⁸ Si veda *supra* al paragrafo IV.6.

²²⁹ Le informazioni derivano da due distinti documenti: "Havendo Andrea Ferruzzi scultore finito il piè della fontana grande, acciò non perda tempo vuole SA che attenda hora a restaurare quel Gladiatore che va nella viottola del giardino di Boboli et che di presente si trova nella stanza de' vasi" (ASF, MdP, 1848, c. 435, 28 giugno 1619, cit. in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 131, doc. 18); "Trovandosi già fornita la statua di quel Gladiatore che è nello stanzone de' vasi, vuole SA che si faccia mettere nella sua base destinata nella Viottola in Boboli et che Cosimo Fabroni ne somministri la spesa. Nonostante" (ASF, P, 2516, c. 134, n° 73, 9 novembre 1619, cit. in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 133, doc. 22). Per "destinata" deve intendersi quanto chiaramente spiega il Ferrucci "incassata la base di detta fiura di marmo in un lastrone di pietra forte che serve per cimasa del piedistallo" (CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 138, doc. 34).

²³⁰ "...per la restauratione del Gladiatore che tiene inbracciato la cappa il quale è situato nello stradone della spalliera che è in testa alla strada che entra nell'aberinto, quale restauratione ci è fattoli la gamba destra chom'era, la base attachata insieme nello istesso pezzo di marmo e fattoli il braccio destro che tiene la spada i' mano e fattoli il braccio sinistro che tiene inbracciato la cappa cho' parte della detta cappa che posa in sulla coscia sinistra che istà in atto d'affrontare il nimico e fattoli la testa e attachata, inpernate e sprangate tutte queste parti co' molta difficoltà e fatica come si può ben considerare et in più incassata la base di detta fiura di marmo in un lastrone di pietra forte che serve per cimasa del piedistallo...", ASF, P, 2516, c. 552, 10 gennaio 1620/21, trascritto in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., pp. 138-140, doc. 34. Capecchi ritiene che la nota di credito confermi l'originaria presenza del Gladiatore nel Viottolone, dal momento che la collocherebbe "con esattezza nella corrente disposizione, cioè alla sommità dello 'stradone della spalliera che è in testa alla strada che entra nell'aberinto'." (CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 37). Gabriella Capecchi, nell'affrontare il tema della collocazione della scultura, comprende dal Ferrucci che originariamente l'*Aristogitone* si trovava a sinistra scendendo, e non a destra come nella posizione attuale, ma lo colloca pur sempre in cima al Viottolone (CAPECCHI, PEGAZZANO, FARALLI, *Visitare Boboli...* cit., p. 116, Tav. 2d).

²³¹ Si veda *supra* al paragrafo IV.5 nota 156.

²³² "addi _ detto [11 aprile 1615] scudi 2.4.16.8 pagati a piero tafani fornaciaio per moggie 2 st 5 di calcina servita alla spalliera de laberinto [...] questo 350 scudi 2.4.16.8", ASF, P, 4118, c. CCLXXXXV, 11 aprile 1615.

²³³ "addi 11 detto scudi 3.5.7_ pagati a piero tantussi fornaciaio per moggie 3 st 2 di calcina servita alla spalliera d'aranci [...] 350 scudi 3.5.7_", ASF, P, 4118, c. CCLXXXXV, 11 aprile 1615.



57. La spalliera di aranci con il corredo di “orticini” e imbrecciato nel giardino della Lavacapo, Firenze, Giardino di Boboli.

Questo ulteriore riferimento all’area della Lavacapo e all’entrata del labirinto per il primo Gladiatore lascia aperti non pochi interrogativi rispetto alla iniziale volontà di collocarlo nella “viottola”, e all’interpretazione da dare al semplice termine “viottola”, spesso distinto, nei documenti del periodo, da quello di “viottola grande”²³⁴, il solo collegabile con certezza al Viottolone; palesando in ogni caso, anche per l’unica scultura che si riteneva posizionata ab origine nel Viottolone, una sorte soggetta a possibili spostamenti e riadattamenti²³⁵.

Indipendentemente dall’originaria posizione dell’Aristogitone, la volontà di costituire una coppia di Gladiatori si manifesterà oltre un decennio più tardi rispetto al collocamento del primo esemplare²³⁶, con il restauro a integrazione in guisa di “combattente” di una statua

²³⁴ In proposito, nel medesimo ordine di esecuzione in cui si dice che il gladiatore che deve restaurare il Ferrucci “va nella viottola del giardino di Boboli”(si veda *supra* alla nota 229), il periodo precedente riporta l’ordine degli otto basamenti “per la viottola grande”; ciò appare singolare se non incongruo, perché in casi analoghi il capoverso successivo, per uno stesso luogo, è per lo più indicato con la dicitura “in detto ...”.

²³⁵ Gabriella Capecchi, senza giungere all’inedita proposta qui presentata e ritenendo il 1638 terminus ante quem per la collocazione dei Gladiatori nel Viottolone, nota però come l’Aristogitone dovesse trovarsi, sulla base del resoconto dei restauri del Ferrucci, a sinistra scendendo, e che sarebbe stato spostato sulla destra in un secondo momento, sostituito dall’altro Gladiatore; inoltre nota l’anomalia nella posizione dei due basamenti, obliqui ma non simmetrici né speculari, chiedendosi se si tratti di un adattamento (CAPECCHI, PEGAZZANO, FARALLI, *Visitare Boboli...* cit., pp. 113, 116)..

²³⁶ Il tronco antico, di provenienza dalla collezione romana dei Della Valle, ivi integrato delle gambe prima del 1576, e successivamente acquisito da Ferdinando I, era forse già a Firenze come ipotizza Saladino nel 1584

frammentaria di Atteone compiuto da Cosimo Salvestrini fra il 1631 e il 1635²³⁷; entro il 1638, come abbiamo già visto, i due marmi si troveranno poi uno in faccia all'altro ai lati dell'ingresso al labirinto, suggeriti dallo Stone in posizione ravvicinata.

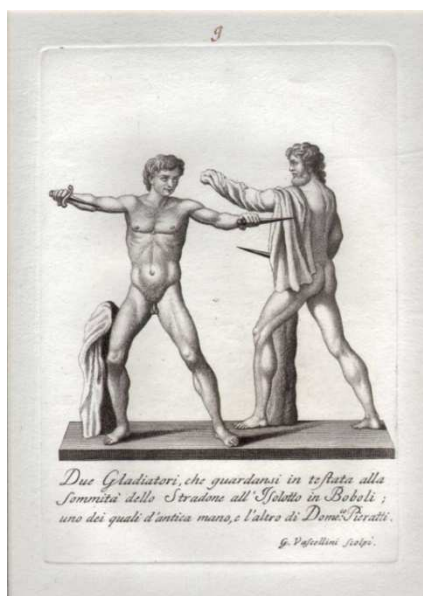
Resterebbe da comprendere se l'ingresso principale al labirinto raffigurato nella planimetria del 1709 ricalchi quello seicentesco; se così fosse, proprio il desiderio di nobilitare quell'area può aver motivato l'esecuzione del secondo Gladiatore, in un momento in cui, evidentemente mossi da una nuova predilezione per il tema, si prevedevano altri quattro gladiatori destinati al Teatro di Pitti, commissionati ai fratelli Giovan Battista e Domenico Pieratti²³⁸ ma forse mai realizzati²³⁹. Nell'accoppiamento dei nostri due Gladiatori si coglie l'intento di ricreare una scena animata di figure in combattimento tra loro, più espressiva rispetto all'isolamento delle singole sculture, al punto che il Vascellini, rappresentandoli nel 1789, quando ormai erano separati da tempo sui due lati all'ingresso del Viottolone, li riunisce in un'ipotetica tenzone, che alla luce di quanto qui esposto sarebbe esistita davvero (Fig. 58).

(*Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 23 settembre 1997 - 6 gennaio 1998), a cura di M. Mosco, M. Scalini, Milano 1997, pp. 38 cat. 9, scheda di V. Saladino). Il fatto che si aspetti molto tempo a integrare le braccia del suggestivo frammento può collegarsi alla mancanza di un progetto che, al tempo di Cosimo II, prevedesse l'abbinamento di due sculture consimili.

²³⁷ Ritengo sia da accogliere infatti l'ipotesi in tal senso avanzata da Vincenzo Saladino (V. SALADINO, "E intanto inparano quella bella maniera". *Gusto e fantasia nel restauro di marmi antichi per il giardino di Boboli (1587-1670)*, in G. CAPECCHI, M. G. MARZI, V. SALADINO, *I Granduchi di Toscana e l'antico. Acquisti, restauri, allestimenti*, Firenze 2008, pp. 1-129: 50-51), menzionata ma non pienamente condivisa da Gabriella Capecchi (CAPECCHI, PEGAZZANO, FARALLI, *Visitare Boboli...* cit., p. 113), che comunque respinge anche l'ipotesi di una lavorazione da parte di Domenico Pieratti, che sarebbe stata ultimata nel 1621, indirettamente indicata nella richiesta di assegnazione di lavori del 30 dicembre 1626 e saldata nel 1629, già proposta da Gabriele Capecchi (CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., pp. 38-40).

²³⁸ CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 41.

²³⁹ CAPECCHI, PEGAZZANO, FARALLI, *Visitare Boboli...* cit., p. 113.



58. Gaetano Vascellini, *Due gladiatori*, in F.M. Soldini, *Il Reale Giardino di Boboli nella sua pianta e nelle sue statue*, Firenze 1789.

Le apparenti discordanze nelle fonti e i problemi di interpretazione che complessivamente pone l'argomento ora affrontato vanno forse considerati in relazione alla sostanziale occasionalità e mancanza di un progetto specifico per il Viottolone al tempo di Cosimo II.

È infatti in direzione di un momentaneo riuso di sculture moderne ma soprattutto di un recupero e restauro di marmi antichi, coerente alla fretta di finire che aleggia in tutto l'intervento di Cosimo, che va letto il primitivo arredo del Viottolone, piuttosto che su una mirata produzione artistica; in tal senso meglio si inquadra il già citato trasferimento di sculture antiche e anche mutile da Villa Medici del 1616, l'aver "fatto venir di Roma alcuni pili di marmo da mettere o in Boboli o in altri suoi giardini /.../ condotti per mare" via Livorno da Roma nel 1620²⁴⁰, e l'ordine di restauro della "statua di Pallade che già è in opera in Boboli" (Fig. 59) comandato il 7 novembre 1619 a Andrea Ferrucci²⁴¹, scultura collegata da Saladino, insieme al *Gladiatore-Aristogitone*, al noto ordine granducale del 20 marzo 1619 di "levare le due statue che sono sul prato del suo palazzo ne' Pitti verso le stanze di Madama Serenissima per condurle nella viottola grande di Boboli"²⁴².

²⁴⁰ ASF, MP, 1848, c. 595, 15 maggio 1620, trascritto in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 134, doc. 27.

²⁴¹ Saladino collega questo intervento del Ferrucci alla statua da leggersi correttamente come *Hera/Giunone*, inoltre la ritiene la seconda trasferita dal Prato di Madama insieme all'*Aristogitone* (SALADINO, *L'antico a Boboli...* cit., pp. 168-171).

²⁴² ASF, MP, 1848, c. 271, 20 marzo 1619, cit. in *Magnificenza...* cit., p. 38 cat. 9, scheda a cura di V. Saladino, trascritto in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 129, doc. 12.



59. *Pallade (Giunone)*, Firenze, Giardino di Boboli.

Dietro queste poche ma significative certezze relative alle sculture posizionate nel Viale dei Cipressi quando il granduca era ancora in vita, a fronte della gran quantità di commissioni di nuove sculture inerenti l'Isola e i suoi immediati dintorni, sembrano cadere le varie ipotesi di un programma filosofico, mitologico e letterario di stampo neoplatonico elaborato da Cosimo II per il presunto percorso allegorico del Viottolone. Programma che va invece riconsiderato esclusivamente in relazione alla forza centripeta che, nel breve tempo che la sorte gli avrebbe concesso, viene a esercitare su Cosimo il tema di Venere, da lui ideato con le estreme energie per la Vasca dell'Isola, la cui memoria, a causa della scarsissima conoscenza di dati, resta avvolta in un persistente mistero.

IV.8. La Vasca dell'Isola

Punto di arrivo del percorso del Viottolone e perno simbolico, attraverso un mirato arredo scultoreo, del progetto di giardino concepito da Cosimo II è la Vasca dell'Isola, nella forma preesistente l'attuale fontana di Oceano, montata in loco nel 1637²⁴³ (Fig. 60). Sul primitivo allestimento sono state avanzate dagli studiosi varie tesi, puntuali e documentate, tutte concordi sul fatto che vi si rappresentasse il tema di Venere: così a partire da Pizzorusso, che individuava nella *Bellezza* del Cortile di Aiace la Venere originaria, attribuendola a Giovan Battista Pieratti, pertinente a una “fontana d'ottone che soleva stare nel mezzo dell'isola di Boboli”²⁴⁴ e ad un edificio a tempietto o a loggiato descritto da Gabriello Chiabrera nel suo “Il Vivajo di Boboli” (1620), corredata dal corteo di amorini poi trasferiti nella fontana del Carciofo e dalle quattro statue di Amore ancora oggi sul bordo del vivaio, per i quali avanzava un'ipotesi attributiva²⁴⁵. Lo seguiva poi Capecchi, ipotizzando però quale statua centrale la *Venere con Delfino* attribuita a Giovanni Caccini (Fig. 81), un tempo nel giardino di Boboli e oggi conservata al Museo di San Matteo a Pisa²⁴⁶.



60. Veduta della Vasca dell'Isola, Firenze, Giardino di Boboli.

²⁴³ BALDINI GIUSTI, *Una 'Casa da Granduca'...* cit., pp. 43-44.

²⁴⁴ “Per dar luogo alla fontana d'ottone, che soleva stare nel mezzo dell'isola di Boboli, si è andato considerando che non ci sia luogo più proporzionato del Cortiletto di Pitti contiguo all'appartamento di V.A.S. ...”, ASF, SFFM, 140, fasc. 1637, ins. 51, 23 aprile 1637, cit. in C. PIZZORUSSO, *A Boboli e altrove. Sculture e scultori fiorentini del Seicento*, Firenze 1989, p. 46, trascritto in M. CAMPBELL, *Giambologna's Oceanus Fountain: identifications and interpretations*, in *Boboli 90...* cit., pp. 89-106, p. 105 nota 52.

²⁴⁵ PIZZORUSSO, *A Boboli e...* cit., pp. 35-54.

²⁴⁶ CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., pp. 73-76.

Qui, senza ritornare su ogni singolo passaggio degli sviluppi di questa articolata elaborazione critica, tenendo ferma la tesi del tema di Venere al centro dell'Isola, vogliamo soffermarci su alcune doverose notazioni.

Innanzitutto non è noto quando venga realizzata l'Isola, ovvero il basamento in muratura al centro del vivaio, poiché nei documenti di realizzazione della "Peschiera che si fa in Boboli" - altrove "vivaio" o più spesso "lago" - fra il febbraio 1613 e il giugno 1615, non viene mai nominata; per la prima volta la troviamo citata in un documento dell'inizio del 1620²⁴⁷, ed è dunque plausibile che risalga agli anni per i quali sono carenti le fonti documentarie, mancando il registro di spese delle Regie Possessioni fra l'estate del 1615 e la primavera del 1619²⁴⁸.

Andando a ricercare la possibile genesi in ambito mediceo del concetto di isola a decoro di un giardino, quale si manifesta per la prima volta nel giardino di Castello²⁴⁹, troviamo una importante e finora sottovalutata testimonianza di Luca Martini, funzionario di Cosimo I de' Medici e ritenuto fra i possibili consiglieri del duca per il programma iconografico del giardino di Castello²⁵⁰, il quale intorno al 1552, avendo visitato la villa di Pegli di Adamo Centurione, oggi Villa Centurione Doria, descrive in un capitolo in terza rima un isolotto al centro di un laghetto realizzato da Galeazzo Alessi: "Quand'io fui sopra il pian d'un lago giunto, et visto un isolotto gittar acque, con dolce melodia di contrapunto, meraviglia e dolcezza al cor mi nacque (...). E vi si va di dentro con la barca, et per terra si gira tutto fuore, piacer ch'ogni dolor dal cuor discarca"²⁵¹. È probabile che il Martini, "che il Duca ebbe a

²⁴⁷ ASF, P, 4119, c. 107.

²⁴⁸ Secondo Pizzorusso la descrizione del letterato Cristofano Bronzini di "quella meravigliosa Fontana fatta fare dal Serenissimo Gran Duca, con tanto artificio, e con tanti vari, e diversi scherzi d'acque in Boboli, Giardino contiguo al Palazzo delle Serenissime Altezze" è riferita all'Isola, e sarebbe da datarsi al 1618 (C. PIZZORUSSO, *Per dimenticare se stesso. L'arredo di Boboli tra Cosimo II e Ferdinando II*, in *Il giardino di Boboli...* cit., pp. 204-219: 214).

²⁴⁹ Fa eccezione l'interpretazione di alcuni studiosi di "fontana in forma di isola" a proposito di quella realizzata da Francesco Camilliani e Michelangelo Naccherino fra il 1553 e il 1565 per il giardino fiorentino di Don Pedro e Don Luigi di Toledo, rispettivamente suocero e cognato di Cosimo I (cfr. C. CONFORTI, *L'isola nel giardino: genealogie, modelli, archetipi*, in *Boboli 90...* cit., II, pp. 493-502: 493, con bibliografia precedente).

²⁵⁰ Gli altri sono Niccolò Martelli e Benedetto Varchi, quest'ultimo il solo menzionato dal Vasari (VASARI, *Le vite...* cit., VI, p.83); in proposito si veda C. CONFORTI, *L'invenzione delle allegorie territoriali e dinastiche del giardino di Castello a Firenze*, in *Il giardino come labirinto della storia*, Atti del Convegno (Palermo, 14-17 aprile 1984), a cura di J. Abel, Palermo 1987, pp. 190-197.

²⁵¹ *Capitolo in lode di Pegli Villa del Signor Adam Centurioni*, in *Il secondo libro dell'Opere burlesche di M. Francesco Berni*, Venezia 1566, p.124. Il testo del Martini è stato parzialmente trascritto da Tagliolini, il quale però lo commenta esclusivamente in relazione al più generale tema dell'isola a decorazione del giardino rinascimentale (cfr. A. TAGLIOLINI, *Realtà e mito dell'Isola nei Giardini del Rinascimento*, in *Il giardino come labirinto...* cit., pp. 217-219).

mandare per cose d'importanza /.../ a Genova”²⁵² presso il Centurione, avesse deciso, fra gli altri impegni, di visitare anche il giardino e la nuova isola della sua villa, magari in relazione a un progetto in essere per il non ancora compiuto giardino di Castello; tanto desumiamo dal fatto che egli portò con sé Pierino da Vinci, attivissimo come scultore proprio a Castello, al quale il Centurione affidò l'esecuzione di un San Giovanni Battista, di cui il Vinci fece però in tempo a compiere solo il modello, ammalandosi subito dopo di una febbre che a breve, appena rientrato a Pisa, lo avrebbe condotto a morte²⁵³. L'isola che 'getta acque' celebrata dal Martini è la stessa che sarà menzionata qualche tempo dopo dal Vasari a proposito delle architetture dell'Alessi: “Già non tacerò che ha fatto il lago ed isola del signor Adamo Centurioni, copiosissimo d'acque e fontane, fatte in diversi modi belli e capricciosi”²⁵⁴. Il tema dell'isola al centro di un bacino, abbellita nell'esempio genovese da una montagnola rocciosa con anfratti e stalattiti e da un corredo scultoreo di fauni e ninfe animati da giochi d'acqua (Fig. 61), aveva dunque già sollecitato l'attenzione di una personalità di spicco dell'Accademia Fiorentina come il Martini, poeta, umanista, letterato, patrono di artisti, ingegnere (Fig. 62).



61. (Galeazzo Alessi) L'Isola nel giardino di Villa Centurione Doria a Genova Pegli in una foto di inizi Novecento.

²⁵² VASARI, *Le vite...* cit., VI, p. 130. Fra gli scopi del viaggio erano quello di richiedere al Centurione prestiti per la guerra di Siena (Ivi, (G. Milanesi) p. 130 nota 1), e di assumere informazioni sulla cantieristica navale (F. ANGIOLINI, *Luca Martini*, Dizionario Biografico degli Italiani, 2008, *ad vocem*).

²⁵³ Ivi, VI, pp. 130-131. Pierino da Vinci, nipote per parte di padre del più celebre Leonardo, come ci informa il Vasari nella Vita dedicatagli, rimase a Genova dopo la partenza del Martini e si decise a rientrare a Pisa via mare per Livorno proprio per le gravi condizioni di salute. Egli è particolarmente apprezzato dall'aretino, che riporta un sonetto in sua memoria scritto da Benedetto Varchi, espressione di un dolore condiviso “col buon MARTIN dolente” (Ivi, VI, p. 132). Il capitolo in terza rima del Martini è scritto prima della morte del Vinci, dal momento che lo menziona come ancora in vita.

²⁵⁴ VASARI, *Le vite...* cit., VII, p. 554.



62. Agnolo Bronzino, *Luca Martini*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

Questi, se è valido il collegamento qui per la prima volta avanzato, si confermerebbe coinvolto nella stesura del programma iconografico del giardino di Castello²⁵⁵, al punto di voler condividere la visita a Pegli proprio con lo scultore che in quel momento lavorava alle sue fontane. Tale ipotesi appare coerente con le notizie vasariane sulla assidua frequentazione del Tribolo, con cui il Martini “praticava giornalmente”, e ancor più sulla protezione da lui offerta in vario modo al Vinci, procurandogli ora marmi ora lavori²⁵⁶; né contrasta con l’evoluzione che il tema dell’isola rustica animata da creature campestri troverà con il Vasari, continuatore del Tribolo nel cantiere di Castello dopo la sua morte nel 1550, attraverso un’ambientazione allegorica messa in opera non già da Pierino da Vinci, anch’egli defunto nel 1553, bensì da Bartolomeo Ammannati, con il bronzo raffigurante l’*Appennino - Gennaio* posto sullo scoglio al centro del vivaio superiore, che getta acqua dalla testa (1563-65) (Fig. 63).

²⁵⁵ Luca Martini (Firenze 1507 - Pisa 1561), ricordato dal Vasari nella Vita di Pierino da Vinci anche come commentatore di Dante (VASARI, *Le vite...* cit., VI, p. 126) e ideatore di allegorie - quale il disegno di una colonna sormontata da una *Dovizia* per la Piazza del Mercato di Pisa, poi realizzata dal Vinci (Ivi, VI, p. 127) - e, nella vita di Agnolo Bronzino, come “amicissimo” del pittore (Ivi, VII, p. 600), che lo ritrasse in un dipinto oggi alla Galleria Palatina di Palazzo Pitti (Inv. 1912 n. 434), fu professionalmente ingegnere di Cosimo I, dal 1546 provveditore della Muraglia per la costruzione del mercato Nuovo di Firenze, e dal 1547 con la triplice carica di Provveditore dei Fossi, delle Galere e delle Fortezze di Pisa.

²⁵⁶ Il Martini è continuamente presente nella Vita di Pierino da Vinci (VASARI, *Le vite...* cit., VI, pp. 119-132).



63. Bartolomeo Ammannati, *Appennino – Gennaio*, Firenze, Giardino della Villa Medicea di Castello.

Rispetto alla soluzione di “isola rustica”²⁵⁷ ivi adottata, che sarà poi riproposta, dopo la monumentale invenzione dell’Appennino del Giambologna a Pratolino (1580), nell’allestimento definitivo del *Nettuno* di Stoldo Lorenzi nel vivaio del Forcone (ante 1635) (Fig. 64), la scelta per il grande vivaio di Boboli si orienta verso un’isola “classica”, o meglio classicheggiante, con ispirazioni dall’antico unanimemente riconosciute, come il “teatro marittimo” di Villa Adriana a Tivoli descritto e disegnato da Pirro Ligorio e da Andrea Palladio²⁵⁸, ma resa ‘amena’ con l’inserimento di alberi e prati fioriti. Una esemplificazione dell’isola come apice di piacevolezza di un giardino compare nel trattato- dialogo “La Villa” di Bartolomeo Taegio, edito a Milano nel 1559, rara fonte teorica sul giardino rinascimentale, laddove a proposito della villa di Vidigulfo di tale Monsignor Landriano, egli descrive come nel “florido e incomparabile giardino /.../ in mezzo d'una bellissima peschiera giace una sì molle delicata, et piacevole isoletta, copiosa d'aranzi, cedri, et limoni, et ripiena di diversi, et mansueti animali, che ragionevolmente alla vaghezza di lei ceder dovrebbe la bella isola di Citharea, di Colco, d’Ithica, di Ogigia, di Baia, d’Andro, di Cipro, d’Utica, di Etalia, di Leno, d’Ischia, con quante altre famose isole furono mai”²⁵⁹.

²⁵⁷ Per un’analisi di tale tipologia cfr. B. WILES, *The Fountains of Florence. Sculptors and their followers from Donatello to Bernini*, Cambridge (Massachusetts), 1933, pp. 79-83.

²⁵⁸ V. SALADINO, *L’antico a Boboli. Da Cosimo I a Ferdinando II*, in *Il giardino di Boboli...* cit., pp. 164-173: 171.

²⁵⁹ B. TAEGIO, *La Villa dialogo di m. Bartolomeo Taegio*, dalla stampa di Francesco Moscheni, In Melano 1559, p. 81.



64. Stoldo Lorenzi, *Nettuno detto Forcone*, allestimento ante 1635, Firenze, Giardino di Boboli.

Dalla documentazione esistente, il progetto dell'Isola di Boboli mostra una evoluzione e arricchimenti nel corso del tempo, fra un primo ordine riferito al modello per una fontana e gli ordini successivi in cui figurano sempre di più elementi scultorei.

In particolare l'ordine del 19 giugno 1619 con cui il granduca vuole che “si faccia il modello di una fontana et perché vi sarà bisogno di colonne, cornice, pile et altro, comanda però in virtù di questo ordine che Cosimo Fabbroni somministri ogni spesa et tutto quello che occorrerà per tal servizio, secondo che di mano in mano dirà Giulio Parigi, nonostante”²⁶⁰ è stato messo in relazione con il documento del 30 giugno 1620 in cui sono pagati pittori e legnaioli per “un modello fatto per fare la fonte nel mezzo del vivaio di Boboli” e “per dipintura del modello della fonte dell'Isola”²⁶¹.

Sappiamo anche che due settimane dopo l'ordine di realizzazione del modello, il 4 luglio 1619, “SA vuole che si portino nel giardino di Boboli le colonne di paragone che sono nella Doganuzza et comanda però che Cosimo Fabbroni faccia eseguire subito et che ne

²⁶⁰ ASF, MP, 1848, c. 432, 19 giugno 1619, trascritto in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 130 doc. 15.

²⁶¹ ASF, P, 4119, c. 107, 30 giugno 1620, trascritto in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 130, doc. 15.

somministri la spesa nonostante”²⁶². Queste colonne, il cui luogo di provenienza, non meglio identificabile, poteva essere un deposito presso una porta daziaria minore della città e che erano evidentemente erratiche e forse di spoglio, paiono confacenti al progetto per la fonte dell’Isola, non trovandosi nel giardino una plausibile destinazione alternativa; quanto al materiale, o si trattava di colonne impiallacciate con la pietra di paragone, altrimenti inidonea a una scala di grandezza architettonica, oppure poteva trattarsi di colonne in “marmo nero”, estensivamente denominato “paragone”, dello stesso tipo prescelto da Bartolomeo Ammannati per la Sala delle Nicchie, che dai documenti risulta essere cavato a Prato²⁶³, ovvero il celebre “verde”, detto anche “serpentino”, nelle sue gradazioni più scure.

La loro presenza sull’Isola sembra confermata anche dalla descrizione che di essa troviamo nel poema di Gabriello Chiabrera: “Nel più riposto sen dell’onde terse / siede Isoletta: ed serba in grembo / loggia, pure a mirar stanza di regi; / contra il furor delle stagion perverse / sostengono colonne altiero tetto, / libici marmi, ed artifici egregi”²⁶⁴; nella quale i “libici marmi” fanno pensare proprio alle “colonne di paragone”, dal momento che il colore nero che contrassegna questa denominazione poteva evocare nel poeta genovese i marmi provenienti dall’Africa, e dunque “libici” in senso esteso, legati alla circolazione di “anticaglie” e al gusto per soggetti di mori e divinità africane.

Se il Chiabrera intitola il suo poema del 1620 “Il Vivaio di Boboli” è proprio per dare risalto all’opera che in quel momento stava più a cuore al granduca, e che, seppur incompiuta, ne esprimeva l’ampiezza di vedute in ambito culturale, configurandosi in direzione del “meraviglioso”, con elementi fortemente innovativi rispetto a modelli canonici di isola formale, come quella realizzata dal cardinale Gambara a Villa Lante a Bagnaia.

È ciò che rileva un attento osservatore come Joseph Furttentbach, peraltro prossimo, come vedremo, all’*entourage* di Giulio Parigi, il quale, visitando Boboli entro il 1620²⁶⁵, descrive, con maggiori dettagli rispetto al poeta, il vivaio dell’Isola, sottolineandone l’amenità unita alla meraviglia dei giochi d’acqua e il soverchio di emozioni che esso provoca: “un laghetto ovale delimitato da un recinto di ferro. E nel suo mezzo si trova una piccola isola, sulla quale è posizionata una cupola ricoperta di verde accanto a una grande varietà di alberi, ma il suolo

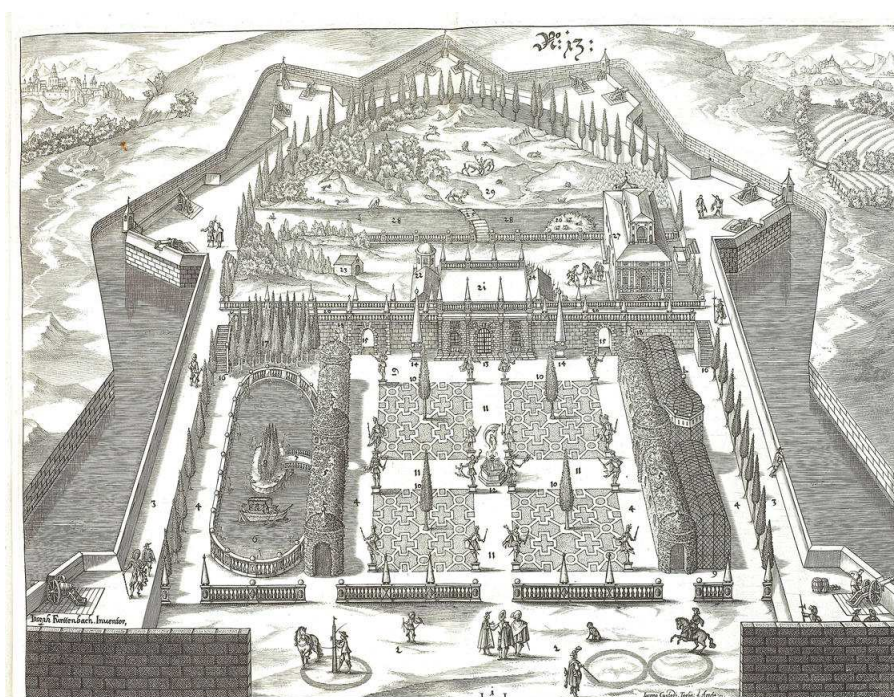
²⁶² ASF, MP, 1848, c. 439, 4 luglio 1619, trascritto in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 131, doc. 19.

²⁶³ Cfr. F. FARNETI, *La sala delle Nicchie: un apparato decorativo ritrovato*, in *Palazzo Pitti, la reggia...* cit., pp. 111-123: 121 nota 4.

²⁶⁴ G. CHIABRERA, *Delle opere di Gabriello Chiabrera tomo terzo contenente poemetti profani e sacri*, presso Angiolo Geremia, in Venezia 1730.

²⁶⁵ Nel 1620 egli fa rientro in patria dopo circa tredici anni trascorsi in Italia per lo più fra Milano, Genova e Firenze; cfr. M. AZZI VISENTINI, *I giardini di Boboli nelle testimonianze dei viaggiatori dell’Europa Centrale nella prima metà del Seicento*, in *Boboli 90...* cit., pp. 131-146: 140.

è ricoperto con tappeto di fiori. Si accede attraverso un ponte, quindi ci sono da vedere così tante cose che uno si dimentica di se stesso. Nel frattempo però sull'isola iniziano dappertutto i giochi d'acqua, in modo che l'uomo non può più essere riconosciuto, ma può essere battezzato in modo meraviglioso, non solo sull'isola ma anche sul ponte e nei suoi cancelli, nei cui recinti di ferro sono inserite graziosamente delle fontane, in modo da non essere percepite²⁶⁶. Il Furttentbach rimarrà così colpito da questa esperienza al punto di riproporne gli elementi principali nella raffigurazione del giardino ideale nella sua "Architectura Civilis"²⁶⁷ (1628), in cui osserviamo, fra altre suggestioni, un vivaio ellittico con al centro un'isoletta alberata raggiungibile attraverso un piccolo ponte (Fig. 65).



65. Joseph Furttentbach, *Architectura Civilis*, Ulm 1628, tav. XIII.

Parrebbe dunque che al 1620 l'Isola di Boboli fosse decorata da una loggia con fontana costituita da colonne di marmo nero e da una cupoletta di verzura, una pergola ricoperta di piante, messa in opera in seguito all'ordine del luglio 1619, ma anche da elementi di dettaglio come il prato fiorito, il variegato boschetto e i giochi d'acqua già attivati, senza però che

²⁶⁶ "ein Oval gebawen / unnd rings mit einem eysern Gätter umbfangen. In der mitten steht ein kleine Insul / darob ein Cupula mit grünem uberzogen / beneben allerley Bäumen / der Boden aber mit Blumengeschirz ubersetzt / und wird uber ein Brucken hinein gespatziert / es ist hier so mancherley zu sehen / dass jeder seiner selber vergist / entzwischen aber fängt die Insul bey allen Orten von springenden Wassern also an zu spielen / dass kaum der mensch vor solchem mehr zu erkennen / daheher in bester Form kan getaufft werden / dann nicht allen die Insul / sonder auch die Brucken / und die daran gehende Thüren / in gleichem der eyserne Gatter voller springender Wasser also zierlich eingesetzt / dass sen *Artificio* nit kan wahr genommen werden", Furttentbach 1627, p. 79 (traduzione a cura di Laura Biagianti, cit. in BALLERINI, INNOCENTI, *I Voltoni...* cit., p. 64 nota 46).

²⁶⁷ J. FURTTENTBACH, *Architectura Civilis*, Ulm 1628; si veda la tav. XIII e la descrizione nel testo da p. 31 e sgg.

compaia nelle due descrizioni alcun riferimento a statue raffiguranti Venere o soggetti ad essa connessi. Questi ultimi subentrano dal gennaio del 1620, quando il granduca reinterviene sul progetto, ordinando che “si facciano alcuni Amorini di marmo, una nicchia di mistio et anche altre statue per ornamento di una fontana che l’AS ha diliberato che si faccia nel mezzo dell’Isola di Boboli, in conformità di quanto ha ordinato a Giulio Parigi, comanda però che il medesimo Giulio faccia fare quanto prima le suddette cose a diversi scultori et che Cosimo Fabbroni ne somministri ogni spesa, nonostante”²⁶⁸; se gli amorini si qualificano certamente come complemento di Venere, all’apparenza manca ancora il soggetto principale, che non ritroveremo mai in documenti relativi a pagamenti diretti, ma solo come denominazione il 10 febbraio 1621, pochi giorni prima della morte del granduca, laddove si pagherà Antonio Novelli “per aver fatto un putto di marmo di più ch’el naturale per il bagno di Venere da farsi nell’Isola del Vivaio grande in Boboli e detto putto rappresenta un Chupido che nuota in detto bagno...”²⁶⁹. In tal senso è plausibile, se una statua di Venere venne mai posta in opera per coronare il “bagno” ancora “da farsi”, che si trattasse di un soggetto di recupero, come argomentato nelle due ipotesi di riconoscimento sopra riportate, mancando ad oggi notizia di una commissione diretta intorno a quegli anni. Senz’altro vi si trovava una “fonticina d’ottone”²⁷⁰, detta altrove “fontana”²⁷¹, il cui diminutivo la fa immaginare troppo esile per collegarla a una scultura di coronamento a grandezza naturale; così come appare probabile, dalle fonti sopra citate, che il complesso decorativo si fosse articolato a partire dalla loggia, ancora priva di una tematica che altrimenti l’avrebbe qualificata nelle descrizioni e nei documenti contemporanei, procedendo poi per via di addizioni o sostituzioni fino alla esplicita denominazione di “bagno di Venere”.

A tale allestimento ‘in progress’ si possono ricondurre i “coralli bianchi et rossi per fontane”²⁷² fatti comprare da Sua Altezza e saldati con ordine del 22 giugno 1619, per conservare i quali il 28 giugno si fa “accomodare una stanza alla Tinaia acciò vi si conservino in buon ordine i nicchi et coralli che sono in Boboli...”²⁷³, le “stravaganze del mare”²⁷⁴

²⁶⁸ ASF, MP, 1848, c. 379, 9 gennaio 1619/20, trascritto in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., pp. 133-134 doc. n. 24.

²⁶⁹ ASF, P, 2516, c. 477, 10 febbraio 1620/21, trascritto in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 140 doc n. 35.

²⁷⁰ ASF, P, 2524, c. n.n., n° 44, 7 giugno 1636, trascritto in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 166 doc. n. 69.

²⁷¹ Cfr. *supra* nota 244.

²⁷² ASF, MP, 1848, c. 433, 22 giugno 1619.

²⁷³ ASF, MP, 1848, c. 435, 28 giugno 1619, trascritto in CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 131 doc. 18.

²⁷⁴ ASF, P, 4119, c. CVII, 21 ottobre 1620.

acquistate nell'ottobre 1620, e forse anche i "3 uccellini di rame venuti d'Alemagna"²⁷⁵ pagati nel giugno dello stesso anno. Quest'ultima inedita menzione, forse da riferire a piccoli strumenti sonori per una fontana, uccellini metallici che cinguettavano grazie all'uscita forzata dell'aria spinta dall'acqua, introduce un tema confacente alle operazioni in corso, studiato da Giulio Parigi²⁷⁶ e già narrato nei vari trattati di idraulica desunti dalla *Pneumatica* di Erone Alessandrino²⁷⁷, a partire da quello in latino di Federico Commandino, prima edizione a stampa uscita a Urbino nel 1575²⁷⁸ (Fig. 66), seguito dalla versione in italiano di Giovan Battista Aleotti, edita a Ferrara nel 1589²⁷⁹ (Fig. 67), e poi da altre, come quella di Alessandro Giorgi, stampata a Urbino nel 1592²⁸⁰ (Fig. 68); dando conto, in questo caso col *topos* degli uccellini cantori, uno dei più celebri apparati eroniani²⁸¹, di un giardino di delizie, intimo e raccolto, ma anche di un peculiare interesse per fenomeni e apparati in cui si manifestava la pressione dell'acqua e dell'aria, già messi in opera da Niccolò Tribolo per il giardino di Castello e descritto dal Vasari, laddove, nella celebre quercia 'abitabile' animata da scherzi d'acqua, non "si può dire a pieno per quante vie si volge la detta acqua della quercia con diversi strumenti di rame per bagnare chi altri vuole, oltre che con i medesimi strumenti se le fa fare diversi rumori e zuffolamenti"²⁸².

²⁷⁵ "E adi _ detto [30 giugno 1620] scudi 52.3.3_ per costo di 3 uccellini di rame venuti d'Alemagna", ASF, P, 4119, c. 107, 30 giugno 1620.

²⁷⁶ BNP, Ms. It. 1292, c. 28, citato in LAMBERINI, *Boboli e l'ingegneria idraulica...* cit., p. 474 e nota 37, a proposito del disegno della "famosa fontana che fa cantare, con l'acqua, automi in forma di uccelli"; la studiosa riferisce di una fontana con scherzi per la camera di Sua Altezza a Pitti fabbricata dal Parigi nel 1613 (ASF, GM, 332, ins. 1, c. 61: "Il Ser.mo P(ad)rone dice che V.S. mandi quel vaso o scherzo da fontana che fece ultimamente quello tedesco che vi stette a farlo molti giorni in forma ovata che ms. Giulio Parigi lo vuole accomodare nella fontana che si fa nelle stanze terrene. Di SAS Dio la felicità (...) Domenico Montaguto").

²⁷⁷ Per la genesi dei trattati di *Pneumatica* di Ctesibio (perduto) e Erone cfr. G. DI PASQUALE, *Una enciclopedia delle tecniche nel Museo di Alessandria*, in *Il giardino antico da Babilonia a Roma. Scienza, arte e natura*, catalogo della mostra (Firenze, Limonaia del Giardino di Boboli, 8 maggio-28 ottobre 2007), a cura di G. di Pasquale, F. Paolucci, Livorno 2007, pp. 58-61. Per la diffusione degli *Pneumatica* di Erone fra Cinque e Seicento cfr. O. TRABUCCO, "L'opere stupende delle arti più ingegnose". *La recezione degli Πνευματικά di Erone Alessandrino nella cultura italiana del Cinquecento*, Firenze 2010.

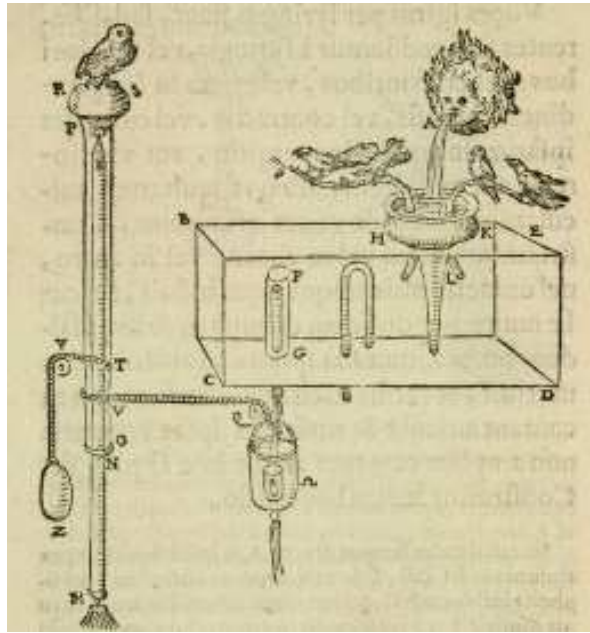
²⁷⁸ F. COMMANDINO, *Hero Alexandrinus. Spiritalium liber. A Federico Commandino Urbinate, ex Graeco, nuper in Latinum conversus*, Urbino, s.n. (D. Frisolini), 1575. È questa l'*editio princeps* del trattato, che, grazie alla cerchia di umanisti, come Guidobaldo del Monte e Bernardino Baldi, gravitanti intorno alla scuola di matematica istituita a Urbino dal Commandino, contribuirà all'irradiazione del celebre testo anche a Ferrara, con la versione dell'architetto degli Este Giovan Battista Aleotti, a Firenze con le applicazioni di Bernardo Buontalenti, a Padova e Venezia, per propagarsi infine a Napoli con Giambattista della Porta e Fabio Colonna (cfr. TRABUCCO, *L'opere stupende...* cit.).

²⁷⁹ G.B. ALEOTTI, *Gli artificiosi et curiosi moti spiritali di Herrone, tradotti da m. Gio. Battista Aleotti d'Argenta, aggiuntovi dal medesimo quattro theoremi [...] et il modo con che si fa' artificiosamente salir un canale d'acqua viva o' morta in cima d'ogn'alta torre*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1589.

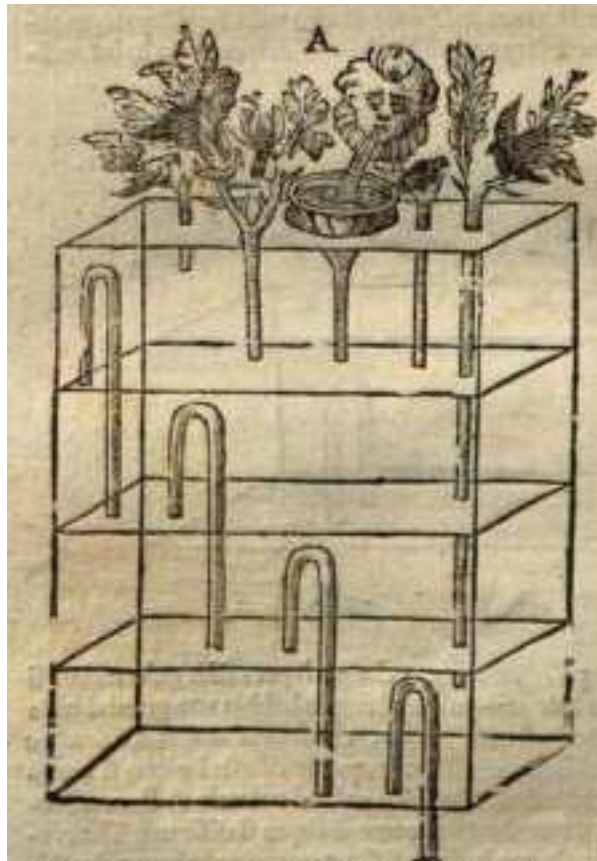
²⁸⁰ A. GIORGI, *Spiritali di Herone Alessandrino, ridotti in lingua volgare da Alessandro Giorgi da Urbino*, appresso Bartolomeo e Simone Ragusi, Urbino 1592.

²⁸¹ Cfr. G. DI PASQUALE, *Ramo con uccellini che cinguettano*, in *Il giardino antico da Babilonia...* cit., p. 222, e Ivi p. 220 cat. 2.B.11, scheda di E. De Carolis.

²⁸² VASARI, *Le vite...* cit., VI, pp. 82-83.



66. Federico Commandino, *Hero Alexandrinus. Spiritalium liber*, Urbino 1575, p. 24, particolare.



67. Giovan Battista Aleotti, *Gli artificioosi et curiosi moti spiritali di Herrone*, Ferrara 1589, p. 52, particolare.



68. Alessandro Giorgi, *Spirituali di Herone Alessandrino*, Urbino 1592, p. 50 v., particolare.

Dunque, un filo diretto fra quello che è il modello di tutti i giardini medicei e l'Isola di Boboli, con i suoi "artifici egregi", evocati dal Chiabrera e collegati da Pizzorusso all'ingegno idraulico del pittore, architetto e scenografo di corte Cosimo Lotti²⁸³. Anche se la citazione "moltissimi scherzi d'acqua tanto belli, nuovi e capricciosi, che più non si poteva desiderare" riportata dallo studioso va riferita al vivaio de' Pitti e non alla Vasca dell'Isola²⁸⁴, l'accostamento è comunque indicativo della potenzialità operativa insita nella cerchia del Parigi, cui anche il Lotti apparteneva; tanto più che egli era ben informato, avendoli restaurati e rinnovati su incarico di Cosimo II²⁸⁵, degli artifici idraulici di Pratolino e di Castello, con una particolare attenzione per la "quercia", al punto che il Baldinucci attribuisce al Lotti

²⁸³ PIZZORUSSO, *Per dimenticare...* cit., p. 209.

²⁸⁴ Dopo la morte di Cosimo II il Lotti, frequentando i Principi fanciulli, "Per questi fece nel vivaio dei Pitti moltissimi scherzi d'acqua tanto belli, nuovi e capricciosi, che più non si poteva desiderare. Fra gli altri fece una piccola barchetta, nella quale eran due barcaruoli, che per forza di contrappesi si vedevano vogare mentre la barca, che era di un braccio o poco più andava camminando. Accomodò ancora nello stesso vivaio due figurine armate, che non eccedevano l'altezza di un palmo. Queste posavano sopra un piano di asse coperto di lamiera di rame, e questa sopra un pantello, che in fondo aveva uno zoccolo pesante, sì bene contrappesato, che la teneva ferma appunto al piano dell'acqua, mentre le due figure, mediante alcuni artificiosi ordinghi, che eran sotto incontrandosi insieme, e più volte arretrandosi s'investivano con lancia. Chi vide molte di queste invenzioni dice, che il Lotti per far tale apparenza si valesse di certe cassette d'acqua riserrata, che al toccar di una chiave pigliavano un moto violento, con cui si vedevano operare quelle figure, e anche la barchetta" (BALDINUCCI, *Notizie...* cit., V, p. 9).

²⁸⁵ "Onde essendo stata conosciuta dal Serenissimo Granduca [Cosimo II] la sua grande abilità nell'inventare e condurre a fine cose curiose e nuove, volle che ei restaurasse tutte le fonti della Real Villa di Pratolino: ma particolarmente tutte le figure che movendosi a forza d'acqua, fanno diversi loro uffici, che pajon veramente animate. Ebbe ancora per volontà del medesimo a restaurare le fonti della villa di Castello, dove condusse con sua invenzione la bellissima fonte, che si chiama la Grotta, con un gran cancello di ferro, che da per se stesso a forza d'acqua chiudendosi serra il mal pratico forestiere dentro alla medesima, mentre da tutte le parti piovono acque in grande abbondanza: e similmente fu suo concetto e artificio il gran mascherone, che si vede sopra il frontespizio di essa grotta, il quale al toccar che si fa col piede una lapida, che è nel pavimento poco avanti all'entrare, aprendo mostruosamente la bocca, e stralunando gli occhi, vomita addosso a chi è di sotto trentatre fiaschi d'acqua in un momento: e fece anche due cigni per una fonte di questa villa, che a vicenda si muovono, tuffando il capo per bere, poi vanno spruzzando l'acqua all'intorno verso i riguardanti. Quivi pure nella fonte detta Quercia, fece una tavola, che getta acqua con bellissimi scherzi" (BALDINUCCI, *Notizie...* cit., V, pp. 7-8).

l'esecuzione della "tavola, che getta acqua con bellissimi scherzi", sottraendone l'invenzione alla paternità del Tribolo²⁸⁶.

Se la musica d'acqua della "quercia", così ripristinata nelle sue funzioni, poté dunque suggestionare il granduca, che spesso si recava a Castello²⁸⁷, exemplum di giardino delle meraviglie a portata di mano, per un interesse evidentemente ravvivato dalle applicazioni che di quei temi desiderava fare anche a Boboli, quel precedente dovette riversarsi nella verzura del padiglione dell'Isola, grazie a espedienti come i tre uccellini di rame, che non potremmo immaginare in nessun'altro contesto, se non in quello dove, come ricorda il Furttenbach, "uno si dimentica di se stesso". All'effetto finale poteva contribuire anche l'insolita "fonticina d'ottone", forse essa stessa piccolo ma prezioso meccanismo idraulico.

Questa apparente congerie di *naturalia* e *artificialia* - marmi neri, coralli, conchiglie e altre stravaganze del mare, meccanismi e lucidi metalli - rivolti ai sensi e all'intelletto, immaginati ricomposti nel contesto dell'Isola e della sua loggia, quasi novello *cabinet d'amateur* all'aria aperta, evocano un gusto in voga all'epoca, che ritroviamo visivamente espresso con similitudini calzanti in dipinti su rame di Jan Brueghel il Giovane come le allegorie *della Pace e dell'Amore*, (Figg. 69, 70) o *L'Allegoria dell'udito* (Figg. 71, 72); opere che con profusione di dettagli di ambientazione ripropongono quello stesso naturalismo fiammingo, impreziosito da simbologie, già proprio del padre dell'artista, Jan Brueghel il Vecchio²⁸⁸, presente, come si è visto, nelle collezioni di Cosimo II. In particolare *L'Allegoria dell'udito* affida la descrizione più carica di simbologie a una rocciosa isoletta che ritengo sia da interpretare come la rappresentazione del monte Parnaso, per la presenza di Pegaso che da essa spicca il volo²⁸⁹; l'isola ospita anche una scultura personificante un fiume, figurine che suonano zufoli e un fauno con organetto, intravisti attraverso una preziosa loggia coronata di

²⁸⁶ "...nel mezzo della quercia, è una stanza quadra con sederi intorno e con appoggiatoi di spalliere tutte di verzura viva, e nel mezzo una tavoletta di marmo con un vaso di mischio nel mezzo; nel quale per una canna viene e schizza all'aria molt'acqua..." , VASARI, *Le vite...* cit., VI, p. 82.

²⁸⁷ Vi si reca ad esempio il 22 e il 24 aprile, come riferisce il Tinghi (Tinghi, *Diario di Ferdinando I e Cosimo II...* cit., cc. 486 v, 487 r), pochi giorni dopo aver menzionato per la prima volta la visita al nuovo giardino di Boboli del 18 aprile.

²⁸⁸ Si pensi ad opere quali le *Allegorie degli Elementi* commissionategli dal Cardinale Borromeo e donate nel 1618 alla Biblioteca Ambrosiana, o alle *Allegorie dei cinque sensi*, realizzate insieme a Rubens fra il 1617 e il 1618, conservate al Museo Nazionale del Prado.

²⁸⁹ Il Pegaso che spicca il volo dal monte Parnaso, tema comunque consueto, trova un precedente in ambito medico in quello rappresentato da Frans Francken il Giovane, insieme alle nove muse che circondano Minerva, nel quadro *L'Allegoria del genio* degli Uffizi (Inv. 1890, n. 1061), datato verso il 1610, in origine conservato a Pitti e con buona probabilità acquisito da Cosimo II (si veda *supra* al paragrafo II.2 nota 113). Un monte Parnaso con Pegaso in atto di spiccare il volo era rappresentato nel giardino di Pratolino, come osserviamo in uno dei disegni di Giovanni Guerra conservati all'Albertina di Vienna (Inv. 37222).

verzura e incrostata di coralli e conchiglie che si riflettono nell'acqua del bacino in cui nuotano candidi cigni (Fig. 72).



69. Jan Brueghel il Giovane, *Allegoria della Pace*, circa 1640, olio su tela, 66,5×90,6 cm, United Kingdom, collezione privata.



70. Jan Brueghel il Giovane, *Allegoria dell'amore*, circa 1648 – 1650, olio su rame 88 × 104 cm, United Kingdom, collezione privata.

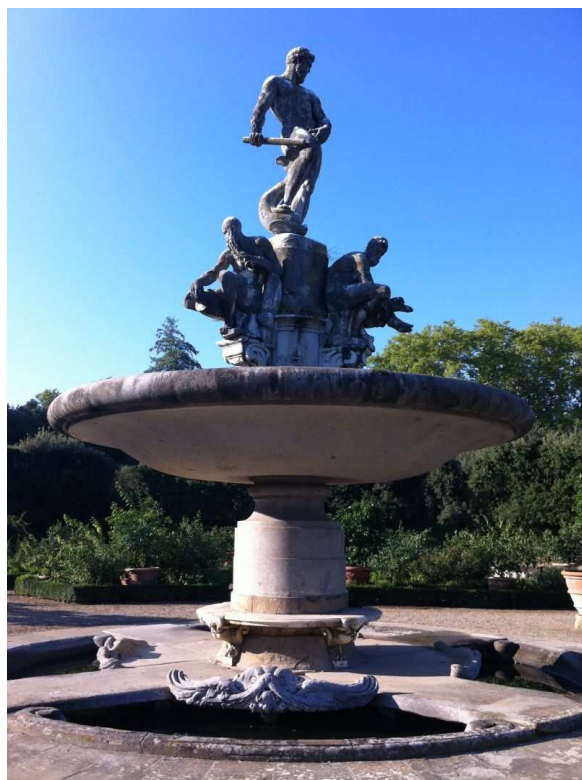


71. Jan Brueghel il Giovane, *Allegoria dell'udito*, circa 1645-1650, olio su tela, 57 × 82,5 cm, Genève, Collezione Diana Kreuger.



72. Jan Brueghel il Giovane, *Allegoria dell'udito*, circa 1645-1650, particolare.

Evidentemente al granduca premeva molto l'ultimazione dell'allestimento dell'Isola, se a un certo punto ordina che Giulio Parigi “faccia fare quanto prima le suddette cose a diversi scultori”²⁹⁰, nella speranza che una lavorazione in parallelo dei soggetti prestabiliti gli avrebbe consentito di vedere compiuto quel tema così caldeggiato, cosa che però forse non avvenne, a causa della sua morte il 28 febbraio 1621. Quale che fosse l'assetto della Vasca dell'Isola dopo il 1621, e che esso venisse o meno concluso secondo la volontà del defunto granduca dalle reggenti, è certo che nel 1637 Ferdinando II vi fa montare la Fontana di Oceano (Fig. 73), smantellando nel contempo la fonticina di ottone²⁹¹, e che nel 1638 sopravvivono ancora gli amorini, descritti da Nicholas Stone nel suo diario²⁹².



73. Fontana di Oceano, Vasca dell'Isola, Firenze, Giardino di Boboli.

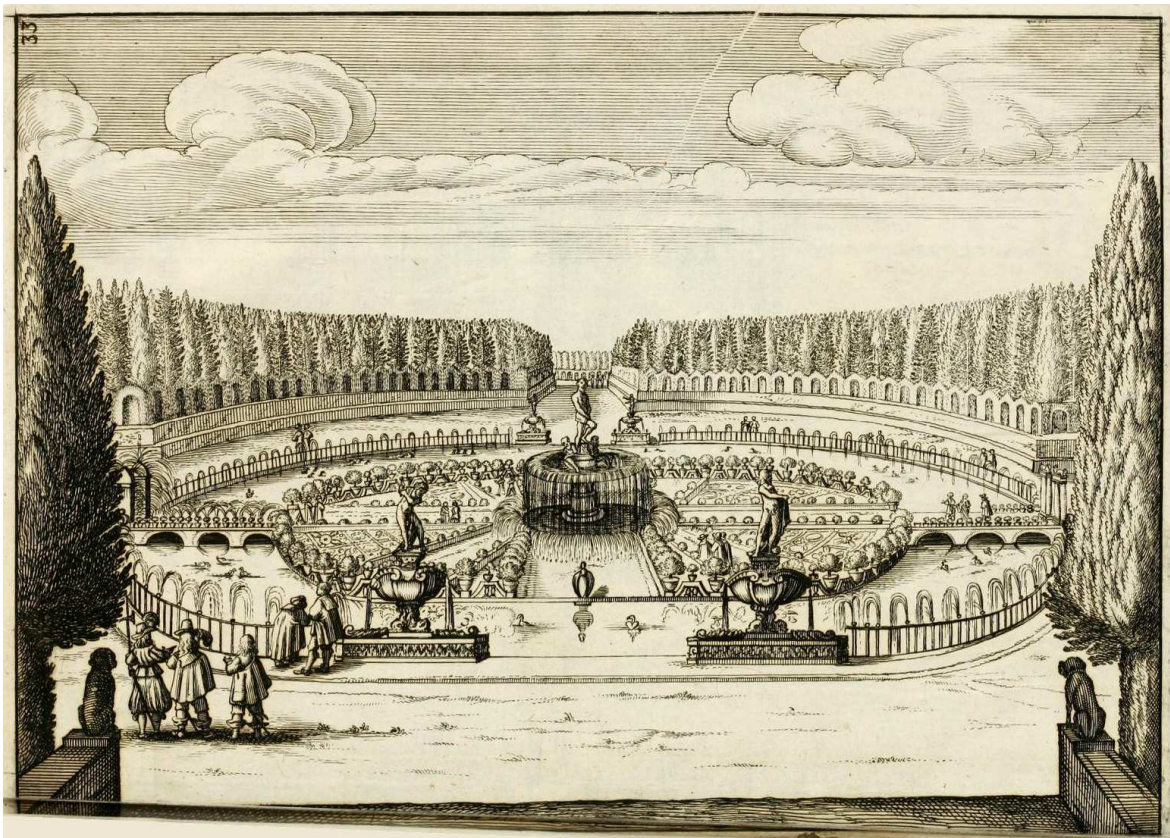
Una vita breve per il “bagno di Venere”, come del resto era avvenuto per altre composizioni allegoriche o singole sculture che per mutazioni del gusto o dei programmi iconografici avevano assecondato di volta in volta le iniziative dei differenti committenti, per lo più riadattate o riconfigurate entro nuove collocazioni. In questo caso è l'intento di Ferdinando II

²⁹⁰ Cfr. *supra*, nel testo e alla nota 268.

²⁹¹ Cfr. *supra*, nel testo e alla nota 244.

²⁹² N. STONE, *The note-book...* cit., pp. 163-164.

di conquistarsi l'“encomio pubblico” e di realizzare un “percorso etico-politico del giardino” verso Porta Romana, e da lì fino al Poggio Imperiale²⁹³, a determinare l'inserimento nell'Isola del tema del dominio dei mari così caro all'iconografia dinastica; e ciò avviene con la spettacolare messa in scena di Oceano trionfante come fulcro delle allegorie del giardino (Fig. 74), relegando all'oblio la fugace coerenza dell'Isola di Venere, di cui sopravvivono in loco quattro marmorei testimoni d'Amore (Fig. 75), il corteo di Amorini diviso fra la Fontana del Carciofo (Fig. 76) e la Grotta di Mosé (Fig. 77), e quanto al resto, oltre le memorie letterarie, nessuna testimonianza figurativa.



74. G.A. Böckler, *Architectura Curiosa Nova*, Norimberga 1664, tav. 33, Veduta della Vasca dell'Isola del giardino di Boboli.

²⁹³ PIZZORUSSO, *Per dimenticare...* cit., pp. 217-219.



75. Vasca dell'Isola, Firenze, Giardino di Boboli, con, sulla destra, *Amore che sorride* di Cosimo Salvestrini, 1623-1624.



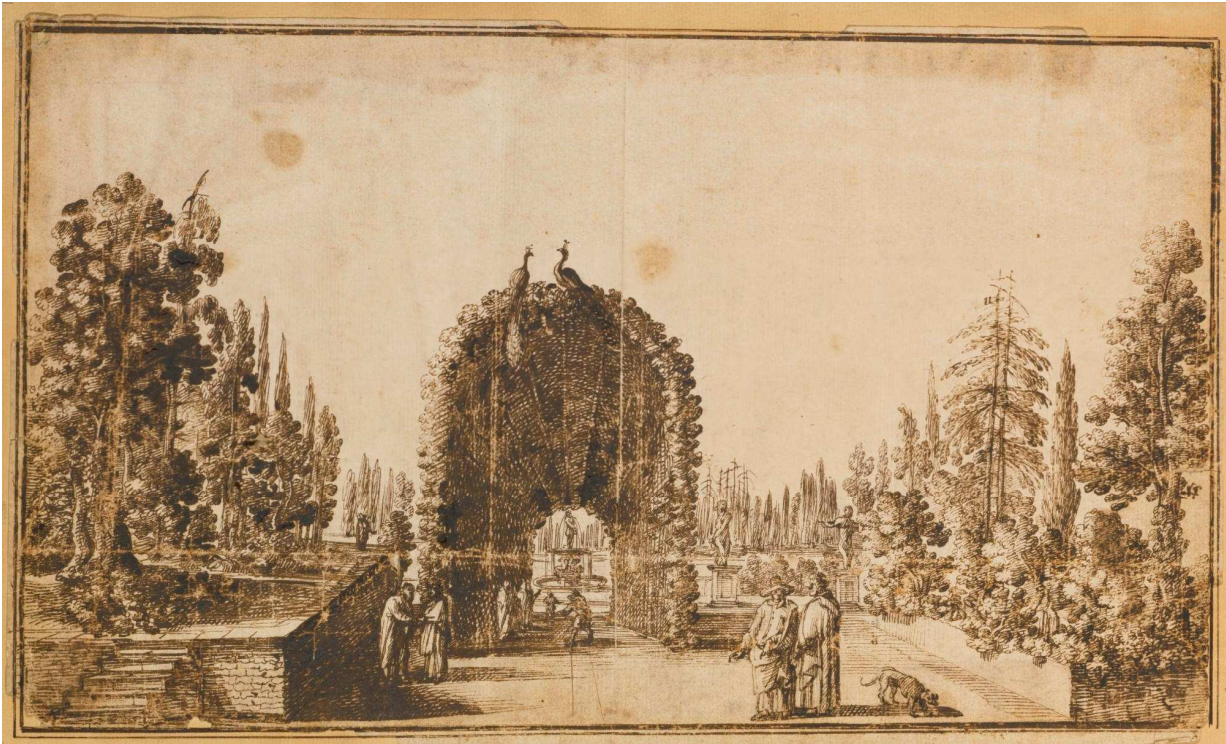
76. La Fontana del Carciofo con gli amorini già nella Vasca dell'Isola, Firenze, Giardino di Boboli.



77. Domenico Sarti, *Due amorini che si abbracciano in atto di nuotare*, 1620, Firenze, cortile di Palazzo Pitti, Grotta di Mosè , già nella Vasca dell'Isola.

Potrebbe, in via di ipotesi, rappresentare un'eccezione a quest'ultimo assunto il rinvenimento di un disegno passato per il mercato antiquario con l'attribuzione al Cantagallina, che pare raffigurare proprio la zona prossima alla Vasca dell'Isola, inquadrata dal Viottolone, o comunque da un viale convergente sull'Isola, nel caso quello proveniente dallo stradone delle carrozze, avendo di fronte un tratto di cerchiata che si sviluppa in prospettiva, e alla sua destra due statue su basamenti (Fig. 78). Il punto di fuga della cerchiata coincide con una fontana a *kylix*, del tipo a una tazza con anello sottostante, che appare sormontata da una statua vagamente somigliante alla *Venere-Teti* del Caccini che Capecchi ipotizzava far parte dell'originario allestimento²⁹⁴, mentre il fusto mostra delle figure di sostegno che richiamano in maniera stringente i tritoni rappresentati da Utens al di sotto del *Forcone* di Stoldo Lorenzi nella sua collocazione sul Prato di Madama (Fig. 79), cui sembra coerente la silhouette del fusto e anche la scala di grandezza della sconosciuta fontana (Fig. 80).

²⁹⁴ Il dettaglio del panneggio che nel disegno pare avvolgere la figura può ricordarsi con la presenza di due fori praticati nella parte anteriore del torso e recanti tracce di piombo antico, per i quali Capecchi ipotizzava una funzione di staffatura di un panneggio più tardo. Lo studioso interpreta la scultura come *Venere con delfino* e non come Teti, equivoco intervenuto secondo lui a partire dal Cambiagi; accostandola cronologicamente al *Vulcano* di Chiarissimo Fancelli, la data al 1611, ritenendola all'origine del progetto iconografico dell'Isola (CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., pp. 73-76). La scultura, riferita a Giovanni Caccini dal Cambiagi e identificata come la dea del mare Teti anche dal Vascellini, si trovava a un certo punto nel Viottolone, da dove nel 1786 fu rimossa insieme ad altre tre per volontà del granduca Pietro Leopoldo, e trasportata a Pisa nello stradone delle Cascine nella tenuta di San Rossore, dove rimase fino al 1959, quando venne definitivamente musealizzata presso il Museo Nazionale di San Matteo di Pisa; Gabriella Capecchi ritiene che potesse far parte del primitivo corredo del Viottolone (CAPECCHI, PEGAZZANO, FARALLI, *Visitare Boboli...* cit., pp. 116-117, cat. 3a, come Teti).



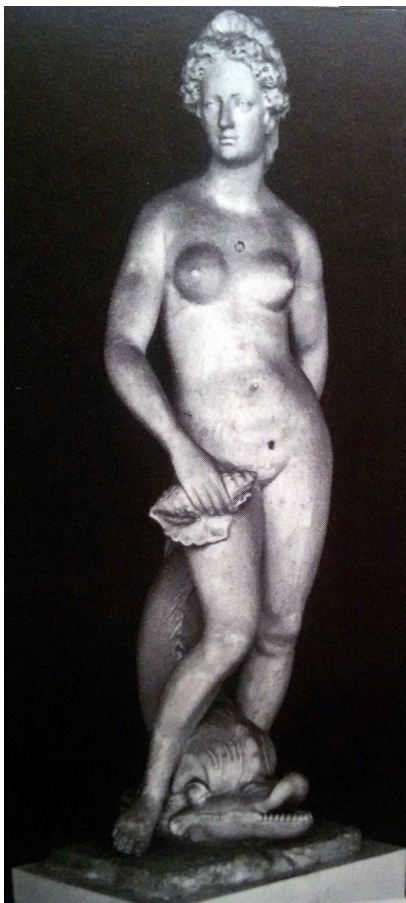
78. Remigio Cantagallina (attr.), *Veduta di giardino*, mm 220 x 363, penna e inchiostro marrone, mercato antiquario.



79. Giusto Utens, *Belveder con Pitti*, 1599 ca., particolare. 80. Remigio Cantagallina (attr.), *Veduta di giardino*, particolare.

Nella difficoltà di trovare per il giardino qui rappresentato una localizzazione alternativa a Boboli, vista l'aria familiare di tanti dettagli, come la conformazione della cerchiata, quella dei basamenti con statue o la presenza dei pavoni in libertà, l'ipotesi, seppure molto ardita, potrebbe essere quella di una sistemazione precoce della fontana del vivaio col tema di

Venere, databile intorno al 1621, per la quale, per soddisfare la fretta in molti modi manifestata dal granduca, si riutilizzerebbero il fusto con tritoni e i due bacini smontati avanti il 1606 dal Prato di Madama e dunque agevolmente disponibili²⁹⁵, coronandoli con la *Venere-Teti* del Caccini (Fig. 81).

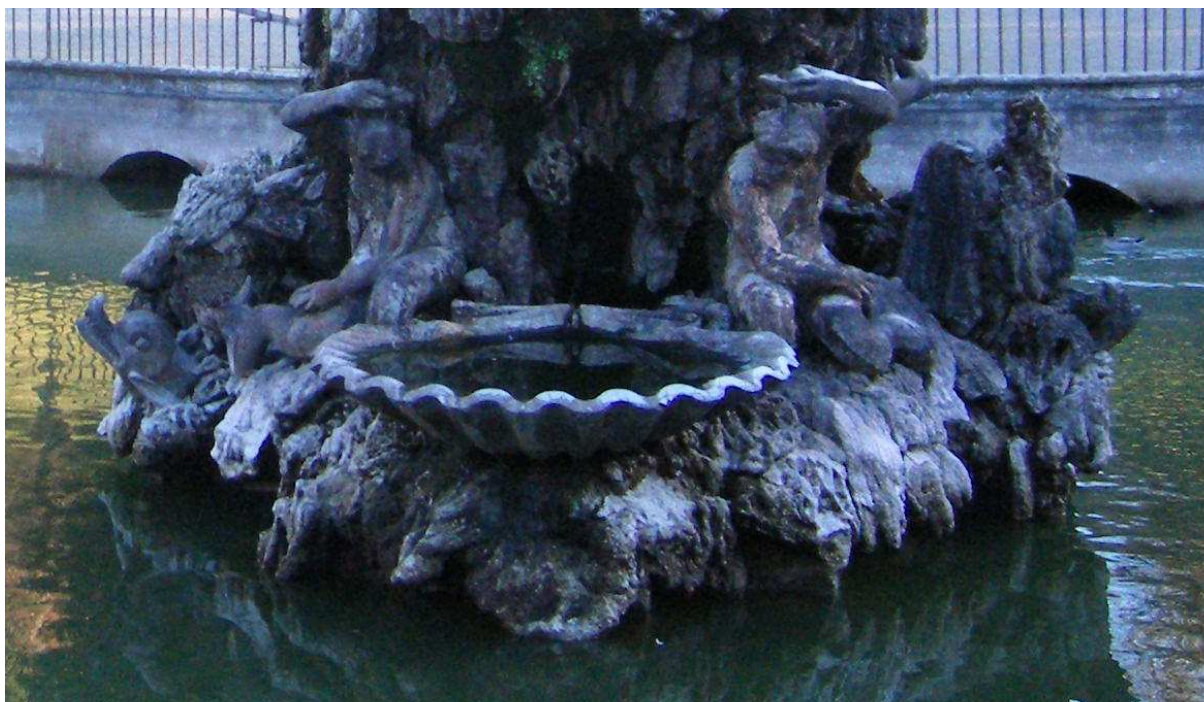


81. Giovanni Caccini (attr.), *Venere-Teti*, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, già Firenze, Giardino di Boboli.

Si spiegherebbe in tal modo, con una siffatta datazione di questo assemblaggio, la difficile identificazione del contesto: immaginando un inquadramento dal Viottolone, la presenza di una sola cerchiata potrebbe derivare dall'incompletezza del sistema viale-cerchiate; nel secondo caso potrebbe trattarsi di una cerchiata andata perduta che copriva il vialetto di collegamento fra l'Isola e lo stradone delle carrozze. Quanto al bagno di Venere, in entrambi i casi si tratterebbe di una soluzione provvisoria, ancora da integrare degli amorini e dove non compare la loggia, forse non più in loco perché smontata.

²⁹⁵ Riguardo alla varie collocazioni della fontana del Forcone di Stoldo Lorenzi e al vuoto di conoscenze fra il 1606 e il 1635, quando è documentata nell'omonimo vivaio dove si trova tutt'oggi, cfr. C. ACIDINI LUCHINAT, *La fontana del Nettuno, viaggi e metamorfosi*, in *Boboli 90...* cit., pp. 31-45. Per lo smontaggio avanti il 1606 si veda p. 43.

In ogni caso è forte la tentazione di ritenere l'ipotesi ora tracciata, in cui la fontana con Venere rimarrebbe in situ nell'Isola fino alla sostituzione con quella di Oceano, coerente col fatto che i quattro tritoni di Stoldo Lorenzi vengano ricomposti nel 1635 nella soluzione tutt'oggi presente nella vasca del Forcone (Fig. 82).



82. Fontana del Forcone, Firenze, Giardino di Boboli, particolare con i tritoni di Stoldo Lorenzi nel riallestimento definitivo.

V. BOBOLI DIETRO LE QUINTE: I VOLTONI

V.1. Un progetto dimenticato

La costruzione denominata “Voltoni” (Figg. 1, 2), situata entro l’ampliamento seicentesco di Boboli in corrispondenza dell’innesto del Viottolone con l’asse della 'cortina ritirata' cinquecentesca (Tav. IX), invisibile dall’alto del viale in quanto ubicata a un livello inferiore rispetto al suo piano inclinato, è rimasta per secoli un luogo negletto e sottostimato, tanto da essere utilizzata per funzioni meramente utilitarie, quali l'accantonamento di legname o l'accumulo di scarti organici ad uso di concimaia, e attende tuttora la dovuta valorizzazione.



1. Voltoni, interno, Firenze, Giardino di Boboli.



2. Voltoni, interno, Firenze, Giardino di Boboli

Il grande spazio coperto, a pianta rettangolare suddivisa in nove campate, appare come una sorta di criptoportico, interrato su tre lati e depresso anche rispetto alla quota esterna dei tre fornicci del fronte aperto (Fig. 3), ed è caratterizzato dalla muratura a facciavista in conci di pietraforte, che qualifica 'archeologicamente' le volte a botte e a crociera, i muri perimetrali con le due esedre centrate sui lati brevi, i pilastri più simili a setti murari che a membrature puntuali (Fig. 4); tutti elementi in virtù dei quali l'ambiente emana, nella sua nuda essenza di classica memoria, un'aura architettonica che invoca il riferimento a una finalità più autorevole rispetto a quella di limonaia ipotizzata anni addietro da Gabriele Capecchi¹.

¹ G. CAPECCHI, *Le "conservate degli agrumi", la Grande Limonaia e il Serraglio mediceo*, in *Il giardino di Boboli*, a cura di L.M. Medri, Cinisello Balsamo (Milano), 2003, pp. 250-252: 251, riprodotto come "limonaia della Sughera", Fig. 1 p. 250; al 2004 risulta una tesi di laurea di M. D'Anzi, relatore L. Zangheri, dal titolo *La limonaia della Sughera e gli agrumi nel giardino di Boboli*, non accedibile alla consultazione.



3. Voltoni, esterno, Firenze, Giardino di Boboli.



4. Voltoni, interno, Firenze, Giardino di Boboli.

Solo in anni recenti, ovviando almeno in parte alla scarsa considerazione riservata all'edificio dalla storiografia², è stata avanzata da chi scrive una nuova interpretazione della sua ragion

² I Voltoni erano stati ignorati già a partire dalle descrizioni storiche di Boboli, limitandosi il solo Francesco Maria Soldini a descriverli, senza attribuire loro una denominazione, come “archi e muraglioni molto stabili” (F.M. SOLDINI, *Il Reale Giardino di Boboli nella sua pianta e nelle sue statue*, Firenze 1789 (rist. anastatica, 209

d'essere nel giardino³, muovendo dalla rilettura di un documento riportato trasversalmente da Giorgio Galletti in un saggio sui giardini di agrumi⁴, grazie al quale è stato possibile afferrare la chiave di comprensione dell'enigmatica presenza.

Al 23 ottobre 1619 leggiamo: “Vuole S.A. fare la Grotta nella buca, dove si cav[an]o le pietre in Boboli, et fabricare poi certi voltoni, per potervi passare con la Viottola insino all'altro stradone delle carrozze, et perciò comanda a Cosimo Fabbroni che somministri tutte le spese non ostante”⁵.

Senza ripercorrere qui le numerose deduzioni che abbiamo tratto dal 'prezioso' ordine granducale, basti sottolineare che esso contiene il fine (“la Grotta nella buca”), il mezzo (“certi voltoni”) e l'utilità (“per potervi passare con la Viottola”).

I Voltoni dovevano dunque costituire l'involucro di una grotta artificiale semi-ipogea, avvalendosi della preesistenza morfologica del terreno rappresentata dalla cava (Figg. 5, 6), e al medesimo tempo un 'viadotto' che permettesse di passarvi sopra con la “Viottola”, che diverrà poi il giardino della Sughera. A differenza infatti di quanto ipotizzato da Galletti⁶, che interpretava la “Viottola” del documento come il Viale dei Cipressi, credo invece che essa identifichi tale percorso sopraelevato, e che il progetto si colleghi in tal senso al contesto dei lavori inerenti la rete viaria, compreso lo Stradone delle Carrozze, che proprio in quegli anni si andava completando⁷.

Roma 1976), p. 38); Francesco Inghirami, nella descrizione della zona prossima ai Voltoni, fa cenno a una “conserva d'acqua”, ma non è chiaro se intendesse riferirsi a questi o alla conserva interrata di servizio al giardino della Botanica Superiore (F. INGHIRAMI, *Descrizione dell'Imp. e R. Palazzo Pitti di Firenze*, Firenze 1819, p. 66).

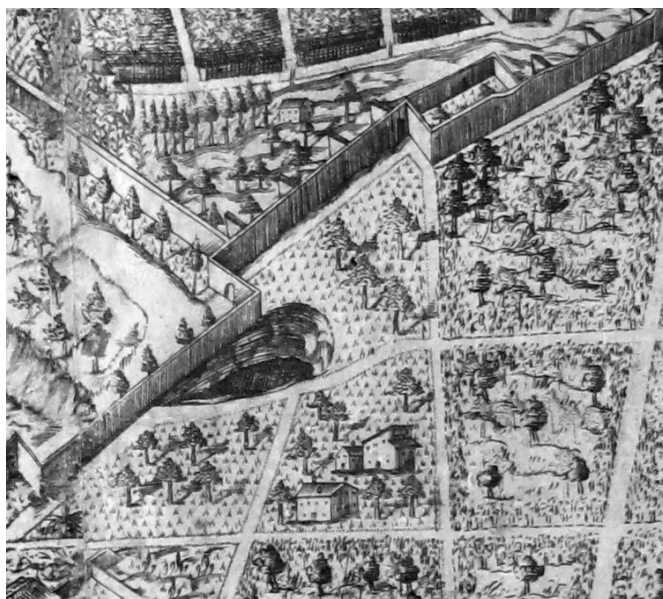
³ D. BALLERINI, I.F. INNOCENTI, *I Voltoni del Giardino di Boboli*, Livorno 2014. Per la revisione della tesi avanzata da Capecchi si veda Ivi, p. 32.

⁴ G. GALLETTI, *Agrumi in casa Medici*, in *Il giardino delle Esperidi: gli agrumi nella storia, nella letteratura e nell'arte*, atti del V Colloquio Internazionale, Centro Studi Giardini Storici e Contemporanei (Pietrasanta, 13-14 ottobre 1995), a cura di A. Tagliolini, Firenze 1996, pp. 197-216: pp. 207-208 nota 43.

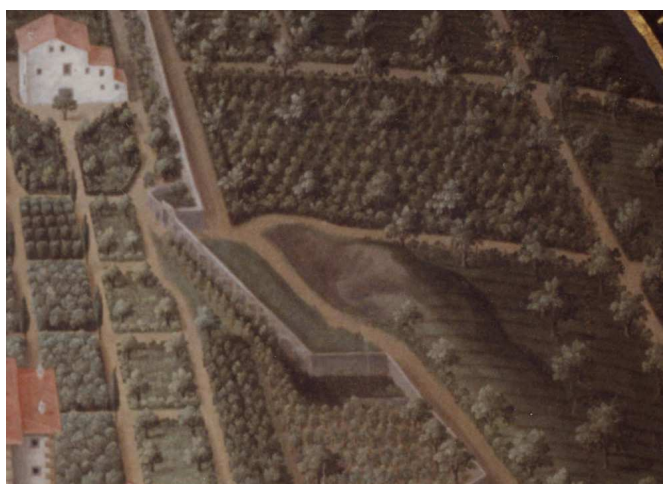
⁵ ASF, MdP, 1848, c. 504 v. In margine al foglio è scritto “Voltoni nella grotta di Boboli”.

⁶ GALLETTI, *Agrumi...* cit., pp. 207-208 nota 43.

⁷ Si veda *supra* al paragrafo IV.6.



5. Stefano Buonsignori, *Novae pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584, incisione, particolare con la “buca”.



6. Giusto Utens, *Belveder con Pitti*, 1599 ca., particolare con la “buca”.

Un intervento a larga scala, dunque, che prelude per certi aspetti al moderno concetto di restauro del paesaggio: laddove il terreno presentava una profonda 'lacerazione', una cava a “buca” e dunque difficile da risarcire, nel quadro delle idee che di giorno in giorno crescevano nella mente del granduca e dei suoi architetti, si decise di fare di necessità virtù, ideando una struttura che al contempo fungesse da ambientazione per una grotta artificiale col suo corredo allegorico, e da collegamento dell'incipit del Viale dei Cipressi con il nevralgico Stradone delle Carrozze.

Se è valida tale ipotesi, la nuova viottola avrebbe reso accessibile dal palazzo, in maniera più agevole rispetto alle rampe del giardino cinquecentesco, non solo il Viottolone ma anche il

bastione del Cavaliere, e ciò attraverso le 'delizie' di agrumi della Sughera e della Lavacapo, giardini che non a caso pervengono, con l'aggiunta della Sughera nel 1624, a una unificazione formale tale da far presupporre la volontà di creare un percorso in continuità, che solo in un secondo tempo sarà interrotto dall'interposizione di due cancellate (Figg. 7-10).



7. Firenze, Giardino di Boboli, veduta dall'alto del Viale dei Cipressi verso il giardino della Sughera.



8. Firenze, Giardino di Boboli, giardino della Sughera, l'imbrecciato e la spalliera di agrumi con gli "orticini".

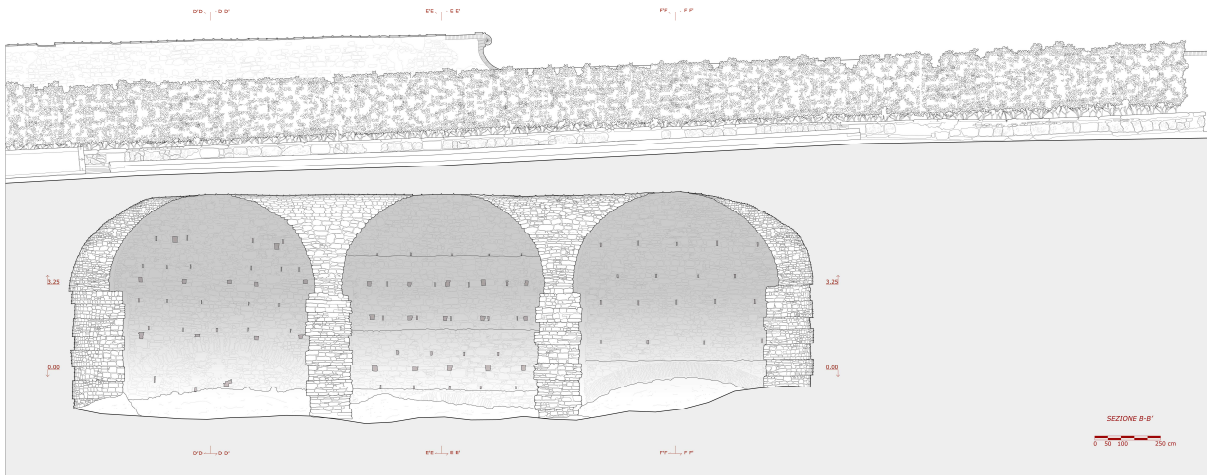


9. Firenze, Giardino di Boboli, veduta dal principio del Viale dei Cipressi verso il giardino della Lavacapo.

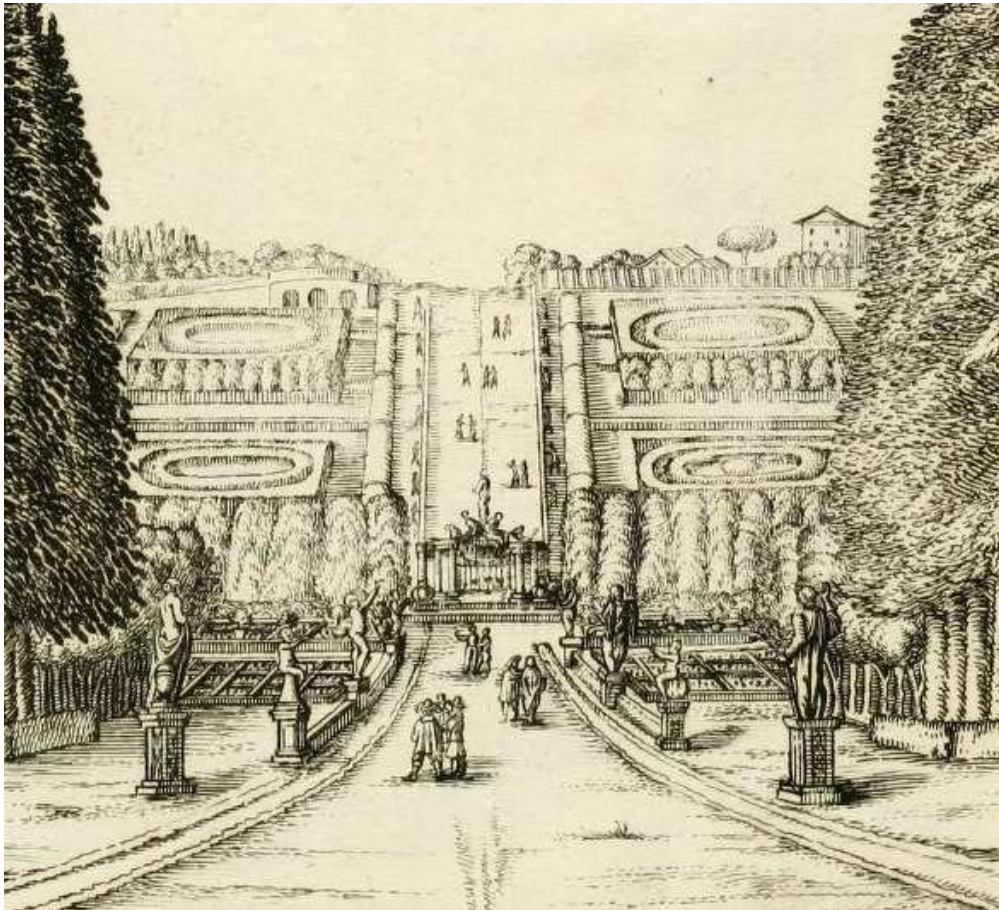


10. Firenze, Giardino di Boboli, giardino della Lavacapo, spalliera di agrumi con gli “orticini”.

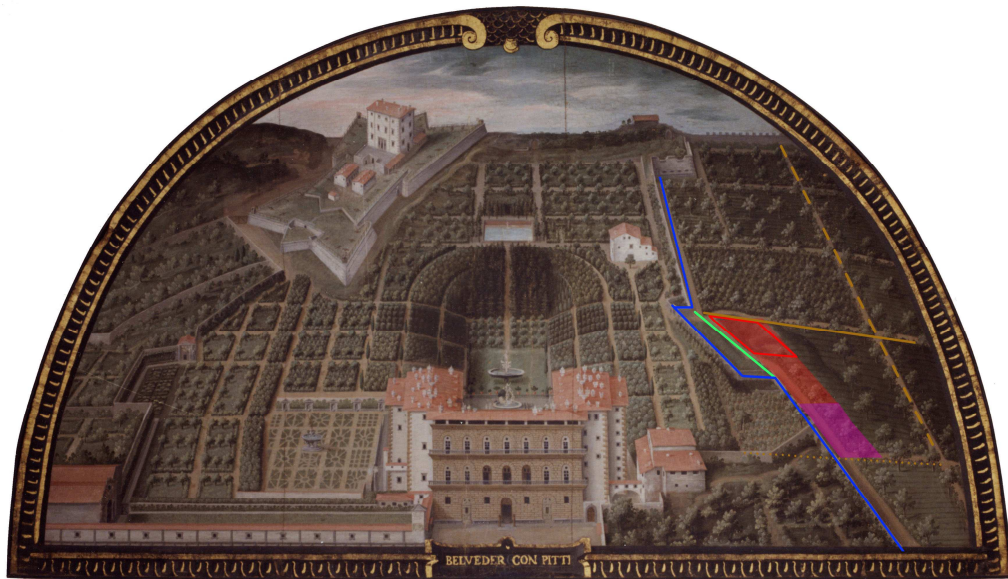
La notevole pendenza esistente nella Sughera - in 80 metri di lunghezza un dislivello di 4 m circa, per una pendenza approssimativa del 5% (Fig. 11) - percepibile anche a occhio nudo e ben leggibile nella veduta seicentesca di Cecchi Conti e in quella derivatane del Böckler (Fig. 12), può essere interpretata come una soluzione atta a ridurre la differenza di quota fra i due estremi del percorso così ipotizzato, per poi intercettare, con l'ausilio di un sistema di rampe o di scale, lo Stradone delle Carrozze (Tav. IX, Figg. 13, 14).



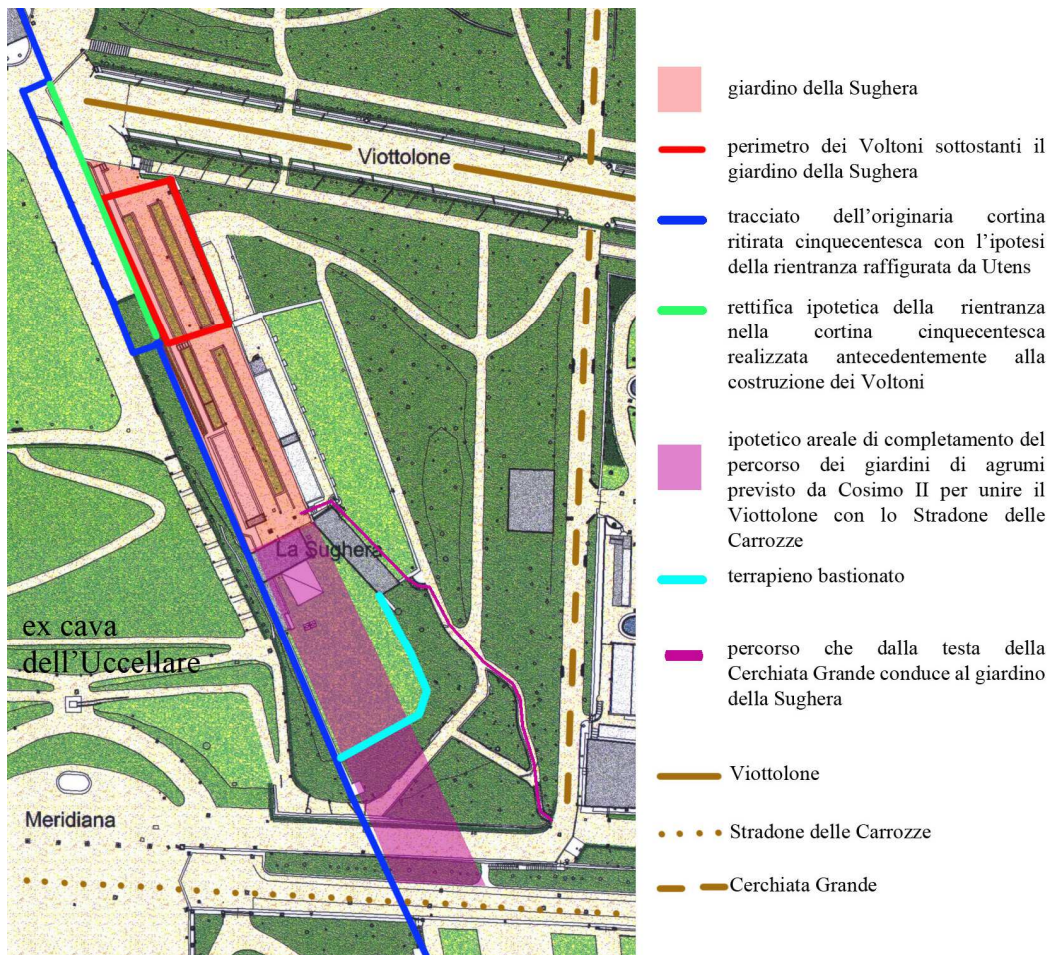
11. Voltone, sezione longitudinale verso l'interno, con il soprastante giardino della Sughera.



12. G.A. Böckler, *Architectura Curiosa Nova*, Norimberga 1664, tav. 34, Veduta del Viottolone del giardino di Boboli, particolare; in alto a sinistra si vede il fronte dei Voltone con il giardino in pendenza soprastante.



13. Giusto Utens, *Belveder con Pitti*, 1599 ca., Firenze, Villa Medicea della Petraia, particolare con rielaborazione grafica.



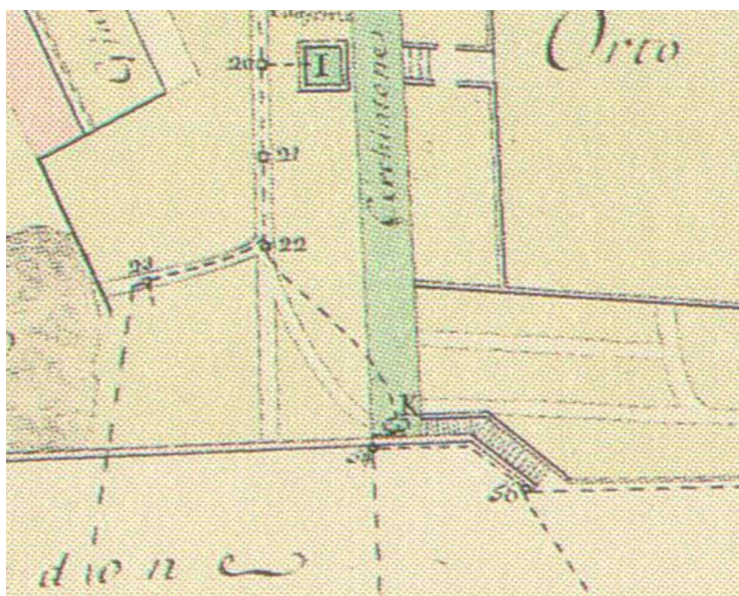
14. Planimetria del giardino di Boboli, consistenza botanica, anno 2001/2002, Archivio Soprintendenza SABAP per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato, particolare con rielaborazione grafica.

Riguardo a tale dislivello occorre far presente che la zona di intersezione dei due tracciati presentava criticità sia planivolumetriche che architettoniche, ancora oggi ravvisabili: in proposito, pur non potendosi riferirle anche alla Cava dell'Uccellare, documentata solo dal 1709, è sicuro che a inizio Seicento si erano già intraprese opere di adattamento della cortina muraria cinquecentesca alle nuove esigenze distributive del giardino, come l'allineamento al fronte più avanzato dell'ultimo tratto di mura verso il Cavaliere o le demolizioni nella zona di Annalena; particolarmente problematica risultava l'area in cui insiste tutt'oggi il terrapieno bastionato di testa verso la Meridiana, al punto che il progetto di completamento della "viottola" fu abbandonato, o forse solo procrastinato, ritenendolo non impellente ai fini della definizione della viabilità primaria del giardino.

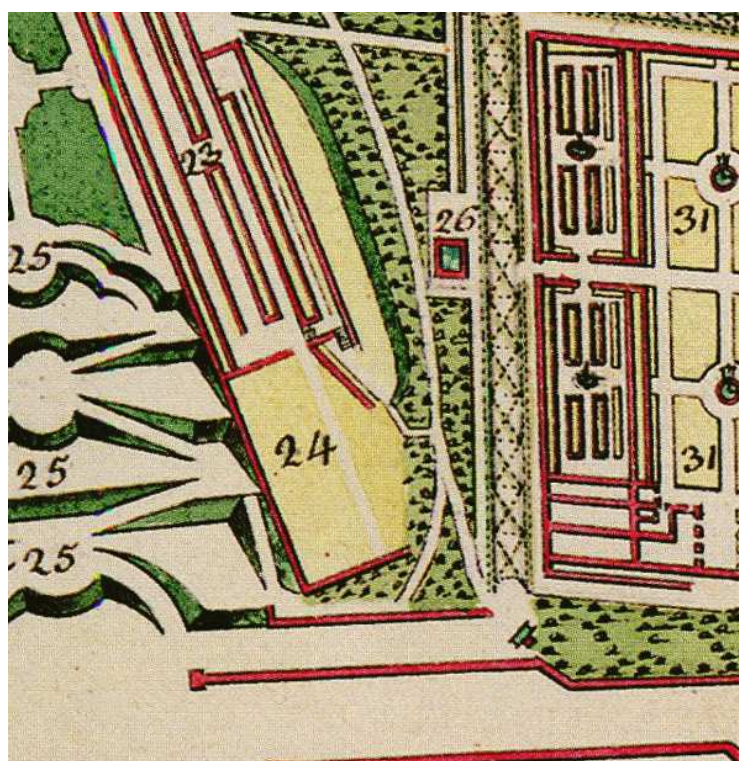
Dà prova della complessità del raccordo fra le diverse quote la provvisorietà della prima soluzione cui si addivenne in epoca imprecisata per mettere in collegamento il piano della Cerchiata Grande col sottostante Stradone delle Carrozze, mediante una scala posta al termine della Cerchiata e discendente lungo il muro a retta parallelo allo Stradone visibile nelle planimetrie del 1709 e del 1757 (Figg. 15, 16). Solo in un secondo tempo, forse contemporaneamente all'allestimento del pendio dell'Uccellare con un sistema di piani e rampe, la connessione fra le due quote venne risolta con il più agevole percorso attuale, osservabile fino dalla planimetria del Cabreo di Praga del 1776-1778 (Fig.17).



15. Michele Gori, *Pianta del Giardino di Boboli di S.A.R. il Granduca di Toscana*, 1709, BNCF, Nuove accessioni, cartella 7.159, particolare con la Cerchiata Grande (1) e la scala (2).



16. Giuseppe Ruggeri, *Pianta de Condotti, che portan l'Acqua all'Imperial Palazzo de Pitti e Giardino di Boboli, e in altri varij luoghi in detto Giardino*, 1757, Praga, SUAP, RAT 307, particolare con il "Cerchiato" e la scala.



17. Anonimo, *Descrizione del Real Giardino detto Boboli di S.A.R.*, SUAP, RAT, 54, cabreo 6, particolare con la nuova soluzione di raccordo al viale delle carrozze (23 Giardino della Sughera).

In quest'ultima appare in embrione anche il tragitto che entro pochi anni avrebbe messo in collegamento nella forma tutt'oggi esistente, seppure in stato di abbandono, l'imbocco della Cerchiata Grande con il giardino della Sughera: il percorso è indicato infatti nella dicitura "Scala che conduce al Bosco d'agrumi" inscritta nella *Veduta del Viale Coperto detto la Cerchiata* di Aniello Lamberti, databile intorno al 1784 (Fig. 18), e si svolge attraverso

sentieri, scale in pietra e muri sgraffiti con sedili incassati (Fig. 19), stilisticamente compatibili con questa datazione ma allo stato odierno penalizzati dal trovarsi in una zona residuale e dismessa, che non aiuta a intravedere quanto Cosimo II poteva essersi prefigurato al momento di ordinare la realizzazione della Viottola sui Voltoni.



18. Aniello Lamberti, *Veduta del Viale Coperto detto la Cerchiata*, 1 "Scala che conduce al Bosco d'agrumi".



19. Firenze, Giardino di Boboli, scala che sale al giardino della Sughera dal percorso proveniente dalla Cerchiata Grande.

V.2. L'edificazione dei Voltoni

La presente ricerca è stata l'occasione per riesaminare la cronologia desumibile dalle fonti archivistiche, allargandola anche agli altri lavori indagati in Boboli, e giungendo in tal modo a delineare un quadro più completo nella progressione esecutiva dei Voltoni. In particolare nei registri di spese dello Scrittoio delle Regie Possessioni è possibile ricostruire, estrapolandola da voci distinte, una precisa sequenza dei lavori, circoscritta nell'arco di quattro anni.

Nel giugno 1620 è nominata dapprima la “cava Grande”⁸ e, poche voci dopo, per la prima volta, il cantiere della “Grotta e cava Grande”⁹, citato nuovamente nel novembre dello stesso anno nel pagamento di 1066 scudi per la costruzione di 7228 braccia di muro¹⁰. Nel giugno 1621 è pagato un modico importo per “più legniami serviti per la grotta grande di boboli”¹¹, dopodiché fino al 1624 non risultano altre voci riferibili a tali lavori, che dovettero essere sospesi forse in conseguenza della morte di Cosimo II. Il cantiere riprende con il pagamento, ad aprile di quell'anno, di braccia 1121 di “correnti...per il nuovo grottone”¹² e, a giugno, di assi¹³, materiali evidentemente necessari ai ponteggi e alle casseforme per la messa in opera delle volte; avanzando poi rapidamente e in maniera decisiva con il saldo, al 28 giugno, di “scudi 1396.4.16.2 pagati al muratore per fattura di mura, volte, fondamenti del nuovo grottone fatte tutte a sue spese”¹⁴, per non dare ulteriori segnali documentari dopo il 30 giugno 1624, quando si pagano “ferramenti e robe date per servizio del grottone”¹⁵.

Per comprendere meglio la possibile concatenazione costruttiva ci aiutano altri documenti già indicati nel presente studio: un ordine del 4 novembre 1619, in cui Sua Altezza prescrive “che

⁸ “A di _ detto [30 Giugno 1620] sc. 218.5.9_ pagati a più muratori e manovali , calcina e rena per la cava Grande di Boboli”, ASF, P, 4119, c. 107, 30 giugno 1620.

⁹ “A di _ detto [30 Giugno 1620] sc. 863.4.12.8 per costo di rena, calcina, lavoro, pietre et altro servito per la Grotta e cava Grande”, ASF, P, 4119, c. 107, 30 giugno 1620.

¹⁰ “A di 19 detto [Novembre 1620] sc. 1066.6.19_ sono per la fattura di braccia 7228 di muro fatto alla Grotta e cava Grande di Boboli”, ASF, P, 4119, c. CVII, 19 novembre 1620.

¹¹ “E adi detto [30 giugno 1621] scudi 45.4.14_ per più legniami serviti per la grotta grande di boboli”, ASF, P, 4119, c. CVII, 30 giugno 1621; si tratta certamente della grotta in oggetto e non di quella del Buontalenti, che è citata nello stesso documento qualche voce dopo riguardo a “scudi 139.5.3_ per calcina, rena e maestranze servite alla grotta grande de pittì”, evidentemente per lavori di manutenzione.

¹² “Corrente: Per quel legno, che si pon ne' palchi tra trave, e trave. Lat. *tigillum, tignus*” (Vocabolario della Crusca, ed. 1612).

¹³ “A di 22 d'Aprile [1624] sc. 26 di moneta per servizio di braccia 1121 di correnti ricevuti dal precedente [il fattore di Baroncelli] per il nuovo Grottone /.../ A di detto [30 Giugno 1624] sc. 40_ per valuta di * 640 d'asse mandate il fattore di Monte Paldi a Francesco Tarchiani [fattore di Boboli]”, ASF, P, 4119, c. CCLIX, 22 aprile, 30 giugno 1624.

¹⁴ ASF, P, 4119, c. CCLIX, 28 giugno 1624 (?); il fatto che questa voce venga subito dopo la precedente che è del 30 giugno può essere determinato da un errore nella sequenza, oppure lo scrivano si è scordato di riportare a margine il cambio d'anno e dunque sarebbe da riferirsi al 1625, ma si ritiene più probabile la prima opzione.

¹⁵ “E adi _ detto [30 giugno 1624] scudi 199.6.18.4 pagati al lanciaio per ferramenti e robe date per servizio del grottone”, ASF, P, 4119, c. 393, 30 giugno 1624.

si seguiti di fare le due strade coperte in Boboli, che sono a canto allo Stradone, è necessario che si faccia un divelto fino alla Cava, et piantarvi da fare la spalliera”¹⁶, e il resoconto dei lavori fatti dallo scultore Andrea Ferrucci del 10 gennaio 1621, “E per avere rassettata una fiura antica posta in testa allo istradone vicino dove già era la cava”¹⁷.

Dunque, incrociando le informazioni, emerge come alla data in cui viene ordinato il prolungamento delle viottole, nel novembre 1619, la “Cava” è ancora usata come termine di riferimento del luogo, e la sua nuova *facies* non si è ancora sostituita alla vecchia.

Alcuni lavori murari sono almeno intrapresi, vista la menzione di calcina, rena, lavoro e pietre, già prima del giugno 1620, quando il cantiere viene denominato ora “cava Grande”, ora “Grotta e cava Grande”; entro il novembre dello stesso anno i lavori sono ormai conclamati, essendo già realizzate “braccia 7228 di muro”, circa 2460 mq di superficie murata¹⁸.

A gennaio 1621, quando è redatto il resoconto dei restauri del Ferrucci, la cava non esiste più, ma la sua identificazione indirettamente persiste, segno forse che manca all’estensore del documento la percezione del futuro destino del luogo; nel giugno 1621 i rendiconti di spese parlano espressamente di “grotta grande di boboli”.

Il 28 giugno 1624 sono pagati infine “mura, volte, fondamenti del nuovo grottone”.

In sintesi l’evoluzione delle operazioni potrebbe essere avvenuta in questo modo: prima di tutto, forse contestualmente alla demolizione e ricostruzione delle cortina cinquecentesca nel suo tratto rientrato¹⁹, nel 1620 si provvede a rettificare il fronte di cava sia per via di scavo che per ricucitura muraria, ottenendo così una sorta di primo muro di fondo dalla superficie irregolare ma tale da costituire, girando anche sui fianchi della cava, l’alveo per il prosieguo della costruzione dei Voltoni, il che è coerente con il subentrare della sola denominazione “grotta grande di Boboli”; con la ripresa del cantiere prima del giugno 1624 la nuda ossatura è completata, configurandosi nel “nuovo grottone”.

Sulla base di un’osservazione diretta è possibile individuare una differenza nella tecnica muraria fra i tre muri di fondo e le altre parti della struttura: essi mostrano infatti un quantitativo variabile di mattoni che aumenta progressivamente da sinistra verso destra, del

¹⁶ ASF, MP, 1848, c. 506, 4 novembre 1619, trascritto in BALLERINI, INNOCENTI, *I Voltoni...* cit., p. 70 doc. 23.

¹⁷ ASF, P, 2516, c. 552, 10 gennaio 1620/21, trascritto in G. CAPECCHI, *Cosimo II e le arti di Boboli. Committenza, iconografia e scultura*, Firenze 2008, p. 139, doc. 34, n. 12.

¹⁸ Il valore è presumibilmente da intendersi ‘braccia quadre’, che, per un valore approssimativo di 1 braccio quadro = 0,3406 mq dà un totale di circa 2460 mq.

¹⁹ La rientranza visibile sia nel Buonsignori che nell’Utens in corrispondenza della sede dei Voltoni oggi non esiste più, infatti l’asse murario che inferiormente è costituito dalle pareti di fondo dell’edificio e superiormente dal muro retrostante la spalliera di agrumi è allineato a quello del giardino della Lavacapo.

tutto assenti altrove, e inoltre si sovrammettono senza ammorsature ai setti murari ortogonali; le volte infine rimontano sui muri di fondo. La sequenza così desumibile – muri trasversali, muri di fondo, volte – ben si spiega considerando i muri di fondo come contromuri con intercapedine rispetto alla superficie di rettificazione della cava, tanto più che essi presentano, in aggiunta alle buche pontaaie, numerose e regolari buche di aereazione²⁰, alcune profonde più di un metro, e differenti altezze di imposta dell'arco di scarico esistente al piede di ciascuno.

Riassumendo in maniera più stringente, prima di tutto è stato definito il perimetro dell'area di sedime dei Voltoni, poi sarebbero stati costruiti i pilastri e i muri laterali addossati al fronte rettificato della cava, quindi i muri di fondo e da ultimo le volte. Pur non riuscendo a stabilire se le “mura” citate nel 1624 siano solo quelle di fondo o anche quelle ortogonali, possiamo ipotizzare che la conformazione finale fosse stata progettualmente impostata già con l'ordine del 1619, anche se ultimata solo qualche anno dopo la morte di Cosimo II.

Resta il sospetto, alimentato dall'assenza dei registri di spese per l'intervallo 1615-1619, che i lavori preliminari alla creazione della grotta, quest'ultima concepita, come ora vedremo, con largo anticipo rispetto al documento fondativo dei Voltoni, fossero iniziati qualche anno prima rispetto all'exkursus cronologico qui presentato: è infatti possibile riferire di come fino dal gennaio 1613 ci si approvvigioni alla cava in funzione dei lavori al nuovo giardino, con il trasporto di 70 carrate di pietra “per detto salvatico e laberinto” (22 gennaio 1613), di “sassi levati dalla cava e condotti al laberinto” e “per la cavatura di più quanti[tativ]i di sassi per detto laberinto” (11 maggio 1613)²¹, e di sassi per la peschiera, “spesi in porto di [u.m.] 2 di

²⁰ La tecnica dei doppi muri come protezione dall'umidità trae origine dagli studi di Vitruvio: “Delle politure ne' luoghi umidi (...) Bisogna allontanarsi alquanto da quello (muro) e farne un altro tanto distante, quanto parerà convenire alla cosa, e tra due pareti sia tirato un canale più basso del piano del conclave, e questo canale sbocchi in qualche luogo: e poi che egli sarà fatto alquanto alto lasciati vi siano gli spiracoli, perché se l'humore non uscirà per la bocca, ma uscirà, o di sotto, o di sopra, si spargerà nella muratura nuova” (M. VITRUVIO POLLIONE, *De architectura*, I sec a.C.; *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*, tradotti e commentati da Mons. Daniel Barbaro, appresso Francesco de' Franceschi Senese, & Giovanni Chrieger Alemano Compagni, Venezia 1567 (rist. anastatica, Milano 1987), libro VII, cap. IV.

Anche Leon Battista Alberti scrive a riguardo: “Percio che negli edifitii grandi dove la mole della muraglia hà da essere molto grossa. si hanno a lasciare nel mezzo delle grossezze delle Mura, da fondamenti insino al disopra, sfogatoi aperti, & spiramenti non molto lontani l'un' da l'altro, per i quali possino liberamente esalare senza alcun danno della Muraglia, i vapori che si fussero generati, & ragunati sotto il Terreno, se alcuno per sorte ve ne fusse”. (L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, 1450; *L'Architettura di Leon Batista Alberti*, tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli, appresso Lorenzo Torrentino Impressor Ducale, Firenze 1550, libro III, cap. VI, p. 70). Non si è avuto modo di provare la validità dell'ipotesi dei contromuri, anche se avvicinando la mano alle buche presenti sulle murature è possibile avvertire una leggera corrente d'aria e, dai numerosi sopralluoghi, è stata anche verificata l'assenza di umidità su queste pareti.

²¹ ASF, P, 4118, c. 197, 22 gennaio, 11 maggio 1613.

sassi dalla cava a detto lagho”²². Dal 1614 si inizia a “sterrare e scuoprire” la cava, distribuendo la terra “ne bassi”²³, mentre nel 1615 è registrato un ingente dispendio di scudi, circa 3730, per pagare “più battilani e tessitori che hanno lavorato nella cava delle pietre, e portare terra nelle viottole, e bassi”; se quest’ultimo intervento è leggibile come un approntamento dell’area per successivi lavori, piuttosto che un procedimento necessario al normale prelievo del materiale lapideo, in tal caso la genesi del progetto di trasformazione della cava sarebbe da ricondursi al 1614-15, con un conseguente anticipo sulle date fin qui rilevate.

²² ASF, P, 4118, c. 229, dal 22 febbraio al 3 ottobre 1613.

²³ “addi _ detto [30 giugno 1614] scudi 621.6.10_ per tanti spesi questo anno in sterrare e scuoprire la cava di Boboli e portar la terra ne bassi“ (ASF, P, 4118, c. CCLI); “addi _ detto [22 novembre 1614] scudi 76.1.12_ pagati a piu opere che hanno sterrato alla cava de sassi in boboli“ (ASF, P, 4118, c. 295); “addi detto [30 giugno 1615] scudi 3729.5.10.4 pagati per mandato di francesco tarchiani fattore da 25 d’8bre 614 a questo dì a più battilani e tessitori che hanno lavorato nella cava delle pietre, e portare terra nelle viottole, e bassi, dove era loro ordinato da detto tarchiani“ (ASF, P, 4118, c. 366).

V.3. La grotta di Vulcano

Il primo documento riferibile alla realizzazione di una grotta a tema negli anni di Cosimo II risale al 1617²⁴, e rivela la volontà del granduca di costruirla “acanto a l'armeria nel luogo dove oggi è la fucina” e di “farvi alcuni igegni dela grotta di Vulcano”, precisando subito dopo “acciò si faccia la grotta deliberata da S.A. in conformità del disegno dell'Ingegnier Giulio Parigi”. L'importante notizia, resa nota da Linnenkamp nel 1958²⁵ collegandola ad alcuni documenti riferiti a una “grotticina” in corso di realizzazione a palazzo Pitti²⁶, era stata poi rielaborata da Capecchi entro la narrazione di una “grotticina di Vulcano” ubicata nel palazzo²⁷, senza giungere però a una articolazione convincente²⁸, che invece si intravedeva provando a rilegare il dato documentario del 1617, sulla scorta del riesame di fonti già note, alla “grotta nella buca” menzionata nel 1619.

In tal senso è risultato determinante un disegno attribuito a Giulio Parigi conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Fig. 20), tradizionalmente interpretato come un dispositivo scenico per una rappresentazione teatrale²⁹, poi da Capecchi letto come preparatorio per una grotta sul tema di Vulcano, senza però il seguito di ipotesi sulla sua destinazione³⁰.

²⁴ “S.A.S. à detto a me Giulio Parigi che V.S. faccia un ordine al Crore.mo S. Vincenzo Giugni che soministri quello che bisognasi o avesi per servizio dela grotta che vole fare S.A.S. acanto a l'armeria nel luogo dove oggi è la fucina che vole S.A. farvi alcuni igegni dela grotta di Vulcano

Il Cancelliere Vincenzo Giugni Guardarobba G.cale acciò si faccia la grotta deliberata da S.A. in conformità del disegno dell'Ingegnier Giulio Parigi con probare di che parigi faccia somministrerà quanto egli dirà essere gli ettanto suddetto di bisogno et ne faccia tenere conto al conto delle spese di guardaroba a parte o della galleria che a tal conto si misura buona et in fede

Data in Firenze l'8 d'agosto 1617

III. Cosimo Latini provveditore della Galleria soministrate queste cose come comanda S.A. con tenerne conto a parte acciò quando comanderà S.A. la ne faccia rimborsare a chi saspetta di Guard.a il dì 20 d'Agosto 1617. Aff.mo Vincenzo Giugni” (ASF, GM, 332, c. 149 ins.2).

²⁵ R. LINNENKAMP, *Giulio Parigi architetto*, «Rivista d'Arte», 33, 1958 (1960), pp. 73-113.

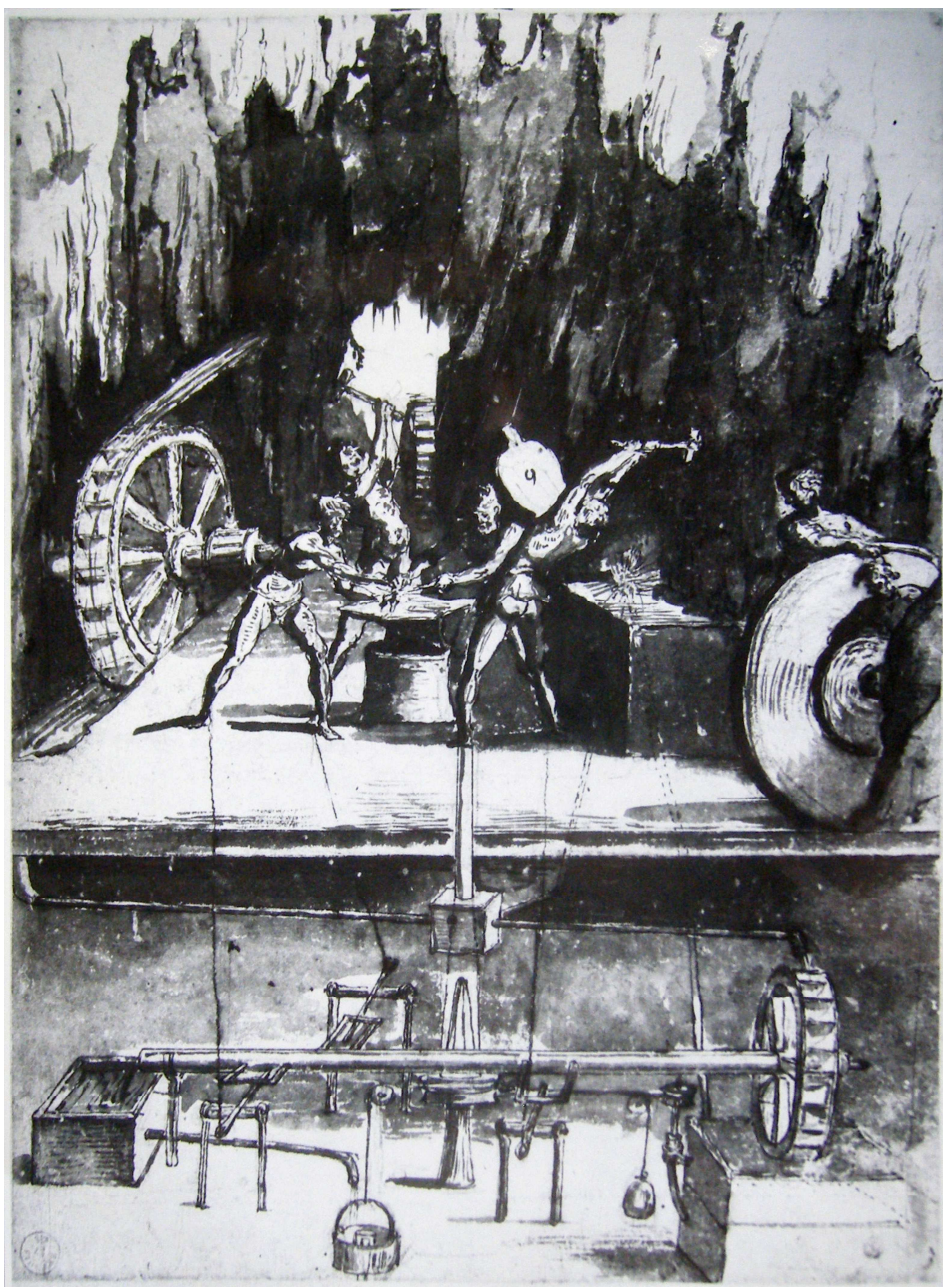
²⁶ “...per opere 6 lavoratte a fare la grotticina ne Palazzo de Pitti (non leggibile) a Ponticino di S.A.S.” (ASF, GM, 335, c. 771, 2 settembre 1617); “a lavori per fare la Grotticina de Palazzo de Pitti” (ASF, GM, 335, c. 779, 9 settembre 1617); “avere lavorato a fare forme da gettare foglie e erbbe di variatte sorte” (ASF, GM, 335, c. 780). Trascritti per intero in BALLERINI, INNOCENTI, *I Voltoni...* cit., pp. 68-69, docc. 13-15.

²⁷ G. CAPECCHI, *La grotticina di Vulcano*, in *Il giardino di Boboli...* cit., pp. 104-105.

²⁸ BALLERINI, INNOCENTI, *I Voltoni...* cit., pp. 41-42.

²⁹ *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II. Mostra di disegni e incisioni*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), a cura di G. Gaeta Bertelà, A.M. Petrioli Tofani, Firenze 1969, p.117, cat. 64.

³⁰ CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 8.



20. Giulio Parigi, *Ingegni della Fucina di Vulcano*, 1617 ca., GDSU, 6053 S.

Il foglio, che raffigura alcuni automi intenti a lavorare ad un'incudine e a una ruota molaria all'interno di una grotta, con i sottostanti meccanismi mossi dall'acqua, configurandosi dunque ad evidenza come un disegno di progetto, poteva ben essere quello citato nell'ordine di esecuzione del 1617. Il Parigi, che, come ricorda il Baldinucci, “dava bei precetti d'invenzione di macchine, e d'altre a queste simiglianti cose”³¹, era anche un noto specialista di meccanismi

³¹ "...[Callot] deliberò di lasciare la città di Roma, tirato, cred'io, dalla fama, che non pure quivi e per l'Italia, ma eziandio per l'Europa tutta correva di Giulio Parigi, cittadino Fiorentino, Ingegnere del Granduca, il quale, oltre alle belle opere ch'e e' faceva vedere in disegno di sue vaghe e capricciose invenzioni, oltre alle belle fabbriche che faceva con suo modello, teneva anche in casa sua una fioritissima scuola, nella quale ad alieni ed Oltramontani leggeva ed insegnava Architettura civile e militare, e le matematiche, e dava bei precetti

mossi dall'acqua, interesse da inquadrare in quella diffusione pervasiva degli *Pneumatiká* di Erone Alessandrino nella cultura italiana di pieno Cinquecento e di primo Seicento, che attraversa i testi di architetti, ingegneri, matematici e letterati³², intensamente recepita anche in Toscana col tramite del Buontalenti e delle sue “meravigliose opere di Pratolino”³³. Né si può escludere, in ambito medico, quella conoscenza pregressa del tema di cui abbiamo già parlato a proposito delle realizzazioni di Niccolò Tribolo nel giardino di Castello, e dunque da porsi entro la metà del secolo XVI, forse allora mediata dall'esistenza *ab antiquo* nella biblioteca medicea di un codice in greco corredato di disegni schematici dei congegni eroniani³⁴.

A proposito di Pratolino occorre in questa sede richiamare quanto riportato da alcuni studiosi sull'esistenza di una fucina di Vulcano nella sequenza di grotte animate da automi esistenti sotto la villa, da ultima Giannotti, che riferisce erroneamente di una “grotta di Vulcano”, ponendola in sequenza dopo la Grotta della Samaritana, quelle del Diluvio e della Fama, e prima di quelle di Cupido e di Galatea³⁵. In realtà non si trattava di una grotta, ma di un teatrino di automi attivi in una fucina, collegata a Vulcano soltanto nelle denominazioni che

d'invenzione di macchine, e d'altre a queste simiglianti cose" (F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli, voll. I-VI, Firenze 1845-1847, IV, p. 373).

³² All'origine della diffusione del testo eroniano nell'Italia fra Cinque e Seicento è la sua versione latina trascritta dall'umanista Federico Commandino e stampata nel 1575 a Urbino, città che, grazie alla scuola di matematica istituitavi dallo stesso Commandino e al tramite di umanisti come Guidobaldo del Monte e Bernardino Baldi, contribuirà all'irradiazione del celebre testo anche a Ferrara, con la versione dell'architetto degli Este Giambattista Aleotti, a Firenze con le applicazioni di Bernardo Buontalenti, a Padova e Venezia, per propagarsi infine a Napoli con Giambattista della Porta e Fabio Colonna. Si veda O. TRABUCCO, “*L'opere stupende delle arti più ingegnose*”. *La recezione degli Πνευματικά di Erone Alessandrino nella cultura italiana del Cinquecento*, Firenze 2010.

³³ F. DE' VIERI, *Delle Maravigliose Opere di Pratolino, et d'Amore*, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1587.

³⁴ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl.86.28. Il manoscritto (sec. XV), contiene i *Pneumatica* di Herone di Alessandria, forse copiatu per Lorenzo de' Medici; non compare nell'inventario della Biblioteca Medicea del 1495, redatto dopo la confisca da parte del governo repubblicano, ma risulta in quello del 1510 (*Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. La corte il mare i mercanti. La rinascita della Scienza. Editoria e Società. Astrologia, magia e alchimia*, (vol. II), catalogo della mostra, Firenze 1980, pp. 135,139, cat. 1.16, scheda di S. Caroti; *Disegni nei manoscritti laurenziani : sec. X-XVII*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ottobre 1979-febbraio 1980), a cura di F. Gurrieri, Firenze 1979, cat. 111, pp. 154-155).

³⁵ Così il testo: “Sopravvive in tal modo la memoria della Grotta della Samaritana, o del cibo, con ruota portavivande ed automi, tra i quali un contadino che suonava con vari animali, del tutto simile a quello che adornava anche la grotta del Diluvio nota anche come della gravidanza di Callisto o di Orfeo, e ancora la Grotta della fama, in cui un contadino meccanizzato dissetava da una tazza un drago con testa di serpente che si sporge per bere, quella di Vulcano, con figure di rame e di marmo allusive a scene di caccia, in cui gli animali eran mossi da dei sistemi idraulici, quella di Cupido, dove il piccolo dio bronzeo cavalcava un delfino che spruzzava acqua, e quella di Galatea col suo ricco corredo di spugne e madreperle, nella quale la figura femminile sedeva su una conchiglia dorata trainata lungo il perimetro di una vasca da delfini meccanici”, A. GIANNOTTI, *Il teatro di natura. Niccolò Tribolo e le origini di un genere. La scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Firenze 2007, p. 151.

compaiono in epoca più tarda, nella *Descrizione della regia villa, fontane e fabbriche di Pratolino* di Bernardo Sgrilli, del 1742³⁶, e in *Firenze ai Demidoff. Pratolino e S. Donato* di Cesare Da Prato, del 1886³⁷, dai quali testi risulta chiara la collocazione di questa e di altre

³⁶ “Dalla detta grotta si passa a quella della Samaritana, ove in mezzo è una tavola di marmo misto a otto facce, ciascheduna delle quali ha un’ovato incavato, a guisa di rinfrescatoio, e nel mezzo un tondo similmente incavato, dal quale scaturisce una fontana, che con diversi, ed ingegnosi ordinghi forma molti, e vaghi scherzi, e rappresentazioni d’acqua. Appresso vi è una figura di pietra al naturale, che con una mesciroba versa l’acqua in una bacinella, e accanto sta situata in un grottesco una fortezza con torre in mezzo, d’invenzione di Ferdinando Tacca. Compariscono sulle mura delle soldatesche, che mostrando di difenderla, scricano delle moschettate contro gli aggressori; e quantunque finto sia il tutto, è nondimeno talmente espressa la maestria dell’artefice nel formargli, che pare, che in essi si veda insieme unita, e gagliardia, e furore. Similmente vedonsi altri soldati, che mostrando ancor’essi attaccar la fortezza, scaricano verso de’ riguardanti infinite moschettate, mentre che dalla torre, e dalle mura si sparano cannoni in gran numero, udendosi nel tempo istesso un grande strepito di tamburi. Dirimpetto a questa fortezza fa bella comparsa una pastorella, detta la Samaritana, la quale comparisce fuori di un cancello, che si apre da se, e dopo di essersi avanzata, camminando con la secchia in mano, arriva ad un fonte, e l’empie d’acqua, e poi si rivolta, e se ne torna indietro, facendo con la mano, e con la vita tutte le attitudini, che le bisognano meravigliosamente; e dopo d’esser rientrata nel cancello si riserra da se stesso. Bellissimo accordo fa un pastore, che se ne sta appresso al fonte ad osservare questa donna, con voltarsi dove occorre, e suona molto graziosamente la cornamusa. Si vedono nelle pareti tutte adornate di spugne **due piccole case adornate di botteghe; una vien detta la fucina di Vulcano**, in cui sono diversi figurini, che tutti operano in forma di fabbri con incudini, martelli, ferramenti, e tutto ciò, che bisogna per l’arte loro; poco distante si trova l’altro edificio di mulino, dove non mancano di farsi vedere diverse figure col sacco sulle spalle, e in altre maniere operanti per bisogno del mulino, dandosi per fine moto alle macine, che per forza d’acqua ancor essa gira. In lontananza poi si scorge una caccia con molti cacciatori, ed animali, che si corrono dietro velocemente, e più dappresso vedonsi diversi animali, fra quali due anatre, che abbassano il capo, e bevono; ma d’avanti, ed a prima giunta si vedono alcuni maravigliosi scherzi, fra i quali un serpente, che gira, ed altri animali, e varie specie di alberi, su’ quali vi stanno molti uccelli, che a vicenda cantano variamente. Sopra alla porta, o cancello, da cui esce la pastorella, vi è una civetta, che si muove verso gli uccelli, e vi sono pure altre bellissime, e stupende cose, che troppo ci vorrebbe a descriverle minutamente, e tutte operano per diverse macchine a forza d’acqua. La volta, e le pareti di queste grotte sono adornate con vari spartimenti di pietre di più colori, di nicchi, di madreperle, e di altre cose assai singolari. In somma sono tali, e tanti gli occulti ordinghi, e le bizzarre invenzioni, che vi si trovano per ricoprire d’acqua i riguardanti, e quelli, che più curiosi si appressano, né trovano la via da potersene fuggire, che par quasi impossibile, che l’umano intendimento siasi reso capace ad immaginarle, non che a formarle.” (B. S. SGRILLI, *Descrizione della regia villa, fontane e fabbriche di Pratolino*, Firenze, Tartini & Franchi, 1742, pp. 17-19).

³⁷ “Giunti nella *Grotta della Samaritana*, (...) È lo scibile delle invenzioni meccaniche, le quali, come dice il Baldinucci, dettero poi motivo d’imitazione a «coloro che per l’Europa simili cose operarono»: l’acqua riprodurrà la natura in ciò che ha di più leggiadro, ci rappresenterà gli uomini rabbiosamente agguerriti e feroci, come quelli dell’orde più barbare, e ce gli rappresenterà quindi docili e sereni, addestrati nel mondo civile, inclinati al lavoro, intenti al progresso. (...) Nella grotta del Diluvio abbiamo già visto far l’olio e fabbricar la carta; il Buontalenti ci fa qui vedere altri lavori, che sono da quelli ben diversi. In una parte adorna di spugne, sono delle case con delle botteghe. Una bottega che ci appare come divisa in due, si chiama la **fucina del vulcano**, e vi si vedono dentro destrissime figurine a lavorare il ferro, cominciando dal ragazzo il quale con un pie sulla calcola, e colla fune in mano, fa tutti i movimenti naturali della persona per tirare un mantice che soffia nel fuoco, dove sta il ferro per diventar rosso; infuocato il ferro, v’è chi lo porta sull’incudine, e li dagli, martella, finché il rustico metallo non è ridotto al punto d’essere sì pieghevole, e servibile ai mille usi che se ne devono fare. Ed il più bello si è che i colpi dei martelli cadono regolati sulle incudini, come il Verdi gli farà cadere quando scriverà il coro degli zingari nel *Trovatore*. In altra bottega c’è il *Mulino*, e qui gran movimento di gente che trasportano sulle spalle i sacchi del grano e quelli di farina; tanto il carico che lo scarico, succedono con mirabile sveltezza, e con ordine perfetto; la macina gira, la tramoggia viene scossa dagli scatti della molla, e ne riceve regolarmente il grano, essendovi appresso il mugnaio che tutto vigilia da uomo attento e molto pratico di quello che fa (...).” (C. DA PRATO, *Firenze ai Demidoff. Pratolino e S. Donato. Relazione storica e descrittiva preceduta da cenni biografici sui Demidoff che sino dal secolo XVII esisterono*, Firenze, Tipografia della Pia casa di patronato pei minorenni, 1886, pp. 250-255)

scenette meccanizzate all'interno della Grotta della Samaritana, originariamente detta "del cibo" o "del cielo".

Nella stessa grotta li riferisce anche Antoine Laurent Castellan, nella lettera LXV delle sue *Lettres sur l'Italie* del 1819, in cui descrive però la bottega di un fabbro, senza fare alcun riferimento a Vulcano³⁸.

La totale estraneità al tema di Vulcano è riscontrabile a partire dalle fonti letterarie coeve, dove, pur non trovando menzione dei teatrini nel libro di Francesco De' Vieri del 1587³⁹ e in un manoscritto conservato presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze⁴⁰, essi sono chiaramente ricordati nel taccuino di viaggio dell'architetto tedesco Heinrich Schickhardt, del 1599-1600⁴¹. Infatti nella descrizione che segue la planimetria indicizzata delle grotte di Pratolino (Fig. 21), alle lettere corrispondenti a quella della Samaritana riporta: "V è un tavolo ottagonale di marmo; al centro e su ogni lato si trova un incavo con coperchio. Se viene

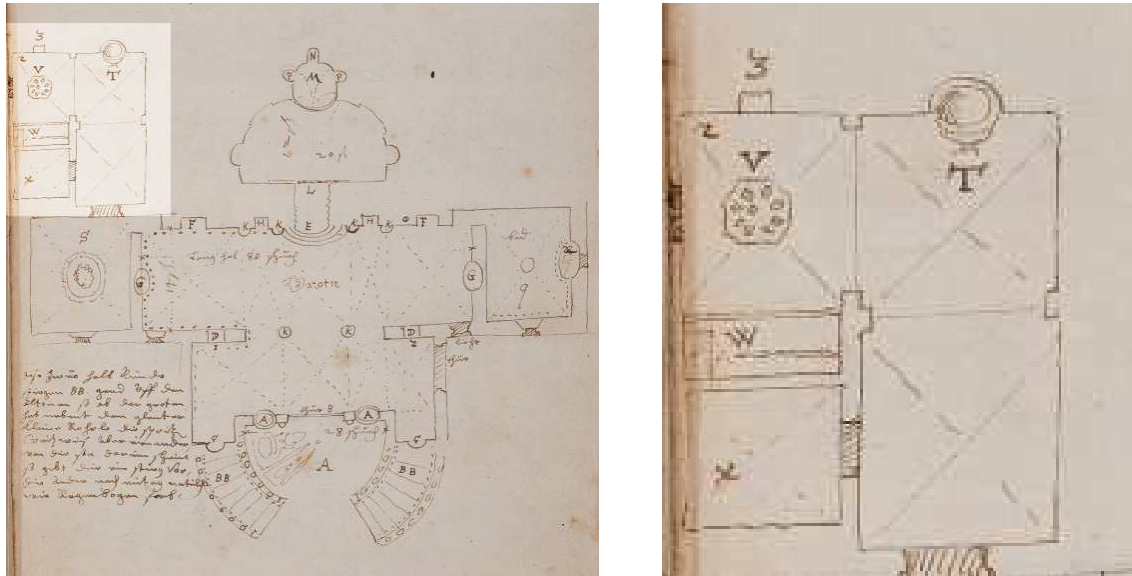
³⁸ "La grotte de la Samaritaine est une des plus curieuses par les divers jeux mécaniques inventés par Buontalenti, et que la force de l'eau met en mouvement. On y voit une espèce de théâtre où se passent successivement plusieurs actions compliquées. La scène représente un hameau composé de fabriques entremêlées d'arbres; la porte d'une maison s'ouvre, il en sort une jolie villageoise qui soutient un vase, et s'achemine vers une fontaine pour y puiser de l'eau. Ses mouvemens sont naturels, son corpe a une sorte de souplesse et de grâce; elle arrive à la fontaine, remplit d'eau son vase, le remet sur sa tête, et reprend le chemin de la ferme, non sans se retourner plusieurs fois pour regarder un berger assis preès de là, qui semble l'admirer, et qui cherche à la retenir par les accords très-distincts de sa cornemuse. **Sur les côtés du théâtre, un forgeron ouvre sa boutique, et s'occupe aussitôt, avec ses ouvriers, des travaux de la forge;** un meunier fait porter des sacs de grain à un moulin don't le mécanisme est parfait. On entend dans l'éloignement le son des cors, l'aboiement des chiens, et l'on jouit du spectacle d'une chasse; plusieurs animaux sauvages traversent le fond du théâtre, poursuivis par une meute et par des cavaliers. Enfin sur le premier plan, des oiseaux perchés sur les arbres font entendre leur ramage, des canards et des cygnes se jouent au milieu des eaux. Un théâtre, placé en face de celui-là, représente l'attaque et la prise d'une forteresse. Ailleurs, un moulin à l'huile est mis en mouvement par des boeufs qui ont leur conducteur; ou bien un remouleur fait tourner sa roue, tandis qu'un autre aiguise divers instrumens de fer. Ce n'est partout que mécaniques, toutes fort ingénieuses, et même étonnantes, surtout pour le temps où elles ont été exécutées. La grotte *della Stuffa*, ou du bain,..." (A. L. CASTELLAN, *Lettres sur l'Italie*, Volume III, Parigi 1819, Lettre LXV, *Description du château et des jardins de Pratolino*, pp.236-251: 244-245).

³⁹ "Accanto a detta stanza v'è una credenza di vasi tutta di porcellana, e a canto a detta stanza v'è un pilo antico, fatto in una nicchia di spugne; e sopr'esse v'è un pastore, che suona la cornamusa, il quale è in compagnia di più sorti d'animali. Più oltre v'è un tavolino a otto faccie, che in ogni faccia v'è un'ovato incavato a uso di rinfrescatoio, e nel mezzo un tondo similmente incavato, e per certi buchi, che ha intorno intorno manda l'acqua a quegli ovati. Accanto v'è un'huomo di pietra, che dà l'acqua alle mani a uso di scalco. Nel muro della stanza v'è una ruota da Monache, per la quale vengon le vivande, quando il Principe vuol mangiare, e non vuole esser servito se non da un solo" (F. DE' VIERI, *Delle Maravigliose Opere di Pratolino, et d'Amore*, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1587, p. 37)

⁴⁰ "Alla sinistra di questa si trova altra Grotta appellata la Grotta del Cielo, nella cui entrata si vede un paggio di marmo molto riverente che sopra una spalla tiene l'asciugamane, et in una mano la mesciroba, onde versa l'acqua ai convitati, Entrando dentro si trova nel mezo un ottangolo di Diaspro nelle cui facce sono otto rinfrescatoi i quali s'empiono continuamente da un chiarissimo gorgo che sorge nel mezo, la cui acqua piano piano va discendendo de fori, che sono da lati, Sopra gli si vedono otto Angioli di mano di perfettissimo maestro. In questa grotta sta nascosta una ruota che corrisponde alle cucine del Palagio ond'escono le vivande, Il rimanente di questa e dell'altre grotte è tutto adorno di pitture, e di Grottesche", Ms. Riccardiana 2312, 109r-109v. Fine del XVI secolo. Biblioteca Riccardiana, Firenze.

⁴¹ Heinrich Schickhardt, "Bratelen", in [Tagebuch der Romreise], 1599-1600, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, cod.hist.qt. 148,b, cc. 49 r-53 r.

riempito quello in mezzo, con acqua, si riempiono anche gli altri. Vi si possono mettere delle bottiglie o dei bicchieri di vino a rinfrescare. W è decorato con calcari e conchiglie. 4: cammina una donna alta due piedi, reca in mano un catino d'acqua, va su e giù. Nell'angolo è seduto un uomo che suona la cornamusa. Cantano degli uccelli. C'è una minuscola casetta, in cui si vedono dei fabbri al lavoro. Più in là si può osservare, attraverso un vetro bleu, una scena di caccia, in movimento sopra una ruota. 2: un uomo di pietra, in piedi, versa acqua sulle mani. 3: i cibi arrivano mediante un sistema meccanico di catene”⁴².



21. Heinrich Schickhardt, [Planimetria delle grotte della Villa di Pratolino], 1599-1600,

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, cod.hist.qt. 148,b, c. 49 r., intero e particolare con la Grotta della Samaritana.

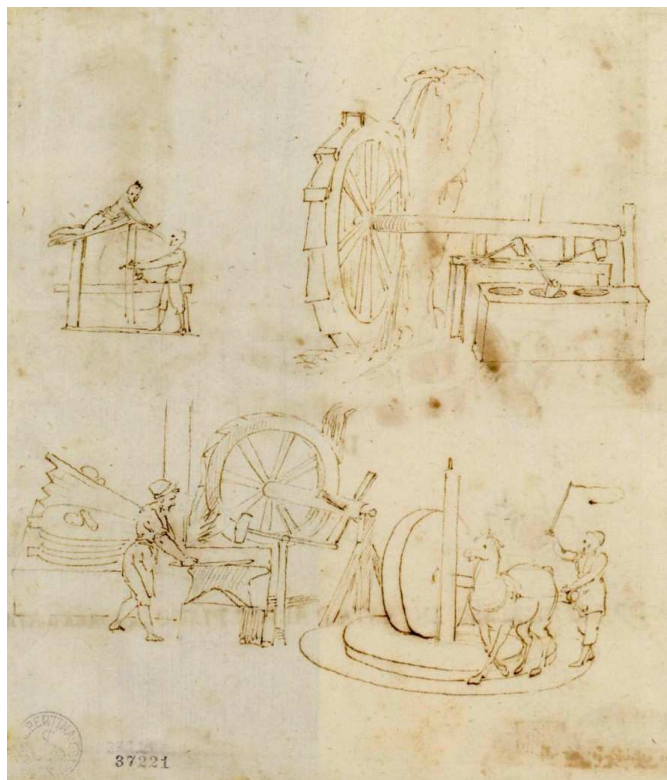
Altra memoria antica di tali teatrini semoventi, stavolta di tipo iconografico, è quella di due disegni di Giovanni Guerra appartenenti al già citato gruppo relativo a Pratolino⁴³, eseguiti intorno al 1598 e conservati a Vienna, nel primo dei quali è rappresentata la Grotta della Samaritana (Fig. 22), nel secondo delle figurine impegnate in diverse lavorazioni (Fig. 23).

⁴² Traduzione tratta da *Il concerto di statue*, a cura di A. Vezzosi, Firenze 1986, p. 111, cat. 37, scheda di A. Vezzosi.

⁴³ Si veda *supra* al paragrafo IV.8.



22. Giovanni Guerra, [Grotta della Samaritana a Pratolino], 1598 ca., Vienna, GSA, 37214.



23. Giovanni Guerra, [Soggetti tratti dai teatrini d'automati della Grotta della Samaritana], 1598 ca., Vienna, GSA, 37221 v.

All'interno della grotta non sono visibili le botteghe, che stando alla descrizione del Castellan si trovavano ai lati del teatro, ma in alto sul fondo possiamo individuare, in una sorta di oculo azzurro, la scena di caccia descritta dallo Schickhardt come posta dietro un vetro blu.

Vezzosi, pubblicando il secondo disegno⁴⁴, seguito da Brunon⁴⁵, lo riferiva ai teatrini d'automati della Grotta Grande o del Diluvio di Pratolino; ritengo invece che esso - chiaramente uno schizzo con una selezione dei piccoli automi osservati dal Guerra, a differenza degli altri fogli della serie che raffigurano scene compiute - sia da riferirsi alle scenette con la fucina e il mulino presenti nella Grotta della Samaritana⁴⁶.

In conclusione, la perduta fucina con le altre botteghe rappresentate a Pratolino nulla avevano a che fare con temi allegorici, essendo piuttosto riconducibili, come ritenuto da Fagiolo, "al significato globale delle fontane di Bagnaiia come allegoria della civilizzazione"⁴⁷.

Tornando al disegno del Parigi che stavamo esaminando, che Vezzosi aveva interrogativamente 'agganciato', nella sola didascalia dell'immagine, proprio a una variante del teatrino di automi di Pratolino, molte sono le ragioni per collegarlo invece a Boboli: il fatto che il Parigi coordinasse l'intera progettazione, che fosse a stretto contatto con il granduca in merito all'avanzamento dei lavori, consapevole dell'interesse primario di questi nei confronti del nuovo giardino, che fosse in grado di assolvere ad ogni sua richiesta, viste le proprie multiformi capacità e doti artistiche, tutto depone per ritenerlo decisamente traduzione grafica dell'idea granducale degli "idegni della grotta di Vulcano".

Il tramite conoscitivo dei meccanismi dovettero essere per il Parigi gli *Pneumatiká* di Erone Alessandrino nella già ricordata versione di Giovan Battista Aleotti⁴⁸, tante e tali sono le analogie fra il disegno degli Uffizi e l'illustrazione dello stesso soggetto aggiunta dall'Aleotti al testo di Erone. La versione del ferrarese, prima traduzione in italiano, è infatti l'unica in cui, in calce al trattato, sono inseriti quattro "teoremi" di sua invenzione⁴⁹, dettagliamente

⁴⁴ *Il concerto...* cit., p. 119, cat. 43, didascalia.

⁴⁵ H. BRUNON, *L'artefice animé: sur l'esthétique maniériste de l'automate*, in *Artifici...* cit., pp. 164-179: 167 Fig. 2, 168.

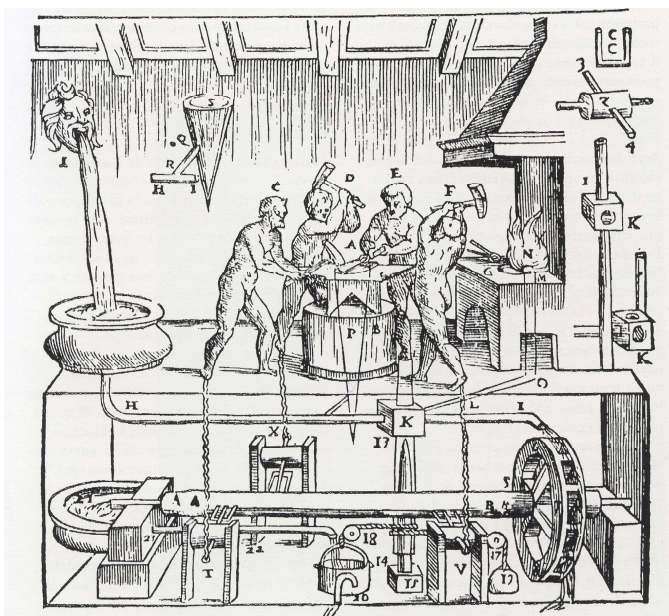
⁴⁶ Il collegamento del disegno alla Grotta Grande o del Diluvio fatto dai due studiosi può essere derivato dal fatto che lo schizzo è riportato sul verso del foglio dedicato a tale grotta.

⁴⁷ M. FAGIOLO, *Le due anime nelle ville della Toscana*, in *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 25 luglio-7 settembre 1986), a cura di A. Vezzosi, Milano 1986, pp. 68-81: 81.

⁴⁸ Si veda *supra* al paragrafo IV.8, in testo e alla nota 279.

⁴⁹ Questo il titolo della aggiunta relativa ai Teoremi: *Quattro Theoremi aggiunti agli artificiosi spirti degli elementi di Herone da M. Gio. Battista Aleotti, et il modo con che si fa salire un canal d'acqua viva in cima d'ogn'alta Torre artificiosamente, con grandissima facilità*, in G.B. ALEOTTI, *Gli artificiosi et curiosi moti spiritali di Herrone, tradotti da m. Gio. Battista Aleotti d'Argenta, aggiuntovi dal medesimo quattro theoremi [...] et il modo con che si fa' artificiosamente salir un canale d'acqua viva o' morta in cima d'ogn'alta torre*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1589, pp. 87-103.

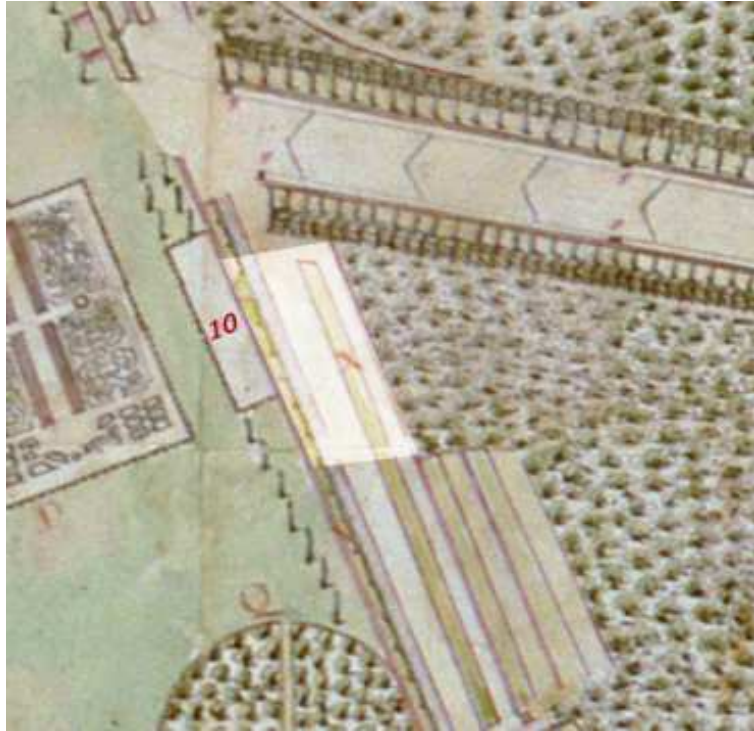
descritti e illustrati, il terzo dei quali è dedicato a “Far che con l’acqua d’un canale solo si vegga bollire una Fucina, nella quale un Fabro tenga a bollire un ferro, poi volgasi e lo ponga sù l’incudine, e subito tre altri Fabri battano su’l detto ferro in terzo. Et ogni colpo faccia schizzar fuori acqua, come dal bolente battuto ferro scintillano le faville. Theor. III.”⁵⁰(Fig. 24). Il Parigi però va oltre il modello dell’Aleotti, aggiungendo sul piano delle figure due ruote mosse dall’acqua, una sul fondo della grotta, l’altra meglio visibile sulla sinistra, in grado di movimentare ulteriori meccanismi non precisati nel disegno; innovativo è anche l’inserimento della ruota molaria sulla destra, con due figure in azione. Il progetto in tal modo revisionato è puntualmente descritto e in grado di funzionare, con un sistema di meccanismi a moto alternato; da rilevare i due tubi che, tratteggiati, convergono al piano del focolare, lasciando intendere la risalita di aria a pressione per creare effetti che suggerissero la fiamma.



24. Giovan Battista Aleotti, *Gli artificiose et curiosi moti spiritali di Herrone*, Ferrara 1589, Terzo Teorema.

Posto questo fondamento conoscitivo, altri elementi si aggiungevano alla ricostruzione del contesto narrato nell’ordine granducale del 1617, a proposito della localizzazione della grotta “che vole fare S.A.S. acanto a l’armeria nel luogo dove ogi è la fucina”. Consultando la planimetria del Gori del 1709, al n. 10 emergeva la dicitura “arsenale” associata ad uno spazio intercluso nell’immediata prossimità dei Voltoni (Fig. 25): definizione che, riportata nel vocabolario della Crusca (V edizione, 1863-1923) come “il Luogo dove si fabbricano e si conservano le armi e gli attrezzi militari d’uno Stato. Armamentario”, subito evocava l’armeria e la fucina espressamente citate nel 1617.

⁵⁰ ALEOTTI, *Gli artificiose et curiosi...* cit., p. 93.



25. Michele Gori, *Pianta del Giardino di Boboli di S.A.R. il Granduca di Toscana*, 1709, BNCF, Nuove accessioni, cartella 7.159, particolare con l'arsenale (10) accanto ai Voltoni (in chiaro).

A sostegno di questa lettura si individua oggi un riferimento al medesimo luogo in un saggio della Medri⁵¹, nel quale la studiosa, citando un documento del 1569 in cui Bernardo Buontalenti si rivolge a Francesco I a proposito di una “fornace” in fase di costruzione “fra il giardino e l’artiglieria”, identifica tale zona con il confine dell’orto dei Pitti verso le fortificazioni cosimiane. L’assonanza della “fornace” e dell’“artiglieria” cinquecentesche con la “fucina” e l’“armeria” seicentesche confermerebbe dunque la destinazione della “grotta di Vulcano” in una zona del giardino coerente con quella dei Voltoni, in prossimità dei quali comparirà poi l’“arsenale” settecentesco, plausibilmente riadattato su una preesistenza o comunque in un’area già deputata a funzioni similari, in quanto vicina al bastione del Cavaliere e al suo potenziale ruolo strategico, e anche perché posta a debita distanza di sicurezza dal palazzo; né osta a tale interpretazione la contingente lavorazione del vetro correlata dalla Medri alla “fornace” cinquecentesca, dal momento che non si può escludere che essa venisse utilizzata o trasformata nel tempo anche per altre finalità⁵².

⁵¹ L. MEDRI, *Considerazioni intorno alle prime fasi costruttive della Grotta Grande nel Giardino di Boboli*, in *Artifici d’acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, Atti del V Convegno Internazionale sui Parchi e Giardini Storici (Firenze, Palazzo Pitti 16-17 settembre – Lucca, Villa Buonvisi Bottini, 18-19 settembre 1998), a cura di I. Lapi Ballerini, L.M. Medri, Firenze 1999, pp.215-227: 221.

⁵² “Fornace: Edificio murato, o cavato, a guisa di pozzo, con la bocca da piede, a modo di forno, nel quale si cuociono calcina, e lavoro di terra, e in alcune, di foggia alquanto diversa, vi si fondon vetri, e metalli. Lat. *Fornax*” (Vocabolario della Crusca, ed. 1612).

Una ulteriore prova della associazione fra la grotta di Vulcano con automi e la “grotta nella buca” dei Voltoni è emersa infine dalla rilettura dei testi di due trattatisti tedeschi, il *Newes Itinerarium Italiae* di Joseph Furtttenbach, del 1627, e l'*Architectura Curiosa Nova* di Georg Andreas Böckler, del 1664, nella parte da essi dedicata al giardino di Boboli. Il primo, che nel corso di un lungo soggiorno in Italia si trattenne per due anni a Firenze avanti il suo ritorno in patria nel 1620⁵³, dopo aver descritto l'Isola narra con buona precisione gli elementi presenti nel disegno del Parigi, riferendoli ad un progetto per il momento non compiuto, ma da lui evidentemente visionato e al quale si stava lavorando: “Si era anche all'opera per costruire una Grotta nella quale a grande profondità nel sottosuolo per la pressione dell'acqua tre uomini a altezza naturale lavorano il ferro sull'incudine, accanto altri due arrotano i coltelli e tutte le figure fatte di rame quindi naturali come se fossero vive tramite l'acqua vengono comandate”⁵⁴. Il secondo, suo discepolo e seguace, a distanza di quasi quaranta anni riporta con chiaro riferimento ai Voltoni, definiti “nobile grotta”, quanto già scritto dal Furtttenbach: “È la continuazione del giardino con cipressi e statue belle su basamenti e una nobile Grotta della quale Joseph Furtttenbach il Vecchio nel suo Itiner. Ital. p. m. 79 ricorda che appunto sotto il suolo attraverso l'acqua tre uomini a grandezza naturale battono un ferro sull'incudine, accanto due altri uomini arrotano i coltelli e tutte queste statue sono fatte di rame come se fossero vive”⁵⁵.

Se nel caso del Furtttenbach la testimonianza diretta è sicura, come pure la frequentazione della cerchia gravitante intorno al progetto, dal momento che era allievo dell'Accademia del Parigi⁵⁶ e particolarmente interessato agli artifici idraulici, che descriverà anche a proposito di

⁵³ Furtttenbach risiedette in Italia dal 1606 al 1620, e a Firenze trascorse gli ultimi due anni del suo soggiorno; cfr. M. AZZI VISENTINI, *I giardini di Boboli nelle testimonianze dei viaggiatori dell'Europa centrale nella prima metà del Seicento*, in *Boboli 90*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per la salvaguardia e la valorizzazione del Giardino (Firenze, 9-11 marzo 1989), a cura di C. Acidini Luchinat, E. Garbero Zorzi, voll. I-II, Firenze 1991, I, pp. 131-146: 140-141.

⁵⁴ “Man war auch in werck / ein *Grotta* zu erbawen / in welcher / unnd tieff unter dem Boden dann / durch Trieb dess Wassers drey Männer lebens gross/ein Eysen auff einem Umboss schmiden / beneben zweyen andern so Messer schleiffen / unnd allen Figuren von Kupffer gemacht / also *naturale*, als obs lebten / durchs wasser geregiert zu werden”, J. FURTTENBACH, *Newes Itinerarium Italiae*, Ulm 1627 (rist. anastatica, Hildesheim 1971), p. 79 (traduzione a cura di Laura Biagianti).

⁵⁵ “Ist die *Continuation* des Gartens mit Cypressen-Bäumen / schönen Bildern auf Postementen und einer vornehmen Grotta / von welcher Herr Joseph Furtttenbach der Aelter / in seinem *Itiner. Ital. p. m. 79*. gedenkt / dass nemlich unter dem Boden / durchtrieb des Wassers / drey Männer / Lebensgross / ein Eisen auf einem Amboss schmieden / beneben zweyen andern / so Messer schleiffen / und seynd alle Bilder von Kupffer gemacht / als ob sie lebten”, G.A. BÖCKLER, *Architectura Curiosa Nova*, Norimberga 1664 (rist. anastatica dell'ed. tedesca, Graz 1968), parte IV, p. 24 (traduzione a cura di Laura Biagianti).

⁵⁶ A riguardo si veda D. NEHRING, *I progetti di giardini di J. Furtttenbach il Vecchio*, in *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, a cura di M. Mosser, G. Teyssot, Milano 2005, pp. 156-158.

Castello⁵⁷, per cui la narrazione è inserita nel testo come anticipazione dell'eccezionale invenzione che sarebbe stata realizzata, nel secondo caso è invece sicura solo la volontà dell'epigono di parlarne per testimoniare l'importanza di un siffatto artificio.

La presenza di Böckler in Italia infatti non è documentata, e inoltre il suo trattato viene descritto dalla storiografia come un assemblaggio di fonti letterarie e iconografiche, per lo più attinte da testi di Hans Blum, Abraham Bosse, Pierre Le Muet e Roland Fréart de Chambray e da incisioni di Giovanni Maggi e altri⁵⁸; nel caso di Boboli vengono proposte la *Veduta del Viottolone* (Fig. 12) e la *Veduta dell'Isola* (Cap. IV Fig. 74) tratte dalle immagini di Francesco Cecchi Conti⁵⁹. Dal momento però che non è noto nessun'altro riferimento letterario ai Voltoni fra il 1627 e il 1664, considerando che nella sua descrizione il Böckler menziona direttamente il Furtttenbach ma va oltre i dati da lui forniti, con dettagli calzanti a una osservazione diretta, le possibilità si riducono a due: o il Böckler viene a Firenze in un viaggio ignoto alla storiografia, oppure recepisce informazioni aggiornate per un tramite finora sconosciuto, ipotesi quest'ultima che sembra rivelarsi come la più plausibile.

In proposito ho potuto riscontrare che, nello stesso 1664 in cui esce il trattato in tedesco del Böckler, a Norimberga viene data alle stampe anche l'edizione latina, tradotta da Johann Christoph Sturm e edita da Paulus Fürst, nella quale la Grotta è chiamata Criptoportico, definizione che ancor meglio si attaglia ai Voltoni: "Ulteriores ejusdem viridarii partes, cupressorum, statuarum stylobatis impositarum & cryptoporticus cujusdam singulari amoenitate magnificae. De Cryptoporticu hoc prae coeteri memorabile est, quod (ut habet Josephus Furtenbach Senior in Itiner. Ital. p.79) infra terram tres justae staturae Viri è cupro facti, aquarû impulsu ferramentum quoddam super incude cudant, aliis binis cote cultros acuentibus."⁶⁰.

Il tramite potrebbe essere pertanto proprio Johann Christoph Sturm, filosofo e trattatista tedesco, che risulta aver soggiornato a Firenze al tempo del granduca Ferdinando II, come ricorderà con ammirazione Giovanni Targioni Tozzetti: "Fra i Filosofi Forestieri venuti in

⁵⁷ Il Furtttenbach mostra un'attenzione particolare per i giochi d'acqua dei giardini, come nel caso di Castello, di cui descrive con estrema precisione la grotta con "Orfeo insieme a un gran numero di animali intorno a lui, e tutto ciò accompagnato da una gran massa di giochi e di spruzzi d'acqua"(FURTTTENBACH, *Newes...* cit., p. 104), e inoltre il suo è l'unico, fra i tanti resoconti del giardino, a menzionarne anche i condotti sotterranei. Cfr. I. LAPI BALLERINI, *Niccolò Tribolo e la Grotta degli Animali a Castello*, in *Artifici...* cit., pp. 268-283: 272-273, 282 nota 31.

⁵⁸ H.W. KRUF, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Roma 2009.

⁵⁹ Per le due incisioni, delineate da Francesco Cecchi Conti e incise da Marco Credo Vogt, editate nel 1652, cfr. *Palazzo Pitti, la reggia rivelata*, catalogo della mostra, (Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003 – 31 maggio 2004), a cura di G.a Capocchi *et al.*, Firenze 2003, p. 540, catt. 83-84, schede di C. Pizzorusso.

⁶⁰ BÖCKLER, *Architectura...* cit., ed. latina, parte IV, p. 22.

Firenze in questi tempi [1657-1667], merita distinta commemorazione Gio. Cristoforo Sturmio, il quale poi essendo Professor Pubblico di Matematica, e di Fisica nell'Università di Altdorff, ha eternato il suo Nome coll'utilissimo *Collegium experimentale, sive Curiosum*, nel quale (b), e negli Auctarj, registra molte Esperienze fatte dal Granduca Ferdinando II, e dall'Accademia del Cimento (c)"⁶¹. Anche se il viaggio dello Sturm a Firenze è tuttora in attesa di conferme documentarie⁶², l'inedita descrizione dei Voltoni come 'criptoportico' è talmente appropriata da ritenersi comunque di prima mano.

Non altrettanto si può dire dell'accostamento automi-Voltoni, essendo la descrizione degli ingegni idraulici riportata espressamente come citazione dal Furttenbach, al punto da potersi ritenere che intorno al 1664 essi non fossero presenti nel Criptoportico, e che il Böckler, per la sua estrazione culturale e per il fine del trattato, inerente principalmente a fontane e giochi d'acqua, li descrivesse per l'eccezionale interesse del soggetto, anche se esso era rimasto allo stato di intenzione.

Furttenbach infatti non poteva aver visto i Voltoni, essendo partito da Firenze nel 1620, prima della loro costruzione, ma poteva aver visionato il disegno del Parigi, parlato con lui del progetto complessivo e visitato il luogo prescelto. Che le sue frequentazioni del Parigi fossero assidue, oltre che dalla sua presenza nella scuola, emerge chiaramente da un'attenta rilettura del suo 'diario' fiorentino, da cui risulta che il Furttenbach era sul posto il 18 luglio 1618, giorno in cui fu spostata la tazza di granito della fontana di Oceano dal prato del teatro a quello di Madama, evidentemente convocato dallo stesso Parigi per assistere all'eccezionale evento, di cui il trattatista apprezza particolarmente la tecnologia messa in opera per ottenere il massimo risultato con pochi uomini: "Nel giardino si trovano inoltre delle vasche o fontane scolpite da un unico pezzo di pietra di 11 braccia di diametro o di 33 braccia di circonferenza, che ho visto sollevare e un monte con strumenti meccanici meravigliosi ingegnati apposta per questo scopo che avevano bisogno di poche persone e solo di una piccola impalcatura. Questo fatto fu accolto con stupore presso gli uomini visto che si trattava di un peso enorme. Ma gli italiani sono molto astuti e ingegnosi nel campo dei paranchi, cosicchè si riesce a trovare e ad imparare un'eccezionale astuzia presso di loro".

⁶¹ (b) *Epistola nuncupatoria ad Antonium Magliabechium* (c) V. Iac. Brucher *Historia Critica Philosophiae Tom. IV, Part. I, pag. 769*. G. TARGIONI TOZZETTI, *Atti e memorie inedite dell'Accademia del Cimento e notizie aneddote dei progressi delle scienze in Toscana*, Firenze 1780, I, p. 305.

⁶² A. KLEINERT, *Der Altdorfer Physiker Johann Christoph Sturm (1635–1703) und seine Verbindung zu Italien, in Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) und die gelehrte Welt Europas um 1700*, a cura di B. Heinecke, I. Kästner, Aachen 2013, pp. 261-272.

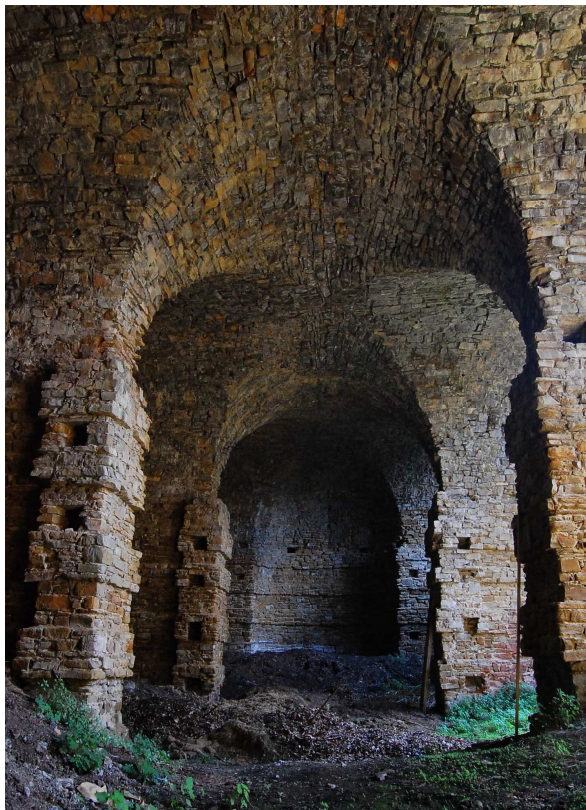
L'inedita interpretazione del testo, che evidenzia il Furttenbach a Boboli nel luglio 1618, collegata a quanto da lui osservato sempre a Boboli quando riferisce "Si era anche all'opera per costruire una Grotta", ne conferma l'assidua presenza nel giardino e la frequentazione dei vari cantieri, e dunque la possibilità che, nel caso dell'intrigante progetto della Grotta di Vulcano nei Voltoni, ne abbia seguita l'evoluzione fino al momento di passaggio dall'idea alla forma, pur giungendo a vedere di quest'ultima solo la voragine della cava alla cui bonifica si lavorava alacremente; è questa voragine che doveva avere ancora negli occhi il Furttenbach quando, anni dopo, parla di "grande profondità nel sottosuolo", trasponendovi poi mentalmente, nella descrizione che ne segue, forse non solo i disegni e gli schizzi esaminati col Parigi, ma i veri e propri automi che lo stesso Parigi poteva avergli mostrato all'opera in una prova generale in laboratorio. È infatti assai probabile che gli automi fossero stati realizzati e che si trovassero in attesa di collocazione: intanto perché l'ordine di esecuzione del 1617 pare molto pressante e da attuarsi a prescindere dalla destinazione del manufatto; in secondo luogo perché il trattatista ne descrive solo tre che lavorano all'incudine, mentre nel disegno ne compaiono quattro, il che è interpretabile, piuttosto che come errore mnemonico, come il riscontro diretto di una realizzazione in variante.

In tal caso resta l'ulteriore possibilità che gli automi venissero allestiti nei Voltoni dopo il 1624, e poi smantellati e dimenticati, tranne che dal Böckler nel 1664; ipotesi che allo stato odierno di conoscenze deve essere sospesa, in attesa di nuove informazioni su quesiti cruciali come la consistenza del piano di calpestio o l'esistenza di tracce di un impianto idraulico necessario per alimentarne il funzionamento, che potrebbero giungere solo da un'indagine diretta in situ.

Che gli automi siano stati presenti o meno nei Voltoni, è comunque indubitabile, considerato il particolare pregio della struttura, che questa fosse stata costruita per una nobile finalità, come ambientazione di un programma iconografico e allegorico; di conseguenza l'interpretazione più agevole della sua apparente incompiutezza è che a un certo punto l'intento originario sia venuto meno.

Certamente nell'abbandono del progetto dovette avere un peso determinante la morte di Cosimo II nel 1621: mancando l'estrosa passione che egli aveva riversato nelle impegnative opere di allestimento del nuovo giardino, sostituita dalla più misurata e sobria gestione delle reggenti, il tema di Vulcano e degli automi finì presto per essere abbandonato, forse perché oneroso e estraneo ai nuovi orientamenti della Corte.

La struttura dell'edificio, a distanza di tre anni, venne comunque ultimata secondo il progetto architettonico, per potervi realizzare superiormente il gemello del giardino di agrumi già esistente in testa al Viottolone, e rimase priva della componente decorativa e allegorica, anche se nel senso di una mancata ma prevista conclusione possono essere lette l'aura monumentale, le esedre, le scabre e nude superfici murarie ed in particolar modo i risalti del paramento (Fig. 26), plausibilmente destinati ad un rivestimento con 'spugne', mosaici, elementi plastico-scultorei o pannelli marmorei, sugli esempi medicei di Castello, Pratolino e delle grotte cinquecentesche di Boboli, come del resto di tutte le grotte artificiali del tempo.



26. Voltoni, interno, Firenze, Giardino di Boboli.

Un suggello tematico che, nelle intenzioni di Cosimo, doveva relazionarsi al tema 'compagno' e parallelo dell'Isola di Venere, che ebbe invece, come abbiamo visto, maggiori opportunità di essere portato avanti con l'ultimazione delle sculture già avviate prima della sua morte. Anche, se alla resa dei conti, un velo di oblio si sarebbe parimenti steso su quella mirabile messinscena.

V.4. Vulcano e Venere alla corte di Cosimo II

Che il tema di Vulcano e l'Isola di Venere fossero stati pensati in collegamento fra loro, nelle pur ampie divagazioni teoriche sui temi allegorici del giardino, è stato considerato solo da Pizzorusso e da Capecchi, con riferimento alla scultura di *Vulcano* realizzata da Chiarissimo Fancelli nel 1611⁶³ e alla sua comparsa nei pressi dell'Isola, nel prosieguo del Viottolone verso Porta Romana, in stretta connessione col *Saturno* di Gherardo Silvani e con il restante corredo di statue riferito alla presenza di Venere, secondo un progetto decorativo che il Pizzorusso ritiene voluto da Cosimo II⁶⁴; tutto ciò nonostante il *Vulcano* sia soltanto indicato genericamente “nel viale grande” dal Baldinucci⁶⁵ e documentato in tale posizione dal Cambiagi nel 1757⁶⁶, tanto che lo stesso Pizzorusso ventilava da ultimo la possibilità che l'ubicazione della statua fosse da riconsiderare in relazione alla grotta ricordata dal Furttenbach, “scomparsa tra Sei e Settecento”⁶⁷.

Senza addentrarci in un'indagine speculativa sulla valenza simbolica dei due soggetti nella cultura dell'epoca, in questa sede possiamo solo provare ad evocare come potesse essersi delineata nella mente di Cosimo la correlazione figurale fra due spazi così distanti fra loro e altrimenti legati solo dal percorso fisico del Viottolone.

Lo facciamo muovendo da uno spunto narrativo rinvenuto in un manoscritto di Leonardo da Vinci della Royal Library di Windsor, nel quale, a margine di schizzi e disegni, il grande artista, trattando di un tema già caro a Agnolo Poliziano nelle sue *Stanze*⁶⁸, fornisce indicazioni per un'ambientazione intitolandola “Pel sito di Venere”, riferibile, più che a una rappresentazione teatrale, a una pittura o un'architettura, che in qualche modo sembra anticipare Boboli: “Farai le scale da quattro facce, per le quali si pervenga a un prato fatto dalla natura sopra un sasso; il quale sia sotto voto e sostenuto dinanzi con pilastri, e sotto traforato con magno portico; ne li quali vada l'acque in diversi vasi di graniti, porfidi e

⁶³ Il Capecchi affronta il tema, subordinando però la sua “grotticina di Vulcano” del palazzo alla scultura del Fancelli, di cui individua la datazione al 1611, cogliendo la particolare predilezione del Granduca per il personaggio (CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 32).

⁶⁴ Per l'ipotesi del Pizzorusso per cui il Vulcano del Fancelli sarebbe stato voluto da Cosimo II nei pressi dell'Isola accoppiato al Saturno del Silvani e ad altre sculture correlate al tema di Venere cfr. C. PIZZORUSSO, *A Boboli e altrove. Sculture e scultori fiorentini del Seicento*, Firenze 1989, p. 58, ribadito in C. PIZZORUSSO, *Indizi per una Fontana di Venere*, in *Boboli 90...* cit., pp. 83-88: 87.

⁶⁵ “Per lo giardino di Boboli [Chiarissimo d'Antonio Fancelli] intagliò una statua di Vulcano, che fu posta nel viale grande del medesimo”, BALDINUCCI, *Notizie...* cit., IV, p. 421.

⁶⁶ G. CAMBIAGI, *Descrizione dell'Imperiale Giardino di Boboli fatta da Gaetano Cambiagi custode delle due pubbliche biblioteche Magliabechiana e Marucelliana...*, Stamperia Imperiale, Firenze 1757, p.58.

⁶⁷ C. PIZZORUSSO, *Per dimenticare se stesso. L'arredo di Boboli tra Cosimo II e Ferdinando II*, in *Il giardino di Boboli...* cit., pp. 204-219: 213.

⁶⁸ *Stanze de messer Angelo Poliziano cominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Pietro de Medici*, 1475, ed. di riferimento: *Poesie italiane*, a cura di S. Orlando, Milano 1988, libro I, stanza 93 e sgg.

serpentini dentro a emicicli, e spandan l'acqua in se medesimi e dintorno a tal portico. Inverso tramontana sia lago con una isoletta in mezzo, nella quale sia un folto e ombroso bosco. L'acque in testa a' pilastri sian versate in vasi a' pié de' sua imbasamenti collocati, de' quali si sparga piccoli rivetti"⁶⁹.

Queste annotazioni, seppure lontane nel tempo e nella cultura, descrivendo due spazi distinti per ambientare il "sito di Venere", il portico rustico e l'isoletta boscosa al centro del lago, evocano inaspettatamente la possibile correlazione fra i Voltoni e l'Isola di Venere così come la andiamo configurando, adombrando la presenza della Dea anche all'interno del nostro criptoportico.

Giungiamo così, oltre questa significativa ma evanescente allusione, alla tradizionale ma assai rara iconografia del dio forgiatore, con o senza Venere, poco frequentata dall'agiografia medicea del granducato, primariamente rivolta alle figure di Ercole, eterno emblema di ogni possibile virtù, Nettuno, dominatore delle acque, talora Orfeo, pacificatore dell'universo; dal lontano esordio di fine Quattrocento, col solo Vulcano nella fucina, in un perduto affresco di Domenico Ghirlandaio per la villa medicea di Spedaletto, ricordato dal Vasari⁷⁰, dobbiamo arrivare a metà Cinquecento e alla *summa* celebrativa delle glorie dinastiche voluta da Cosimo I in Palazzo Vecchio per ritrovare un precedente più circoscritto all'iconografia di Venere e Vulcano, laddove, nella Sala degli Elementi, il Vasari consacra insieme i divini sposi, circondati dagli amorini e dai ciclopi, ambientando la scena della fucina entro un contesto di rovine classicheggianti (Fig. 27).

⁶⁹ Windsor, Royal Library, f. 12591, verso, datato post 1504, trascritto in A. MARINONI, *Il regno e il sito di Venere*, in *Il Poliziano e il suo tempo*. Atti del IV Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento (Firenze, Palazzo Strozzi, 23-26 settembre 1954), Firenze 1957, pp. 273-287.

⁷⁰ "Allo Spedaletto, per Lorenzo Vecchio de' Medici, la storia di Vulcano, dove lavorano molti ignudi fabricando con le martella saette a Giove", G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, in *Le opere di Giorgio Vasari pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi*, voll. I-IX, Firenze 1906 (rist. anastatica, Firenze 1981), III, p. 258.



27. Giorgio Vasari, *La fucina di Vulcano (Fuoco)*, Firenze, Palazzo Vecchio, Sala degli Elementi.

Pochi anni dopo, sempre in Palazzo Vecchio, Vulcano non può mancare nell'alchemico studiolo di Francesco I, dove è presentato con la scultura di Vincenzo de' Rossi e la sola raffigurazione della sua fucina di Vittorio Casini. Il dio ricompare negli anni intorno al regno di Cosimo II con segnali nei vari Inventari di corte, mostrandosi soggetto fortunato oltre quanto pervenutoci, con quadri grandi, piccoli e una scultura non sempre individuabili: nella Guardaroba Generale è depositato, nel 1595-97, un "Quadro di braccia 1 1/3 entrovì dipinto Vulcano alla fucina con Vener e più amorini, con adornamento tinto di nero"⁷¹; nella sala grande di Villa Medici a Roma, 1596-1601, "Un quadro grande in tela dipinto Vulcano con ornamento nero tocco d'oro"⁷²; nell'inventario del 1638 è registrato al piano terreno di Palazzo Pitti, appartamento di Vittoria della Rovere, seconda stanza dopo l'Udienza "Un quadro in tela drentovì dipinto Ciclope con la fucina di Vulcano, Venere con più amorini, con cornice nere filettate d'oro, alto braccia cinque 1/3 largo braccia sette n. 1"⁷³; nella Tribuna

⁷¹ ASF, GM, 190, c. 28.

⁷² ASF, MM, 363, ins. 2, c. 115v.

⁷³ ASF, GM, 525, c.4; nel 1663 lo stesso quadro risulta spostato al primo piano, nella stanza degli staffieri, "Un quadro in tela entrovì dipinto la fucina di Vulcano con figure grandi al naturale e puttini con adornamento nero filettato e scaccato d'oro alto b. 5 1/2 largo b. 7" (ASF, GM, 725, c. 103).

degli Uffizi nel 1638-1654 “Uno quadretto con adornamento d'ebano, alto $3/4$ incirca e largo $3/5$, entrovi dipinto sul rame le fucine di Vulcano in più maniere con molte figure, si dice di mano del Poppi, attaccato a detta mensolina”⁷⁴, evidentemente il piccolo rame con *La fucina di Vulcano* del Vasari del 1564 circa, ancora oggi conservato agli Uffizi⁷⁵ (Fig. 28); nel 1666-1667, nell’inventario del Casino di San Marco, collocato nella galleria dell’appartamento di Carlo de’ Medici, al primo piano, “Uno quadro in tela, alto braccia 2 incirca lungo braccia $3\ 2/4$, entrovi una Venere nuda a diacere con Amore e Vulcano con un paesino, dicesi mano del Tintoretto, con adornamento d'albero intagliato e dorato in parte, numero 1, scudi 200”⁷⁶, oggi conservato alla Galleria Palatina di Palazzo Pitti⁷⁷; infine nello stesso inventario, nella loggia al piano terreno sotto la galleria, “Una fiura di marmo simile, alta braccia $1\ 1/3$, rappresentante Vulcano a sedere”⁷⁸.



28. Giorgio Vasari, *La fucina di Vulcano*, 1563-1565, Firenze, Galleria degli Uffizi.

⁷⁴ ABU, ms. 76, c. 6v.

⁷⁵ Giorgio Vasari, *La fucina di Vulcano*, 1563-1565, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle statue e delle pitture, inv. 1890 n. 1558.

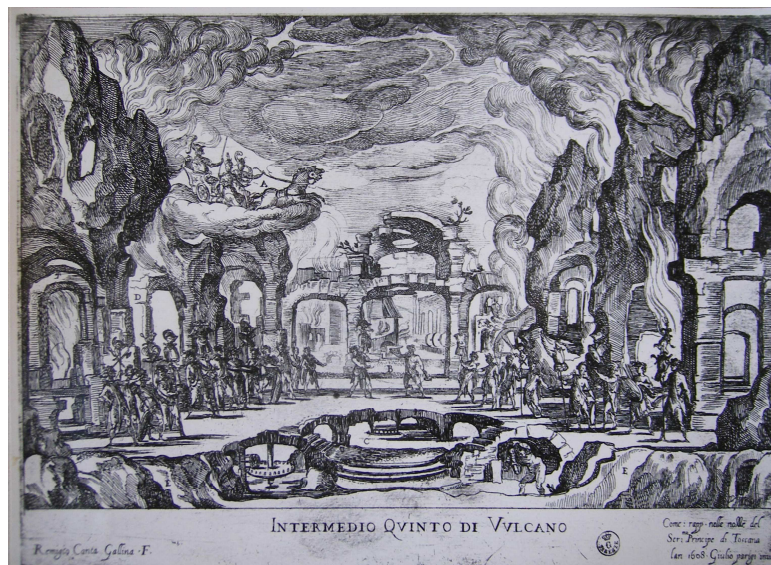
⁷⁶ ASF, GM, 758, c. 21.

⁷⁷ Jacopo Robusti (Tintoretto), *Venere, amore e Vulcano*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina, Inv. 1912 n. 3.

⁷⁸ ASF, GM, 758, c. 30 (per i dati inventariali si è consultata la banca dati della fondazione Memofonte, www.memofonte.it, Collezionismo mediceo - Inventari)

Più significativa e riconducibile direttamente alla volontà e al gusto di Cosimo II si rivela la fortuna teatrale del tema, che ha buon gioco di esprimersi nel quadro della tradizionale e strategica passione medicea per spettacoli e riti festivi, manifestata, oltre che nelle rappresentazioni a palazzo e nei luoghi deputati, promuovendo anche nelle strade e nelle piazze di Firenze, sui ponti e perfino in Arno, giostre, balletti, balli equestri, mascherate e giochi, spesso coincidenti con i grandi eventi dinastici come le celebrazioni nuziali.

È proprio in occasione delle nozze di Cosimo II con l'arciduchessa Maria Maddalena d'Austria nel 1608 che lo troviamo per la prima volta, nell'*Intermedio quinto di Vulcano* del *Giudizio di Paride* di Michelangelo Buonarroti il Giovane, rappresentato il 25 ottobre nel Teatro degli Uffizi; fra le cui invenzioni sceniche, ideate da Giulio Parigi appena succeduto a Bernardo Buontalenti in qualità di scenografo di corte⁷⁹ e pubblicate in sette incisioni di Remigio Cantagallina, l'episodio della fucina è ambientato nella rovinistica fuga prospettica di fornicati scavati nella roccia: “girando tutte le parti della prospettiva mostrarono la fucina di Vulcano sotto il monte d'Etna, in varie caverne, entrando d'una in un'altra, e per tutto splendori di fuochi vicini, e lontani, e nugoli di fumo, che pareva muoversi allo stridore, e allo sfiatar de' mantici, e a' colpi de' martelli che grandi e piccoli si sentivano da più parti, e per tutto si vedea qualche rovina, e qualche screpolo di qualche pezzo di rupe rotta, e consumata dalla violenza del fuoco, e dal calore”⁸⁰ (Fig. 29).



29. Giulio Parigi (inv.), Remigio Cantagallina (del.), *Giudizio di Paride, Intermedio Quinto di Vulcano*, 1608.

⁷⁹ A.R. BLUMENTHAL, *Giulio Parigi and Baroque stage design*, in *La scenografia barocca*, atti del congresso Internazionale di Storia dell'Arte, a cura di A. Schnapper, Bologna 1982, pp. 19-34.

⁸⁰ C. RINUCCINI, *Descrizione delle Feste fatte nelle Reali Nozze de' Serenissimi Principi di Toscana D. Cosimo de' Medici, e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria*, appresso i Giunti, in Firenze 1608, p. 41.

(1613) del letterato Giovanni Villifranchi⁸³, sia nel diario di Cesare Tinghi⁸⁴; la “barriera”, una sorta di rappresentazione teatrale interattiva, nella quale in mezzo ad attori veri e propri anche i signori avevano un ruolo da protagonisti nel combattimento simulato⁸⁵, fu ideata dallo stesso Villifranchi, con la partecipazione di altri letterati per la redazione dei testi, quali Iacopo Cicognini, Alessandro Adimari, Ottavio Rinuccini e Andrea Salvadori, e inscenata da Giulio Parigi, risultando fra le sue rappresentazioni più articolate e fastose⁸⁶.

Lo spunto tematico muoveva da un editto con cui Amore bandiva dal suo regno Venere e tutti gli Affetti, decidendo poi di stabilirsi in Toscana, a Firenze, e nella disfida dello stesso Amore a chi si fosse opposto ai suoi comandi. La rappresentazione consisteva nelle varie sfide fra i cavalieri d’Amore e quelli di Venere, per concludersi con la pacificazione del figlio con la madre. Nel corso del racconto entrava in scena anche Vulcano, dal quale si recavano i cavalieri difensori di Venere, guidati da Pallade e Alcide, per farsi forgiare le armi; dalla lettura del testo (pp. da 81 a 86) possiamo immaginare l’ambientazione della fucina posta

⁸³ Il sacerdote Giovanni Villifranchi era il segretario di Virginio Orsini Duca di Bracciano, cugino del Granduca per via di madre, essendo figlio di Isabella de’ Medici, terzogenita di Cosimo I. Il testo è dedicato al principe Federico Ubaldo Della Rovere - figlio di Francesco Maria II, ultimo Duca di Urbino - il quale, nato nel 1605 e morto prematuramente nel 1623, si sarebbe sposato il 29 Aprile 1621 con Claudia de’ Medici, sorella di Cosimo II, presso la villa del Poggio Imperiale (G. MONTINARO, *Fra Urbino e Firenze. Politica e diplomazia nel tramonto dei Della Rovere (1574-1631)*, Firenze 2009, p.46), a riprova dell’importanza dell’alleanza stretta con il Granducato di Toscana, poi rinsaldata, al tramonto della casata urbinata, nel matrimonio della figlia dei due, Vittoria, con Ferdinando II. Claudia, invece, si risposerà nel 1626 con Leopoldo Arciduca d’Austria, fratello di Maria Maddalena.

⁸⁴ La festa fu tale che anche il Tinghi, il diarista di Corte, ne tenne un accurato resoconto, per lo più coincidente con il testo del Villifranchi e forse tratto da esso, che però riporta un grazioso particolare mancante nel testo a stampa: ad ogni ‘forestiero’ veniva consegnato un “bolletino”, una sorta di sigillo in porcellana, evidentemente imparentato con la “bolla”, “bulletino” nel Vocabolario della Crusca, dove, nell’ultima edizione, parrebbe essere l’antenato del moderno biglietto di accesso ai teatri: “furno fatti alcuni bolletini in questa maniera in forma quadra di materia detta porcellana bigia et nera improntato l’arme di palle et il rovescio una scimitarra per darsi alli sigri forestieri et ad altri gentilomini a quali furno sribuiti dal sgre Andrea Coli segretario di S.A.S.” (C. Tinghi, *Diario di Ferdinando I e Cosimo II, granduca di Toscana scritto da Cesare Tinghi, suo aiutante di camera da’ 22 luglio 1600 fino a 12 settembre 1615*, BNCF, fondo Gino Capponi, 261.I, c. 431 r.). L’informazione data dal Tinghi, già individuata dal Targioni Tozzetti alla fine del Settecento (TARGIONI TOZZETTI, *Atti e memorie inedite...cit.*, III, p. 62; molto probabilmente è lui l’autore dei segni a matita rossa a lato delle pagine manoscritte del diario del Tinghi, che consultò approfonditamente per la redazione del testo suddetto, come risulta dalle numerose e precise citazioni che ne fa in più punti), è di una certa importanza, perché al tempo della Barriera la produzione della porcellana, intrapresa sotto Francesco I nel Casino Mediceo con grande profusione di ricerche e denari, era stata interrotta, e, a quanto noto, sarebbe ripresa solo a fine Seicento a partire dalla Francia; parrebbe invece che piccoli prodotti in porcellana fossero dunque ancora realizzati a Firenze a inizio Seicento, anche se i colori, grigio e nero, non sono pertinenti a quelli dell’originaria porcellana medicea, che era a pasta bianca con figure blu.

⁸⁵ La Barriera era una rappresentazione descritta così nel vocabolario della Crusca: “Barriera: sorta d’abbattimento (“Abbattimento: Si dice anche per Rappresentazione di battaglia per lo più ne’ teatri”), fatto per giuoco con istocco (“Stocco: arme simile alla spada, ma più acuta, e di forma quadrangolare”), e picca sottile e corta (“Picca: sorta d’arme in asta lunghissima”), tra uomini armati con una sbarra nel mezzo” (Vocabolario della Crusca, ed. 1691).

⁸⁶ *Il luogo teatrale a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 31 maggio-31 ottobre 1975), a cura di M. Fabbri, E. Garbero Zorzi, A.M. Petrioli Tofani, Milano 1975, pp. 122-123.

mitologicamente sotto il monte Etna, ma soprattutto la figura del dio, così cupo, ispido e nudo, intento alla sua eterna fatica: “Dato fine al canto Pallade con Alcide va alla fucina del monte Etna, e chiama Vulcano, il quale comparisce ignudo con ispida barba, e nero, con martello in mano”; il “risonante albergo dell’immortal Vulcano”; “Fabro immortal della fucina ardente che su le dure incudi fai sudar teco giganti ignudi”; “magnanimi guerrieri movete all’antro mio l’inclite piante”; “I Cavalieri fornito il canto entrano nella spelonca e s’ode il batter de martelli su le Vulcane ancludini d’onde escono armati”, e in conclusione Vulcano si congeda “Alla fumante mia fosca caverna. Diva s’altro non chiedi farò ritorno a la fatica eterna”. Doveva trattarsi di una scena ricca di suggestioni, basata più sulla caratterizzazione della figura del dio e sul rumore dei metalli che sulla visibilità della fucina, ennesima variazione su un tema che ormai andava divenendo consueto.

Si configura infatti una passione da parte del granduca non più occasionale ma sistematica se, in anni in cui era ormai pervenuto all’ideazione della grotta nel giardino di Boboli, continua a sperimentare il tema prediletto nelle variabili effimere ma ricche di potenziali spunti creativi proprie dello spettacolo teatrale, come quello allestito l’8 Luglio 1618 per le vie di Firenze, che il Tinghi così descrive nel suo Diario: “Et adì 8 detto in domenica S.A. andò con il Nunzio et ambasciatori alla messa a S. Maria del Fiore et vi si fece musica straordinaria...doppo venute le 22 ore volendo S.A. dare un poco di gusto alla Ser.ma Arciducessa et ai Sig.ri fillioli et ralegrare il popolo, avea fatto ordinare a Giulio Parigi, suo ingegnere, un carro a uso di un monte, con una caverna, dove avea formato la fucina di Vulcano che fabbricava dardi, servito da uomini in forma di monnoni che martellavano, che faceva vista meravigliosa”⁸⁷. Possiamo intravedere questa composizione nei riflessi che Jacques Callot - che abbiamo già visto allievo del Parigi e artista di corte, e che rientrò in Francia subito dopo la morte del suo mecenate - poté trarne per l’ideazione del carro di Vulcano rappresentato in *Le combat a la Barriere*, spettacolo tenutosi a Nancy per il duca di Lorena nel 1627 (Fig. 31); ma anche, in anni più tardi, ne *Le nozze degli dei*, evento teatrale allestito nel cortile di Palazzo Pitti per festeggiare gli sponsali di Ferdinando II con Vittoria della Rovere nel 1637, nel quale Alfonso Parigi il Giovane avrebbe riproposto il tema tanto praticato dal padre, in una scena con la *Grotta di Vulcano*, da lui prescelta fra altre per l’incisione illustrativa del quarto atto realizzata da Stefano della Bella (Fig. 32).

⁸⁷ C. Tinghi, *Diario di corte tenuto da Cesare Tinghi per commissione del G.D. Cosimo II, e continuato dopo la sua morte fino al 9 novembre 1623*, BNCF, fondo Gino Capponi, 261.II.



31. Jacques Callot, *Carro di Vulcano*, da *Le combat a la Barriere*, Nancy 1627.



32. Alfonso Parigi il Giovane (inv.), Stefano della Bella (del.), *Scena Grotta di Vulcano*, da *Le nozze degli Dei*, Firenze 1637.

Dopo questa dovuta digressione in un ambito, quale è il teatro e il rito festivo per Cosimo II, che da un lato si pone come specchio del gusto e dell'ansia di divertimento della Corte, dall'altro come "pura esibizione visiva" finalizzata all'ottenimento del consenso⁸⁸, ma che per noi va inteso anche come palestra di invenzioni e ambientazioni allegoriche, sia per il granduca che per gli artefici che erano chiamati a tradurle nella forma più serrata e densa di

⁸⁸ A.M. TESTAVERDE, *Patronato artistico, committenza teatrale e propaganda alla corte dei Medici*, in *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 13 giugno-29 settembre 2002), a cura di M. Chiarini, A.P. Darr, C. Giannini, Milano 2002, pp. 133-143: 138.

significati della realizzazione artistica, torniamo a indagare quel retroscena del mondo del collezionismo, così intensamente partecipato da Cosimo, fatto di acquisizioni, scambi di informazioni e conoscenze, oltre alla normale movimentazione di opere d'arte e soprattutto di disegni e incisioni.

Per trovare confronti pittorici ancora più calzanti con l'ambientazione paesaggistica voluta da Cosimo II per la sua "grotta di Vulcano" rispetto ai precedenti delle collezioni medicee sopra richiamati dobbiamo rivolgerci alla particolare impostazione del soggetto che si manifesta nella produzione pittorica fiamminga a partire dalle *Allegorie degli Elementi* di Jan Brueghel il Vecchio (1568-1625), diffuse in numerose versioni presso varie collezioni europee, delle quali l'*Allegoria del Fuoco*, oggetto del nostro interesse, avrà una fortuna smisurata, con decine di varianti e repliche sullo stesso tema, che diverrà uno dei preferiti della pittura fiamminga del XVII secolo; qui basta ricordarne le versioni appartenenti alle tre serie principali: quella conservata al Musée des Beaux-Arts di Lione, del 1606⁸⁹ (Fig. 33), quella richiesta dal cardinale Federico Borromeo, del 1608⁹⁰ (Fig. 34), e quella della Galleria Doria Pamphili a Roma, del 1611 circa⁹¹, senza però tacere della versione più tarda e riassuntiva, l'*Allegoria dell'aria e del fuoco*, attribuita a Jan Brueghel il Giovane (1601-1678) e facente parte della collezione della Galleria degli Uffizi⁹² (Fig. 35).

⁸⁹ Jan Brueghel il Vecchio, *Allegoria del Fuoco. Venere nella fucina di Vulcano*, Lione, Musée des Beaux-Arts, inv. A-75, olio su tavola, 46x83 cm, 1606 ca.

⁹⁰ Jan Brueghel il Vecchio, *Allegoria del Fuoco*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, Donazione Cardinale Federico Borromeo 1618, inv. 68, olio su rame, 46x66 cm, datato 1608. Il quadro, inviato a Milano nel 1608, fu rimandato indietro perché conteneva "figurini nudi", e riconsegnato 'purificato' nel 1610; gli altri della serie sono la Terra e l'Aria al Louvre, l'Acqua all'Ambrosiana.

⁹¹ Jan Brueghel il Vecchio, *Allegoria del Fuoco. Venere nella fucina di Vulcano*, Roma, Galleria Doria Pamphilj, inv. 332, olio su tavola, 55x95 cm, 1611 ca.

⁹² Jan Brueghel il Giovane (attr.), *Allegoria dell'aria e del fuoco*, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n.1204, olio su tavola, 57x94 cm., 1650-60 ca.



33. Jan Brueghel il Vecchio, *Allegoria del fuoco (Venere nella fucina di Vulcano)*, 1606, Lione, Musée des Beaux-Arts.



34. Jan Brueghel il Vecchio, *Allegoria del Fuoco*, 1608, Milano, Pinacoteca Ambrosiana.



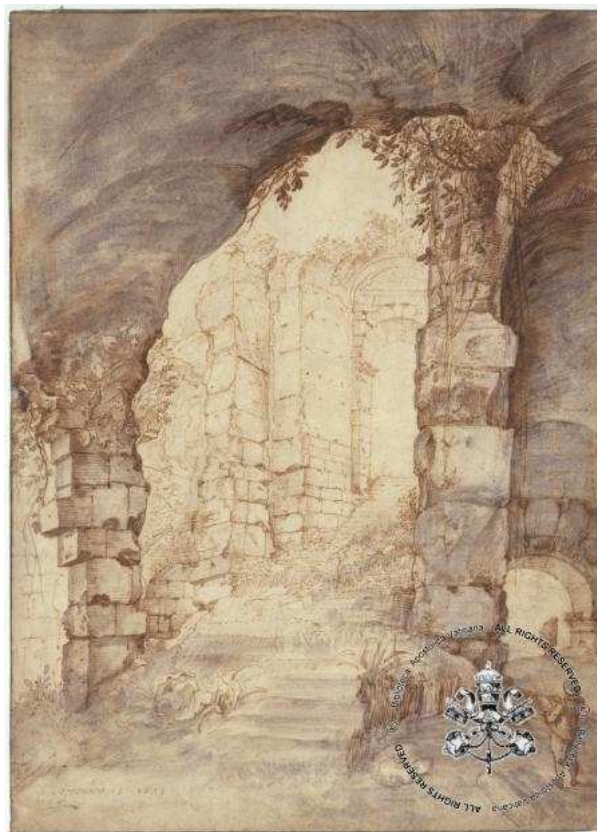
35. Jan Brueghel il Giovane, *Allegoria dell'aria e del fuoco*, 1650 ca., Firenze, Galleria degli Uffizi.

Nella produzione seriale di Jan Brueghel il Vecchio⁹³, coadiuvato da Hendrick van Balen e in seguito dal figlio, oltre che da una feconda bottega, fin dall'esordio del tema subentra l'ambientazione in un fantasmagorico microcosmo 'notturno', secondo la scala di grandezza e la lucidità descrittiva proprie della scuola fiamminga: l'immaginazione si innalza dal piccolo formato di questi dipinti, in cui la grotta etnea è ambientata all'interno di rovine classiche, nella penombra di grandi ambienti voltati rosseggianti dei fuochi della fucina, mentre in primo piano una congerie di armi e metalli moltiplica gli effetti di luce, fra i bagliori di vulcani e incendi e i lunari paesaggi dello sfondo; una narrazione virtuosistica, che unita all'evocazione dell'Antico identificata nel viaggio in Italia, rappresentava una delle caratteristiche più apprezzate di questo genere di pittura, di cui Cosimo II, come abbiamo già approfondito, era appassionato e precoce collezionista.

L'ambientazione della scena della fucina entro rovine della classicità, comune a tutto il folto gruppo sopra richiamato, affonda le proprie radici nella ormai diffusa conoscenza dei grandi siti archeologici romani, nel caso del Brueghel acquisita per osservazione diretta durante la sua lunga permanenza a Roma, fra il 1592 e il 1595, dove ebbe modo di frequentare la più aggiornata cerchia di mecenati e collezionisti quali furono i cardinali Egidio Colonna, Benedetto Giustiniani, Francesco Maria del Monte e soprattutto Federico Borromeo, che fu il primo protettore dell'Accademia di San Luca e che l'artista seguirà poi a Milano. Testimoniano questo interesse numerosi disegni di antichità (Figg. 36, 37), che costituiscono il materiale di studio per le rielaborazioni pittoriche delle architetture raffigurate nei nostri dipinti, in cui è evidente, proprio nell'*Allegoria del fuoco* eseguita per il Borromeo, il

⁹³ Per una ricca galleria di immagini e informazioni sul tema si veda l'ottimo sito curato dalla Prof.ssa Elizabeth Alice Honig, dell'Università di Berkeley, California, www.janbrueghel.net.

riferimento al tempio di Vesta⁹⁴ e alla “Villa di Mecenate” a Tivoli. Sono infatti le sostruzioni dell’odierno tempio di Ercole Vincitore, che allora si riteneva la cosiddetta “Villa di Mecenate”, a costituire il modello per l’ambientazione architettonica della scena, il che risulta dal confronto con la raffigurazione che ne diede Giovanni Battista Piranesi in una celebre incisione delle sue *Vedute di Roma*⁹⁵ (Fig. 38).



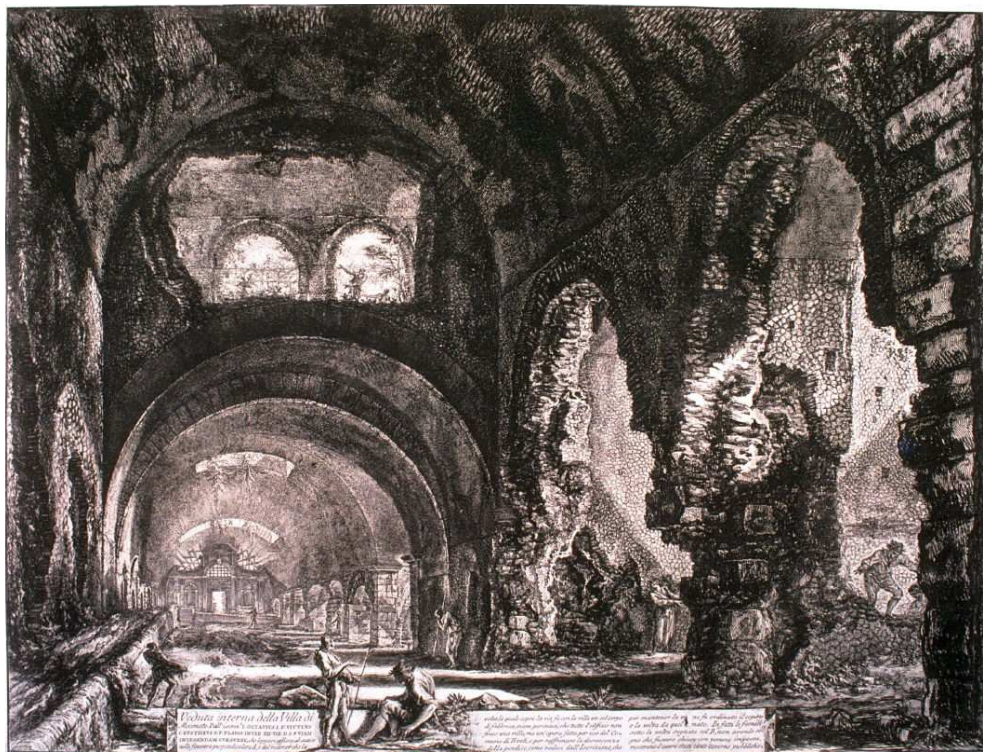
36. Jan Brueghel il Vecchio, [Disegnatore tra le rovine del Colosseo], sul recto a penna in basso a sinistra “Septembris 13 – 1593”, penna, inchiostro bruno e acquerello grigio su carta bianca, 360x254 mm., Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ashby.Disegni.111.

⁹⁴ Bedoni ritiene che l’edificio in alto a destra illuminato dall’incendio sia il tempio della Sibilla, che insieme alle cascate si ritrova più volte in dipinti e disegni di Jan Brueghel; la studiosa non propone ipotesi per l’ambientazione della fucina (S. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*, Firenze 1983, p. 30). L’edificio rappresenta in realtà il contiguo Tempio di Vesta, seppure erroneamente indicato dallo stesso Brueghel nel disegno qui riportato come Tempio della Sibilla (Fig. 37). Negli stessi anni il Tempio di Vesta è raffigurato da Adam Elsheimer in un dipinto della Nàrodni Galerie di Praga (ca. 1600).

⁹⁵ 1764, Acquaforte e bulino. Celebre incisione della serie *Vedute di Roma*, 135 lastre prodotte dal Piranesi in almeno 30 anni di lavoro, da circa il 1745, fino alla sua morte nel 1778, progressivamente riunite in album a partire dalle prime 34 lastre edite da Giovanni Bouchard nel 1751.



37. Jan Brueghel il Vecchio, [Tempio di Vesta a Tivoli], sul recto a penna in basso “Templum de Sibilla Tiburtina 6 iuli 1593”, inchiostro bruno su carta, 219x183 mm., Parigi, Fondation Custodia (Collection Frits Lugt), 6599.



38. Giovan Battista Piranesi, *Veduta interna della Villa di Mecenate a Tivoli*, 1764, incisione.

In questo incrocio di opere, tendenze del gusto, conoscenze e interessi dei committenti si colloca perfettamente un disegno conservato agli Uffizi attribuito al Brueghel⁹⁶, che rappresenta i ciclopi intenti a battere sull'incudine all'interno di una fucina (Fig. 39), la cui possibile acquisizione contemporanea, entro il secondo decennio del Seicento, da parte dei procacciatori di opere e materiali artistici messi in moto dal granduca, aprirebbe nuovi e più pertinenti scenari sul progetto in esame.



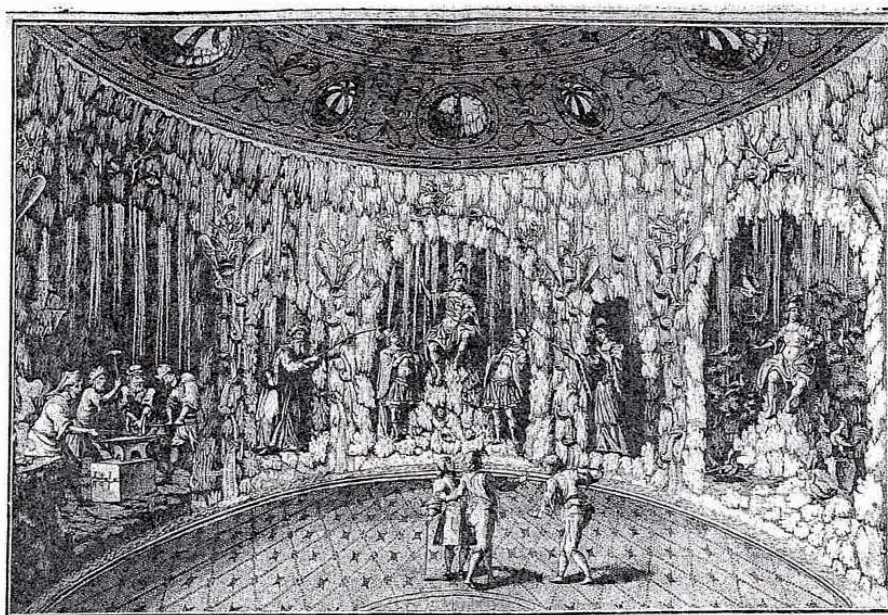
39. Jan Brueghel il Vecchio, *La fucina dei ciclopi*, GDSU, 2329 bis F.

Sono necessariamente gli ambiti teatrali e artistici da chiamare in causa per rinvenire di tale progetto incompiuto, pur in via indiziaria, una possibile fonte iconografica, dal momento che la sua applicazione a uno spazio architettonico, e nello specifico ad una grotta artificiale con automi, a quanto ci è noto, non è ravvisabile in nessuno dei giardini rinascimentali precedenti all'ampliamento di Boboli. La scelta di realizzare una grotta ipogea che avesse per tema la fucina di Vulcano era assolutamente innovativa, pur ispirandosi, come si è già visto, a quanto proposto a fine Cinquecento da Giovan Battista Aleotti, in una guisa non correlata però né a un allestimento né a un progetto iconografico né tanto meno al tema di Vulcano.

La felice intuizione progettuale del granduca e del Parigi sta nel fatto che per la prima volta un tema mitologico classico rimasto inedito si concretizza in un contesto elettivo, andando a

⁹⁶ GDSU 2329 bis F, penna e inchiostro su carta, tracce di matita nera, mm 280x374.

coniare un binomio perfetto: quello di una grotta artificiale da giardino con una delle grotte per antonomasia del mondo antico, e quello degli automi semoventi al suo interno con il creatore di automi per eccellenza, il ‘demiurgo’ Vulcano che nel mito li forgia a proprio uso⁹⁷. Questa consonanza così calzante, a Firenze intuita ma poi obliata dalla storia, resta singolarmente estranea ai virtuosismi di *automata* dei maggiori giardini europei contemporanei, come il celeberrimo Hortus Palatinus del castello di Heidelberg, realizzato da Salomon de Caus, trattatista, ingegnere e architetto, per l’Elettore Palatino Federico V, futuro re di Boemia, fra il 1614 e il 1619⁹⁸, o il giardino voluto dal cardinale Marco Sittico Altemps nella propria residenza di Helbrunn, presso Salisburgo, negli anni dal 1613 al 1619; trovando espressione concreta solo un secolo dopo negli automi della fucina di Vulcano che, con altri soggetti, animavano la “grotta incantata” realizzata da Jean Bailleul fra il 1718 e il 1724 nella reggia farnesiana di Colorno⁹⁹ (Fig. 40), distrutta pochi anni dopo l’estinzione della casata nel 1731¹⁰⁰.



40. Colorno (Parma), Reggia ducale, *La grande grotta incantata* (da *Delizia Farnesiana a Colorno*, 1723-1726).

L’esclusiva ambientazione fiorentina della grotta di Vulcano, con i Voltoni da intendere come una rovina classica e dunque un intenzionale ‘non finito’, contemplava come necessario

⁹⁷ OMERO, *Iliade*, libro XVIII, traduzione V. Monti, 1825, vv. 503-584.

⁹⁸ Cfr. R. ZIMMERMANN, *L’Hortus Palatinus di Salomon de Caus*, in *L’architettura dei giardini...* cit., pp. 153-155.

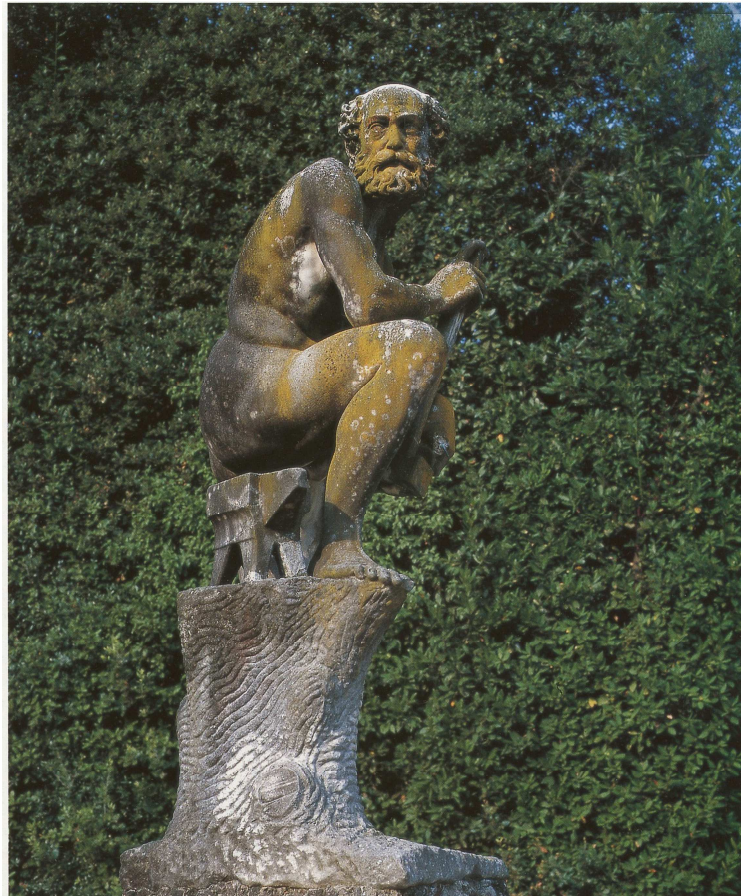
⁹⁹ P. BARBIERI, *Gli automata sonori di Bagnaia, Parma e Colorno (c. 1585-1724)*, «Informazione organistica», XVI, 2004, pp. 209-230: 217-227

¹⁰⁰ BARBIERI, *Gli automata...* cit., p. 218.

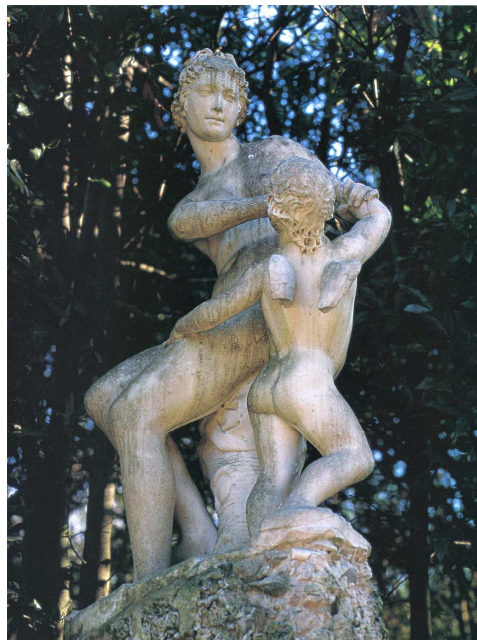
complemento, in un mirabile equilibrio fra artificio, natura e scultura, le figure di Venere e Vulcano, magari nobilitate entro le esedre, con gli automi sul fondo della campata centrale. In un criptoportico che il Parigi già da solo poteva ben riproporre dopo il viaggio a Roma del 1616 come ‘paesaggio culturale’, e che svela tuttora un riflesso emotivo dell’immersione nella rude grandezza dell’Antico, trova il suo posto di elezione quel *Vulcano* marmoreo di Chiarissimo Fancelli (Fig. 41) commissionato fino dal 1611, avanti tutte le altre sculture e ancor prima dell’avvio dei lavori di Boboli, segno della comprovata predilezione di Cosimo per questo soggetto. Un dio maturo e pensoso, certo antieroico, in atteggiamento di riflessivo riposo dalle fatiche che il ruolo gli impone, con lo sguardo perso a distanza, come a concentrare i suoi “sapienti pensieri”¹⁰¹ sull’opera demiurgica che deve portare avanti; dirimpettaio di una Venere *felix*, che potrebbe essere quella misteriosa *Venere con Cupido* (Fig. 42), non datata né conclusivamente attribuita, collegata per qualità all’altrettanto misterioso *Ganimede* di Boboli, e riferita a inizio Seicento¹⁰², i cui lazzi e scherzi, già proiettati verso la sublimazione del tema d’Amore che a breve distanza si disvela sull’Isola, il dio vagheggia con animo stanco e maliconico.

¹⁰¹ OMERO, *Iliade*, libro XVIII, traduzione R. Calzecchi Onesti, v. 482.

¹⁰² *La reggia rivelata*, cit., p. 540, cat. 83, scheda di C. Pizzorusso. Si veda anche G.A CAPECCHI, D. PEGAZZANO, S. FARALLI, *Visitare Boboli all’epoca dei Lumi. Il giardino e le sue sculture nelle incisioni delle ‘Statue di Firenze’*, Firenze 2013, p. 150, tav. 12d. (con bibliografia precedente). Il Pizzorusso, considerando la Venere “una delle più belle statue seicentesche del giardino, la cui autografia resta misteriosa”, la assegna “per certo” allo stesso scultore cui va riferito il Ganimede, già attribuito a Battista Lorenzi, in origine sulla Fontana sotto il Kaffehaus e oggi sostituita da una copia.



41. Chiarissimo Fancelli, *Vulcano*, post 1611, Firenze, Giardino di Boboli.



42. Anonimo, *Venere che scherza con Cupido*, inizi sec. XVII, Firenze, Giardino di Boboli.

Se è giusto infine circoscrivere entro un programma la trasposizione in scala architettonico – scultorea di un tema praticato fino ad allora solo in pittura, proveremo a ricercarla in un'estensione di pensieri diversi: anzitutto la novità di una grotta così concepita, evidente e confermata dall'interessamento di colti osservatori edotti a scala europea come il Furttentbach e il Böckler; a seguire la ghiotta occasione di tradurre per primi in scultura il teorema dell'Aleotti, magari suggerita proprio dal Parigi al granduca, desideroso di metterla in opera oltre l'effimero del suo uso teatrale; il vanto intellettuale dell'aristocratica committenza, con la proiezione di meraviglie e apprezzamento che lo spettacolo illusorio di un simile marchingegno avrebbe suscitato nei selezionati visitatori; la tappa di avvicinamento, in grado di offrire turbamenti e nuove emozioni, in un percorso che va considerato come discendente dall'alto lungo il Viottolone, verso le delizie e la fruizione immersiva e prolungata del bagno di Venere, con il suo andare e venire dalla riva al prato fiorito e alla sosta nell'Isola; infine, il tema del grande demiurgo, schivo, zoppo, ombroso, riservato ma, nel pantheon consueto, pragmatico facitore degli strumenti metallici necessari a uomini e dei. Il che non può che ricondurci a un'identificazione di Cosimo stesso, lungamente malato, consapevole del proprio stato di salute, ma a oltranza "homo faber", sempre pronto a brillare di energia e di proficuo attivismo.

Una energia di cui, nella rilettura di parte delle molte linee d'azione culturali e mecenatesche da lui intraprese, dovendosi necessariamente operare una scelta, abbiamo qui voluto rievocare alcuni frutti.

CONCLUSIONI

L'intento primario della presente ricerca è stato quello di ricomporre, con aggiunte e revisioni, la progressiva conformazione del nuovo giardino di Boboli, ideata e in parte compiuta da Cosimo II de' Medici negli anni del suo governo (1609-1621), approssimativamente fra il 1612 e la morte. Una siffatta finalità ha comportato inevitabilmente una riflessione preliminare sulla genesi del giardino cinquecentesco, senza la quale poteva risultare difficile inquadrare in tutta la sua portata il contributo di Cosimo II, tanto ambizioso e radicalmente innovativo quanto incompiuto e sottovalutato, aperto fino alla fine della sua breve vita a nuove idee e nuove committenze. Delineando la cornice motivazionale degli interventi promossi nel giardino de' Pitti da chi lo aveva preceduto, il Capitolo I "Prima di Boboli: considerazioni sul giardino cinquecentesco" meglio consente di soppesare le novità introdotte dal nostro granduca, addirittura visionario nel suo proiettarsi con Boboli ben oltre la contingenza temporale e materiale, se pensiamo che le sue idee progettuali avanzarono in un contesto territoriale, su terreni ancora nemmeno integralmente acquisiti, che, quadruplicando la dimensione del giardino verso Porta Romana, avrebbe innescato una straordinaria reazione a catena di progressive espansioni paesaggistiche prima con l'asse verde e monumentale teso tra Porta Romana e Poggio Imperiale, e poi, con il Viale dei Colli di Firenze capitale, la linea verde e paesaggistica modernamente intesa nel suo fulcro panoramico come appropriazione visiva dell'intera città.

L'indagine inoltre appariva necessaria dal momento che l'intervento di Cosimo II andava ad interagire anche con l'area originaria del giardino, aggiungendovi ben tre circoscritti giardini formali.

Il riesame delle origini ha riguardato il legato di Niccolò Tribolo e i rapporti fra l'artista e Cosimo I (Par. I.1), con uno sguardo particolare sulle differenze in questi ultimi rispetto a quanto già avvenuto nel giardino della Villa Medicea di Castello, riassumibili nella mancanza per Boboli di ordini espliciti in merito al programma allegorico, e nel prevalere dell'interesse da parte del duca per una politica delle acque materialmente e simbolicamente proiettata verso la città. Uno slittamento fra artista 'fondatore' e committente in cui si inserisce Eleonora di Toledo, sfumando ulteriormente il quadro critico, se si pensa che, a proposito di un elemento chiave come la Grotta di Madama, la storiografia si divide tuttora tra una paternità tribolesca,

come dire cosimiana, e una bandinelliana, promossa dalla duchessa. Su questa traccia si sono riesaminati gli elementi scultorei della Grotta di Madama, giungendo a proporre una nuova attribuzione e datazione per i due putti della nicchia centrale, e alcune considerazioni sulla altalenante partecipazione all'impresa da parte di Baccio Bandinelli.

Si è quindi riconsiderata la possibile conformazione del vivaio vasariano avanti la costruzione della Grotta Grande (Par. I.2), seguendo lo spunto offerto da una sottovalutata testimonianza della pianta di Firenze di Stefano Buonsignori (1584); su questa linea si sono rinvenute ulteriori voci di spesa, a integrazione di quanto già noto, sia riguardo a pilastri e colonne non più riscontrabili nella successiva versione buontalentiana, che alla "pergola" ricoperta di sempreverde che sovrastava il vivaio, di cui si presenta il pagamento finale. La riflessione si è allargata al rapporto del vivaio con lo sbarco del Corridoio, con l'area antistante e con il palazzo, definendo una breve ma intensa autonomia figurale della facies tutta vasariana dell'area, testimoniata anche da denominazioni emergenti dai documenti e finora sottovalutate, come "giardino del Corridore" per quello che diverrà dal 1584 sempre e solo "giardino della Grotta", e concludendo con la possibilità di una ricostruzione buontalentiana, esaltata anche dalla descrizione di Francesco Bocchi del 1591, che ben poco lascerebbe in opera delle preesistenze vasariane.

Da tale avvio della ricerca è emersa, conclusivamente, la consapevolezza di una configurazione apparentemente organica, ma con numerosi varchi aperti in quanto priva di un concatenato e stabilizzato programma iconografico che la sorregga.

Questa caratteristica di mutevolezza, che si prolunga nel tempo nelle tante trasformazioni e spostamenti di sculture e fontane che caratterizzano il tessuto cinquecentesco, finisce inevitabilmente col coinvolgere anche l'ampliamento di Boboli, come ho potuto ripercorrere nei dettagli, vuoi per gli aspetti più pragmatici quali le canalizzazioni idriche, vuoi per temi più significativi come le fuggevoli suggestioni iconologiche a corredo del suo bacino principale che si concluderanno solo nel 1637 col definitivo costituirsi della fontana di Oceano al centro dell'Isola.

Per supportare una ricostruzione per scorci della personalità del nostro committente, comunque mirata all'inquadramento della grande impresa di Boboli, si sono condotte, nel Capitolo II "Intorno a Boboli: lo spazio dell'arte per Cosimo II fra promozione del granducato e collezionismo", indagini a campione inerenti l'adozione da parte del granduca di strumenti artistico-architettonici quale strategia di affermazione e di comunicazione politica del proprio ruolo. In tal senso è stato ripercorso (Par. II.1) il noto episodio delle Esequie di Enrico IV re

di Francia in San Lorenzo (1609), esordio del giovane Cosimo sulla scena internazionale, anche come occasione proficua per il costituirsi di quella squadra di personaggi chiave – Giulio Parigi in primis e subito dopo Remigio Cantagallina – che accompagnano insistentemente il suo mecenatismo. Analogamente la volontà celebrativa del perduto affresco con la *Gloria di Firenze sulla Toscana*, da lui commissionato a Giovanni da San Giovanni nel 1616 per Piazza della Calza, è stata posta in relazione alla concezione a scala urbana degli interventi di Cosimo II, in un'area cruciale per l'accesso in città e per la contiguità col palazzo e col giardino (Par. II.3).

La parte più innovativa del capitolo riguarda la sottolineatura della versatilità del suo aggiornato e acuto collezionismo, nelle espressioni che esso assume all'interno di Palazzo Pitti (Par. II.2). Muovendo dall'ambizioso progetto di ampliamento da lui avviato, si è indagato un suo possibile contributo ideativo negli apparati pittorici dell'ala compiuta dopo la sua morte, prospettandolo in un bozzetto grafico poi accantonato per la volta della Galleria del Poccetti, e nell'interesse naturalistico e scientifico che emerge in decorazioni di altri ambienti come la "loggetta dei mestieri". Un'apertura al naturalismo impostosi in pittura nel primo decennio del Seicento che Cosimo II manifesta nel collezionare gli artisti più aggiornati in questo filone, ma anche nella raccolta di disegni riuniti e ordinati in volumi, notizia sottovalutata seppure riportata da Filippo Baldinucci. La disamina dei numerosi dipinti acquisiti da Cosimo II, in particolare quelli di scuola fiamminga, condotta sulle basi poste da storici dell'arte come Marilena Mosco e Marco Chiarini, ci ha consentito di cogliere un'analogia inclinazione di gusto anche in alcuni episodi iconografici del giardino, qui tragiudicato in un'ottica parallela finora mai proposta. Apice espressivo, seppure perduto, del collezionismo di Cosimo e anche della sua concezione dello spazio architettonico, su cui si è focalizzata la nostra attenzione, è la galleria allestita in una loggia affacciata sul cortile e verso il giardino, anticipatrice, nel fondere i grandi maestri con i 'moderni' e con elementi di arredo, di un gusto che presto si affermerà nelle quadrerie di tutta Italia, e a Pitti, due secoli dopo, nella Galleria Palatina. L'antesignana idea di Cosimo è stata posta in relazione inedita sia con il precedente della "Galleria della Mostra" realizzata a Mantova presso la corte della sorella Caterina, moglie di Ferdinando Gonzaga, che con l'adiacente Sala delle Nicchie, con la quale costituiva una innovativa e complementare espressione di due volti del collezionismo mediceo, quello aulico e celebrativo di Cosimo I e il suo personale, moderno ed eclettico.

Il Capitolo III, "Guardando Boboli: Remigio Cantagallina 'calligrafo' del giardino", propone una ricostruzione della specifica attività dell'artista nel complesso e nei dintorni di Boboli,

supportandola con disegni sia inediti che reinterpretati, presenti in molti casi nel collezionismo privato e sul mercato antiquario. Innovativa risulta la lettura in chiave realistica *tout court* dell'opera del Cantagallina, nei confronti di opere che il mancato riconoscimento del soggetto relegava a paesaggi toscani quando non addirittura a scene di genere. A partire dai già noti 'ritratti ufficiali' del nuovo giardino, tre vedute datate fra il 1641 e il 1652, rilette in quei dettagli utili, incrociandoli con le fonti d'archivio, alla precisazione dello stato di avanzamento dei lavori, si sono per la prima volta interpretati e inseriti in una sorta di diario grafico di cantiere alcuni fogli dedicati ad ambiti collaterali, come l'area di Santa Maria della Pace, o ad operazioni incomprese, qui riconosciute pertinenti a lavori sul territorio, come nel caso dei rilevamenti topografici raffigurati in due disegni del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Di grande importanza per la molteplicità di informazioni che ne abbiamo tratto è il sorprendente inedito raffigurante le case coloniche contigue al Viottolone, espressione di una compresenza poi perduta della componente rurale con le nuove iperboliche prospettive del giardino.

Il Capitolo IV, "Il tempo di Boboli: l'ampliamento seicentesco fra progetti e risultati", costituisce il cuore della nostra ricerca, dal momento che riporta gli esiti di un'approfondita indagine sulle fonti archivistiche, letterarie e iconografiche. Grazie a questa, nonostante il tema fosse stato in più modi e più volte affrontato dalla storiografia, si è potuto integrarne molteplici aspetti, per lo più puntiformi ma con un esito di riordino complessivo, in particolare laddove pareva mancare una corrispondenza fra i vari contributi interpretativi, o nel caso di argomenti non sufficientemente approfonditi.

In primo luogo (Parr. IV.1-IV.2) è stato analizzato il contesto storico-topografico in cui si colloca l'ampliamento, ricostruendone - sulla base del confronto fra le fonti d'archivio, la cartografia del Buonsignori e un disegno di Cantagallina di inizio Seicento - la consistenza relativa a viabilità, toponamistica, allestimento poderale del poggio e sue funzionalità, rapporto con le mura urbane. Ne sono derivati chiarimenti e nuove ipotesi sul graduale passaggio da ambito rurale a giardino formale, ben più dilazionato nel tempo rispetto alla radicale cesura finora riconosciutavi; si è potuta inoltre ampliare la lettura di una riproposizione nel tracciamento del nuovo giardino di elementi preesistenti, quali gli assi viari e i primitivi impianti idrici.

Un altro aspetto su cui si è soffermata la nostra attenzione è quello della serie di giardini formali impiantati da Cosimo II nell'area di Pitti (Par. IV.3), il giardino dei fiori o di

Madama, quello della grotta e quello del Cavaliere, la cui caratterizzazione risultava confusa nei precedenti studi anche a causa dell'accavallamento dei lavori e dei relativi documenti con le voci di spesa; rileggendo i quali si è cercato di accorpate le varie lavorazioni, avanzando nuove ipotesi con gradi diversi di attendibilità sulla collocazione e configurazione dei tre giardini.

Muovendo dalla considerazione della iniziale indefinitezza nella denominazione dell'area di ampliamento, per alcuni anni chiamata alternativamente "de' Pitti" o "di Boboli" in attesa del manifestarsi di una fisionomia sua propria (Par. IV.4), di questa fase aurorale abbiamo ripercorso la progressione dei vari elementi fondativi.

Riguardo all'adduzione delle acque (Par. IV.5), il riesame dei documenti relativi alle due conserve del bastione del Cavaliere, quella delle Trote e quella eponima, con la posticipazione di entrambe rispetto ai precedenti studi e la nuova sequenza cronologica che ne è derivata – dal 1615 la prima anziché dal 1611, e dal 1618 anziché dal 1615 la seconda –, ha indirettamente confermato il 1612, anno di impianto del Labirinto Vecchio, come esordio dei lavori nel comparto di Boboli, portando la necessità dell'incremento idrico a collimare con una fase più avanzata, in cui l'Isola è già intesa come il punto di convergenza dell'intero sistema.

Quanto al configurarsi dell'orditura viaria (Par. IV.6) intorno all'asse fondante Viottolone-Isola si è approfondito per primo lo stradone delle carrozze, al quale meritava dedicare maggiore attenzione perché trascurato dalla storiografia, nonostante rappresentasse una delle viabilità principali per la sua agevole percorribilità e funzione di raccordo fra palazzo e giardino. Incrociando la cartografia storica con i documenti e i disegni del Cantagallina si sono avanzate ipotesi sulle fasi di costruzione, entrando poi nel dettaglio di inedite e oggi perdute componenti decorative – il percorso a imbrecciato con gli adiacenti "orticini" con pile e spalliere d'agrumi - correnti nel suo tratto finale verso Porta Romana.

Il riesame del Viottolone ha condotto a una nuova ipotesi di datazione per il suo completamento nella parte superiore, da posticiparsi all'incirca alla metà del Seicento, quando vengono anche impiantati i cipressi dai quali deriverà la denominazione odierna.

Per quanto riguarda la panoramica tracciata sull'arredo scultoreo (Par. IV.7), emerge una lettura innovativa della testimonianza di Nicholas Stone del 1638 per la parte relativa alle adiacenze del Viottolone, che, unitamente ad altre fonti documentarie, ci ha portati a riconsiderare la collocazione originaria delle due statue di Gladiatori dalla sua sommità all'ingresso nel Labirinto dal giardino della Lavacapo.

Un intero paragrafo è stato dedicato alla Vasca dell'Isola (Par. IV.8), episodio cruciale per avvicinarci all'ideazione granducale, attraverso la sua veste originaria concepita intorno al perduto tema di Venere; muovendo da una più generale e innovativa ipotesi sulla genesi del tema dell'isola rustica nei giardini medicei, legata alla figura di Luca Martini, nell'affrontare l'Isola di Boboli, ambito già intensamente percorso dalla storiografia con ineludibili riferimenti letterari e iconografici, si sono potuti avanzare suggestivi parallelismi con i soggetti presenti in dipinti fiamminghi vicini alla cultura artistica cara al granduca, proponendo nuovi spunti tematici anche sulle possibili componenti decorative dell'articolato complesso, come gli inediti uccellini di rame segnalati in un documento, occasione per una digressione sul tema dei meccanismi idraulici per fontane. Sull'onda delle evocazioni di una materia perduta, si presenta un inedito disegno attribuito a Cantagallina, che offre l'intrigante immagine di un giardino con una fontana a kylix sormontata da una statua, qui ipotizzata come l'unica testimonianza grafica del fuggevole "bagno di Venere" all'inizio del terzo decennio del Seicento, argomento sostenuto con raffronti iconografici e temporali fra il disegno e alcuni elementi scultorei presenti in Boboli, privi a quella data di una collocazione certa.

Con l'ultimo Capitolo, V. "Boboli dietro le quinte: i Voltoni", si aggiungono elementi nuovi di dibattito al sorprendente episodio dei Voltoni, integrando quanto già noto con numerosi argomenti riassumibili come segue:

(V.1) la relazione con il contesto, anche in funzione dell'ipotizzato progetto di collegamento fra il giardino della Sughera e lo stradone delle carrozze, indagato sulla base di raffronti fra planimetrie e raffigurazioni storiche;

(V.2) la concatenazione cronologico-costruttiva, col supporto di documenti nuovi o reinterpretati relativi alla fase preliminare di riassetto della cava preesistente;

(V.3) il ruolo di Giulio Parigi come progettista di automi, osservato in relazione alle fonti bibliografiche a sua disposizione; la fortuna storico-letteraria, grazie all'approfondimento del testo del Böckler *Architectura Curiosa Nova* nella sua edizione latina (1664), con un inciso sulle possibili connessioni con la realtà fiorentina di Johann Christoph Sturm, traduttore di quest'ultima e anch'egli trattatista; la scoperta della presenza di Joseph Furttentbach nel giardino di Boboli il 18 luglio 1618, giorno del trasporto della tazza di granito della fontana di Oceano dal prato del teatro a quello di Madama;

(V.4) la correlazione fra i Voltoni e il "bagno di Venere" nella Vasca dell'Isola sostenuta dal possibile suggerimento di ambientazione qui individuato in un manoscritto di Leonardo da

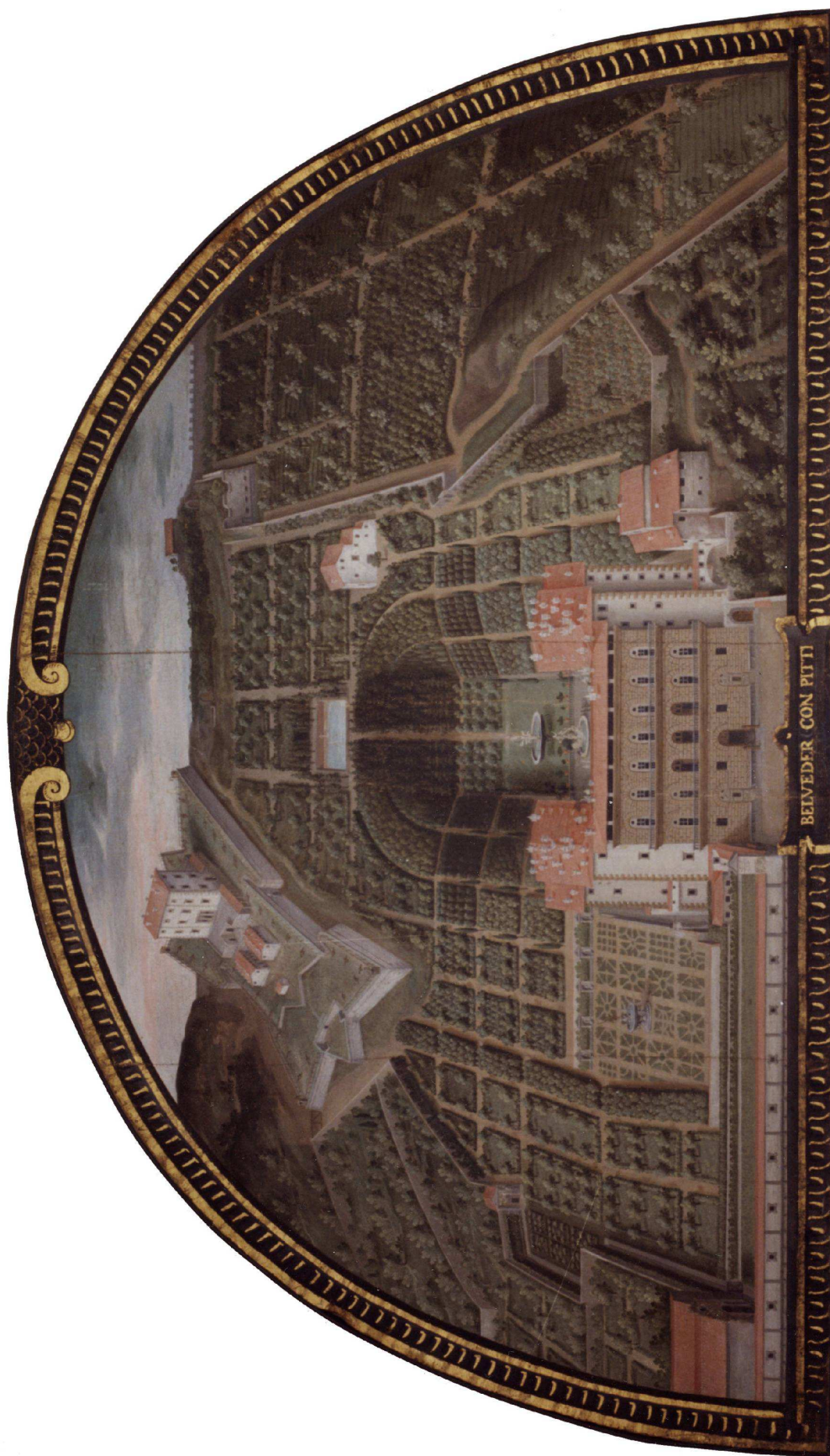
Vinci oggi a Windsor, datato post 1504; la presenza artistica del tema di Vulcano nelle dimore e nelle collezioni medicee; le relazioni esistenti fra il suddetto tema e gli spettacoli teatrali voluti da Cosimo II; il rapporto infine fra il tema allegorico prescelto per i Voltoni e l'orientamento collezionistico di Cosimo II nei confronti della prediletta e coeva pittura fiamminga, esemplificato con l'analisi di pregresse e successive ambientazioni entro rovine classiche della scena della fucina di Vulcano.

Si è trattato, in sintesi, di una ricerca volta a chiarire la portata dell'intervento di Cosimo II a Boboli sui due distinti fronti del progetto e del risultato, pervenendo a una ricomposizione per molti aspetti ipotetica o virtuale, dal momento che episodi fondamentali per ricostruire la personalità granducale sono rimasti incompiuti o andati inesorabilmente perduti, come la grotta di Vulcano con il suo corredo di ingegni pneumatici, il "bagno di Venere", l'antesignana galleria che egli aveva realizzato nel palazzo.

È stato possibile dunque, accanto all'analisi dei tanti risultati raggiunti dal granduca, quali lo spettacolare Viottolone e la Vasca dell'Isola, e all'osservazione di scorcio su un 'protagonista' inedito come Remigio Cantagallina, in tutti gli altri casi in cui le innovative proposte di Cosimo non sono meglio circoscrivibili, soltanto evocare e suggerire per via di indizi e parallelismi il clima culturale e emozionale che poté generare l'interesse per simili soggetti e manifestazioni di gusto.

Trame sottili, talora appena percettibili, la cui tessitura offre però indubbe suggestioni, e conferma la ricchezza e la potenzialità dell'immenso bacino di Boboli, cantiere sempre aperto alla ricerca e a nuove conoscenze, entro il quale, oltre gli inevitabili limiti e confini di questo studio, ancora tanto rimane da scavare.

TAVOLE



I. Giusto Utens, *Belveder con Pitti*, 1599 ca., tempera su tela, Firenze, Villa Medicea della Petraia.



II. Stefano Buonsignori, *Novae pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584, incisione, particolare.



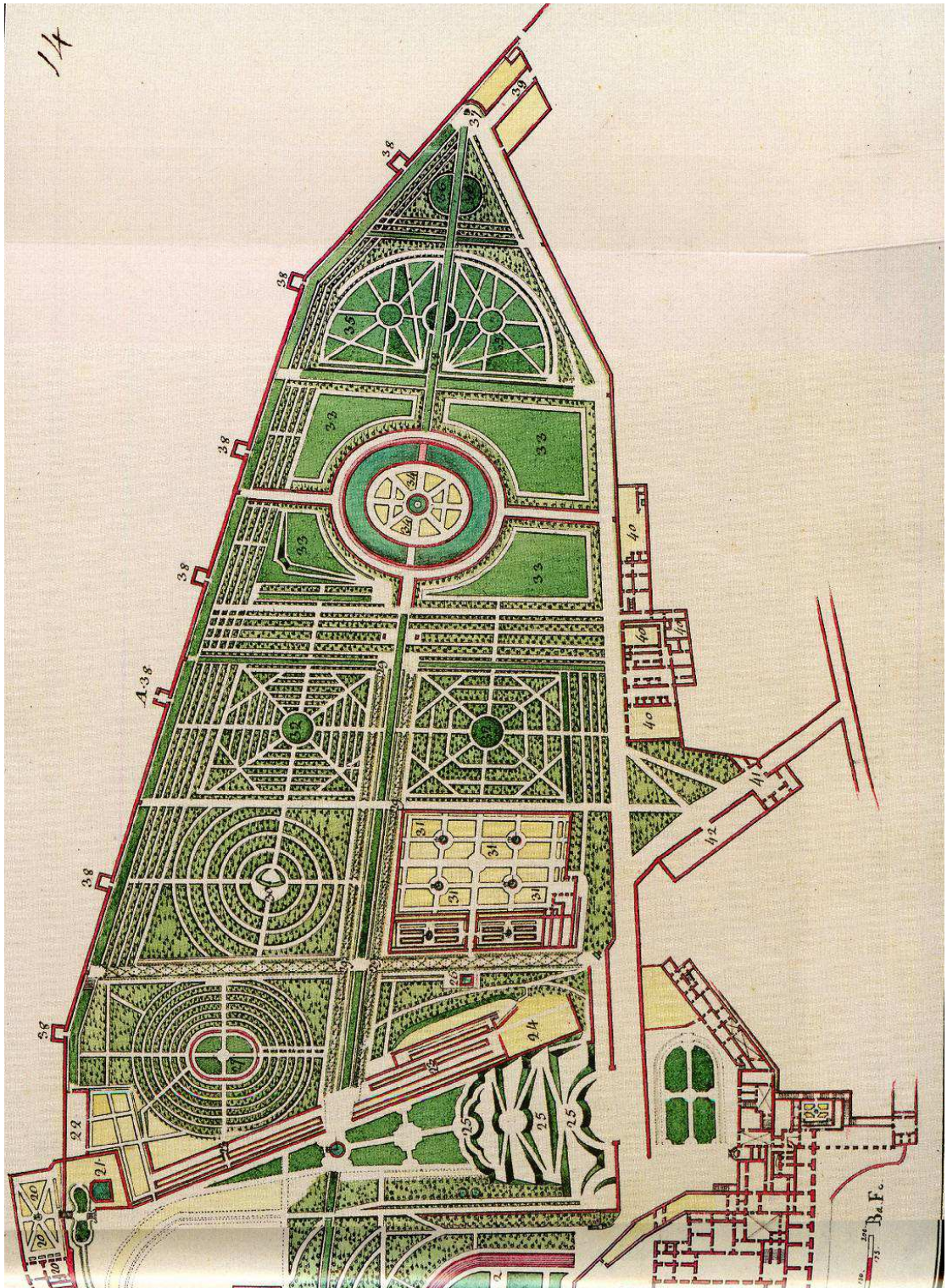
III. Remigio Cantagallina, *Veduta dello Stradone da Porta Romana*, 223x464 mm, penna, inchiostro bruno acquerellato e tracce di matita nera su carta marroncina, datato 1641. Già Londra, mercato antiquario.



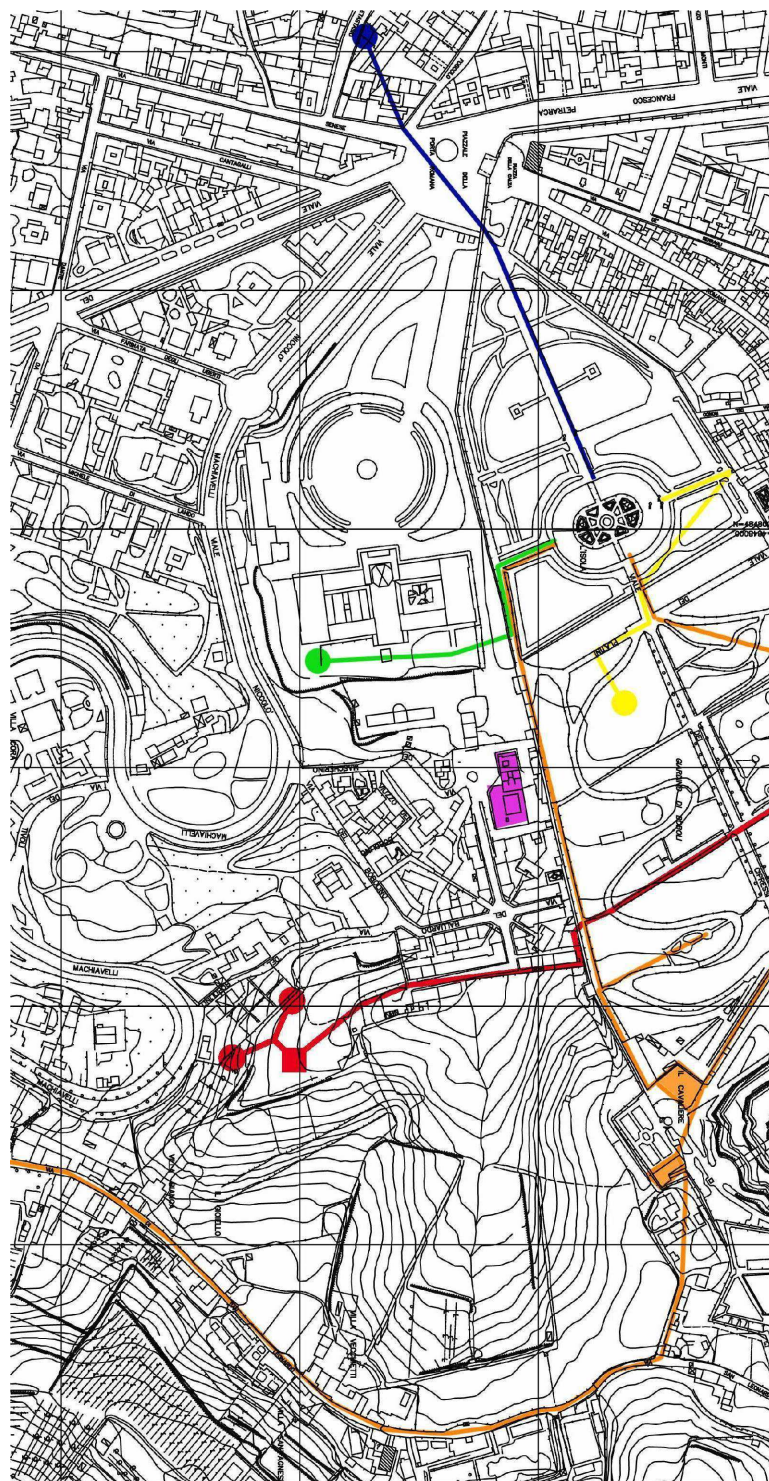
IV. Remigio Cantagallina, *Veduta* (qui riferita al giardino di Boboli), collezione privata.



V. Michele Gori, *Pianta del Giardino di Boboli di S.A.R. il Granduca di Toscana*, 1709, BNCF, Nuove accessioni, cartella 7.159



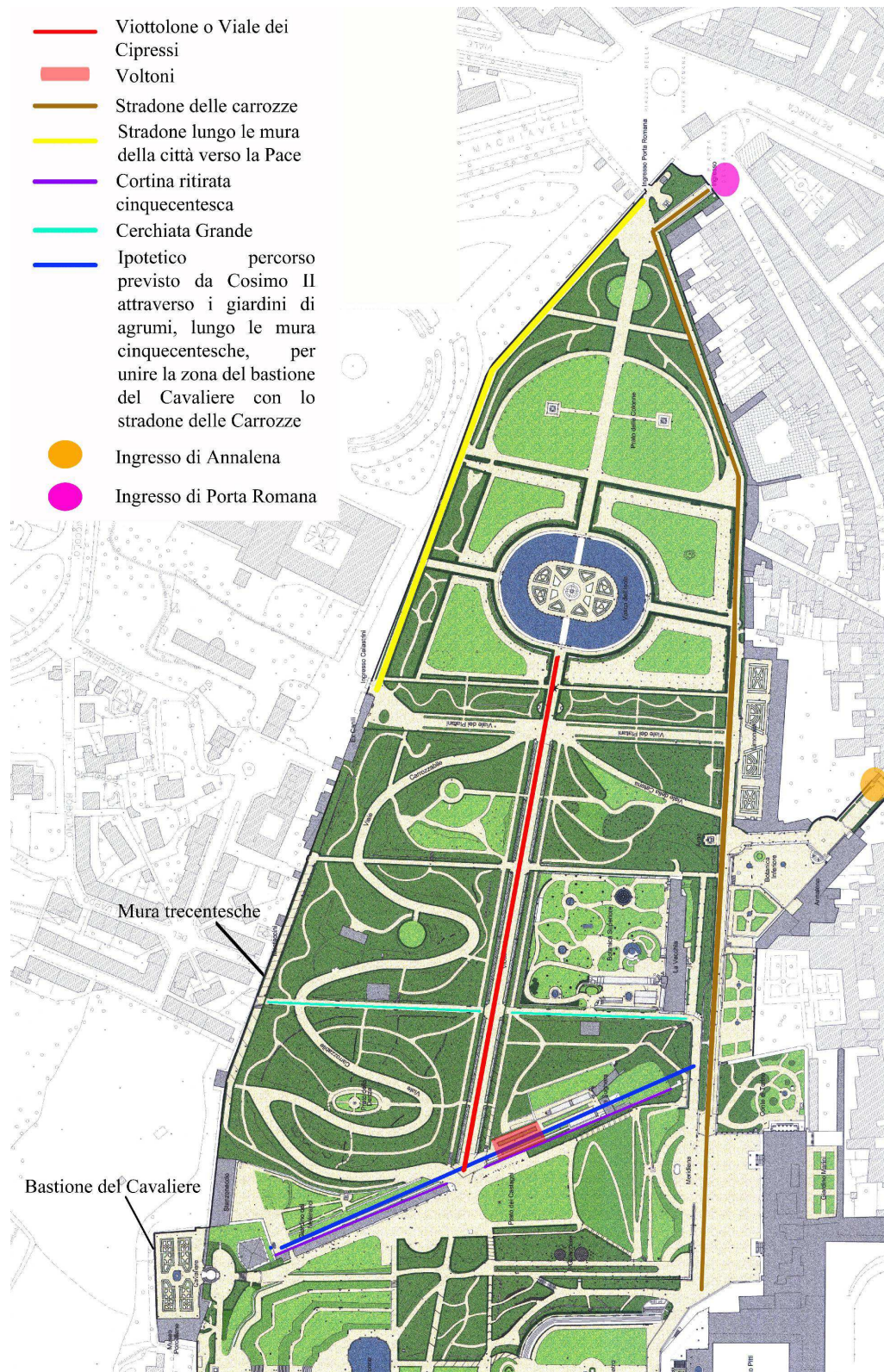
VII. Anonimo, *Descrizione del Real Giardino detto Boboli di S.A.R.*, SUAP, RAT, 54, cabreo 6, particolare.



VIII. Restituzione planimetrica delle sorgenti di adduzione e dei condotti idrici del giardino di Boboli.

- Condotto di San Leonardo, con evidenziate le due conserve delle Trote e del Cavaliere.
- Sorgente e condotto di Merlaia (formata da quella di Merlaia propriamente detta e da quella del Pozzolino).
- Sorgente e condotto del Bosco alla Panchina.
- Sorgente e condotto del Sauro o del Pozzino alle Scuderie.
- Sorgente e condotto del Machiavello.
- Sede della chiesa di Santa Maria della Pace.

La dislocazione dei condotti è stata desunta da D. LAMBERINI, M. TAMANTINI, *Le acque del Giardino di Boboli*, Livorno 2013, tranne per quello del Machiavello desunto dalla *Pianta de Condotti* di Giuseppe Ruggeri del 1757 (Tav. VI).



IX. Planimetria del giardino di Boboli, consistenza botanica, anno 2001/2002, Archivio Soprintendenza SABAP per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato. Rielaborazione grafica con evidenziati i principali tracciati viari e gli ingressi al giardino.

APPENDICE DOCUMENTARIA

AVVERTENZA

I documenti riportati nel testo e nelle relative note, ove non menzionino il riferimento bibliografico, sono pubblicati qui per la prima volta.

Nella presente Appendice si trascrive parte dei documenti inerenti i lavori di inizio Seicento a Boboli tratti dai registri dello Scrittoio delle Regie Possessioni conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze, e precisamente il P 4118 (1610-1615) e il P 4119 (1619-1624); non è a tutt'oggi rinvenibile il registro relativo agli anni 1615-1619. Si rimanda al testo per la trascrizione di documenti provenienti da altre filze.

Per facilitare la comprensione del lavoro svolto con la presente ricerca si riportano di seguito in tondo i documenti inediti qui presentati;

preceduti da * i documenti pubblicati in G. CAPECCHI, *Cosimo II e le arti di Boboli. Committenza, iconografia e scultura*, Firenze 2008, qui rivisti e talora integrati;

preceduti da ** le carte segnalate senza trascrizione in D. LAMBERINI, M. TAMANTINI, *Le acque del Giardino di Boboli*, Livorno 2013;

in corsivo i documenti pubblicati in D. BALLERINI, I.F. INNOCENTI, *I Voltoni del Giardino di Boboli*, Livorno 2014.

ASF, Scrittoio delle Regie Possessioni, f. 4118

Repertorio del libro maestro del dipartimento generale 1610-1615 A

c.14 MDCX

Debitori attenenti alla fattoria del Pitti per lor conti correnti deon dare [...]

[1610] Francesco di Santi Baccani lavoratore in boboli per suo conto corrente deve dare addi 20 di giugno scudi 20.6.4.2 buoni asopradetti debitori per tanti che ne tenevono per debitore¹ detto francesco per suo conto corrente havere in questo 14 scudi 20.6.4.2

1613 addi 30 giugno scudi 7.1 buoni aentrate del giardino de Pitti e boboli che tanti disse esserchi restati in mano per ritratto² di frutte et ortaggi venduti di nostra parte [...] havere entrata 243

¹ Capecchi riporta di questa voce di spesa la sola frase erronea "tanti che ne tenevano podere" (G. CAPECCHI, *Cosimo II e le arti di Boboli. Committenza, iconografia e scultura*, Firenze 2008, p. 4 nota 20).

² "Ritratto: da questo diciamo ritratto per lo prezzo della cosa venduta. Lat. *reductus, us*" (Vocabolario della Crusca, ed. 1612).

scudi 7.1

c.XIV MDCX

[1610] Francesco Baccani di contro de havere addi 30 di giugno scudi 27.6.16.8 ci fabuoni debitori di Pitti e boboli e sono per la sua parte del guadagno di bestie del anno 1610 dar debitori in questo 14
scudi 27.6.16.8

1613 [1614] adi 28 gennaio scudi 18.2.3.8 sono per sua parte del resto di guadagno di sua bestie³ dare in questo 165
scudi 18.2.3.8

c. XXXVII MDCX

Bartolomeo nerini di contro de havere addi 31 di marzo 611 scudi 37 di moneta sono per canne 54 d'asse n° 472 fascine, [u.m.] 83 di panconi, n° 17 porrine e 21 paloni tutto consumato dal primo di luglio 610 a questo di per far casse, barelle, restaurare cateratte, e capanne del diaccio, per il giardino ferdin[an]do et acconcimi alle case de pitts e boboli in [...] dar in questo 121.68.121 scudi 37

c.42 MDCX

Bestiami di più sorte stime e Preste de Pitti e boboli in cura di/ in mano a piu lavoratori e socci⁴ deon dare addi primo di luglio [...]

Francesco di Santi Baccani lavoratore da Pitti fattone creditore bestiami del Isola in questo 13
scudi 17.2_

Francesco Baccani sopradetto fattone creditore bestiami sudetti in questo 13 scudi
118.2.6.8

Bartolommeo nerini fattore in boboli fatto creditore li detti bestiami in questo 13 scudi
22.1.10_

addi 16 di gennaio [1611/2] scudi 55.6.13.4 per Francesco di Santi baccani lavoratore che scudi 27.6.16.8 sono per la sua parte di guadagno di bestie avere in questo 14 et altri scudi 27.6.16.8 per la nostra parte che sene fa creditore avanzi in questo 14.62 scudi 55.6.13.4

c.60 MDCX

Entrate del giardino de Pitti e possessioni di Boboli deon dare [...]

1611 addi 30 giugno scudi 6.3_ci fa buoni Raffaello ridolfi per fitto dun anno de beni che si tengono di suo in boboli finito per tutto 7bre 1610 70 scudi 6.3_

³ Ne consegue che le bestie al 1614 c'erano ancora, non vengono vendute nel 1611 come asserisce Capecchi (CAPECCHI, *Cosimo II e le arti...* cit., p. 5).

⁴ "Soccio: Accomandita (vd., consegna, deposito) di bestiame, che si dà altrui, che gli custodisca, e governi, a mezzo guadagno, e perdita. Lat. *societas*. E SOCCIO diciamo a chi piglia il soccio" (Vocabolario della Crusca, ed. 1612).

addi _detto 119.6.18.4 fattone c(redito)re spese diverse di detto giardino come in questo 128
scudi 119.6.18.4

addi _detto scudi 78.5.1_ Fassene c(redito)re spese del giardino de Pitti in cura di Gio[vanni?]
Lelli in questo 150 scudi
78.5.1_⁵

c. LX MDCX

Entrate del giardino de Pitti e possessioni di Boboli deon havere [...] ⁶

** c. 121 MDCXI

Spese straordinarie a cura di Bartolomeo nerini deon dare addi 31 di marzo scudi 25.4_ per
canne⁷ 30 d'asse, 472 fascine, (u.m.) 83 di panconi⁸, 17 porrine⁹ e 21 paloni¹⁰ tutto
consumato detto bartolomeo in far barelle, e casse per dar l'acqua a vivai, per li laghi e buche
del diaccio per la nascita del G.P. [Gran Principe] restaurare cateratte e [...] in [...] in questo
37 scudi 25.4_

addi detto [30 giugno 1611] scudi 45_14.4 per tanti spesi cosimo teri cam.o in acconciare
spianare e far viottole nel giardino de pitti e Boboli come si vede in Uscita 2 34 havere detto
cosimo in questo 148 scudi 45_14.4

1612 addi 29 di giugno scudi 50.1.2.8 pago cosimo teri d'ordine di bartolomeo nerini per le
spese fatte nella conserva del diaccio fatta nel giardino de Pitti come a usc: 3 32 havere detto
teri questo 196 scudi 50.1.2.8

Muraglie et Acconcimi delle Case de Pitti e Boboli deon dare addi 31 di marzo scudi 5.5 sono

⁵ Segue il 1612, con un altro anno di affitto al Ridolfi (stesso importo) che si ripete uguale in fondo (1613) (c.70), quindi tre pagamenti a Cosimo Nerini “per la sua provvisione” più grano, vino e olio (c.39) (evidentemente dei benefit), due pagamenti a Andrea Lelli giardiniere, anche lui elargito con grano, vino e olio (c.181), quindi “spese diverse a cura di cosimo nerini per lamentare di quel conto” (c. 200). Segue il 1613 col pagamento a bartolomeo nerini per sua provvisione di un anno (c.39), il fitto al Ridolfi già detto e “per resto di questo conto perso havere avanzi in questo 243”.

⁶ Numerose voci uguali di pagamenti fatti dal Baccani a Cosimo Teri cam.o per frutta vendute, dal 1610 fino a tutto il 1612, mentre nel 1613 ci sono solo due voci, una “per il ritratto di [u.m.] 3.10 di seta reale” (c. 226), e una “per tanti ritratti agnolo picciuoli per legnami venduti di detto giardino” (c.180).

⁷ “Canna si dice ancora a una misura di lunghezza di quattro braccia [2,33 m]” (Vocabolario della Crusca, ed. 1612).

⁸ “Asse: Parte dell'albero, segato per lo lungo, di grossezza di tre dita al più, che, di più grossezza, si chiama pancone, Lat. assis, asseris” (Vocabolario della Crusca, ed. 1612).

⁹ “Porrina diciamo a pianta di castagno, o di quercia, che s'allievino, per farne legname da lavoro” (Vocabolario della Crusca, ed. 1612).

¹⁰ “Palo: Legno ritondo, e lungo, e non molto grosso, serve per sostegno di frutti. Lat. palus, i” (Vocabolario della Crusca, ed. 1612).

per canne x d'asse consumate bartolomeo nerini in restaurare usci, finestre, cancelli e [...] di dette case avere in 37 scudi 5.5¹¹

c. 128 MDCXI

Spese diverse del giardino de Pitti deon dare addi 11 di giugno scudi 2.3_Agnolo picciuoli in vettura e gabella di pertiche¹², paloni, et canne condotte a detto giardino come in [...] ¹³ avere detto agnolo in questo 93 scudi 2.3_

addi 30 di giugno scudi 5.3.2.8 buoni a bartolomeo nerini per tanti spesi in toppe¹⁴ e chiave per detto giardino [...] avere 39 scudi 5.3.2.8

addi detto scudi 24_3.4 sono per conto di più vasi da fiori paglia di segale, pertiche et a piu opere che hanno lavorato in detto luogo come [...] avere in questo 131 scudi 24_3.4

addi detto scudi 88_12.4 pago cosimo tesi cam(arling)o per piu servizi di detto giardino, ragniaie, salvatichi vetture di concio et altro che attiene alla parte di bartolomeo nerini come si vede [...] avere in questo 148 scudi 88_12.4

//

1613 addi 30 luglio scudi 12_15.4 per tanti spesi agnolo picciuoli in far palance¹⁵ nesti e vite, vettura e gabella di pertiche paglia di segale toppe, chiave, e chiavistelli, tutto per detto giardino come in [...] dare in questo 180 scudi 12_15.4

addi detto scudi 5.1.12 per doccie di terra servite alla ragniaia di detto giardino [...] avere in questo 244 scudi 5.1.12

addi detto scudi 9.1 per fattura duna porta e finestre alla casa d agnolo picciuoli [...] avere 265 scudi 9.1

addi 28 Gennaio [1614] scudi 3.3 spesi agnolo picciuoli in concimi per le piante salvatiche [...] avere in questo 250 scudi 3.3

c.150 MDCXI

Spese diverse che si fanno nel Giardino de Pitti nella parte a cura di Gio: Lelli Giardiniere deon dare addi 30 di giugno scudi 78.5.1 spesi Cosimo Teri cam.o in paglia da stuoie vetture di concio nero et apiu opere che hanno lavorato in detto luogo per servizio di detto giardino come [...] avere 131 scudi 78.5.1_

1612 addi 30 di giugno sc. 87.2.12.8 pago Cosimo Tesi cam.o per più opere tenute per servizio di detto giardino e per costo di 40 piante da limoni per rimettere nelle spalliere come a N. 3 33 avere in questo 196 sc. 87.2.12.8

¹¹ Seguono altre due voci di spese per i lavori alle dette case.

¹² "Pertica: Bastone lungo. Lat. pertica" (Vocabolario della Crusca, ed. 1612).

¹³ Simbolo con numero sopra linea.

¹⁴ "Toppa: Sorta di serratura fatta di piastra di ferro con ingegni corrispondenti a quelli della chiave, la quale per aprire, o serrare, si volge fra quelli ordigni. Lat. *sera*" (Vocabolario della Crusca, ed. 1729-1738).

¹⁵ "Palanca: Palo diviso per lo lungo, serve a far palancato (vd. Chiusa fatta di palanche in cambio di muro, Steccato. Lat. *vallum*)" (Vocabolario della Crusca, ed. 1612).

addi detto sc. 7.3_ pagati a mastro Matteo di Domenico imbiancatore per haver dato di verde alla facciata della spalliera sotto il corridore dove si sono perse le piante come a N. 3 34 avere in questo 196 sc.7.3_

//

addi 2 di marzo scudi 29.1.1 pago cosimo teri a pinadori spezziale per terra verde di venezia verde porto limbellucci¹⁶ et altro tutto consegnato a gio: lelli giardiniere per detto giardino come [...] avere cassa in questo 226 scudi 29.1.1_

1613 addi 3 d'aprile sc. 11.3.15_ spesi in moggie X di calcina servizio alla nuova grotta a N. 33 avere cassa in questo 226 sc.11.3.15_

addi 30 giugno scudi 17.1.15 pagati @ cam.o francini e [...] lanciai per aghuti serviti per la spalliera di detto giardino [...] questo 244 scudi 17.1.15_

addi detto scudi 2.5.4_ pagati al sudetto per n° 16 arpioni grandi serviti a cancelli della ragnaia [...] questo 265 scudi 2.5.4_

//

addi 28 gennaio scudi 5.6 per tanti spesi agniolo picciuoli in vetture e gabelle di perticoni e costo di paglia di segale per detto giardino [...] questo 250 scudi 5.6_

1614 addi 30 giugno scudi 113.3.3_ per tanti spesi questo anno in concii piante , vasi, scompartimenti, opere et altro per detto giardino [...] in questo 292 scudi 113.3.3_

addi detto scudi 78.5_ pagati a mastro Iacopo antonielli lagnaiolo per un cancellone di legname fatto in detto giardino [...] in questo 296 scudi 78.5_

addi detto scudi 6_ pagati a camm.o francini per aghuti serviti alle spalliere de giardini come [...] avere questo 296 scudi 6_

//

1615 addi 30 giugno scudi 197.3.7.4 per tanti pagati a piu opere per polizie di detto gio. lelli tenute in detto giardino per vari servizzi, et a piu muratori, e manovali, che hanno intonacato un muro porto di concio nero, et carbone pesto [...] 365 scudi 197.3.7.4

addi detto scudi 5_ pagati a francini fabbri per più ferramenti datoci per detto giardino come [...] avere cassa 365 scudi 5_

addi detto scudi 5_17.4 pagati a francini lanciai per piu robe datoci di lor bottegha per detto giardino [...] avere cassa questo 373 scudi 5_17.4

c.156 MDCXI

Spese del Giardino Secreto sopra il Cavaliere ne Pitti deon dare addi 30 di Giugno sc. 9.3.4_ per tanti spesi Cosimo Teri in più opere che hanno servito in detto luogo come [...] 2 34 avere detto Teri in questo 148 sc.9.3.4_

Addi 30 di Dicembre sc.68.2.7.4 buoni ad Agnolo Picciuoli per tanti spesi dal primo di Luglio 1611 a questo di in paglia di segale, vetture e gabelle di perticoni, fattura di braccia

¹⁶ “Limbello. Ritaglio di pelle fatto da' conciatori; Limbelluccio. (Piero Vettori, Trattato della coltivazione degli ulivi, ed. 1806, p.146) “Alcuni lodano molto i ritagli de' cuoi nuovi, e quello ancor più, che si spicca da dosso alle pelli, quando elle si conciano: i quali ritagli, chiamati limbellucci, giovano loro certamente molto” ” (Vocabolario della Crusca, ed. 1729-1738).

720¹⁷ di muro e lavoro di fornace per detto come in [...] havere in questo 93
sc.68.7.2.4

Addi detto [30 Dicembre 1611] sc. 62.2.7.4 buoni a detto Agnolo per tanti spesi come sopra
inporto di [gh]iaia, calcina, sassi e rena per servizio del muro fatto alla grotta come in [...] 93
havere in questo sc.62.2.7.4¹⁸

1612 addi 30 di giugno scudi 14.1.14_ pago cosimo teri cam.o a più opere tenute Andrea
donnini giardiniere per servizio di detto giardino compresoci porto di concio annaffiare,
vangare quadri e piante come [...] havere 146 scudi 14.1.14_

**** c.CLVI MDCXI**

Spese del Giardino segreto di contro de[ve] havere addi 30 di Giugno 612 sc. 98 di moneta
per tanti che se ne fa de[bito]re un conto di spese del giardino nuovo de Semplici che tanto
attiene a tal conto dare in questo 193 sc. 98_ _

c.157 MDCXI

Muraglie et acconcimi che fa Agnolo Picciuoli attenente a S.A.S. deon dare addi 30 di giugno
scudi 6.1.1 p[agat]e pago Cosimo Teri per le spese fatte al condotto che porta l'acqua a vivai
e Giardino Ferdin[and]o [...] havere questo 148 sc. 6.1.1_

c. CLXXX

Agniolo di benedetto Picciuoli fattore delli acquisti di Brozzi de havere [...] ¹⁹

c. 193 MDCXII

Spese diverse del giardino de semplici detto della grotta deve dare addi 30 di giugno scudi 98
di moneta per tanti fattone credito un conto del giardino segreto per attenere dette spese a
questo conto havere 156
scudi 98

addi detto scudi 126.5.19.4 per tanti spesi Agniolo picciuoli da di 21 di gennaio 1611 a questo
di in calcina, lavoro quadro, rena, porto di terriccio, pertiche, salci e [...] per detto giardino
come in [...] havere in questo 180 scudi 126.5.19.4²⁰

addi detto scudi 192.6.14_ pago cosimo teri cam.o a più persone per compra di vasi di terra, e
piante da limoni, per far diverre il terreno per far li scompartimenti secondo il disegno di
giulio parigi [...] havere 196 scudi 192.6.14_ ²¹

addi detto [30 giugno 1612] scudi 96.4 pago cosimo teri per n° 7 figure di pietra bigia servite

¹⁷ 720x0,583= ca. 420 m; braccio quadro 0,3406 mqx720= ca. 245 mq.

¹⁸ A 93 (in realtà LXLIII) sommario di spese in cui al suddetto importo 62.2.7.4 corrisponde la dicitura “spese del giardino segreto della grotta”.

¹⁹ Agniolo Picciuoli, fra altre voci, deve avere per “spese del salvatico di Boboli (197)”, “spese del giardino de semplici (193)”, “spese del giardino de fiori (193)”, “spese del giardino de Pitti (128)”, “spese della Peschiera di Boboli (229)”, “spese de laberinto di boboli (197)”.

²⁰ Questa voce a c.CLXXX è “spese del giardino dei semplici”.

²¹ Questa voce a c.CLXLVI è “spese del giardino della grotta”.

per detto giardino come [...] questo 196 scudi 96.4__²²
 addi detto scudi 665 di moneta pago cosimo teri a mastro lessandro betti scarpellino per valuta
 di tutte le pietre concie consegnate in detto giardino e messe in opera in più luoghi come [...] avere
196 scudi 665 __²³
 addi detto scudi 67.3 pago cosimo teri per valuta di 8205 mezzane arrotate servite per fare li
 scompartmenti in detto giardino e cannelle di piombo per detto come [...] avere 196 scudi
 67.3_²⁴
 addi detto scudi 30 di moneta buoni a debitori delli acquisti di brozzi e sono per calcina e
 lavoro dato Piero tantussi fornaciaio per servizio di detto giardino più fa come si vede in [...] avere debitori in questo
94 scudi 30__
 addi detto scudi uno di moneta [...simbolo della frazione inferiore allo scudo] 1 pago cosimo
 teri @ mastro [...nome] antonelli legnaiolo per un cancello fatto a detto giardino [...] questo
196 scudi 1.1_²⁵
 //
 * addi 8 di xbre [1612] scudi 130 di moneta, pagati a mastro Romolo di Francesco [Ferrucci
 del Tadda] scultore per nove statue di pietra d'animali fatti per detto giardino come [...] avere in questo
223 scudi 130
 addi 21 gennaio [1613] scudi 16.1.8 spesi agniolo picciuoli in vetture e gabelle di pertiche, e
 perticoni, e tagliature d'altri legniami tutto servito per detto giardino come si vede in [...] avere in questo
180 scudi 16.1.8_²⁶
 addi 10 di marzo scudi 574.2.5.2 buoni a redi di Piero francini e [...] fabbri e sono per un
 conto di n° 16 pezzi di cancelli di ferro serviti a detto giardino et altri ferramenti per detto
 tutto dato da di 4 d'aprile 612 a questo di con l'ordine di ms giulio parigi [...] avere in questo
232 scudi 574.2.5.2
1613 addi 3 d'aprile scudi 13.6.15_ per moggie 12 di calcina servita per detto giardino come
 [...] avere in questo 226 scudi 13.6.15_
 addi 4 maggio scudi 4.2 sono per la cavatura di [...u.m e quantità in frazione] di sassi serviti
 per detto giardino [...] avere in questo 236 scudi 4.2__
 addi 12 giugno scudi 765.5 pagati a francesco marmi da m[onte]lupo per [u.m.braccia?] 670
 quadre di lavori di terra in pezzi 6138 tutto per detto giardino consegnato Andrea donnini
 giardiniere [...] avere cassa questo 236 scudi 765.5__
 addi 30 detto scudi 3_10 per tanti spesi agniolo picciuoli in vettura e gabella di pertiche e
 paglia di segale [...] questo 180 scudi 3_10_²⁷
 scudi 2785.3.11.6

c. CLXXXIII MDCXII

Spese di contro deon avere addi 30 di giugno scudi 48.4 ci fa buoni spese del salvatico di
 Boboli e sono per moggie 43 [...] di calcina servita per detto salvatico e non per il di contro
 giardino in [...] dare in questo 197 scudi 48.4__

E addi detto scudi 4.6 fattone debitore spese della buca del diaccio per moggie 4 di calcina
 servita come sopra [...] dare questo 200 scudi 4.6__

²² Questa voce a c.CLXLVI è "spese del giardino dei fiori".

²³ Questa voce a c.CLXLVI è "spese del giardino dei fiori".

²⁴ Questa voce a c.CLXLVI è "spese del giardino dei fiori".

²⁵ Questa voce a c.196 è "spese del giardino dei fiori".

²⁶ Questa voce a c.CLXXX è "spese del giardino dei semplici".

²⁷ Questa voce a c.CLXXX è "spese del giardino dei fiori".

//

E devono havere per tanti porti dare avanti per resto in questo 251 scudi 3197.3.2.6
scudi 3250.6.2.6

Somma e segue la faccia di là scudi 2785.3.11.6
addi 30 giugno [1613] scudi 2.6.2_ spesi in° 600 mezzane servite per detto giardino come
[...] questo 244 scudi 2.6.2_
addi detto scudi 14.4__ spesi in moggie 12 di calcina servita per detto giardino [...] questo
244 scudi 14.4__
addi detto scudi 4.4.10_ spesi in conditura di moggie 13 di calcina servita per detto [...] 244
scudi 4.4.10_
addi detto scudi 23.1.1.4 spesi in [u.m 405 u.m. 2] di piombo in canne da condotti per detto
giardino [...] questo 244 scudi 23.1.1.4
addi detto scudi 14.5__ spesi in piombo, ferro e tozzetti²⁸ per detto giardino com'[...] questo
244 scudi 14.5__
addi detto scudi 88__ sono per [braccia] 2231 di catenelle, [braccia] 90 di correnti, n° 102
paloni, fast: 51 di stehoni, [braccia] 30 di colonnelli e n° 610 pertiche riflesse tutto mandato il
fattore di Pratolino a Andrea donnini giardiniere in [...] questo 16 scudi 88__
addi detto scudi 13.2.13.4 spesi il fattore di pratolino in vetture de sudetti legniami in [...]
havere questo 17 scudi 13.2.13.4
addi detto scudi 12.6__ spesi il detto fattore in far cavar spugnie e portarle a detto giardino
[...] questo 17 scudi 12.6__
addi detto scudi 134.4.1_ buoni a mastro alessandro betti scarpellino e sono per più base di
pietra datoci per li vasi, dua pile grande, dadi buchati et altre pietre per detto giardino come in
[...] havere in questo 262 scudi 134.4.1_
addi detto scudi 130.1.15.4 buoni a detto mastro alessandro e sono per una tazza di pietra
bigia, scaglioni, regoloni, chiusini, dadi, doccie, pietre tonde pichiate e [...] per detto giardino
come in [...] havere in questo 262 130.1.15.4
addi detto scudi 26.2.8_ pagati a Pier francini e [...] fabbri per un'architrave di ferro e [...]
per detto giardino [...] 265 scudi 26.2.8_
scudi 3250.6.2.6

c.197 MDCXII

*Spese diverse fatte e da farsi nel salvatico che si fa d'ordine di S.A.S nel giardino de Pitti
deon dare addi 30 di Giugno scudi 256.6 pago Cosimo Teri cam.o a più opere²⁹ che hanno
fatto fosse e divelti per porvi piante salvatiche a U.33 in questo 196 sc. 265_6*

Addi detto [30 Giugno 1612] sc. 1252.5.16.4 pago Cosimo Teri cam.o per divelti, far fosse,

²⁸ “Tozzetto: Sorta di aguto corto, e grosso” (Vocabolario della Crusca, ed. 1791).

²⁹ “Opera, diciamo anche al Lavoro d'una giornata, e Opere a' Lavoranti stessi. Lat. *opera*” (Vocabolario della Crusca, ed. 1729-1738).

spianar terreni, far posticci, riempire buche, porre piante salvatiche, far laberinti e [...] tutto con direg[iment?]o di Giulio Parigi come a N.3 35 avere in questo 196 sc.1252.5.16.4

Addi detto [30 Giugno 1612] sc. 116.4 pago detto Tesi per calcina, rena e muri fatti attraverso in detto laberinto a N.3 35 avere 196 sc. 116.4_

Addi detto [30 Giugno 1612] sc. 48.4, buoni a spese del giardino della grotta e sono per mog[gi]e 43 di calcina servita per detto salvatico della quale se n'era fatto debitore in maggior somma dette spese come in 2 53 avere in questo 193 sc.48.4_

//

sc. 1683_2.4

1612

Addi 22 di Gennaio sc. 50.4.2.8 per tanti spesi agniolo picciuoli in zapponi, arpioni, bandelle, staffe, forchoni et assotig[lia]re di più ferri e per numero 70 carrate di pietre tutto servito per detto salvatico e laberinto come in 2 6 questo 280 sc.50.4.2.8

A di 11 Maggio [1613] sc. 3.3.10 per porto di [...] ³⁰ sassi levati dalla cava e condotti al laberinto come a N. 4 34 avere cassa questo 236 sc.3.3.10_

A di detto sc.74.1 pagati @ Cosimo Dalrio cavatore per la cavatura di più quanti[tativ]i di sassi per detto laberinto a N. 4 34 in questo 236 sc.74.1_

1613 Addi 30 Giugno scudi 2.6_ spesi in piombo et in una tenda per parare il sole tutto per detto Salvatico 2 47 avere a g.o più 180 sc.2.6_

Addi detto scudi 708.3.10.8 buoni a m[astr]o Alessandro Betti scarpellino e sono per la valsura di più pietre concie datoci per la muraglia che si fa nel mezzo di detto laberinto per conto tarato da m[astr]o Gherardo Mechini com'in 2 78 avere questo 262 sc.708.3.10.8

addi detto scudi 10_3_ pago cosimo teri a Pier francini e [...suoi?] fabbri per più ferramenti serviti a detto laberinto [...] questo 265 scudi 10_3_

//

adi 6 di luglio scudi 6 di moneta per la condotta di n° 210 some di concio dalle stalle a detto laberinto [...] questo 270 scudi 6_ __

** adi 24 di 7bre scudi 65 di moneta pagati a mastro romolo ferrucci per 4 figure di pietra bigia per detto salvatico [...] questo 270 scudi 65_ __*

** adi 25 gennaio scudi 2.2 per porto delle sudette 4 figure da S.o Pier Maggiore al giardino de Pitti [...] avere cassa 277 scudi 2.2_*

1614 adi 30 giugno scudi 95.1.13.4 per n° [frazione] piante d'allori e lecci serviti per detto salvatico [...] avere agniolo picciuoli in questo 250 scudi 95.1.13.4

1615 addi 4 d'aprile scudi 4.5_ pagati a Piero tantini per moggie 3 st 21 di calcina servite a fare fondamenti d'orticini in detto salvatico [...] 350 scudi 4.5_ scudi 2705.6.2_

c. 200 MDCXII

Spese che si fanno per la Bucha del Diaccio nel giardino de Pitti deon dare addi 30 di Giugno sc. 18_10 per tanti spesi in mura et altro fatti a detta buca come a N. 3 35 avere 196

³⁰ Vi è indicata l'unità di misura e la quantità.

sc.18_10_

Addì detto sc. 4.6 buoni a spese del giardino della grotta e sono per moggie 4 di calcina servita per detta Buca, che se n'era fatto de[bito] detto giardino in Maggio somma come in 2 54 avere in questo 193 sc. 4.6_

**** c.229 MDCXII**

Spese diverse della Peschiera che si fa in Boboli deon dare addi 22 di febraio scudi 67.6_ per tanti spesi in calcina e lavoro quadro servito per detta peschiera come [...] avere in questo cassa 226 scudi 67.6_
addi 2 di marzo scudi 13.1.10 per la portatura di tanta rena servita a moggie 37 di calcina [...] questo 226 scudi 13.1.10

1613³¹

c. CCXXIX

Somma e segue la faccia delle partite di contro³²

c. 243 MDCXIII

Entrate del giardino di contro deon dare³³

c. CCXXXIII MDCXIII

Entrate del giardino de Pitti e Possessioni di Boboli deon havere³⁴

c. 251 MDCXIII

Spese diverse delli giardini de Pitti e Boboli attenente a più conti deon dare addi 30 giugno scudi 416.4.13.4 per tanti pagati cosimo teri cam.o dal primo di luglio 612 a questo di per più

³¹ Dal 3 aprile fino al 3 ottobre si lavora alla peschiera, con pagamenti a Pier Tantini fornaciaio per la calcina, per la "portatura di rena" per la calcina, "per vettura di sassi da via S:o Gio:(rgio) a detta peschiera", sassi dalla cava (evidentemente la cava di Boboli), assi, legnami, un canapo da pozzo, ferri arpioni, mezzane arrotate, Agniolo Picciuoli "in fattura di piu braccia di muro intorno a detta peschiera, e perso di sassi e terra", la "nettatura de lagho vecchio", che rinomina "spesi in porto di (u.m.) 2 di sassi dalla cava a detto lagho", "per porto di rena e iaia serviti a detto lago".

³² Continuano i lavori del 1613 con voci di spesa fino al 21 giugno 1614, fra cui "addi 7 Xbre scudi 5.5_ sono per [...] d uno strumento da livellare l'acqua e canne di piombo", alternativamente è chiamato peschiera e lago; il 28 gennaio 1613 s.f. Agnolo Picciuoli fa con (...) "aghuti, legniami per la cassa del condotto", alla stessa data gli sono pagati scudi 136.2.11.8 "in fattura di intonaco di più (...u.m., braccia?) di muro fatto intorno a detto lago"; il 22 marzo è chiamato per la prima volta "vivaio e suo condotto", infine "lago di boboli" o "lagho".

³³ Al 2 marzo 1613/20 marzo 1614 (14/15) Il solito fitto al Ridolfi (scudi 6.3) " per fitto d un pezzo di terra che di suo si tiene in boboli"; Andrea Lelli giardiniere prende 36 scudi nel 13-14-15 "per la sua provisione dun'anno di robe e danari"; 20 gennaio 1613/4, le monache di Monticelli sono pagate 4.2 scudi "per fitto danni sei ... dun pezzo di terra che di lor si tengono allato alla Porta di S° Piero Gattolini, ripagate scudi 1.3 "per fitto di dua anni" (6 aprile 1615).

³⁴ Al 30 giugno 1613 si parla del "fitto di Bastioni"; entrate di frutta e bestie di francesco baccani nel 1613, poi il Picciuoli fino al gennaio 1614 (15), dal 30 giugno 1615 subentra Francesco Tarchiani "di più ortaggi del orto nuovo" "di più ortaggi del giardino de pittì".

e diverse spese attenente al giardino de fiori della S. Arciduchessa a cura d'andrea donnini
giardiniere come a [...] havere cassa 244 scudi 416.4.13.4

addi detto scudi 1195_10 pagati come sopra nella parte del giardino de Pitti a cura di Cosimo
Nerini [...] 244 scudi 1195_10_

addi detto scudi 1544.6.15.4 pagati come sopra cosimo teri cam.o nella parte del giardino de
Pitti a cura di gio: lelli giardiniere alla grotta come a [...] havere cassa in questo 244 scudi
1544.6.15.4

addi detto scudi 6946.3.9.4 pagati come sopra cosimo teri cam.o nella parte del giardino
sudetto et Possessioni di boboli a cura di agnolo picciuoli fattore come [...] havere cassa in
questo 244 scudi 6946.3.9.4

addi detto scudi 66.4 pagati al pezzantini lanciaio per più robe havute di sua bottega per detti
giardini [...] in questo 244 scudi 66.6 [sic]__

addi detto scudi 44.4_ pagati al sudetto lanciaio per corbelli, pale, e 4 cannelle d'ottone, tutto
servito come sopra [...] 244 scudi 44.4__

e deon dare scudi 3197.3.2.6 per resto d'un conto di spese attenente al giardino de fiori della
Ser: Ar: D: havere 193 scudi 3197.3.2.6

// scudi 13412_10.6

addi 3 d'agosto scudi 1.5.10 per tanta rena servita [...] moggie di calcina come [...] havere
cassa questo 270 scudi 1.5.10_

addi _ detto scudi 6_10_ pagati a Piero tantussi fornaciaio per tanta calcina e lavoro serviti per
il giardino de fiori [...] questo 270 scudi 6_10_

addi 17 detto scudi 8.2.1.4 pagati a mastro alessandro [cognome] per [u.m.] 871 di carbone
pesto servito per il muro di detto giardino [dei fiori] [...] questo 270 scudi 8.2.1.4

addi _ detto scudi 8.1__ pagati a detto per [u.m.] 855 di carbone servito per il muro del
giardino della grotta [...] questo 270 scudi 8.1__

addi 3 di 7bre scudi 20__ pagati a Piero tantussi fornaciaio per moggie 16 0/2 di calcina
servita per detto giardino [della grotta] [...] questo 270 scudi 20_ __

addi 7 detto scudi 5.5.16_ per valsuta di some 306 di iaia servita per far smalti³⁵ in detto
giardino [della grotta] [...] questo 270 scudi 5.5.16_

addi 12 detto scudi 242.6__ pagati a Michelangelo cinganelli per haver dipinto il muro del
giardino a cura di And: e gio: lelli [...] 270 scudi 242.6__

addi 3 di 8bre scudi 21.1.15_ per moggie 17 0/2 di calcina servita per fare smalti del giardino
de fiori come [...] havere 277 scudi 21.1.15_

addi 26 detto scudi 11.1 __ spesi in some 585 di iaia servite per detto giardino [dei fiori] come
[...] havere cassa in questo 277 scudi 11.1__

addi 16 9bre scudi 19.3__ spesi in moggie 16 di calcina per detto giardino [dei fiori] [...]
havere cassa 277 scudi 19.3__

addi 29 detto scudi 5.4.14.8 spesi in vettura di rena per detto giardino [dei fiori] [...] questo
277 scudi 5.4.14.8

³⁵ “ Smalto: Composto di ghiaia, calcina, e acqua, rassodate insieme; in vece di pavimento” (Vocabolario della Crusca, ed. 1612).

addi 4 gennaio [1614] scudi 3.4__ spesi in calcina e lavoro per detti giardini [...] havere cassa 277 scudi 3.4__

addi 11 detto scudi 12.2__ spesi in moggie 10 di calcina servita per il giardino de fiori [...] havere cassa 277 scudi 12.2__

addi 28 detto scudi 4.3.12.4 spesi agniolo picciuoli in vettura e gabella di perticoni, salci, e paglia di segale per detto [giardino dei fiori] [...] havere 250 scudi 4.3.12.4

addi _ detto scudi 50.1.6.8 spesi agniolo picciuoli in fattura di più pezzi di muri del vivaino de Pitti [...] in questo 250 scudi 50.1.6.8

1614 addi 29 marzo scudi 5.5.2_ spesi cosimo teri cam.o in iaia per una stanza da vasi [...] havere 282 scudi 5.5.2_

scudi 13838.5.10.6

c. CCLI MDCXIII

Somma e segue la faccia delle partite di contro scudi 13838.5.10.6

addi 5 d'aprile [1614] scudi 17.3.10.4 spesi in.° 95 piantoni per detti giardini come [...] havere cassa 282 scudi 17.3.10.4

addi 14 detto scudi 26.3.7_ per n.° 13 legni d'abete compre la capanna da coprire vasi [...] havere cassa 282 scudi 26.3.7_

addi 10 maggio scudi 15.6.2.4 per calcina e lavoro servito per la stanza de vasi come [...] havere cassa 282 scudi 15.6.2.4

addi 31 detto scudi 16.2.10 per n.° 790 tegoli serviti a detta stanza come [...] havere cassa 286 scudi 16.2.10_

addi _ detto scudi 9__ per n.° 2520 pianelle servite a detta stanza come [...] havere cassa 286 scudi 9_ __

addi 7 giugno scudi 5.1.3.4 per segatura di canne 15 [u.m. braccia?] 7 di correnti per detta stanza [...] havere cassa 286 scudi 5.1.3.4

addi _ detto scudi 12.6.7.7 per n.° sei trave compre dal sopra per detta stanza [...] havere cassa 286 scudi 12.6.7.7

addi _ detto scudi 14.2__ per moggie 7 di calcina e 2200 pezzi di lavoro [...] havere cassa 286 scudi 14.2__

addi 14 detto scudi 5.2.6_ per 257 tegolini serviti per detta stanza [...] havere cassa 286 scudi 5.2.6_

addi 21 detto scudi 11.3__ per conditura di moggie 20 di calcina e vettura di [u.m. braccia?] 2 di sassi [...] questo 286 scudi 11.3__

* E addi [21 giugno 1614] _ detto scudi 199.2__ per tanti spesi in n° XI animali di più sorte di pietra bigia per detto giardino [dei fiori] [...] questo 286, scudi 199.2

* E addi 30 [giugno 1614] detto scudi 6.4 per tanti spesi in porto di detti animali da bottega di mastro Romolo [Ferrucci del Tadda] a detto giardino [...] questo 286, scudi 6.4

addi _ detto scudi 13.1.4_ per tanti spesi agniolo picciuoli in vetture di pertiche, tavole, salci,

ferramenti, e [...sono?] per detto giardino [...] 250 scudi 13.1.4_
addi _ detto scudi 8.4__ per tanti spesi in vettura di concio e [...sono? Potrebbe essere 'altro' o
qsa di simile?] per il giardino de fiori in [...] havere 250 scudi 8.4__
addi _ detto scudi 12.6.4.8 per tanti spesi in un condotto per mandare l'acqua di detto giardino
nelle monache di santa felicità [...] questo 292 scudi 12.6.4.8
addi _ detto scudi 211.1.14.2 per tanti spesi questo anno in concii, piante, vasi, opere e
[...sono?altro?] per detto giardino [...] havere cassa 292 scudi 211.1.14.2
addi _ detto [30 giugno 1614] scudi 621.6.10_ per tanti spesi questo anno in sterrare e
scuoprire la cava di Boboli e portar la terra ne bassi questo 292 scudi 621.6.10_

**** c. 288 MDCXIII**

[La lista di spese riprende dal 21 giugno 1614]³⁶

Spese diverse della Peschiera che si fa in Boboli deon dare per tanti persi havere in questo 229
scudi 1463.5.16.4
addi 21 giugno scudi 34.2.10 _ per porto di rena servita a 68 moggie di calcina e iaia per
detto lago [...] questo 286

c. CCLXXXVIII MDCXIII

addi 30 giugno [1615] scudi 420.3.6.4 buoni a mastro Piero et a mastro Gio:(vanni?) stiattoni
muratori per tutti li lavori e muramenti fatti alla sudetta peschiera, con altri muramenti fatti
per detta per fognie et altro in piu tempi, per misura e stima fatto da mastro Gio frizzi e da
mastro Gio. ciaballi capo muratore della parte, tutti daccordo a detta misura e stima, e stimano
que lavori che se glienno pagati e messi in debito come per loro rapporto fatto sotto di 5 di
gennaio 1614 [...] havere sudetto in questo 357 scudi 420.3.6.4

scudi 3362.2.10.8

**** c. 295 MDCXIII**

Spese diverse de Giardini de Pitti e Boboli attenenti a piu conti deon dare per tanti port'havere
in questo 251 scudi 8100.2.8.7

addi 30 giugno [1614] scudi 10.3.1 per acconciimi fatti alla casa e tinaia di boboli come [...]
havere in questo 292 scudi 10.3.1_

addi _ detto scudi 9.1 pagati a piu birri tenuti alle porte per detti lavori [...] havere cassa in
questo 292 scudi 9.1__

addi _ detto scudi 161.6.18_ pagati in far porre piante salvatiche vangharle e custodirle per
laberinto e [...sono?] [...] in questo 292 scudi 161.6.18_

addi _ detto scudi 46.4.12 pagati in restaurare acquadocci lungho le strade e farne di nuovo

³⁶ Molte voci sono per il trasporto di terra fuori dal lago, come “addi detto (22 novembre 1614) scudi 178.6.10 pagati per opere 1381 di battilani che hanno cavato terra di detto lagho e portata ne bassi”, segue “addi detto scudi 153.4.2.8 pagati come sopra in cavatura di casse 3289 di terra a piu prezzi e portata ne bassi”, segue “più muratori che hanno acconciato più aquedocci in boboli per detto lagho”.

[...] havere cassa 292 scudi 46.4.12_

addi detto scudi 21.5.18 pagati in porto di concimi intorno alle piante come in [...] havere in questo 292 scudi 21.5.18_

addi detto scudi 5.4.5.4 pagati a piu opere che hanno scuoprito in piu luoghi il condotto della pacie [...] 296 scudi 5.4.5.4

addi detto scudi 29.6__ pagati allo scarpellino per piu lavori di pietra serviti allo stanzone de vasi [...] in questo 296 scudi 29.6__

addi detto scudi 55_11.4 pagati a mastro filippo muratore per suo magistero fatto in detto stanzone come [...] in questo 296 scudi 55_11.4

addi detto scudi 68.4_ pagati a Pinaderi spezziali per più colori serviti per detto giardino [quale? Il giardino dei fiori perché dopo è associato allo stanzone da vasi] come [...] havere 296 scudi 68.4__

addi detto scudi 6.3.11_ spesi in piu ferramenti serviti allo stanzone de vasi come [...] havere 296 scudi 6.3.11_

addi detto scudi 2.2__ spesi in piu lavori di legniami serviti per li giardini come [...] havere 296 scudi 2.2__

addi detto scudi 33.6__ spesi in tegolini aghuti et altre robe servite al giardino de fiori, et allo stanzone da vasi [...] questo 296 scudi 33.6__

// scudi 8552.1.5.3

addi 19 luglio scudi 32.5.10 pagati a Piero tantussi fornaciaio per moggie 17 di calcina e n° 4600 pezzi di lavoro per detto stanzone [...] questo 308 scudi 32.5.10_

addi 2 d'agosto scudi 11.1__ pagati a Lorenzo renaiolo per some 400 di iaia e sassi portati per il giardino de fiori [...] questo 308 scudi 11.1__

addi 9 detto scudi 20.4__pagati a Francesco landi righattiere per n° 800 madreperle compre per detto giardino a [...u.m. Prezzo] 18 c[iascun]a [...] questo 308 scudi 20.4__*

addi 23 detto scudi 7.1.15_ pagati a Pier tantussi fornaciaio per moggie 5 0/2 di calcina e 510 pezzi di lavoro, per il giardino della grotta [...] 308 scudi 7.1.15_

addi 11 d'8bre scudi 40 __ pagati a niccolo del corona muratore per haver preso in cottimo a mandare l'acqua nel condotto vecchio de pittì a tutte sua spese per ordine di S.A.S. come [...] havere cassa in questo 321 scudi 40__

addi 17 detto scudi 38.4 per n° 45 vasi di terra serviti al giardino de fiori [...] a soldi? 6 l'uno havere in questo 321 scudi 38.4__

addi 18 detto scudi 11.5.5_ per n° 10 0/2 moggie di calcina serviti allo stanzone de vasi porto piero tantini [...] questo 321 scudi 11.5.5_

addi 8 9bre scudi 30.4.14 pagati a lorenzo renaiolo per porto di [u.m.] 929 □ di terra portata ne bassi intorno al vivaio [...] 321 scudi 30.4.14_

addi detto scudi 22.6.5_ pagati a lorenzo renaiolo per [u.m.] 801 0/2 di terra cavata dello stanzone de vasi e portata ne bassi [...] 321 scudi 22.6.5_

* addi 22 detto [novembre 1614] scudi 112.2_ pagati a Romolo Ferrucci scultore per 4 animali di pietra bigia serviti per detto giardino [de' fiori] questo 321, scudi 112.2__

addi _ detto scudi 10.3.5_ per porto di concio levato dalle stalle e portato alle piante salvatiche come [...] questo 322 scudi 10.3.5_

addi _ detto scudi 76.1.12_ pagati a piu opere che hanno sterrato alla cava de sassi in boboli come [...] questo 322 scudi 76.1.12_

addi _ detto scudi 34.6.9_ pagati a piu opere che hanno porto piante alla salvatica et assettare ragniaie [...] questo 322 scudi 34.6.9_

addi _ detto scudi 8.5__ pagati a piero tantussi per moggie 6 0/2 di calcina 550 pezzi di lavoro serviti al giardino de fiori [...] 322 scudi 8.5__

addi _ detto scudi 3.3.10_ pagati al sudetto per n°3 moggie di calcina servita al giardino della grotta [...] questo 322 scudi 3.3.10_

addi 29 detto scudi 3.1.7.4 pagati al sudetto per moggie 2 st 15 di calcina servita a detto giardino come [...] avere 322 scudi 3.1.7.4

addi primo xbre scudi 12.6__pagati a s Antonio bruneschi per n° 500 madreperle compre da lui a [...u.m. Prezzo] 18 c[iascun]a [...] avere 322 scudi 12.6__^{*37}

addi 13 detto scudi 47.5.7.4 pagati a Michelangelo cinganelli pittore per [u.m braccia?] 226 di sgraffio fatto nel giardino de fiori [...] questo 322 scudi 47.5.7.4

addi 20 detto scudi 18.1.10 pagati a piero tantussi fornaciaio per moggie 15 di calcina servita all'uccellare de pittu [...] questo 322 scudi 18.1.10_

addi 25 gennaio scudi 47.2.6.4 per tanti spesi agniolo picciuoli dal primo di luglio 1614 sino a questo di in paglia di segale per le spalliere vetture e gabelle di pertiche, pertichoni, e salci, rifenditure d'asse, assotigliature di ferri, fune aghuti e [...sono?] per detto [uccellare?] [...] questo 250 scudi 47.2.6.5

addi _ detto scudi 72 di moneta sono per canne 69 d'asse, braccia? cento di correnti, e canne 2 2/3 di panconi, tutto consumato agniolo picciuoli fattore dal primo di gennaio 1612 a questo di in far barelle³⁸, ponti, bassoi, e cateratte³⁹ per detti giardini come in [...] avere detto 155 scudi 72_ __

addi detto scudi 55 di moneta pagò cosimo teri cam.o a cosimo di lorenzo galli per un pilo di pietra ed suo piede compro da detto [...] 322 scudi 55_ __

addi detto scudi 50.3.10 pagati a Piero tantussi per moggie 38 di calcina, e 1525 pezzi di lavoro, per il muro di boboli [...] questo 322 scudi 50.3.10_

addi detto scudi 42.4_ pagati a lorenzo renaiolo per porto di tanta rena e iaia servita a 72 moggie di calcina per detto muro [...] 322 scudi 42.4__

addi 29 detto scudi 53.2_ pagati a Rede di matteo pozzantini per un conto saldo di piu corbelli, ferri, fune et sono? per detto 322 scudi 53.2__

³⁷ Asterisco che rimanda a una nota sul margine sx “le sudette madreperle si son consegnate a francesco tarchiani fattore in boboli questo di 4 di giugno 1615 in somma di n° 1300 in 3 casse”.

³⁸ “E di qui Barella, che è uno strumento di legno, fatto a somiglianza di BARA, che si porta a braccia da due persone, per uso di trasportar sassi, terra, calcina, e simili. Lat. *Thensa* ” (Vocabolario della Crusca, ed. 1612).

³⁹ “Cateratta: apertura a guisa di finestra, fatta per pigliar l'acqua e per mandarla via a sua posta, e si chiude, e apre con la 'mposta di legno: sì come le finestre. Lat. *cataracta, septum, emissarium*” (Vocabolario della Crusca, ed. 1612).

addi 31 detto scudi 58.2_ pagati a Piero tantussi fornaciaio per moggie 48 di calcina servita al muro di boboli [...] in questo 326 scudi 58.2__

addi _ detto scudi 26.5_ pagati a detto Piero per moggie 22 di calcina servita al uccellare, e buca da diaccio [...] questo 326 scudi 26.5__

addi _ detto scudi 92.2_ pagati al romanino renaiolo per porto di iaia e rena, servita all'uccellare e buca del diaccio [...] 326 scudi 92.2__

scudi 9593.6.11.3

c. CCLXXXXV MDCXIII

Spese diverse de giardini di Pitti e Boboli di contro deon havere adi 30 giugno scudi 20 di moneta fassene debitore Donativi che fa SAS per tanti spesi in maggior somma in far fare un condotto che porti l'acqua nel munastero di S. felicità che tanti dona loro SAS come si vede in [...] dare donativi in questo 63 scudi 20__

1615 addi 4 di aprile scudi 37.4.10 fassene debitore spese della conserva dell'acqua che si fa sotto il bastione del cavaliere e perciò si storna la partita di contro di simil somma per metterla in un conto nuovo apparte in questo 354 scudi 37.4.10__

E deon havere scudi 10152.5.15.7 per tanti porti dare in altro conto nuovo in questo 356 scudi 10152.5.15.7

Somma e segue la faccia delle partite di contro scudi 9593.6.11.3

addi 7 febbraio scudi 35.5 pagati al romanino renaiolo per some 2500 di iaia portate al muro che si fa in boboli [...] 320 scudi 35.5__

addi _ detto scudi 51 di moneta pagati a Piero tantussi fornaciaio per moggie 42 di calcina servita a detto muro [...] havere 326 scudi 51

addi _ detto scudi 6.2.12.6 pagati a Domenico lampredi Fornaciaio per moggie 5 st. 6 di calcina servita a detto muro [...] havere 326 scudi 6.2.12.6

addi _ detto scudi 17.5__ pagati a Stefano giorgi fornaciaio per moggie 14 st. 14 di calcina servita a detto muro [...] havere 326 scudi 17.5__

addi 14 detto scudi 2_16.8 pagati a Andrea di iacopo fornaciaio al [m...abbreviazione] de sassi per moggie 1 st. 18 di calcina come sopra alla buca [...] 326 scudi 2_16.8

addi _ detto scudi 6.4.15_ pagati a Piero tofani fornaciaio per moggie 5 st 18 di calcina servita alla buca del diaccio [...] 326 scudi 6.4.15__

addi _ detto scudi 31.3__ pagati al romanino renaiolo per m/2 di iaia e rena servita a fondamenti del nuovo muro [...] 326 scudi 31.3__

addi _ detto scudi 4__ pagati a Cosimo delrio cavatore per la cavatura di [u.m. braccia?] dua di sassi serviti a detto muro [...] 326 scudi 4__

addi _ detto scudi 22.2.4.4 pagati a mastro Iacopo antonielli legnaiolo per un conto di più lavori serviti a detto giardino [...] in questo 326 scudi 22.2.4.4

addi 21 detto scudi 7.6.12_ pagati a Piero tafani fornaciaio per moggie 6 st 13 di calcina servita al muro di boboli [...] questo 326 scudi 7.6.12__

addi _ detto scudi 60.6.1.4 pagati a Piero tantussi fornaciaio per moggie 53 st 3 di calcina servita al sudetto muro e buca [...] questo 326 scudi 60.6.1.4

addi _ detto scudi 52.3.10_ pagati a Lorenzo renaiolo per n° 3/m some di iaia e rena servita al sudetto muro [...] questo 326 scudi 52.3.10_
 addi 28 detto scudi 17.2__ pagati a lorenzo sudetto per n° 1100 some di iaia servita al sudetto muro come [...] in questo 326 scudi 17.2__
 addi 7 marzo scudi 17.6.7.8 pagati a Piero tantussi fornaciaio per moggie 14 st 18 di calcina servita al sudetto muro [...] questo 326 scudi 17.6.7.8
 addi _ detto scudi 8.5.12.4 pagati a Piero tofani fornaciaio per moggie 7 st 6 di calcina servita al sudetto muro [...] in questo 326 scudi 8.5.12.4
 addi _ detto scudi 9.3.5_ pagati a lorenzo renaiolo per la conditura di moggie 26 0/2 di di calcina per detto muro [...] in questo 350 scudi 9.3.5_
 addi _ detto scudi 16.4.17.6 pagati a marco lampredi fornaciaio per moggie 13 st 18 di calcina servita a detto muro [...] questo 350 scudi 16.4.17.6
 addi 14 detto scudi 2.1.11.8 pagati a Piero cechierini fornaciaio per st 44 di calcina servita a detto muro [...] in questo 350 scudi 2.1.11.8
 addi _ detto scudi 9.5__ pagati a Piero tofani fornaciaio per moggie 8 di calcina servita a detto muro et alla buca del diaccio [...] questo 350 scudi 9.5__
 addi 21 detto [marzo 1614-15] scudi 28__ pagati a mastro francesco di filippo da montalatio muratore per haver finito a sua spese di manovali e muratori lo stanzone dove si ripone e vasi de fiori, cioè intonacato, arricciato e rifondato e muri, e fatto muricciuoli attorno a detto [...] in questo 350 scudi 28__
 addi _ detto scudi scudi 25.5.13_ pagati a piero tantussi fornaciaio per st. 510 di calcina servita al muro et alla buca del diaccio [...] questo 350 scudi 25.5.13_
 addi _ detto scudi 2.1.10_ pagati a marco lampredi fornaciaio per st 44 di calcina servita al muro di boboli [...] avere 350 scudi 2.1.10_
1615 addi 28 detto scudi 29.3.10_ pagati a lorenzo renaiolo per la conditura di moggie 43 di calcina e iaia servita a detto muro e buca [...] avere 350 scudi 29.3.10_
 addi _ detto scudi 25_6.8 pagati a Piero tantussi fornaciaio per moggie 20 st 11 di calcina servita a detto muro e laberinto [...] avere 350 scudi 25_6.8
 addi 30 detto scudi 8_ __ pagati a francesco marmi guardaroba per dua vasi grandi di terra e 4 piccoli per il giardino de fiori [...] 350 scudi 8_ __
 addi 4 d'aprile scudi 23.5.11_ pagati a lorenzo renaiolo per la conditura di moggie 14 st 15 di calcina servita al muro di boboli, e per n° 1300 some di iaia servita al getto della conserva del cavaliere come [...] avere cassa in questo 350 scudi 23.5.11_
 addi detto scudi 13_7_ pagati a piero tantussi fornaciaio per moggie 10 st 18 di calcina servita al muro di boboli [...] avere 350 scudi 13_7_
 addi detto scudi 37.4.10_ pagati a piero tantussi fornaciaio per moggie 31 di calcina servita a fare lo smalto della conserva [...] 350 scudi 37.4.10_
 addi 11 detto scudi 3.5.7_ pagati a piero tantussi fornaciaio per moggie 3 st 2 di calcina servita alla spalliera d'aranci [...] 350 scudi 3.5.7_
 addi _ detto scudi 8.3.10_ pagati a piero tantussi fornaciaio per moggie 7 di calcina servita al muro di boboli [...] questo 350 scudi 8.3.10_
 addi _ detto scudi 7.6.18_ pagati a piero tafani fornaciaio per moggie 6 st 14 di calcina servita al sudetto muro [...] 350 scudi 7.6.18_
 addi _ detto scudi 2.4.16.8 pagati a piero tafani fornaciaio per moggie 2 st 5 di calcina servita alla spalliera de laberinto [...] questo 350 scudi 2.4.16.8
 addi 25 detto scudi 19.5.9_ pagati a Stefano giorgi fornaciaio per moggie 16 st 7 di calcina servita al muro di boboli [...] questo 355 scudi 19.5.9_
 scudi 10210.3.5.7

**** c. 311 MDCXIII**

Spese del condotto che si fa dalla Madonna della Pace nel Podere d'Ulivo chochiere, il quale deve servire per il giardino de Pitti; [...]⁴⁰

1615 E addi 4 d'aprile scudi 86_ pagati a francesco da strada fornaciaio per costo di n° 903 dozzioni di terra di braccia uno l'uno serviti per detto condotto e consegnati a Agnolo picciuoli fattore a scudi 13.4 l'uno come [...] havere cassa 350 scudi 86_ __

E addi _ detto scudi 635.2.4.8 pagati a più opere che hanno fatto la fossa, fondamento, e riempirla in bracciola n° 29991 in cottimo, et a più muratori e manovali al detto condotto e dozzioni, per murarli a più prezzi e per cavatura e porto di più [u.m. braccia?] di sassi per detto, e per conto di più mattone pesto per fare la mestura, e per n° 8 lchetti per li chiusini come a [...] havere cassa in questo 350 scudi 635.2.4.8

**** c. 354 MDCXV**

Spese diverse che si fanno per servizio della conserva dell'acqua sotto il Bastione del cavaliere deon dare adi 4 di aprile scudi 37.4.10_ pagati a Piero tantussi fornaciaio al Portone per moggie 31 di calcina servita a fare lo smalto di detta conserva havere spese de giardino in questo 295 scudi 37.4.10_

**** c. 356 MDCXV**

Spese diverse de giardini de Pitti e Boboli attenente a piu conti ⁴¹

addi _detto [25 aprile 1615] scudi 9.4.10 pagati a m(astr)o Piero stiattoni per haver levato in cottimo [u.m.] 270 di terra cavata della contra mina, che se fatta sul bastione del cavaliere ne pittì come a [...] havere cassa in questo 355
scudi 9.4.10

addi 13 maggio scudi 140 _ buoni a Orazio Mochi scultore, e sono per la sua provisione di mesi 14 a ragione di scudi 10 il mese cominciato il di 8 di marzo 1613 e finito il di 8 di maggio presente 1615 per fare statue di pietra per detti giardini [...] havere 291
scudi 140

addi detto [30 maggio 1615] scudi 18_7_ pagati a Stefano giorgi fornaciaio per moggie 14 [u.m.] 21 di calcina servita alle niche dalla P. a S.° P. gattolini [...] 355
scudi 18_7_

addi detto scudi 4.5.6.8 pagati a Lorenzo Azzini renaiolo per some 400 di terriccio levato dal roncho e portato alla spalliera [...] 355

⁴⁰ spese dal 23 agosto 1614 al 30 giugno 1615, scudi 1217.2.18.2 per mezzane, pezzi di lavoro, calcina, sassi, iaia, rena.

⁴¹ Nelle numerose voci si parla di “muro di boboli”, “muro della spalliera d'aranci”, “muro della fortezza”, “muro del roncho”.

scudi 4.5.6.8

addi detto scudi 9.6_ pagati al sudetto per some 690 di iaia condotta da Arno in Boboli per le
nicchie come [...] havere cassa 355
scudi 9.6_

Spese della Conserva del diaccio fatta nel giardino de Pitti deon dare addi 25 daprile scudi
287.2.8 pagati a Piero Stiattoni muratore per haver fatto in cottimo⁴² detta conserva, e murata
di muri, volte, pilastri, e cavature di volte, et ogni altro magistero attenente a detta, tutto
murato a calcina, come per il saldo fatto da mastro gherardo mechini [...] havere cassa in
questo 355 scudi 287.2.8_⁴³

c. CCCLVI MDCXV

Somma e segue le spese della faccia di contro [30 maggio-27 giugno 1615]⁴⁴

* E addi 9 [giugno 1615] detto scudi 235 di moneta buoni a mastro Romolo Ferrucci scultore
che tanti sono per n° sei figure di pietra bigia fatte per detti giardini, come per rescritto di
SAS del presente giorno et in [...] havere detto mastro in questo [a carta] 361 scudi 235.

** c. 357 MDCXV

Piero di Francesco stiattoni e mastro gio suo figliolo muratori deon dare addi 21 d'aprile scudi
116.6.12.8 per tanti pagatoli agnolo picciuoli fattore in piu partite, a buon conto di piu lavori
fatti ne lagho di Boboli come in [...] havere detto agnolo in questo 250 scudi
116.6.12.8

c. 359 MDCXV

Spese di spugnie che si fanno cavare in valdimarina per servitio del giardino de Pitti e Boboli
deon dare adi 30 maggio scudi 24.5.19_ pagati a Orazio cangi agente sopra la fabrica della
Cappella di SAS per tanti pagati da 26 di aprile sino a questo dì per opere di scarpellini
muratori manovali ferramenti et altro per far cavare dette spugnie come [...] havere cassa in
questo 355 scudi 24.5.19_

⁴² “Cottimo: lavoro dato, o pigliato a fare, non a giornate, ma a prezzo fermo, dimanierachè chi piglia il lavoro, il pigli tutto sopra di se; e chi lo dà, sia tenuto a risponderli del convenuto prezzo” (Vocabolario della Crusca, ed. 1729-1738).

⁴³ Seguono le spese per i materiali serviti per detta conserva, fra cui due porte di pietra bigia e 12 pietre per “la impostatura della volta” fatte da Alessandro betti scarpellino, il trasporto “ne bassi” della terra levata dalla conserva, a Iacopo antonelli legnaiolo il pagamento “di dua porte, trave, et altre manufatture servite per detta conserva”.

⁴⁴ Anche qui spese per il muro di Boboli; due voci sono per il giardino dei fiori della ser.ma Arciduchessa.

addi 13 giugno scudi 3.3__ pagati a Lorenzo detto il romanino per vettura di 12 some di spugnie da Sovigliana a Pitti [...] 360 scudi 3.3__

addi 30 detto scudi 8.6.10 pagati a Domenico di santi vetturale per vettura di 50 some di spugnie levate dal porto a Signia e condotte a pittì e consegnate a francesco tarchiani come in [...] avere cassa in questo 365 scudi 8.6.10_

addi detto scudi 48.6.15.8 pagati a più opere tenute a cavare spugnie in più luoghi, e porto di esse in° 64 some [...] 365 scudi 48.6.15.8

scudi 86.1.4.8

c. 361 MDCXV

* Mastro Romolo Ferrucci scultore deve dare a dì 9 di giugno [1615] scudi 235 di moneta, anzi dico scudi cento di moneta pagatoli contanti Cosimo Teri in n° 4 partite a conto di lavori di pietra per li giardini de' Pitti [...], avere cassa in questo [a carta] 360, scudi 100

* E addi 17 maggio [1615] scudi 135 di moneta pagatoli contanti Cosimo Teri per resto di sei figure di pietra bigia fatte fare per servizio de' giardini de' Pitti che montorno [in] tutto scudi 235 [...] avere cassa in questo [a carta] 320, scudi 135

c. 366 MDCXV

Spese diverse de giardini de pittì e Boboli attenente a più conti deon dare per tanti porti avere in questo 356 scudi 10963.5.1.3

addi 30 giugno scudi cento [...] V [...] pagati a Antonio di matteo nannei muratore per più muramenti et acconcimi fatti al muro della ritirata, e fattovi la spalliera e muricciuoli, e messovi pietre et altro come [...] avere questo 365 scudi 100.5__

addi detto [30 giugno 1615] scudi 22 di moneta spesi francesco tarchiani in più opere et altro per il giardino et orto nuovo del fantoni [...] questo 366 scudi 22_ __

addi detto scudi 39.4.17.4 spesi francesco tarchiani in vetture, gabelle di legniami vasi di terra et altro per detto [...] 366 scudi 39.4.17.4

addi detto scudi 3.3__ per st 24 di lupini consumati per le spalliere e vasi da limoni in [...] avere iacopo mang.? 341 scudi 3.3__

addi detto scudi 17.4.13.4 buoni a Orazio mochi scultore per resto della sua provvisione di mesi uno e giorni 23 per tutto questo dì [...] 27 scudi 17.4.13.4

addi detto scudi 149 di moneta sono per [...] di più sorte legniami da filo consumati francesco tarchiani fattore dal primo di gennaio 1614 a questo giorno per palare ancipressi, fare stechonati, sbarrare fondamenti di muri far barelle e [...sono?] in [...] questo 367 scudi 149_

addi detto [30 giugno 1615] scudi 164.1.6.8 pagati da 5 di luglio 1614 a questo dì a più opere tenute nel giardino de fiori della Ser.a, muratori per assettare smalti, et imbrecciati, vasi da limoni, vettura di concio gesso e nero per dipingere come [...] avere questo 365 scudi 164.1.6.8

addi detto scudi 2.2.10_ pagati a filippo mag.no per una toppa e chiave et altro servito allo stanzone de vasi come [...] avere 365 scudi 2.2.10_

addi detto scudi 3729.5.10.4 pagati per mandato di francesco tarchiani fattore da 25 d'8bre 614 a questo dì a più battilani e tessitori che hanno lavorato nella cava delle pietre, e portare terra nelle viottole, e bassi, dove era loro ordinato da detto tarchiani [...] questo 365 scudi

3729.5.10.4

addi detto scudi 2234.1.5.8 pagati come sopra a più opere di muratori e manovali per fare fognie, sassaiole, acquidocci, condotti, assettare ragniaie, far divelti, un uccellare, muri a secho, e rovinare le case nel roncho e [...sono?] come [...] havere cassa 365 scudi 2234.1.5.8

addi detto scudi 45.6.2.4 pagati a pezzantini lanciai per un conto d'aghuti, fune, corbelli, doccioni e [...sono?] [...] havere 365 scudi 45.6.2.4

addi detto scudi 69.4.3.4 pagati a francini fabbri per un conto di ferramenti dati in un anno sino a questo dì per detto giardino [...] 365 scudi 69.4.3.4

addi detto scudi 14.2.15_ pagati a cammillo francini per un conto di più ferramenti serviti allo stanzone de vasi [...] havere 365 scudi 14.2.15_

addi detto scudi 55.4.11.8 pagati a più opere di muratori e manovali et altri per far fosse, divelti, porre piante e [...] questo 365 scudi 55.4.11.8

scudi 17612.1.16.11

Francesco tarchiani fattore ne giardini de Pitti e Boboli de dare adi 30 giugno scudi 56_6.4 buoni al nt. [netto?] di detti giardini e sono per ritratto di più ortaggi fatti nel orto nuovo che tiene Pierantonio fantoni come in [...] havere questo 243 scudi 56_6.4

addi _ detto scudi 40.3.19_ da ritratto d'ortaggi e stipa venduta come in [...] havere questo 243 scudi 40.3.19_

addi _ detto scudi 80_ __ da cosimo teri cam.o per suo salario di mesi 8 finito questo dì [...] questo 373 scudi 80_ __

scudi 176.4.5.4

c. CCCLXVI MDCXV

* E addi [30 giugno 1615] detto scudi 160.2.3.8 per tanti spesi d'ordine di Francesco Tarchiani da 25 d'aprile 1614 a questo dì che in porto di statue, pali, legnami, salci, pertiche, conci, nero, tericcio, doccie, doccioni, stili e modelli per detti giardini [...] havere [in questo a carta] 365, scudi 160.2.3.8

c. 367 MDCXV

Francesco Tarchiani fattore in Boboli per conto di legniami deve dare [...]

Pierantonio fantoni giardiniere nel giardino nuovo dalla Porta a S° P. Gattolini de dare adi 30 giugno scudi 7 di moneta per tanti spesi francesco tarchiani fattore in uno asino per portare ortaggi come in [...] havere questo 366 scudi 7_ __

c. 379

Spese diverse de giardini de Pitti e boboli attenente a piu conti deon dare per tanti persi havere in questo 366 scudi 18098.2.6.11

adi 20 Giugno scudi 35 di moneta buoni a mastro Piero e mastro Gio: stiattoni muratori per un conto di muramenti fatti al vivaio vechio di boboli sino lanno 1613, che per rapporto di

mastro Gio: frizzi? muratore saldo da mastro gherardo mechini tal conto fu saldo per scudi 50.1.6.8 acconcio al [...] e per essersi rivisto che in tal somma era compreso opere di muratori e manovali, fattone debitori altre spese che tutto sbattuto si riduce detto conto a scudi 35 come in [...] questo 357 scudi 35

adi detto scudi 25 di moneta buoni a mastro Piero e mastro Gio: stiattoni muratori per piu muramenti fatti ne laberinto di boboli all'inbasamento delle pietre et altro per misura e stima fatto da mastro francesco di gabb[...]o fossi capo muratore alla parte sotto di 30 giugno 1613 come in [...] havere in questo 357 scudi 25

**** c. 387 MDCXV**

Spese fatte ne giardini de Pitti e Boboli deono dare adi 30 di giugno scudi 6602.6.13_ che di tanto erano diverse spese diverse de Pitti e boboli come si vede in questo 252 scudi 6602.6.13_

E scudi 3057_10.8 erano diverse spese alla Peschiera di boboli in questo 288 scudi 3057_10.8

E scudi 1217.2.10.2 erano diverse spese del condotto che si fa allo stradone della Pace in questo 311 scudi 1217.2.10.2

E scudi 357_8.6 erano diverse spese fatte per servizio della conserva dell'acqua sotto il bastione del cavaliere 354 scudi 357_8.6

E scudi 500.6.3.4 erano diverse spese della conserva del diaccio fatta nel giardino de Pitti 356 scudi 500.6.3.4

E scudi 86.1.4.8 erano diverse spese di spugne fatte venire di valdimarina per servizio del giardino de Pitti e boboli in questo 359 scudi 86.1.4.8

E scudi 8108.1_3 erano diverse spese attenenti a più conti fatti ne Pitti e Boboli in questo 379 scudi 8108.1_3

ASF, Scrittoio delle Regie Possessioni, f. 4119

Repertorio del libro maestro del Dipartimento Generale 1619 A 1624

**** c.107 MDCXIX**

Spese generale de giardini de pitti e boboli deon dare adi 2 di 9bre scudi 8.6_ _ per conto d'una balletta di finocchio fatta venire l'anno passato per seminare ne giardini come [...] in questo 101 scudi 8.6__

E adi 7 xbre scudi 54.3.3_ pagati a Andrea donnini giardiniere, per conto di piante d'aranci di genova e [...] 109 scudi 54.3.3_

E adi _ detto scudi 285.5_ pagati a cosimo balsimelli per un conto di più pietre servite per detti [...] questo 109 scudi 285.5__

E adi _ detto scudi 127.1_ pagati a mastro Andrea betti scarpellino per un conto di pietre per la conserva [...] questo 109 scudi 127.1__

E adi 14 detto scudi 128.4_ pagati a Orazio Gargioli per un conto di pietre servite per la conserva [...] questo 109 scudi 128.4__

1620 E adi 30 marzo scudi 233.2.9.8 per conto di braccia 11112 di piombo a scudi 21 mig.o per li condotti di detti giardini [...] questo 119 scudi 233.2.9.8

E adi 15 maggio scudi 42 sono per salario di questo anno d'andrea donnini giardiniere di robe e danari in [...] avere questo 51 scudi 42_ __

E adi detto scudi 46.2 sono per salario di questo anno di cosimo nerini giardiniere in [...] avere in questo 53 scudi 46.2__

E adi detto scudi 120 di moneta sono per salario di questo anno di francesco tarchiani fattore in [...] avere in questo 54 scudi 120_ __

E adi detto scudi 12.6_ buoni a ms raffaello ridolfi per fitto di dua anni di terre che si tengono di suo in boboli [...] questo 68 scudi 12.6_

E adi detto scudi 16 di moneta sono per st 9 di grano e 36 di lupini consegnati agniolo picciuoli per vitto de polli e fagiani di detto [...] 117 scudi 16_ __

E adi detto scudi 4.2_ per st 6 di fave mandate il fattore d'artimino a francesco tarchiani per seminare in detto; in [...] avere in questo 33 scudi 4.2__

E adi detto scudi 14.1_ per st 18 di grano mandato il fattore di castello per vitto delle coturnici come in [...] avere questo 13 scudi 14.1__

E adi detto [15 maggio 1620] scudi 106.6_ pagati a mastro orazio gargioli scarpellino per pietre datoci per la conserva del cavaliere [...] questo 174 scudi 106.6__

E adi 30 giugno scudi 8.4_ per st 12 di fave consegnate il fattore di fucecchio a francesco tarchiani per vitto delli struzzoli [...] 125 scudi 8.4_

A di _ detto [30 Giugno 1620] sc. 355.1_ spesi questo anno in più pietre servite per imbrecciati lungo le mura di Firenze [...] questo 174 sc. 355.1_

E adi _ detto scudi 1410.5.3.1 spesi questo anno in far vangare, coltivare detto giardino, porto di concimi et [...] 174 scudi 1410.5.3.1

A di _ detto [30 Giugno 1620] sc. 554.6.6.4 spesi in calcine, lavoro quadro e ferramenti per la conserva del cavaliere [...] 174 sc. 554.6.6.4

A di _ detto [30 Giugno 1620] sc. 205_ di m[onet]a pagati a più muratori e manovali per legniami e [...] per il tetto di detta conserva [...] 174 sc. 205_ _

A di _ detto [30 Giugno 1620] sc. 642_ di m[onet]a per calcina, rena et a più muratori che hanno fatto imbrecciati lungo le mura di Firenze [...] 174 sc. 642_ _

E adi _ detto scudi 1930 di moneta pagati a più opere che hanno portato terra in fortezza et altrove com'[...] questo 174 scudi 1930_ __

A di _ detto [30 Giugno 1620] sc. 312 di m[onet]a pagati a più lavoranti per abbassare il tetto della conserva del diaccio e piombi per canne [...] 174 sc. 312_ _

A di _ detto [30 Giugno 1620] sc. 390 di m[onet]a pagati anzi dico Sc. 70.5.2.8 pagati a più pittori e legnaioli per un modello fatto per fare la fonte nel mezzo del vivaio di boboli come a [...] avere cassa in questo 196 sc. 70.5.2.8

A di _ detto [30 Giugno 1620] sc. 200 di m[onet]a pagati a più muratori e manovali, calcina e legniami per fare lo stanzino per le spugnie [...] questo 196 sc.200_ _

E adi _ detto scudi 55 di moneta pagati a più muratori manovali calcina e legniami per fare uno stanzino per le coturnice [...] questo 196 scudi 55_ __

E adi _ detto scudi 52.3.3_ per costo di 3 uccellini di rame venuti d'Alemagna come [...] avere cassa questo 196 scudi 52.3.3_

A di _ detto [30 Giugno 1620] sc. 40.6_ _ per fattura di più abbaini fatti al tetto dello stanzone de vasi [...] havere cassa questo 196 sc. 40.6_ _

A di _ detto [30 Giugno 1620] sc. 218.5.9_ pagati a più muratori e manovali , calcina e rena per la cava Grande di Boboli [...] questo 196 sc. 218.5.9_

E adi _ detto scudi 40.6.2.8 per costo di pane e mandorle per vitto delle coturnice come [...] havere cassa questo 196 scudi 40.6.2.8

E adi _ detto scudi 806.4.12.7 pagati a più spezziali, magniani e pittori per più robe servite per detti giardini [...] questo 196 scudi 806.4.12.7

E adi _ detto scudi 48 di moneta pagati a camm.o paganelli fontaniere per suo salario di questo anno come [...] questo 196 scudi 48_ _

A di _ detto [30 Giugno 1620] sc. 11.3_ pagati per dipintura del modello della fonte del isola come [...] havere questo 196 sc. 11.3_

A di _ detto [30 Giugno 1620] sc. 863.4.12.8 per costo di rena, calcina, lavoro, pietre et altro servito per la Grotta e cava Grande [...] questo 196 sc. 863.4.12.8

A di _ detto [30 Giugno 1620] sc. 40.2.2.8 per haver fatto diverre l'aggiunta delle viottole coperte come [...] in questo 196 sc. 40.2.2.8

E adi _ detto scudi 1.2_ _ per cavatura e porto di più piante d'agrifoglio mandato il fattore di fuecchio havere comm. 125 scudi 1.2_ _

E adi _ detto scudi 5.4_ _ per n° 1300 pali da vite mandati il fattore di fuecchio in boboli per le vite e nesti di detto [...] 203 scudi 5.4_ _

E adi _ detto scudi 10_ _ sono per st 28 d'orzo mandato il fattore dell'ambrogiana a francesco tarchiani per vitto delli struzzoli [...] 16 scudi 10_ _

E adi _ detto scudi 20_ _ sono per più legniami mandati il fattore di pratolino a francesco detto per servizio de giardini [...] 43 scudi 20_ _

scudi 9214.2.11.8

c. CVII MDCXIX

1620 Spese di contro deon havere adi 19 di 9bre scudi 15 di moneta fassene debitore Andrea donnini giardiniere per tanti che li rimasero in mano l'anno passato quando andò a Genova per comperare piante, come in [...] dare in questo 51 scudi 15_ _

1621 E adi 30 giugno scudi 107.3_8 sono per più canne di piombo e doccioni mandati a careggi per le fonti di detto luogo [...] carta 235 scudi 107.3_8

Somma e segue la faccia delle partite di contro scudi 9214.2.11.8

E adi detto scudi 21_10 ci consegna per debitore dette spese i libro di beni spezzati segnato A, e sono per valuta di più legniami mandati il fattore di fuecchio a francesco tarchiani per servizio de giardini di Boboli, havere detto libro in questo 203 scudi 21_10_

// scudi 9235.3.1.8

A di 21 d'8bre [1620] sc. 80.1.3.4 pagati a Romolo Cremoni per costo di più stravaganze del mar sono per detto [...] questo 233 sc. 80.1.3.4

E adi 16 9bre scudi 31.6.3 _ per donativo fatto a Andrea donnini e vettura di piante diverse per detti [...] 233 scudi 31.6.3_

A di 19 detto [Novembre] sc. 1066.6.19_ sono per la fattura di braccia 7228 di muro fatto alla Grotta e cava Grande di Boboli [...] 233 sc. 1066.6.19_

E adi 30 detto scudi 166.5.10_ sono per conto e nolo di più piante e frutti compri a Genova da Andrea donnini [...] questo 51 scudi 166.5.10_

E adi 10 gennaio scudi 7.2.5_ sono per costo di n° 700 covoni di paglia di segale per le spalliere [...] havere in questo 237 scudi 7.2.5_

E adi 30 detto scudi 98_ __ sono per valuta di più robe consumate francesco tarchiani fattore per vitto delli animali [...] havere 117 scudi 98_ __

1621 E adi 4 d'aprile scudi 43_ __ sono per salario di questo anno di cosimo nerini giardiniere come in [...] havere in questo 53 scudi 43_ __

E adi _ detto scudi 120 _ __ sono per salario di questo anno di francesco tarchiani fattore in [...] havere in questo 54 scudi 120_ __

E adi _ detto scudi 6.3__ sono per fitto di terre che si deve a Raffaello ridolfi per questo anno [...] havere in questo 68 scudi 6.3_

E adi 24 detto scudi 57.1__ sono per più ferramenti e rete di filo di rame servite alle colombaie di boboli [...] questo 236 scudi 57.1__

A di 30 Giugno sc. 3.4.10_ sono per conto d'una cassa di pece greca per servizio de condotti com' in [...] havere Giovanni Name.o 242 sc. 3.4.10_

E adi _ detto scudi 13.4.17 sono per costo d'olio, vasi, panieri, granate, gensomini et altro [...] havere francesco tarchiani 54 scudi 13.4.17_

E adi _ detto scudi 97.5_ _ sono per più ferramenti datoci di lor bottega e francini fabbrì al P.[...] per detto luogo [...] questo 244 scudi 97.5__

E adi _ detto scudi 15_ __ sono per st 24 di miglio e 25 di saggina ricevute dal fattore di Granaiole per vitto de polli [...] questo 191 scudi 15_ __

A di _ detto [30 Giugno 1621] sc. 439.5_ sono per servizio di più pietre e lavori fattoci Cosimo Balsimelli scarpellino [...] avere cassa 249 sc. 439.5_

E adi _ detto scudi 4.4.10_ sono per acconcimi fatti a più vite alla bergamascha [...] avere cassa questo 249 scudi 4.4.10_

E adi _ detto scudi 54.2_ sono per più acconcimi di legniami fatti per la colombaia et altro di detto luogo [...] questo 249 scudi 54.2_

E adi _ detto scudi 4.6_ sono per n° mille pali e 700 palanchi mandati il fattore di fucecchio per detti giardini [...] avere in questo 203 scudi 4.6_

A di _ detto [30 Giugno 1621] sc. 250_5.4 sono per più acconcimi fatti alla conserva del cavaliere [...] avere cassa 257 sc. 250_5.4

A di _ detto [30 Giugno 1621] sc. 104.6.7.4 sono per più pietre servite allo stanzone de vasi a Nse: 2 32 avere 257 sc. 104.6.7.4

A di detto [30 Giugno 1621] Sc. 23.3.9_ per fattura del modello di Boboli di legno a Nse: 2 32 avere cassa 257 sc. 23.3.9_

E adi detto scudi 65.4.12_ per calcina e lavoro servito per la colombaia de piccioni turcheschi [...] avere in questo 257 scudi 65.4.12_

E adi detto scudi 726.3.4.4 per opere, calcina, rena, e maestranze per l'imbrecciati di boboli [...] avere in questo 257 scudi 726.3.4.4

E adi detto scudi 72.2.18_ per più manifatture legniami ed aghuti serviti per la pergola della ritirata [...] questo 257 scudi 72.2.18_

E adi detto scudi 135.5.4_ spesi in vitto delle coturnice domestiche [...] avere cassa 257 scudi 135.5.4_

E adi detto scudi 33.6.1_ spesi in acconcimi di più conserve da diaccio [...] avere cassa 257 scudi 33.6.1_

E adi detto scudi 63.6.2.8 spesi in più acconcimi dello stanzone de vasi del cavaliere [...] questo 257 scudi 63.6.2.8

E adi detto [30 giugno 1621] scudi 45.4.14_ per più legniami serviti per la grotta grande di boboli [...] questo 257 scudi 45.4.14_

E adi detto scudi 1223.3.14.8 per portare terra in fortezza di belvedere e sterrare intorno a detta [...] questo 257 scudi 1223.3.14.8

E adi detto scudi 43.6.4.4 per mesture et altro per servizio de condotti, e fonte [...] havere questo 257 scudi 43.6.4.4

E adi detto scudi 265.6.17_ spesi in noli e vetture di statue e marmi venuti di Roma [...] questo 257

scudi 265.6.17_

E adi detto scudi 1309.4.17_ per più acconcimi di ragniaie, vie coperte, spalliere et altro [...] questo 257 scudi 1309.4.17_

E adi detto scudi 266.2.17.4 per segature di legniami, colori, robe di spezziali servite a diverse cose [...] 257 scudi 266.2.17.4

E adi detto scudi 139.5.3_ per calcina, rena e maestranze servite alla grotta grande de pitt [...] questo 257 scudi 139.5.3_

E adi detto scudi 48 _ __ per salario di questo anno di camm.o paganelli fontaniere [...] in questo 257 scudi 48_ __

scudi 16366_10_

c. 133 MDCXIX

Spese del giardino de fiori della Ser.ma deon dare adi 20 marzo scudi 9.6.6_ per tanti spesi agnolo picciuoli in paglia di segale e salci per le stuoie delle spalliere di detto giardino [...] havere questo 45 scudi 9.6.6_

1620 E adi 30 giugno scudi 31.3_ per tanti spesi in haver fatto dipingere tutti li cancelli di ferro di detto giardino, assettato base di vasi, spartimenti et altro, come si vede in [...] havere cassa in questo 174 scudi 31.3__

E adi detto scudi 184_6.4 pagati a più opere che hanno annaffiato vasi, spalliere, custodito piante, scompartimenti, fiori, conto di cipolle, dipinture et altro come [...] havere cassa in questo 196 scudi 184_6.4

1621 E adi 29 marzo scudi 42 di moneta sono per salario di questo anno di andrea donnini giardiniere in robe e danari [...] havere 51 scudi 42_ __

E adi _ detto [30 giugno 1621] scudi 265.3.10_ spesi questo anno cosimo teri cam.o in porto di concio, conto di vasi, opere annaffiare, potare, tondare e custodire spalliere, vasi, piante, e fiori per detto giardino e per quello del cavaliere [...] havere cassa 257 scudi 265.3.10_

//

1622 E adi 31 marzo scudi 42 di moneta per salario di questo anno di andrea donnini giardiniere havere in questo 51 scudi 42_ __

E adi 9 xbre scudi 38 di moneta spesi n.° 300 arancini della china fatti venire di genova come [...] havere cassa 326 scudi 38_ __

1623 E adi 30 giugno scudi 42 di moneta per salario di questo anno di andrea donnini giardiniere havere in questo 51 scudi 42_ __

1624 E adi 30 giugno scudi 42 di moneta per salario di questo anno di andrea donnini giardiniere havere in questo 51 scudi 42_ __

c. 138 MDCXIX

Spese del giardino della grotta a cura di gio: lelli giardiniere deon dare adi 20 marzo scudi 11.5.6.8 per tanti spesi agnolo picciuoli in paglia di segale per le spalliere come al [...] havere questo 45 scudi 11.5.6.8

1620 E adi 30 giugno scudi 132_17_ pagati a più opere in questo anno, quale hanno assettato spalliere, viottole, vasi, e pergole in detto giardino, come si vede a [...] havere cassa in questo 196 scudi 132_17_⁴⁵

⁴⁵ Continuano spese generiche fino al 30 giugno 1624, anche a c. CXXXVIII spese generiche.

**** c. 259 MDCXXI**

Spese generale de giardini de Pitti e Boboli deon dare per tanti posti havere per resto in questo 107 scudi 16243. 4.9.4

E adi 30 giugno scudi 231.6.18_ per fattura d'un pezzo di (muraglia?) sotto la fortezza [...] questo 257 scudi 231.6.18_

E adi _ detto [30 giugno 1621] scudi 28.5.12.4 per un divelto fatto nel roncho per porre nesti [...] in questo 257 scudi 28.5.12.4

E adi _ detto scudi 36.4_ _ pagati a cosimo sandrini scultore per suo salario di mesi 8 per tutto febraio [...] 257 scudi 36.4_ _

1622 E adi 31 di marzo scudi 43 di moneta sono per salario di questo anno di cosimo nerini giardiniere havere in questo 53 scudi 43_ _

E adi _ detto scudi 120 di moneta sono per salario di questo anno di francesco tarchiani fattore havere in questo 54 scudi 120_ _

E adi 30 d'aprile scudi 6.3_ per fitto di questo anno di certe terre si tengono in boboli dal ridolfi havere in questo 68 scudi 6.3_ _

E adi 9 giugno scudi 4_10_ per haver fatto assettar alla bergamasca più vite di detti giardini [...] questo 295 scudi 4_10_

E adi _ detto [30 giugno 1622] scudi 335.5_ pagati a mastro cosimo balsimelli scarpellino per [...] di più sorte bastoni e listre di pietra forte serviti per tenere la terra sotto le vie coperte come [...] havere cassa in questo 295 scudi 335.5_ _

E adi detto scudi 48 di moneta pagati a camm.o fontaniere per suo salario di questo presente anno [...] havere cassa 295 scudi 48_ _

E adì detto [30 giugno 1622] scudi 2483.2.1_ pagati in questo anno a più persone che hanno lavorato in detti giardini, cioè a fonte, condotti, statue, vie coperte, imbrecciati, peschiera, laberinto spalliera et altro come in [...] questo 298 scudi 2483.2.1_⁴⁶

c. CCLIX MDCXXI

1622

Spese generali de giardini di contro deon havere a dì 30 Giugno sc. 32.5_ per tanti pagati più che non si doveva a Cosimo Balsimelli scarpellino per un conto di più muramenti e pietre come in entrate 3 A 10 dare cassa in questo 298 sc. 32.5_

De havere per tanti posti dare in questo 393 sc.26246.4.15.3

Somma e segue la faccia delle partite di contro sc. 20589.4.6.4

A dì detto [30 Giugno 1623] sc. 483.1.4 pagati a messero Cosimo Balsimelli scarpellino per più pietre datoci per detti giardini a N. 4 29 questo 338 sc. 483.1.4

A dì detto sc. 46.1.17.9 sono per servizio di più legni d'abete datoci dall'opera di S.M. del Fiore per detti giardini 2 39 havere 251 sc. 46.1.17.9

A dì detto sc. 2294.5.9 sono per tanti spesi quest'anno in diversi servizi di detti giardini a N. 4 29 havere 338 sc.2294.5.9_

1624

A dì 22 d'Aprile sc. 26 di moneta per servizio di braccia 1121 di correnti ricevuti dal precedente [il fattore di Baroncelli] per il nuovo Grottone sc. 26

A dì detto [30 Giugno 1623] sc. 309.1 sono per più ferramenti ricevuti da Francini Fabbri per detti Giardini a N. 5 25 questo 325 sc. 309.1_

*A dì detto sc. 40_ per valuta di * 640 d'asse mandate il fattore di Monte Paldi a Francesco Tarchiani 2 14 in questo 32 sc. 40 _*

⁴⁶ Spese fino al 30 giugno 1623 (salario del Nerini giardiniere e del Tarchiani fattore, fitto dei beni del Ridolfi e delle Reverende monache di monticelli).

A dì 28 giugno sc. 1396.4.16.2 pagati al muratore per fattura di mura, volte, fondamenti del nuovo grottone fatte tutte a sue spese come si vede a uscita quinta a 26 avere cassa in questo 380 sc. 1396.4.16.2

A dì 30 detto sc. 47.1_ buoni all'Antonielli sono per più acconcimi fatti all'uccellare, giardino della S[erenissi]ma e altrove [...] in questo 303 sc. 47.1_

A dì 28 detto Sc. 125.1.17_ pagati a più persone per opere di muratori manovali e lavoro per servizio del nuovo uccellare a uscita 5 28 questo 380 sc. 125.1.17_

A dì detto Sc. 48_ pagati a Cam[il]lo Paganelli fontaniere a conto di provvisione a uscita 5 28 in questo 380 sc. 48_

Adì detto Sc. 2.2.10 pagati a Piero Fantuni fornaciaio per più lavoro servito per l'uccellare a uscita 5 28 in questo 380 sc. 2.2.10_

**** c. 393 MDCXXIII**

Spese generale de Giardini de' Pitti e Boboli deon dare per tanti posti avere in questo 259 scudi 26246.4.15.3

E adì 30 giugno scudi 42.6.8 per valuta di n° 856 correnti mandati il fattore di Pratolino al donnini per le pergole [...] in questo 361 scudi 42.6.8_

E adì _ detto [30 giugno 1624] scudi 4.6_ per valuta di più ancipressi ricevuti del fattore al poggio imperiale [...] in questo 324 scudi 4.6__

//

E adì _ detto scudi 199.6.18.4 pagati al lanciaio per ferramenti e robe date per servizio del grottone [...] in questo 394 scudi 199.6.18.4

E adì _ detto scudi 1891.3.18.8 pagati per fattura dell'imbrecciati condotti, fonti, scompartimenti e [...] questo 394 scudi 1891.3.18.8

BIBLIOGRAFIA

Avvertenza - I riferimenti bibliografici contrassegnati da asterisco sono stati inseriti per la loro utilità alla elaborazione complessiva della ricerca seppure non espressamente richiamati nelle note al testo.

E. ACANFORA, *La decorazione delle loggette. Gli anni della reggenza di Maria Maddalena d'Austria e oltre*, in *Palazzo Pitti. L'arte e la storia*, a cura di M. Chiarini, pp. 57-62.

E. ACANFORA, *La "stanza de li strumenti matematici"*, in *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, I, Da Ferdinando I alle Reggenti (1587-1628)*, a cura di M. Gregori, Firenze 2005, pp. 42-44.

E. ACANFORA, *La villa del Poggio Imperiale*, in *Fasto di corte... cit.*, pp. 143-156.

E. ACANFORA, *La galleria detta "del Poccetti"*, in *Fasto di corte... cit.*, pp. 156-160.

E. ACANFORA, *La grotticina*, in *Fasto di corte... cit.*, pp. 164-166.

E. ACANFORA, *I mezzanini*, in *Fasto di corte*, cit., pp. 166-173.

E. ACANFORA, *La "loggetta del cortilino" (o cortile di Aiace)*, in *Fasto di corte... cit.*, pp. 181-183.

C. ACIDINI LUCHINAT, *La fontana del Nettuno, viaggi e metamorfosi*, in *Boboli 90*, Atti del Convegno Internazionale di Studi per la salvaguardia e la valorizzazione del Giardino (Firenze, 9-11 marzo 1989), a cura di C. Acidini Luchinat, E. Garbero Zorzi, voll. I-II, Firenze 1991, I, pp. 31-45.

C. ACIDINI LUCHINAT, *Il cortile, pitture e arredamento*, in C. ACIDINI LUCHINAT, G. GALLETTI, *Le Ville e i Giardini di Castello e Petraia a Firenze*, Ospedaletto (Pisa) 1992, pp. 253-256.

L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, 1450; *L'Architettura di Leon Batista Alberti*, tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli, appresso Lorenzo Torrentino Impressor Ducale, Firenze 1550.

M. ALBERTI, *Un emiro alla corte dei granduchi. Feste e spettacoli a Firenze in onore di Faccardino, Gran Signore de' Drusi (1613-1615)*, «Medioevo e Rinascimento», XI/n.s. VIII, 1997, pp. 281-300.

G. B. ALEOTTI, *Gli artifiziosi et curiosi moti spiritali di Herrone, tradotti da m. Gio. Battista Aleotti d'Argenta, aggiuntovi dal medesimo quattro theoremi [...] et il modo con che si fa' artificiosamente salir un canale d'acqua viva o' morta in cima d'ogn'alta torre*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1589.

E. ALLEGRI, A. CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici*, Firenze 1980.

Ammannati e Vasari per la città dei Medici, a cura di C. Acidini, G. Pirazzoli, Firenze 2011.

D. ANGELOTTI, *Il Giardino di Boboli e i suoi labirinti*, Roma 2017.

F. ANGIOLINI, *Principe, uomini di governo e direzione politica nella Toscana seicentesca*, in *Ricerche di storia moderna IV in onore di Mario Mirri*, a cura di G. Biagioli, Pisa 1995, pp. 459-481.

F. ANGIOLINI, *Il lungo Seicento (1609-1737): declino o stabilità?*, in *Storia della civiltà toscana. Il Principato Mediceo*, a cura di E. Fasano Guarini, Firenze 2003, III, pp. 41-76.

L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento, a cura di M. Mosser, G. Teyssot, Milano 2005.

L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 21 giugno-20 ottobre 2001), a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, R. Spinelli, Livorno 2001.

Arte delle grotte. Per la conoscenza e la conservazione delle grotte artificiali, atti del convegno (Firenze, Palazzo Pitti – Rondò di Bacco, 17 giugno 1985), a cura di C. Acidini Luchinat, L. Magnani, M. Pozzana, Genova 1987.

Artifici d'acque e giardini. La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa, Atti del V Convegno Internazionale sui Parchi e Giardini Storici (Firenze, Palazzo Pitti 16-17 settembre – Lucca, Villa Buonvisi Bottini, 18-19 settembre 1998), a cura di I. Lapi Ballerini, L.M. Medri, Firenze 1999.

Atlante del barocco in Italia. Firenze e il Granducato, a cura di M. Bevilacqua, G. C. Romby, Roma 2007.

* *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia. Toscana, Lazio, Italia meridionale e isole*, a cura di V. Cazzato, M. Fagiolo, Milano 2001.

M. AZZI VISENTINI, *I giardini di Boboli nelle testimonianze dei viaggiatori dell'Europa centrale nella prima metà del Seicento*, in *Boboli 90...cit.*, I, pp. 131-146.

Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493-1560), catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 9 aprile-13 luglio 2014), a cura di D. Heikamp, B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2014.

B. BALDI, *Di Herone Alessandrino. De gli automati, ovvero machine se moventi, Libri due, tradotti dal greco da Bernardino Baldi Abate di Guastalla*, in Venezia, appresso Girolamo Porro, 1589 (rist. anastatica, Milano 1962).

L. BALDINI GIUSTI, *La Grotticina di Madama*, in *Le mille stanze del Re. Firenze, Palazzo Pitti*, «Bolletino d'arte» LXIV, 1, 1979, pp. 92-96, scheda B5.

L. BALDINI GIUSTI, *Una 'Casa da Granduca' sulla collina di Boboli*, «Antichità Viva», XIX, 1980, 3, pp. 37-46.

L. BALDINI GIUSTI, *Gli ampliamenti del Palazzo: progetti e realizzazioni*, in *Palazzo Pitti. L'arte... cit.*, pp. 76-86.

L. BALDINI GIUSTI, *Il "giardino della Grotta"*, in *Palazzo Pitti, la reggia rivelata*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003 – 31 maggio 2004), a cura di G.a Capecchi *et al.*, Firenze 2003, pp. 425-435.

* L. BALDINI, *Il cortile di palazzo Pitti. Restauri, sorprese, scoperte*, «Arkos», 24, 2010, pp. 16-18.

F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli, voll. I- VI, Firenze 1845-1847 (rist. anastatica, Firenze 1974).

D. BALLERINI, I.F. INNOCENTI, *I Voltoni del Giardino di Boboli*, Livorno 2014.

P. BARBIERI, *Gli automata sonori di Bagnaia, Parma e Colorno (c. 1585-1724)*, «Informazione organistica», XVI, 2004, pp. 209-230.

A. BARONI VANNUCCI, *A scuola d'incisione da Giulio Parigi: Cantagallina e altri*, «Paragone Arte», 60, 2009, Ser. 3, pp. 88-94.

N. BASTOGI, *“Inclinato a cose grandi”*: Sua Altezza Serenissima il granduca Ferdinando I, in *Fasto di corte...* cit., pp. 13-16.

N. BASTOGI, *Il “nuovo corridore” a Boboli*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 28-30.

N. BASTOGI, *Le sale dell’Armeria e la sala delle Carte geografiche*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 35-42.

N. BASTOGI, *La villa ferdinanda di Artimino*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 45-47.

N. BASTOGI, *La loggia*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 47-52.

N. BASTOGI, *I saloni e gli appartamenti granducali*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 52-58.

N. BASTOGI, *Le sale dell’appartamento delle Principesse*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 66-74.

N. BASTOGI, *La Sala di Bona*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 87- 97.

N. BASTOGI, *Le stanze dei mezzanini: una lettura iconografica*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 173-181.

N. BASTOGI, *La villa di Careggi*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 193-194.

N. BASTOGI, *Il salone al piano terreno*, in *Fasto di corte...* cit., pp. 195-198.

S. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*, Firenze 1983.

S. BELLESI, *La scultura tra il tardo manierismo e il barocco*, in *Storia delle Arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, Firenze 2001, pp. 29-44.

G. BELLI, *Un monumento per Cosimo I de’ Medici. La colonna della Giustizia a Firenze*, in «Annali di architettura», XVI, 2004, pp. 57-78.

A. BELLUZZI, *Gli interventi di Bartolomeo Ammannati a Palazzo Pitti*, «Opvs incertvm», I, 2006, pp. 56-74.

* R. BENCINI, *Il giardino di Boboli nel Cinquecento: contributo documentario*, in *La città effimera e l’universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l’Italia del ‘500*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1980, pp. 218-221.

S. BENZI, *Il corridoio vasariano*, in *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, a cura di C. Acidini, G. Pirazzoli, Firenze 2011, pp. 205-206.

S. BERTELLI, *Palazzo Pitti dai Medici ai Savoia*, in *La Corte di Toscana dai Medici ai Lorena*, Atti delle Giornate di Studio (Firenze, Archivio di Stato e Palazzo Pitti, 15-16 dicembre 1997), a cura di A. Bellinazzi, A. Contini, Roma 2002, pp. 11-109.

R. BERZAGHI, *Decorazioni in Palazzo Ducale da Guglielmo a Vincenzo II*, in *Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te – Palazzo Ducale, 2 settembre-8 dicembre 2002), Milano 2002, pp. 549-566.

M. BIETTI, *Le tele, manifesti di propaganda dinastica*, in *Ferdinando I de' Medici, 1549-1609. Maiestate tantum*, catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, 2 maggio-1 novembre 2009), a cura di M. Bietti, A. Giusti, Livorno 2009, pp. 88-99.

M. BIETTI, *Le tele del ciclo in onore del "Cristianissimo re di Francia e di Navarra"*, in *Parigi val bene una messa! 1610: l'omaggio dei Medici a Enrico IV di Francia e di Navarra*, catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, 16 luglio-2 novembre 2010), a cura di M. Bietti, F. Fiorelli Malesci, P. Mironneau, Livorno 2010, pp. 88-105.

Bizzarrie di pietre dipinte dalle collezioni dei Medici, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia e Museo dell'Opificio delle Pietre Dure, 2 dicembre-19 febbraio 2001), a cura di M. Chiarini, C. Acidini Luchinat, Cinisello Balsamo (Milano) 2000.

S. BLASIO, *L'innovazione realistica: dai disegni 'dal naturale' alle vedute fiorentine di Gaspar Van Wittel*, in *Firenze nella pittura e nel disegno dal Trecento al Settecento*, a cura di M. Gregori, S. Blasio, Milano 1994, pp. 85-154.

A.R. BLUMENTHAL, *Theater art of the Medici*, catalogo della mostra (Hanover (NH), Dartmouth College Museum and Galleries, 10 ottobre – 7 dicembre 1980), Hanover (NH) 1980.

A.R. BLUMENTHAL, *Giulio Parigi and Baroque Stage design*, in *La scenografia barocca*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, a cura di A. Schnapper, Bologna 1982, pp. 19-34.

Boboli 90, Atti del Convegno Internazionale di Studi per la salvaguardia e la valorizzazione del Giardino (Firenze, 9-11 marzo 1989), a cura di C. Acidini Luchinat, E. Garbero Zorzi, voll. I-II, Firenze 1991.

F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Fiorenza*, in Fiorenza 1591.

F. BOCCHI, *Orazione di M. Francesco Bocchi sopra le lodi di Enrico IIII, Cristianissimo Re di Francia & di Navarra*, in Fiorenza, appresso Bartolomeo Sermatelli e fratelli 1610.

F. BOCCHI, G. CINELLI, *Le bellezze della città di Firenze /.../ Scritte già da M. Francesco Bocchi ed ora da M. Giovanni Cinelli ampliate ed accresciute*, in Firenze per G. Gugliantini 1677 (rist. anastatica, Bologna 2004).

P. BOCCI PACINI, *L'antiquarium di Cosimo I*, in *Palazzo Pitti. L'arte...* cit., pp. 40-42.

G.A. BÖCKLER, *Architectura Curiosa Nova*, Norimberga 1664 (rist. anastatica dell'ed. tedesca, Graz 1968).

G. BOTTARI, S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, voll. I-VIII, Milano 1822-1825.

* A. BOUVARD, *Heinrich Schickhardt "Voyage en Italie. Reiß in Italien. (Novembre 1599 - mai 1600)"*, Montbéliard 2002.

H. BRUNON, *L'artifice animé: sur l'esthétique maniériste de l'automate*, in *Artifici...* cit., pp. 164-179.

* H. BRUNON, *Du Songe de Poliphile à la Grande Grotte de Boboli: la dualité dramatique du paysage*, «Polia. Revue de l'art des jardins», 2, 2004, pp. 7-26.

* H. BRUNON, "Ars naturans", ou l'immanence du principe: l'automate et la poétique de l'illusion au XVI siècle, in *Das Château de Maulnes und der Manierismus in Frankreich*, München 2006, pp. 275-304.

S.B. BUTTERS, *Ferdinando de' Medici e l'arte del possibile*, in *L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 13 giugno - 29 settembre 2002), a cura di M. Chiarini, A.P. Darr, C. Giannini, Milano 2002, pp. 77-87.

G. CAMBIAGI, *Descrizione dell'Imperiale Giardino di Boboli fatta da Gaetano Cambiagi custode delle due pubbliche biblioteche Magliabechiana e Marucelliana...*, Stamperia Imperiale, Firenze 1757.

M. CAMPBELL, *Giambologna's Oceanus Fountain: identifications and interpretations*, in *Boboli 90... cit.*, pp. 89-106.

C. CANEVA, *Il giardino di Boboli*, Firenze 1982.

Il cannocchiale e il pennello. Nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Blu, 9 maggio-19 luglio 2009), a cura di L. Tongiorgi Tomasi, A. Tosi, Firenze 2009.

G.A CAPECCHI, D. PEGAZZANO, S. FARALLI, *Visitare Boboli all'epoca dei Lumi. Il giardino e le sue sculture nelle incisioni delle 'Statue di Firenze'*, Firenze 2013.

G.E CAPECCHI, *Il giardino di Boboli. Un anfiteatro per la gioia dei granduchi*, Firenze 1993.

G.E CAPECCHI, *I cani in 'pietra bigia' di Romolo Ferrucci del Tadda. Simbolismo e "capriccio" nel giardino di Boboli*, Firenze 1998.

G.E CAPECCHI, *Il progetto del Tribolo e la formazione dell'Orto dei Pitti nel Cinquecento*, in *Niccolò Pericoli detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, Atti del Convegno di Studi per il Centenario della Nascita (Poggio a Caiano, 10-11 novembre 2000), a cura di E. Pieri, L. Zangheri, Signa (Firenze) 2001, pp. 137-149.

G.E CAPECCHI, *Architetti, manodopera e committenza nella formazione del giardino*, in *Il Giardino di Boboli*, a cura di L.M. Medri, Cinisello Balsamo (Milano), 2003, pp. 22- 25.

G.E CAPECCHI, *L'amministrazione del giardino durante la Reggenza lorenese (1737-1765)*, in *Il giardino di Boboli... cit.*, pp. 44-47.

G.E CAPECCHI, *La grotticina di Vulcano*, in *Il giardino di Boboli... cit.*, pp. 104-105.

G.E CAPECCHI, *Le "conserve degli agrumi", la Grande Limonaia e il Serraglio mediceo*, in *Il giardino di Boboli... cit.*, pp. 250-252.

G.E CAPECCHI, *Il vivaio dell'Isola*, in *Il giardino di Boboli... cit.*, pp. 270-277.

G.E CAPECCHI, *Mito, disegno politico e iconografia*, in *Il giardino di Boboli...* cit., pp. 300-305.

G.E CAPECCHI, *Cosimo II e le arti di Boboli. Committenza, iconografia e scultura*, Firenze 2008.

G.E CAPECCHI, *I capricorni di Pietro Leopoldo. Innocenzo Spinazzi e le sculture di Boboli in età neoclassica*, Firenze 2011.

M. CASINI, *La corte, i cerimoniali, le feste*, in *Storia della civiltà toscana. Il Principato Mediceo*, a cura di E. Fasano Guarini, Firenze 2003, III, pp. 461-484.

A. L. CASTELLAN, *Lettres sur l'Italie*, III, Parigi 1819.

S. CASTELLI, *Narrare per immagini: l'album di nozze di Cristina e Ferdinando*, in *Ferdinando I...* cit., pp. 68-77.

* V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M. A. GIUSTI, *Teatri di verzura. La scena del giardino dal Barocco al Novecento*, Firenze 1993.

* V. CAZZATO, *Tematiche dell'isola in giardino dal Barocco al Novecento*, in *Il giardino e il lago: specchio d'acqua fra illusione e realtà. Conoscenza e valorizzazione del paesaggio lacustre in Italia e in Europa*, atti del convegno (Verbania, 6-7 ottobre 2006), a cura di R. Lodari, Roma 2007, pp. 87-99.

G. CHIABRERA, *Delle opere di Gabriello Chiabrera tomo terzo contenente poemetti profani e sacri*, presso Angiolo Geremia, in Venezia 1730.

M. CHIARINI, *Cosimo II e l'inizio della quadreria*, in *Palazzo Pitti. L'arte...* cit., pp.66-70.

M. CHIARINI, *Pittura su pietra*, in *Bizzarrie di pietre dipinte dalle collezioni dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia e Museo dell'Opificio delle Pietre Dure, 2 dicembre 2000-19 febbraio 2001), a cura di M. Chiarini, C. Acidini Luchinat, Cinisello Balsamo (Milano), 2000, pp. 13-22.

M. CHIARINI, *I Medici e il collezionismo*, in *La musica e i suoi strumenti. La Collezione Granducale del Conservatorio Cherubini*, a cura di F. Falletti, R. Meucci, G. Rossi Rognoni, Firenze 2001, pp. 27-33.

- M. CHIARINI, *Cosimo II e Maria Maddalena d'Austria*, in *L'ombra del genio... cit.*, pp. 89-95.
- M. CHIARINI, *Le collezioni dei Medici a Palazzo Pitti*, in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Chiarini e S. Padovani, voll. I-II, Firenze 2003, I, pp. 15-31.
- M. CHIARINI, *Teodoro Filippo di Liagno detto Filippo Napoletano (1589-1629). Vita e opere*, Firenze 2007.
- M. CHIAVACCI, *Cosimo II, primo committente di Giovanni da San Giovanni*, in *Fasto di corte... cit.*, pp. 125-129.
- C. CIERI VIA, "Galaria sive loggia". *Modelli teorici e funzionali fra collezionismo e ricerca*, in W. PRINZ, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di C. Cieri Via, Modena 2006, pp. IX-XXVII.
- La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1980.
- * *Collezionismo mediceo e storia artistica: Da Cosimo I a Cosimo II, 1540-1621*, a cura di P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, 2 voll., Firenze 2002.
- Il concerto di statue*, a cura di A. Vezzosi, Firenze 1986.
- * C. CONFORTI, *L'invenzione delle allegorie territoriali e dinastiche del giardino di Castello a Firenze*, in *Il giardino come labirinto della storia*, Atti del Convegno (Palermo, 14-17 aprile 1984), a cura di J. Abel, Palermo 1987, pp. 190-197.
- C. CONFORTI, *L'isola nel giardino: genealogie, modelli, archetipi*, in *Boboli 90... cit.*, pp. 493-502.
- * C. CONFORTI, *Gli Uffizi e il Corridoio Vasariano nella rifondazione di Firenze ducale*, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 14 giugno - 30 ottobre 2011), a cura di C. Conforti *et al.*, Firenze 2011, pp. 60-71.
- D. CONRIERI, *Chiabrera encomiasta dei Medici*, in *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 21 giugno-20 ottobre 2001), a cura di E. Fumagalli, M. Rossi, R. Spinelli, Livorno 2001, pp. 43-52.

- A. CONTINI, O. GORI, *Dentro la reggia. Palazzo Pitti e Boboli nel Settecento*, Firenze 2004.
- C. CONTORNI, *Careggi nel principato mediceo*, in *La villa medicea di Careggi. Storia, rilievi e analisi per il restauro*, a cura di L. Zangheri, Firenze 2014, pp. 23-28.
- C. CRESTI, *Le fontane di Firenze*, Firenze 1982.
- La "cucina comune" di Ferdinando I a Palazzo Pitti*, a cura di M. Ceriana, M. Catolfi, Città di Castello 2015.
- C. DA PRATO, *Firenze ai Demidoff. Pratolino e S. Donato. Relazione storica e descrittiva preceduta da cenni biografici sui Demidoff che sino dal secolo XVII esisterono*, Firenze, Tipografia della Pia casa di patronato pei minorenni, 1886.
- C. DE BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze 1998.
- F. DE' VIERI, *Delle Maravigliose Opere di Pratolino, et d'Amore*, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1587.
- A. DEL RICCIO, *Del Giardino di un re* (a cura di D. Heikamp), in *Il giardino storico italiano: problemi di indagine, fonti letterarie e storiche*, a cura di G. Ragionieri, Firenze 1981, pp. 59-123.
- A. DE WITT, R. *Galleria degli Uffizi: la Collezione delle stampe*, Roma 1938.
- * M. DEZZI BARDESCHI, *Le fonti degli automi di Pratolino*, in *La fonte delle fonti. Iconologia degli artifizi d'acqua*, a cura di A. Vezzosi, Firenze 1985, pp. 13-24.
- Disegni nei manoscritti laurenziani : sec. X-XVII*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ottobre 1979-febbraio 1980), a cura di F. Gurrieri, Firenze 1979.
- B. EDELSTEIN, 'Acqua viva e corrente'. *Private display and public distribution of fresh water at the Neapolitan villa of Poggioreale as a hydraulic model for sixteenth-century Medici gardens*, in *Artistic exchange and cultural translation in the Italian Renaissance city*, a cura di S. J. Campbell, Cambridge 2004, pp. 187-220.
- B. EDELSTEIN, *Palazzo Pitti e il giardino di Boboli. L' 'hortus' albertiano come prototipo della reggia*, «Opvs incertvm», I, 2006, pp. 31-44.

C. ELAM, *Vincenzo Scamozzi and the Medici: some unpublished letters*, in *Renaissance studies in honor of Craig Hugh Smyth*, a cura di A. Morrogh *et al.*, II (Art, Architecture), Firenze 1985, pp. 203-217.

A. EMILIANI, *Le forme della memoria*, in *Gonzaga... cit.*, pp. 9-16.

M.C. FABBRI, *Pittori, veduti, incisori e l'immagine di Boboli*, in *Il giardino di Boboli... cit.*, pp.286-299.

F. FACCHINETTI, *Le vicende costruttive*, in *Palazzo Pitti. L'arte... cit.*, pp. 20-39.

M. FAGIOLO, *Le due anime nelle ville della Toscana*, in *Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 25 luglio-7 settembre 1986), a cura di A. Vezzosi, Milano 1986, pp. 68-81.

* M. FAGIOLO, *Da Atlantide a Citera: archetipi del mistero rinascimentale dell'Isola*, in *Il giardino e il lago...cit.*, pp. 69-78.

* M. FAGIOLO, M. A. GIUSTI, *Lo specchio del paradiso. L'immagine del giardino dall'Antico al Novecento*, Cinisello Balsamo (Milano) 1997.

* M. FAGIOLO, M. A. GIUSTI, V. CAZZATO, *Lo specchio del paradiso. Giardino e teatro dall'Antico al Novecento*, Cinisello Balsamo (Milano) 1997.

G. FANELLI, *Firenze architettura e città*, voll. I-II, Firenze 1973.

G. FANELLI, *Firenze*, Roma 1980.

F. FANTAPPIÈ, *Sale per lo spettacolo a Pitti (1600-1650)*, in *Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, a cura di S. Bertelli, R. Pasta, Firenze 2003, pp. 135-180.

M. FANTONI, *La corte del granduca. Forma e simboli del potere mediceo fra Cinquecento e Seicento*, Roma 1994.

A. FARA, *Bernardo Buontalenti, il palazzo, il giardino e la piazza Pitti fino all'Ottocento. Pietro da Cortona e la piazza nelle sue naturali pendenze*, in *Palazzo Pitti, la reggia... cit.*, pp. 341-361.

A. FARA, *Significati urbanistico-militari dell'Oltrarno fiorentino e del giardino di Boboli da Michelangelo a Bernardo Buontalenti*, in *Palazzo Pitti, la reggia... cit.*, pp. 373-387.

G.M. FARA, *Genesi compositiva e fortuna editoriale dell'«Idea della architettura universale»*, in *Vincenzo Scamozzi 1548-1616*, catalogo della mostra (Vicenza, Museo Palladio - Palazzo Barbaran da Porto, 7 settembre 2003-11 gennaio 2004), a cura di F. Barbieri, G. Beltramini, Venezia 2003, pp. 457-461.

F. FARNETI, *La sala delle Nicchie: un apparato decorativo ritrovato*, in *Palazzo Pitti, la reggia...* cit., pp. 111-123.

Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, I, Da Ferdinando I alle Reggenti (1587-1628), a cura di M. Gregori, Firenze 2005.

Ferdinando I de' Medici, 1549-1609. Maiestate tantum, catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, 2 maggio - 1 novembre 2009), a cura di M. Bietti, A. Giusti, Livorno 2009.

* E. FERRETTI, *Palazzo Pitti 1550-1560. Precisazioni e nuove acquisizioni sui lavori di Eleonora di Toledo*, «Opvs incertvm», I, 2006, pp. 45-56.

E. FERRETTI, *Dalle sorgenti alle fontane. Cosimo I e l'acquedotto di Firenze*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 11 maggio-18 settembre 2011), a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2011, pp. 262-275.

E. FERRETTI, *Cosimo I, la magnificenza dell'acqua e la celebrazione del potere: la nuova capitale dello Stato territoriale fra architettura, città e infrastrutture*, «Annali di Storia di Firenze», IX, 2014, pp. 9-33.

E. FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana*, Firenze 2016.

Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II. Mostra di disegni e incisioni, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), a cura di G. Gaeta Bertelà, A.M. Petrioli Tofani, Firenze 1969.

Firenze e la sua immagine. Cinque secoli di vedutismo, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 29 giugno-30 settembre 1994), a cura di M. Chiarini, A. Marabottini, Venezia 1994.

Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. La corte il mare i mercanti. La rinascita della Scienza. Editoria e Società. Astrologia, magia e alchimia, (vol. II), catalogo della mostra, Firenze 1980.

* *La fonte delle fonti. Iconologia degli artifizi d'acqua*, a cura di A. Vezzosi, Firenze 1985.

* M. FORLANI CONTI, *Il giardino di Boboli*, in *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie e storiche*, atti del convegno di studi (Siena, San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978), a cura di G. Ragionieri, Firenze 1981, pp. 125-146.

* E. FUMAGALLI, *Il granducato di Cosimo II (1609-1621) e la Reggenza (1621-1628). Cosimo II*, in *Il giardino del granduca*, a cura di M. Chiarini, Torino 1997, pp. 41-57.

* E. FUMAGALLI, *Collezionismo mediceo 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 dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19 - 21 settembre 1996)*, a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, Roma 2001, pp. 239-255.

E. FUMAGALLI, *Tendenze della natura morta in Toscana nell'età di Galileo*, in *Il cannocchiale e... cit.*, pp. 251-263.

J. FURTTENBACH, *Newes Itinerarium Italiae*, Ulm 1627 (rist. anastatica, Hildesheim 1971).

J. FURTTENBACH, *Architectura Civilis*, Ulm 1628.

G. GAETA BERTELÀ, A.M. PETRIOLI TOFANI, *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II. Mostra di disegni e incisioni*, Firenze 1969.

G. GALLETTI, *Agrumi in casa Medici*, in *Il giardino delle Esperidi: gli agrumi nella storia, nella letteratura e nell'arte*, atti del V Colloquio Internazionale, Centro Studi Giardini Storici e Contemporanei (Pietrasanta, 13-14 ottobre 1995), a cura di A. Tagliolini, Firenze 1996, pp. 197-216.

G. GALLETTI, *La genesi della Grotta Grande di Boboli*, in *Artifici... cit.*, pp. 228-239.

G. GALLETTI, *Il Giardino di Boboli e l'architettura del verde*, in *Palazzo Pitti. L'arte... cit.*, pp. 246-256.

G. GALLETTI, *Giardino di Boboli. Master Plan: paesaggio e architettura*, s.l., 2000.

G. GALLETTI, *La forma di Boboli attraverso le sue planimetrie storiche*, in *Palazzo Pitti, la reggia...* cit., pp. 407-421.

G. GALLETTI, *Il periodo mediceo*, in *Il giardino di Boboli...* cit., pp. 30-35.

G. GALLETTI, *La conserva delle Trote*, in *Il giardino di Boboli...* cit., p. 43.

R. GALLUZZI, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo di casa Medici*, III, Firenze 1781 (rist. anastatica, Milano 1974).

E. GARBERO ZORZI, *Cerimoniale e spettacolarità: il tovagliolo sulla tavola del Principe*, in *Rituale, cerimoniale, etichetta*, a cura di S. Bertelli, G. Crifo, Milano 1985, pp. 67-83.

A. GAREFFI, *La scrittura e la festa: teatro, festa e letteratura nella Firenze del Rinascimento*, Bologna 1991.

J. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, voll. I-III, Firenze, Giuseppe Molini, 1839-1840.

A. GIANNOTTI, *Il teatro di natura. Niccolò Tribolo e le origini di un genere. La scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Firenze 2007.

Il giardino come labirinto della storia, Atti del Convegno (Palermo, 14-17 aprile 1984), a cura di J. Abel, Palermo 1987.

Il giardino di Boboli, a cura di L.M. Medri, Cinisello Balsamo (Milano), 2003.

Il giardino d'Europa. Pratolino come modello nella cultura europea, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 25 luglio-7 settembre 1986), a cura di A. Vezzosi, Milano 1986.

* *Il giardino e il lago: specchio d'acqua fra illusione e realtà. Conoscenza e valorizzazione del paesaggio lacustre in Italia e in Europa*, atti del convegno (Verbania, 6-7 ottobre 2006), a cura di R. Lodari, Roma 2007.

* *Il giardino e le mura. Ai confini tra natura e storia*, atti del convegno di studi (San Miniato Alto (Pisa), 23-24 Giugno 1995), a cura di C. Acidini Luchinat, G. Galletti, M. A. Giusti, Firenze 1997.

* *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie e storiche*, atti del convegno di studi (Siena, San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978), a cura di G. Ragionieri, Firenze 1981.

V. GIOVANNOZZI, *Ricerche su Bernardo Buontalenti*, «Rivista d'arte», XV (1933), pp. 299-327.

G. GIRALDI, *Delle lode di don Ferdinando Medici gran duca di Toscana*, Firenze 1609.

G. GIRALDI, *Esequie d'Arrigo Quarto, cristianissimo Re di Francia, e di Navarra. Celebrate in Firenze dal Serenissimo Don Cosimo II Granduca di Toscana. Descritte da Giuliano Giraldi*, Firenze, Sermatelli, 1610.

Gonzaga. *La Celeste Galeria. Le raccolte*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te – Palazzo Ducale, 2 settembre-8 dicembre 2002), a cura di R. Morselli, Milano 2002.

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, Palazzo Strozzi, ottobre 1965) a cura di M. Gregori, Firenze 1965, pp. 5-37.

H. GRUNDLER, A. NOVA, *Concorrenza e invenzione: la biografia vasariana di Baccio Bandinelli*, in *Baccio Bandinelli... cit.*, pp. 60-67.

F. GURRIERI, J. CHATFIELD, *Boboli Gardens*, Firenze 1972.

D. HEIKAMP, *La Grotta Grande del Giardino di Boboli*, «Antichità viva», 4, 1965, pp. 27-43.

D. HEIKAMP, *The "Grotta Grande" in the Boboli Garden, Florence: a drawing in the Cooper Hewitt Museum, New York*, «The Connoisseur», CIC, 1978, pp. 38-43.

* D. HEIKAMP, *Agostino del Riccio, "Del giardino di un re"*, in *Il giardino storico italiano... cit.*, pp. 59-123.

F. INGHIRAMI, *Descrizione dell'Imp. e R. Palazzo Pitti di Firenze*, Firenze 1819.

* P. M. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano 1997.

A. KLEINERT, *Der Altdorfer Physiker Johann Christoph Sturm (1635–1703) und seine Verbindung zu Italien*, in *Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) und die gelehrte Welt Europas um 1700*, a cura di B. Heinecke, I. Kästner, Aachen 2013, pp. 261-272.

J. KLIEMANN, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo (Milano) 1993.

H.W. KRUF, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Roma 2009.

D. LAMBERINI, *Boboli e l'ingegneria idraulica alla scuola dei Parigi*, in *Boboli 90... cit.*, pp. 467-479.

D. LAMBERINI, *Machines in perspective: technical drawings in unpublished treatises and notebooks of the Italian Renaissance*, in *The treatise on perspective: published and unpublished* (Washington, 7-8 Novembre 1997), a cura di L. Massey, Washington 2003, pp. 213-231.

D. LAMBERINI, M. TAMANTINI, *Le acque del Giardino di Boboli*, Livorno 2013.

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, terza edizione, Giuseppe Remondini e figli, Bassano 1809.

I. LAPI BALLERINI, *Niccolò Tribolo e la Grotta degli Animali a Castello*, in *Artifici... cit.*, pp. 268-283.

A. LAVAGGI, *Il Cabinet d'amateur con asini iconoclasti della Società Economica di Chiavari. Iconografia, contesto storico, implicazioni religiose, significati culturali*, «Studia Ligustica», 5, 2014, pp. 2-22.

R. LINNENKAMP, *Giulio Parigi architetto*, «Rivista d'Arte», 33, 1958 (1960), pp. 73-113.

Il luogo teatrale a Firenze, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 31 maggio-31 ottobre 1975), a cura di M. Fabbri, E. Garbero Zorzi, A.M. Petrioli Tofani, Milano 1975.

Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 23 settembre 1997-6 gennaio 1998), a cura di M. Mosco, M. Scalini, Milano 1997.

S. MAMONE, *Firenze e Parigi due capitali dello spettacolo per una regina: Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo (Milano), 1987.

S. MAMONE, *Feste e spettacoli a Firenze e in Francia per le nozze di Maria de' Medici*, «Quaderni di teatro: rivista trimestrale del Teatro regionale toscano», II, 1989, 7: *Il teatro dei Medici*, a cura di L. Zorzi, pp. 206-228.

S. MAMONE, *Il re è morto, viva la regina*, in *Parigi val bene...* cit., pp. 32-39.

* P. MARCHI, *Il giardino di Boboli e il suo anfiteatro*, in *La città effimera...* cit., pp. 162-182.

P. MARCHI, *Il sistema teatrale nello spazio di Boboli all'inizio del Seicento*, in *Boboli 90...* cit., pp. 351-358.

A. MARINONI, *Il regno e il sito di Venere*, in *Il Poliziano e il suo tempo*, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento (Firenze, Palazzo Strozzi, 23-26 settembre 1954), Firenze 1957, pp. 273-287.

F. MARTELLI, *Cristina di Lorena: una lorenese al governo della Toscana*, in *Il granducato di Toscana e i Lorena nel XVIII secolo*, Atti dell'Incontro Internazionale di Studi (Firenze 1994), a cura di A. Contini, M. G. Parri, Firenze 1999, pp. 71-81.

A. M. MATTEUCCI ARMANDI, *Quanto resta delle grotte in Emilia: la sala musiva del Cardinale Filippo Guastavillani*, in *Artifici...* cit., pp. 360-368.

I Medici e le scienze. Strumenti e macchine nelle collezioni granducali, catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Argenti, 15 maggio 2008-11 gennaio 2009), a cura di F. Camerota, M. Miniati, Firenze 2008.

L. MEDRI, *Considerazioni intorno alle prime fasi costruttive della Grotta Grande nel Giardino di Boboli*, in *Artifici...* cit., pp. 215-227.

L. MEDRI, *Le sculture del Giardino di Boboli fra il Cinquecento e il Seicento*, in *Palazzo Pitti. L'arte...* cit., pp. 257-268.

L. MEDRI, *Il Seicento. Il giardino d'amore e la scena del principe*, in *Il giardino di Boboli...* cit., pp. 126-147.

R. MENICUCCI, *“Il sol di Spagna e le medicee stelle”, la politica toscana verso la corona spagnola*, in *La morte e la gloria. Apparati funebri medicei per Filippo II di Spagna e Margherita d’Austria*, catalogo della mostra (Firenze, Cappelle Medicee, 13 marzo-27 giugno 1999), a cura di M. Bietti, Livorno 1999, pp. 40-49.

R. MENICUCCI, *Cosimo II de’ Medici: aspetti diplomatici e politici delle esequie di Enrico IV nella basilica di San Lorenzo a Firenze*, in *Parigi val bene... cit.*, pp. 40-51.

G. MONTINARO, *Fra Urbino e Firenze. Politica e diplomazia nel tramonto dei Della Rovere (1574-1631)*, Firenze 2009.

F. MORANDINI, *Palazzo Pitti: la sua costruzione e i successivi ingrandimenti*, «Commentari», 16, 1965, pp. 35-46.

* P. MOREL, *Osservazioni sugli automi nel loro rapporto con le grotte, alla fine del Rinascimento*, in *Arte delle grotte... cit.*, pp. 59-64.

D.M. MORENI, *Pompe funebri celebrate nell’Imp. E Real Basilica di San Lorenzo dal secolo XIII a tutto il regno mediceo*, Firenze 1827.

* G. MOROLLI, *Gli “horti” suburbani di Boboli. Da Luca Pitti a Eleonora di Toledo: ‘belvedere’ albertiano o ‘delizia’ vasariana?*, «Opvs incertvm», IV, 2008, pp. 70-91.

R. MORSELLI, *L’ordine segreto degli oggetti*, in *Gonzaga... cit.*, pp. 17-37.

La morte e la gloria. Apparati funebri medicei per Filippo II di Spagna e Margherita d’Austria, catalogo della mostra (Firenze, Cappelle Medicee, 13 marzo-27 giugno 1999), a cura di M. Bietti, Livorno 1999.

M. MOSCO, *Una “Descrittione dell’Apparato delle Stanze del Palazzo de’ Pitti in Fiorenza”, edita a Venezia nel 1577*, “Antichità viva”, 19, 1980, 2, pp. 5-20.

M. MOSCO, *Dalla loggia alla galleria: l’antica galleria di Cosimo II a Palazzo Pitti*, in *La Galleria Palatina. Storia della quadreria Granducale di palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie, 23 settembre 1982-31 gennaio 1983), a cura di M. Mosco, Firenze 1982, pp. 31-32.

M. MOSCO, *L’appartamento da inverno del granduca Ferdinando II (1610-1670)*, in *La Galleria Palatina. Storia... cit.*, pp. 33-36.

M. MOSCO, *La loggetta dell'Aiace*, in *Palazzo Pitti. L'arte... cit.*, pp. 63-65.

M. MOSCO, *L'appartamento d'Estate dei granduchi*, in *Palazzo Pitti. L'arte... cit.*, pp. 90-104.

E. MÜNTZ, *Les collections d'antiques formées par les Médicis au XVI siècle*, Extrait des Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Tome XXXV, 2 Partie, Paris, Imprimerie Nationale, 1895.

* *Natura e artificio : l'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1981.

G. NEGRI, *Istoria degli scrittori Fiorentini*, In Ferrara, Per Bernardino Pomatelli Stampatore Vescovale, 1722.

A. NEGRO SPINA, *Giulio Parigi e gli incisori della sua cerchia*, Napoli 1983.

A. NEGRO SPINA, *Le incisioni di paesaggio di Remigio Cantagallina*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, I, pp. 403-411.

D. NEHRING, *I progetti di giardini di J. Furttentbach il Vecchio*, in *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, a cura di M. Mosser, G. Teyssot, Milano 2005, pp. 156-158.

Niccolò Pericoli detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio, Atti del Convegno di Studi per il Centenario della Nascita (Poggio a Caiano, 10-11 novembre 2000), a cura di E. Pieri, L. Zangheri, Signa (Firenze) 2001.

A. NIZZI GRIFI, *La fontana dei Mostaccini*, in *Il giardino di Boboli... cit.*, p. 101.

G. OLMI, *Galileo, le curiosità e i "celesti spettacoli"*, in *Il cannocchiale e... cit.*, pp. 95-105.

L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 13 giugno-29 settembre 2002), a cura di M. Chiarini, A.P. Darr, C. Giannini, Milano 2002.

Il paesaggio nella pittura fra Cinque e Seicento a Firenze, catalogo della mostra, a cura di C. D'Afflitto, M.P. Mannini, C. Pizzorusso, Poggibonsi (Siena) 1980.

Palazzo Pitti. L'arte e la storia, a cura di M. Chiarini, Firenze 2000.

Palazzo Pitti, la reggia rivelata, catalogo della mostra, (Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003 – 31 maggio 2004), a cura di G.a Capecchi *et al.*, Firenze 2003.

F. PALIAGA, *Giulio Parigi a Volterra*, “Ricerche storiche”, 18, 1988, 1, pp. 35-49.

G. PANSINI, *Le segreterie nel Principato Mediceo*, in *Carteggio universale di Cosimo I de' Medici (1536-1541)*, a cura di A. Bellinazzi, C. Lamione, I, Firenze 1982, pp. IX-XLIX.

Parigi val bene una messa! 1610: l'omaggio dei Medici a Enrico IV di Francia e di Navarra, catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, 16 luglio-2 novembre 2010), a cura di M. Bietti, F. Fiorelli Malesci, P. Mironneau, Livorno 2010.

“*Per un regale evento*”. *Spettacoli nuziali e opera in musica alla Corte dei Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 5 ottobre-30 novembre 2000), a cura di M.A. Bartoli Bacherini, Firenze 2000.

F. PETRUCCI, *Un nuovo regno d'Arcadia a Firenze*, in *Niccolò Pericoli detto il Tribolo ... cit.*, pp. 127-136.

F. PETRUCCI, *Gli affreschi seicenteschi di Michelangelo Cinganelli e dei suoi collaboratori*, in *La villa medicea di Careggi. Storia, rilievi e analisi per il restauro*, Firenze 2014, pp. 29-34.

A. PEZZANO, *Descrittione dell'apparato delle stanze del Palazzo de' Pitti in Fiorenza*, raccolta da Alessandro Pezzano Bolognese, In Venetia, Appresso Gratoso Perchacino, 1577.

O. PIANIGIANI, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Roma 1907.

C. PIZZORUSSO, *A Boboli e altrove. Sculture e scultori fiorentini del Seicento*, Firenze 1989.

C. PIZZORUSSO, *Indizi per una Fontana di Venere*, in *Boboli 90... cit.*, pp. 83-88.

C. PIZZORUSSO, *Galileo in giardino. Qualche osservazione sugli arredi scultorei dei giardini fiorentini tra Cinque e Seicento*, in *L'ombra del genio... cit.*, pp. 123-131.

C. PIZZORUSSO, *Per dimenticare se stesso. L'arredo di Boboli tra Cosimo II e Ferdinando II*, in *Il giardino di Boboli... cit.*, pp. 204-219.

* *Pratolino, un mito alle porte di Firenze*, a cura di S. Merendoni, L. Ulivieri, Venezia 2008.

W. PRINZ, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di C. Cieri Via, Modena 2006.

* A. RAMELLI, *Le diverse et artificiose machine del capitano Agostino Ramelli dal ponte della Tresia, Ingegniero del Christianissimo Re di Francia e di pollonia*, Parigi 1588.

G. RICHA, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, voll. I-X, Firenze 1754-1762 (rist. anastatica, Roma 1989).

* A. RINALDI, *La Reggia e la Natura: giardini e residenze medicee*, in *La città effimera...* cit., pp. 142-151.

* A. RINALDI, *Ideologia e tipologia del giardino urbano a Firenze tra XV e XVI secolo: il giardino come rappresentazione della natura e la costruzione della città "autre" di ordine rustico*, in *Il giardino storico italiano...* cit., pp. 125-146.

A. RINALDI, *"Quattro pitaffi senza le lettere": i primi anni del Giardino di Boboli e lo 'spartimento' del Tribolo*, in *Boboli 90...* cit., pp. 19-30.

A. RINALDI, *La cappella dei Principi in San Lorenzo e le retrovie del Barocco*, in *Il Barocco romano e l'Europa*, a cura di M.Fagiolo, M.L.Madonna, Roma 1992, pp. 321-355.

* A. RINALDI, *Saxum Vivum e 'non finito' nelle grotte fiorentine del Cinquecento*, in *Artifici...* cit., pp. 299-307.

* A. RINALDI, *Firenze e Roma alle soglie del Barocco. Paradossi e aberrazioni dell'architettura fiorentina tra XVI e XVII secolo*, in *Bernini e la Toscana*, a cura di O. Brunetti, S. C. Cusmano, V. Tesi, Roma 2002, pp. 3-20.

* A. RINALDI, *Architettura di villa e "invillanimento" dell'architettura in Toscana tra XVII e XVIII secolo*, in *Atlante del barocco...* cit., pp. 129-158.

* A. RINALDI, *Dal 'Casone' di don Luigi di Toledo al 'Palazzo e Villa' dei Guadagni. Vicende di una residenza suburbana tra Cinquecento e Seicento*, «Opvs incertvm», III, 2007, pp. 30-39.

A. RINALDI, *Sul limitare della città: storia e vita delle mura urbane a Firenze tra Seicento e Ottocento*, Firenze 2008.

S. RINALDI, *Il viaggio nelle Fiandre di Remigio Cantagallina*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, Serie 5, 2011, 3/2, pp. 465-496.

C. RINUCCINI, *Descrizione delle Feste fatte nelle Reali Nozze de' Serenissimi Principi di Toscana D. Cosimo de' Medici, e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria*, appresso i Giunti, in Firenze 1608.

Risveglio di un colosso. Il restauro dell'Appennino del Giambologna, catalogo della mostra (Pratolino, Villa Demidoff, 22 luglio-25 settembre 1988), a cura di C. Acidini Luchinat *et al.*, Firenze 1988.

Rubens e la pittura fiamminga del Seicento, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 22 luglio – 9 ottobre 1977) a cura di D. Bodart, Firenze 1977.

V. SALADINO, *L'antico a Boboli. Da Cosimo I a Ferdinando II*, in *Il giardino di Boboli... cit.*, pp. 164-173.

V. SALADINO, “*E intanto inparano quella bella maniera*”. *Gusto e fantasia nel restauro di marmi antichi per il giardino di Boboli (1587-1670)*, in G. CAPECCHI, M. G. MARZI, V. SALADINO, *I Granduchi di Toscana e l'antico. Acquisti, restauri, allestimenti*, Firenze 2008, pp. 1-129.

G. SALVAGNINI, *Gherardo Mechini Architetto di Sua Altezza. Architettura e territorio in Toscana 1580-1620*, Firenze 1983.

L. SATKOWSKI, *Giorgio Vasari. Architect and Courtier*, Princeton 1993.

V. SCAMOZZI, *Dell' Idea dell'architettura universale*, Venezia 1615.

Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 - 4 maggio 1987), a cura di G.Guidi, D. Marcucci, voll. I-III, Firenze 1986.

B. S. SGRILLI, *Descrizione della regia villa, fontane e fabbriche di Pratolino*, Firenze, Tartini & Franchi, 1742.

D. SMALZI, *Giulio Parigi architetto di corte: la progettazione dell'ampliamento di palazzo e piazza Pitti*, in *Architetti e costruttori del barocco in Toscana: opere, tecniche, materiali*, a cura di M. Bevilacqua, Roma 2010, pp. 69-87.

- D. SMALZI, *Il vivaio di Boboli. Giorgio Vasari*, in *Ammannati e Vasari... cit.*, pp. 188-189.
- F.M. SOLDINI, *Il Reale Giardino di Boboli nella sua pianta e nelle sue statue*, Firenze 1789 (rist. anastatica, Roma 1976).
- R. SPINELLI, *Orgoglio dinastico e moderno collezionismo del cardinale decano*, in *Fasto di corte... cit.*, pp. 191-193.
- R. SPINELLI, *Simbologia dinastica e legittimazione del potere: Maria Maddalena d'Austria e gli affreschi del Poggio Imperiale, Le donne dei Medici nel sistema europeo delle corti*, Atti del Convegno Internazionale (Firenze - San Domenico di Fiesole, 6-8 ottobre 2005), a cura di G. Calvi, R. Spinelli, voll. I-II, Firenze 2008, II, pp. 645-679.
- Splendori di pietre dure. L'Arte di Corte nella Firenze dei Granduchi*, catalogo della mostra (Firenze, Sala Bianca di Palazzo Pitti, 21 dicembre 1988-30 aprile 1989), a cura di A.M. Giusti, Firenze 1988.
- N. STONE, *The note-book and Account Book*, a cura di W. L. Spiers, «Walpole Society», VII, 1918-1919, pp. 158-200.
- Storia della civiltà toscana. Il Principato Mediceo*, a cura di E. Fasano Guarini, Firenze 2003, III.
- C. STRUNCK, *Christiane von Lothringen, Gro herzogin der Toskana (1565-1636)*, in *Die Frauen des Hauses Medici. Politik, Mäzenatentum, Rollenbilder (1512 - 1743)*, a cura di C. Strunck, Petersberg 2011, pp. 75-93.
- Taccuino di Alfonso, Giulio, Alfonso il Giovane Parigi*, a cura di M. Fossi, Firenze 1975.
- B. TAEGIO, *La Villa dialogo di m. Bartolomeo Taegio*, dalla stampa di Francesco Moscheni, In Melano 1559.
- A. TAGLIOLINI, *Realtà e mito dell'Isola nei Giardini del Rinascimento*, in *Il giardino come labirinto... cit.*, pp. 217-219.
- G. TARGIONI TOZZETTI, *Atti e memorie inedite dell'Accademia del Cimento e notizie aneddoti dei progressi delle scienze in Toscana*, Firenze 1780.

A.M. TESTAVERDE, *Patronato artistico, committenza teatrale e propaganda alla corte dei Medici*, in *L'ombra del genio... cit.*, pp. 133-143.

A.M. TESTAVERDE, “*Magnificence d’esprit, d’ordre, & de sagesse*”: un apparato funebre ‘da manuale’ per Enrico IV, in *Parigi val bene... cit.*, pp. 58-65.

A. TOSI, *Lune e astri galileiani*, in *Il cannocchiale e... cit.*, pp. 175-181.

O. TRABUCCO, “*L’opere stupende delle arti più ingegnose*”. *La recezione degli Πνευματικά di Erone Alessandrino nella cultura italiana del Cinquecento*, Firenze 2010.

Gli Uffizi. Catalogo generale, a cura di L. Berti, Firenze 1979, 1980.

H. UTZ, *Giovanni Fancelli detto Nanni di Stocco*, «Paragone», XVII, 1966, pp. 58-62.

* M. VALLERIANI, *Ancient Pneumatics Transformed during the Early Modern Period*, «Nuncius», 29, 2014, pp. 127-173.

G. VASARI, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, in *Le opere di Giorgio Vasari pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi*, voll. I-IX, Firenze 1906 (rist. anastatica, Firenze 1981).

* *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 14 giugno - 30 ottobre 2011), a cura di C. Conforti *et al.*, Firenze 2011.

La villa medicea di Careggi. Storia, rilievi e analisi per il restauro, a cura di L. Zangheri, Firenze 2014.

M. VITRUVIO POLLIONE, *De architectura*, I sec a.C.; *I dieci libri dell’architettura di M. Vitruvio*, tradotti e commentati da Mons. Daniel Barbaro, appresso Francesco de’ Franceschi Senese, & Giovanni Chrieger Alemanno Compagni, Venezia 1567 (rist. anastatica, Milano 1987).

Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia, a cura di S. Bertelli, R. Pasta, Firenze 2003.

F. VOLPI, *Il Giardino degli Ananassi di Boboli*, Livorno 2007.

L.A. WALDMAN, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court*, Philadelphia 2004.

B. WILES, *The Fountains of Florence. Sculptors and their followers from Donatello to Bernini*, Cambridge (Massachusetts) 1933.

* L. ZANGHERI, *Pratolino. Il giardino delle meraviglie*, Firenze 1979.

* L. ZANGHERI, *I giardini d'Europa. Una mappa della fortuna medicea nel XVI e XVII secolo*, in *Il giardino d'Europa... cit.*, pp. 82-92.

L. ZANGHERI, *Vasari e la Grotta Grande*, in *Boboli 90... cit.*, pp. 397-402.

P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, voll. I-XXVIII, Parma 1817-1824.

R. ZIMMERMANN, *L'Hortus Palatinus di Salomon de Caus*, in *L'architettura dei giardini... cit.*, pp. 153-155.

G. ZOCCHI, *Vedute di Firenze e della Toscana*, a cura di R. M. Mason, Firenze 1981.

* G. ZOCCHI, *Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana*, a cura di M. Bevilacqua, Roma 2010.

* L. ZORZI, *Il Teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977.

M. ZURLA, *Profilo biografico*, in *Baccio Bandinelli... cit.*, pp. 28-33.

Fonti manoscritte

D.M. Marmi, *Norma per il guardarobba del Gran Palazzo della città di Fiorenza dove habita il Ser.mo Gran Duca di Toscana*, BNCF, Magliabechiano, II.I.284 (1662-67 ca.).

F. Settimanni, *Memorie fiorentine regnante Cosimo 2° Medici Granduca di Toscana 4°*, ASF, Manoscritti 132, vol. VII, 1608-1620.

C. Tinghi, *Diario di Ferdinando I e Cosimo II, granduca di Toscana scritto da Cesare Tinghi, suo aiutante di camera da' 22 luglio 1600 fino a 12 settembre 1615*, BNCF, fondo Gino Capponi, 261.I.

C. Tinghi, *Diario di corte tenuto da Cesare Tinghi per commissione del G.D. Cosimo II, e continuato dopo la sua morte fino al 9 novembre 1623*, BNCF, fondo Gino Capponi, 261.II.