

FONDAZIONE DI STUDI DI STORIA DELL'ARTE
ROBERTO LONGHI - FIRENZE



ANNALI

III



EDIZIONI POLISTAMPA FIRENZE

Redazione e coordinamento: Elena Fumagalli

Printed in Italy

Copyright 1996 by Fondazione Roberto Longhi, Firenze

Prima edizione: novembre 1996

SOMMARIO

Laura POLO D'AMBROSIO - Un pittore lombardo di metà Trecento: il Maestro di Campione	pag. 7
Rolf BAGEMHIL - A New Panel by Francesco di Neri Giuntarini da Volterra	» 25
Maria Rita SILVESTRELLI - Il primo tempo di Ottaviano Nelli fra novità e tradizione	» 39
Alessandra PATTANARO - Alcune precisazioni e nuove proposte per il catalogo di Benvenuto Tisi detto il Garofalo	» 51
Marco CIAMPOLINI - La fontana dei Pispini: un monumento peruzziano di Siena	» 63
Stefania VASETTI - Alcune puntualizzazioni sugli allievi di Bernardino Poccetti e un inedito ciclo di affreschi	» 69
Paola CARNEVALI - Dal manoscritto B107 di Marcello Oretti: alcune carte su Firenze	» 99
Elenco dei borsisti della Fondazione dal 1989 al 1996	» 159

STEFANIA VASETTI

ALCUNE PUNTUALIZZAZIONI SUGLI ALLIEVI
DI BERNARDINO POCCETTI
E UN INEDITO CICLO DI AFFRESCHI

«Non vi ha dubbio alcuno, che a persona, che, aiutata dal genio, voglia far profitto in qualche bell'arte, non sia necessario aver per primo e principal pensiero il fare scelta per sé di un ottimo maestro, ma egli è vero altresì, che se tal maestro non avrà congiunto all'abilità nel suo mestiero, l'amore e la diligenza nell'istruire i discepoli, non sarà sempre buona tale elezione». Queste parole, con le quali si fa una distinzione tra l'essere un bravo artista e un buon insegnante, sono riferite dal Baldinucci a Bernardino Barbatelli detto il Poccetti. La frase è posta all'inizio della vita di Cosimo Lotti, suo allievo. Il non lusinghiero giudizio del biografo si precisa nelle righe seguenti dove scrive che il pittore, pur essendo «valente e infaticabile artefice», era una «persona bisbetica e capricciosa, e tutto dedito agli svagamenti, e all'allegrie delle tavole», con poca propensione per l'insegnamento tanto che «di pochi, o di niuno dei suoi scolari ci son mai venuti a notizia grandi progressi nell'arte». Il Baldinucci nota poi come non a caso il Lotti, pur «avendo grande inclinazione alle cose del disegno», raggiunse una certa notorietà in tutt'altra disciplina rispetto alla sua iniziale formazione nella bottega del maestro. Egli si specializzò soprattutto come architetto-ingegnere nel campo dell'idraulica (restaurò le fontane di Pratolino e Castello) e degli apparati scenici, mettendosi in concorrenza con Giulio Parigi ¹.

Ciò che il Baldinucci scrive sugli allievi del Barbatelli è, allo stato attuale delle conoscenze, sicuramente da confermare. A differenza di certi suoi colleghi fiorentini, come Ludovico Cigoli, Domenico Passignano, Jacopo Ligozzi (presso i quali si sono formate le personalità artistiche che domineranno il campo della pittura fiorentina del Seicento, quali Giovanni Bilivert, Sigismondo Coccapani, Cristofano Allori, Matteo Rosselli, Ottavio Vannini, Anastagio Fontebuoni, Fabrizio Boschi e Donato Mascagni), il Poccetti non ebbe dei seguaci altrettanto stimati e apprezzati.

A parte alcuni, di cui, come vedremo, è stato possibile ricostruire l'attività, ma che si sono rivelati non più che piacevoli decoratori, degli altri non sono noti

o quasi neppure i nomi. Credo quindi utile, prima di affrontare alcuni problemi attributivi, mettere insieme le poche e sparse notizie che si possono trarre da fonti antiche o inedite sulle personalità che gravitavano attorno al Barbatelli ².

Nel Baldinucci, oltre al Lotti, troviamo ricordati soltanto altri due allievi: Ulisse Giuochi o Ciocchi da Monte San Savino e Michele Tatà ³. Di entrambi egli ci ha lasciato degli indimenticabili ritratti: il primo «era mostruosamente gobbo», il secondo «era così cognominato per lo tartagliare che'e' faceva in modo straordinario e da muovere a riso ogni persona». Dilungandosi sugli scherzi di cui furono oggetto questi due personaggi da parte del maestro, noto per le burlle e le facezie, il biografo tralascia indicazioni più precise riguardo alla loro attività. Di Michele scrive soltanto che lavorava col Poccetti a palazzo Pitti, mentre di Ulisse ricorda che aveva dipinto un tabernacolo, oggi perduto, «sotto la loggia degli Spini alla coscia del ponte a Santa Trinita» e un 'Sant' Agostino' nella sagrestia di Santo Spirito, tuttora esistente. Quest'ultima notizia ha permesso alla Mannini di ricostruire il catalogo delle opere fiorentine del Ciocchi ⁴, mentre i lavori eseguiti nel suo paese natale, prima della venuta a Firenze, sono stati studiati sulla base di documenti dal Centrodi e dal Romanelli ⁵. Da questi apporti emerge la personalità di un pittore di non alta rilevanza artistica, che risente fortemente del maestro, ma che, irrigidendo le forme in personalissime sigle stilistiche, si rende facilmente riconoscibile.

Più importante e rilevante è, invece, la figura di Michelangelo Cinganelli, che secondo il Lanzi, era allievo del Poccetti ⁶. Senza dilungarci su un pittore già noto e studiato ⁷, vorrei far notare che, benché nei registri dell'Accademia del Disegno risulti allievo di un ignoto Baccio Tosini, egli poté essere effettivamente in stretti rapporti con il Poccetti, perché suo fratello, Camillo, lavorava al fianco di quest'ultimo come doratore e aveva con lui un rapporto di stretta amicizia.

I nomi degli altri allievi del Barbatelli si ricavano da due processi (i cui atti, ancora inediti, sono conservati nei Libri di Cause dell'Accademia del Disegno) che ebbero luogo dopo la morte del maestro, tra gli allievi e gli eredi. Il primo fu intentato da Lorenzo, Giovambattista, Pagolo e Giulia Ciardi, fratelli uterini del Poccetti, contro Francesco Leoncini, suo collaboratore, accusato di essersi appropriato indebitamente di tre libri di disegni e stampe, di quattro quadri del maestro e di una notevole somma di denaro ⁸. A testimoniare l'innocenza del Leoncini furono chiamati Giovanni di Filippo Perli e Luca di Giulio Ranfi, che dicono espressamente di aver lavorato con il Barbatelli. La seconda causa fu tra i Ciardi e Antonio Torrini da Rovezzano, che affermava di dover ancora essere pagato per dei disegni tratti dalle lunette del chiostro della Santissima Annunziata di Firenze. A favore del Torrini si schierarono questa volta Francesco Leoncini, Pandolfo Sacchi e Giovanni Perli ⁹.

Da queste deposizioni ricaviamo che il Leoncini era uno stretto collaboratore del Poccetti e, godendo la sua totale fiducia, si occupava principalmente dell'amministrazione contabile ¹⁰.

Sul Ranfi fornisce qualche notizia il Colnaghi ¹¹, che, però, non attribuisce al pittore alcuna opera conservata. Niente scrive, invece, del Torrini e del Perli ¹². Quest'ultimo è stato ricordato dalla Sebregondi Fiorentini come autore, a fianco di Michelangelo Cinganelli, di pitture commissionate nel 1623 da Francesco dell'Antella e andate perdute, nella chiesa di San Jacopo in Campo Corbolini ¹³.

Per quanto riguarda Pandolfo Sacchi, noto per aver affrescato tra il 1631 e il 1635 la loggia della villa di Mezzomonte ¹⁴, questi documenti giungono a conferma del suo alunnato presso il Poccetti proposto dalla Gregori, che gli aveva attribuito i festoni di frutta sotto le lunette della Sala di Bona in palazzo Pitti ¹⁵. L'intervento del Sacchi in questo ambiente mi pare che possa estendersi anche alla natura morta che fuoriesce dalla cornucopia della figura allegorica nell'affresco con la pianta di Livorno e ai vasi di fiori dipinti nella parte alta delle pareti, che presentano molte affinità con quelli della decorazione della villa di Mezzomonte.

Dalle filze dell'Accademia del Disegno siamo informati anche di altri allievi del Poccetti, finora non conosciuti. Si tratta di Alessandro Ghirelli ¹⁶, Francesco di Niccolao Lucherini ¹⁷ e Piero Salvestrini. A parte quest'ultimo, la cui attività è stata recentemente ricostruita dalla Mannini ¹⁸, gli altri sono solo dei nomi.

Ulteriori fonti per conoscere i pittori al seguito di Bernardino Poccetti sono i documenti d'archivio che riguardano i pagamenti al maestro. Spesso, infatti, i garzoni vengono incaricati di riscuotere per lui. Sono ricordati come tali: Battista d'Orazio Pagoletti ¹⁹, Giulio di Bastiano Bernini ²⁰, Francesco di Santi ²¹, Guido di Giovanni Guidi ²² e dei non meglio specificati Giano ²³, Giuliano ²⁴ e Piero ²⁵. Altri figurano, invece, senza alcun appellativo, e fra questi meritano di essere ricordati Valerio Tanteri e Benedetto Piccioli ²⁶, menzionati anche dal Baldinucci rispettivamente nella vita di Cristofano Allori e di Giovanni da San Giovanni. Il Tanteri «quasi nulla fece di invenzione, solamente copiò bene l'opera» dell'Allori, suo maestro ²⁷, mentre il Piccioli, «pittore di grottesche», garzone del Mannozi, andò a Roma con quest'ultimo, lasciandolo dopo poco per ritornare a Firenze ²⁸.

Il Lanzi, a proposito del Tanteri, ricorda che nel 1606 eseguì una 'Visitazione', andata perduta, per la chiesa di Sant'Antonio a Pisa ²⁹. Di lui si conserva un disegno a Oxford raffigurante un bel volto di donna, che rivela l'influenza dello stile grafico di Cristofano Allori ³⁰.

La presenza di questi ultimi due pittori nella bottega dell'Allori e del Mannozi non è in contraddizione con i loro precedenti rapporti con il Poccetti.

Si tratta infatti probabilmente di personalità di poco rilievo che non potevano contare su un'attività completamente indipendente e dovevano appoggiarsi ad altri artisti. Nel 1616 il Picciuoli è ricordato, infatti, nella bottega di Michelangelo Cinganelli ³¹. Anche altri collaboratori del Poccetti figurano successivamente presso altri pittori. Luca di Giulio Ranfi, ad esempio, già nel 1608, cioè prima della morte del Poccetti, è ricordato nella bottega di Giovan Maria Butteri ³² e nel 1613 doveva lavorare in proprio, perchè Antonio Torrini si trovava presso di lui ³³. Nel 1619 Giulio di Bastiano Bernini afferma di aver lavorato per Francesco Furini ³⁴, mentre Giovanni Perli e Francesco Lucherini nel 1603 aiutavano il Buontalenti nella preparazione del modello del paliotto dell'altare della Cappella dei Principi ³⁵.

Probabilmente, dopo un primo periodo di apprendistato, questi pittori diventavano dei collaboratori o lavoratori a giornata, specializzati in qualche particolare tipo di decorazione e a loro il Barbatelli si rivolgeva quando la bottega era insufficiente a realizzare dei grandi cicli di affreschi o quando egli stesso era oberato da molteplici impegni. In alcuni casi, però, essi lavoravano autonomamente, anche se a fianco del maestro. Antonio Torrini nel 1611 è pagato personalmente per «haver dato il colore a più animali di pietra» che ornavano il tabernacolo, non più esistente, dipinto dal Poccetti per la villa Puccia a Montughi ³⁶. Luca Ranfi realizzò tra il 1605 e il 1607 delle perdute pitture nella corte di palazzo Rinuccini, dove il Barbatelli affrescò una cappella ³⁷. A fianco del Poccetti il Ranfi lavorò in altre due occasioni: la prima fu nella decorazione della cappella, andata perduta, del palazzo di Roberto Balì Pucci, dove nel 1605 dipinse il paliotto, le «cornici» di due porte e eseguì la doratura dell'altare; la seconda fu nella cappella di San Sebastiano nella chiesa della Santissima Annunziata, dove nel 1607 insieme ad Antonio Cinatti dipinse e dorò i costoloni della cupola ³⁸. Indipendentemente dal Barbatelli lavorò, invece, al perduto organo della chiesa di San Francesco nel paese di San Romano, vicino a San Miniato ³⁹. Probabilmente alcune di queste commissioni erano procurate a questi pittori proprio dal maestro. Ciò mi pare evidente soprattutto nel caso di Ulisse Ciocchi, che ritroviamo in molte imprese pittoriche alle quali partecipò anche il Barbatelli. Nella chiesa della Madonna della Fontenuova a Monsummano, dove il Poccetti fu impegnato ad eseguire disegni per delle armi medicee da realizzare in commesso, Ulisse dipinse un lungo fregio ⁴⁰. Nella Sala di Bona a palazzo Pitti il maestro gli affidò la decorazione di una lunetta e di metà della volta ⁴¹; in una stanza al secondo piano dell'attuale Galleria d'arte moderna (sala n. 20) i due collaborarono a un fregio con le figure dei mesi; indipendentemente, invece, dal Barbatelli, eseguì il fregio dell'ambiente contiguo (sala n. 21) con paesaggi e putti ⁴². Per gli affreschi della Loggia dei Bianchi il Poccetti fornì ad Ulisse il disegno di un'intera parete, tanto che la Mannini suppone che l'incarico sia stato originariamente affidato dal com-

mittente allo stesso Bernardino, che avrebbe delegato Ulisse di gran parte della realizzazione ⁴³. A mio avviso il Barbatelli ha eseguito solo alcune parti della volta e i due santi ai lati dell'altare, facendo completare le restanti pitture al suo collaboratore. Per i monaci di San Bartolomeo a Monteoliveto, dove Bernardino eseguì degli affreschi sulla controfacciata e sull'arcone dell'altare maggiore della chiesa ⁴⁴, il Ciocchi dipinse una cappellina. Quest'opera, ancora inedita e non presa in considerazione dalla critica, mi pare sicuramente da attribuire al pittore di Monte San Savino: nel soffitto il 'Dio Padre in una gloria di Angeli' ⁴⁵, pur essendo molto poccettesco, presenta quelle tipiche deformazioni che rivelano la mano dell'allievo. Se si osservano, in particolare, gli angioletti che circondano il Padre Eterno, si potrà notare quel tipico modo di dipingere gli occhi che ritroviamo negli affreschi di Ulisse, ad esempio, in quelli della Loggia dei Bianchi a Quarto *[tavola 54]*. Anche la sottostante 'Deposizione' rivela la sua mano nelle figure muscolose dalle gambe particolarmente tornite, che si ritrovano nelle allegorie maschili del fregio dei Mesi e nelle due lunette raffiguranti la 'Maddalena visitata dal Romito' e la 'Morte della santa' nel portico della Maddalena a Pistoia ⁴⁶.

Anche per la commissione della lunetta con 'Sant'Agostino' della sagrestia di Santo Spirito ⁴⁷ dovette intervenire il Pocchetti, forse grazie all'intercessione di un suo zio, sottopriore di quel convento, che a proprie spese nel 1597 aveva fatto affrescare al nipote il refettorio ⁴⁸. Per i frati di Santo Spirito il Ciocchi realizzò anche un'altra opera: negli ambienti della vecchia infermeria, adesso occupati da una scuola elementare, sono ancora visibili dei frammenti di un fregio con la raffigurazione di 'Illustri religiosi', attribuito dalle fonti al Pocchetti ⁴⁹. Le figure sono molto rovinate, ma mi pare di ravvisare, soprattutto nei putti, l'inconfondibile modo di dipingere di Ulisse.

*

Prenderemo ora in considerazione una prestigiosa commissione affidata al Barbatelli fra il 1596 e il 1600, dove è documentata la presenza di alcuni degli allievi appena ricordati.

Si tratta della decorazione degli ambienti terreni del palazzo Salviati di via del Cocomero (l'attuale via Ricasoli). L'edificio, ora di proprietà degli eredi di Alessandro Gerini, fu venduto da Giuliano Da Gagliano ad Antonio di Filippo Salviati nel 1579 ⁵⁰.

Il palazzo ⁵¹, edificato da Baccio d'Agnolo, venne ristrutturato fra l'ultimo decennio del Cinquecento e l'inizio del Seicento, probabilmente in occasione delle seconde nozze di Antonio con Lucrezia Guadagni, celebrate nel 1593. Per questo riammodernamento si fa il nome di Bartolomeo Ammannati, di Bernardo Buontalenti e di Gherardo Silvani ⁵², ma nei documenti da me rintracciati non

ci sono elementi per confermare queste ipotesi. Esiste, infatti, nell'archivio Salviati di Pisa, un registro di spese intitolato *Libro della Muraglia della Casa di Via del Cocomero di Firenze di Antonio di Filippo Salviati*, datato 1593-1604⁵³, nel quale non si fa accenno all'architetto, ma sono indicati i nomi dei vari pittori, scalpellini, muratori e legnaioli intervenuti nei lavori⁵⁴. Le trasformazioni eseguite nel palazzo in questo arco di anni sembrano riguardare soprattutto la parte interna intorno al cortile, dove molti ambienti vennero completamente trasformati e decorati ad affresco.

Per le pitture del palazzo, come nella scelta degli artisti che lavorarono nella cappella di Sant'Antonino della chiesa di San Marco, Antonio Salviati volle avvalersi degli artisti più aggiornati nel panorama artistico fiorentino. Egli non si rivolse, infatti, solo a una bottega, seppur ormai nota e specializzata nella decorazione di ambienti come quella del Barbatelli, ma anche a personalità più giovani, ma non meno qualificate come Fabrizio Boschi e Francesco Mati. Pur avendo venticinque anni quando nel 1597 lavorò per il Salviati, il Boschi aveva probabilmente già dato significative prove di sé, come ci fanno intuire il suo precoce esordio negli apparati del 1589 per l'entrata in Firenze di Cristina di Lorena e i numerosi lavori giovanili documentati, ma in gran parte perduti⁵⁵. Anche il notevole ruolo da lui avuto nella decorazione del palazzo Salviati ci conferma la sua posizione di pittore già affermato. Egli eseguì in «una parte del cortile nuovo», nella loggia e nello «scrittoio sopra a detta loggia» degli affreschi andati perduti, rappresentanti probabilmente grottesche e scene figurate⁵⁶. Assai deprecabile è la perdita di queste pitture⁵⁷, di cui finora non si aveva notizia e che avrebbero permesso di ricostruire l'ancora poco nota attività giovanile dell'artista.

Un incarico di maggior rilievo fu affidato, invece, al Mati che, nel 1595, dipinse «tre camere» e «parte del salotto» e nell'anno successivo «cinque camere terrene» e «parte del cortile»⁵⁸. Anche questi affreschi sono andati perduti e non è possibile sapere che cosa rappresentassero, ma è probabile che fossero molto simili a quelli del Boschi. Allo stato attuale delle conoscenze sappiamo assai poco sul Mati, ma pare che fosse un esperto in grottesche, perché una delle sue prime esperienze fu al seguito di Alessandro Allori nella prestigiosa realizzazione degli affreschi nei soffitti del corridoio degli Uffizi⁵⁹. Le pitture per Antonio Salviati, che si aggiungono al ridotto catalogo delle opere del Mati, contribuiscono così a delinearci il primo periodo, purtroppo ancora assai oscuro, della carriera dell'artista⁶⁰.

La parte più consistente della decorazione del palazzo spetta in ogni caso al Poccetti, che nel 1595 è pagato per aver dipinto in una non ben definita camera «la storia di re Asuero e la regina Ester», nel 1599 «otto stanze che 4 in terreno e 4 di sopra al primo piano quelle di verso la via», «la camera vecchia a lato a l'uscio da via» e nel 1600 una «stanza che abrucciò»⁶¹.

Qualche anno più tardi, precisamente tra il 1609 e il 1610, al Barbatelli fu commissionato un altro importante incarico: la decorazione della cappella del palazzo⁶². A questi anni si data anche la realizzazione di una lunetta raffigurante 'Sant' Antonino chiede al priore del convento di San Domenico a Fiesole di poter prendere l'abito dell'ordine', eseguita per Antonio Salviati nel chiostro della chiesa di San Marco⁶³.

Bernardino fu dunque il principale protagonista di questa impresa pittorica, tanto che il Cinelli attribuisce a lui la decorazione di tutti i nuovi ambienti, descritti con lodi forse un po' esagerate. Egli scrive infatti che il palazzo «di bello e lodevole disegno» era diviso in due parti, «in uno di essi riscontri si veggono sette camere molto acconciamente adornate di pitture e di statue ed i fregi e le volte di esse son tutte dipinte a fresco da Bernardino Poccetti, con varie storiettine molto vaghe e graziose, le quali stanze così dipinte arrivano al numero di trentotto che diciannove sotto oltre due cortili, ed altrettante al primo piano»⁶⁴. Nelle ristrutturazioni sette-ottocentesche del palazzo tutti questi ambienti sono andati perduti e si sono conservate solo le pitture della cappella al primo piano e di quattro stanze al pian terreno. Di queste ultime intendo occuparmi nel presente studio, perché possono gettare luce sul problema della bottega del Barbatelli. Come ho già accennato, infatti, benché la commissione sia stata fatta al Poccetti e a lui risultino intestati i pagamenti, non mi pare che egli sia intervenuto personalmente nella realizzazione pittorica degli affreschi del pian terreno.

I quattro ambienti superstiti presentano il soffitto completamente decorato a grottesche con al centro un riquadro o un ovale istoriato. Sotto le volte corre una serie di lunette con scene dell'Antico Testamento, illustranti in ogni stanza le vicende di un diverso personaggio biblico. Quelle della prima stanza, nel cui ovale centrale è dipinta l'«Ebbrezza di Noè», rappresentano le storie di Abramo⁶⁵; quelle della seconda, nella cui volta è affrescata «Betsabea sorpresa da David mentre fa il bagno», illustrano episodi della vita di Isacco⁶⁶; quelle della terza, che nel soffitto ha il riquadro con «Il levita di Efraim trova la moglie morta sulla soglia della casa nella quale era ospitato», hanno come protagonista Giacobbe⁶⁷; quelle della quarta, che presenta nello scomparto centrale la «Fuga da Sodoma e Gomorra di Lot e le figlie», raffigurano i principali fatti della vita di Giuseppe⁶⁸.

Anche se a prima vista gli affreschi, soprattutto quelli delle lunette, sembrano spettare al maestro, a un'attenta osservazione si nota che le pitture presentano figure assai poco caratterizzate, stereotipate, goffe nei movimenti e con qualche sproporzione nelle anatomie, ma soprattutto ci si accorge che sono state eseguite da mani diverse. Tutto fa pensare che la realizzazione pittorica spetti interamente agli allievi. Naturalmente il Poccetti si avvaleva sempre della bottega per portare a termine le grandi imprese decorative affidategli, ma

sembra che in quest'opera la parte avuta da suoi discepoli sia maggiore che altrove e che egli non sia affatto intervenuto nell'esecuzione pittorica degli affreschi. Negli altri cicli decorativi il Barbatelli riusciva a dare piena omogeneità grazie probabilmente a un diretto intervento sui ponteggi e a un'attenta supervisione, nonché con un'ampia realizzazione da parte sua dei dipinti. Ciò non è avvenuto in questo ciclo decorativo forse per l'assenza da Firenze del maestro, che in questi stessi anni era impegnato anche nella Certosa di Pontignano a Siena ⁶⁹.

I soli dipinti in cui si potrebbe cogliere una più diretta supervisione del maestro sono i riquadri centrali della seconda e della terza stanza, dove sono raffigurati 'Betsabea sorpresa da Davide mentre fa il bagno' /*tavola 84a,b/* e 'Il levita di Efraim' /*tavola 62b/*. La monumentalità delle figure e, nel caso del secondo scomparto, l'espressione di dolore e di stupore del levita, potrebbero far ipotizzare un intervento diretto del Poccetti, ma le durezza e la sommarietà dei tratti fanno pensare che anche queste pitture siano state eseguite dalla bottega.

Naturalmente al Barbatelli spetta per intero l'ideazione del ciclo. Le storie raffigurate nelle lunette rivelano, infatti, tutta la sua *verve* e la sua efficacia narrativa nell'illustrare le scene bibliche con chiarezza, completezza, verosimiglianza e fedeltà al testo sacro. Non manca, pur nelle non grandi dimensioni delle singole scene, una minuzia descrittiva e un'attenzione ai particolari che caratterizzano una situazione e che danno alla composizione quel sapore di verità, indispensabile secondo il Poccetti per avvicinare al riguardante gli episodi raffigurati. Questo modo immediato, certe volte brioso e acutamente arguto, di raffigurare i fatti sacri rendeva le lunette, seppur severe nel loro contenuto, gradevoli all'osservazione e capaci di assolvere al meglio il compito didascalico che la pittura controriformata di questo periodo si proponeva.

Tipica del Poccetti è anche l'impaginatura delle varie composizioni, svolte quasi sempre su più piani per dare profondità e ampiezza spaziale al racconto; così pure l'ambientazione, attenta a rendere con minuzia di particolari gli sfondi cittadini, i paesaggi di gusto fiammingo e gli interni accuratamente caratterizzati. Si osservino, ad esempio, le scene con 'Giuseppe offre un banchetto ai fratelli' e 'Giuseppe mangia con i fratelli' /*tavole 70a; 75b/*, dove un prospettico allungarsi in diagonale della composizione permette al pittore di indugiare nella descrizione della lunga sala, dei convitati, dei servitori e dei preziosi vasellami, dando l'impressione della ricchezza di cui godeva la casa di Giuseppe.

A conferma dell'ideazione del maestro devono essere presi in considerazione ventotto studi preparatori per le lunette conservati a Parigi e a Roma. Questi fogli, pubblicati rispettivamente dalla Viatte e dalla Prosperi Valenti Rodinò, non sono stati ancora riferiti a nessun ciclo pittorico. Il diretto

confronto con gli affreschi di palazzo Gerini mi ha permesso, invece, di collegare i dodici disegni del Louvre e i sedici studi del Gabinetto Nazionale delle Stampe alle scene bibliche di questo ciclo decorativo ⁷⁰. Si tratta di una serie di schizzi in forma di lunetta, nei quali la composizione è delineata in modo definitivo. Sono quasi tutti eseguiti su carta bianca a matita rossa o nera e ripassati con acquerello nero o marrone.

L'attribuzione di questi fogli ha finora oscillato tra il maestro e la sua scuola. La Prosperi Valenti Rodinò ha, infatti, inizialmente attribuito quelli di Roma alla bottega «per certe debolezze di segno presenti in alcune scenette», ma in seguito a una conversazione con lo Hamilton ha concordato con lui nel considerarli autografi ⁷¹. La Viatte, occupandosi di quelli parigini, ha notato che quattro di essi hanno lo stesso soggetto e sono compositivamente molto simili ad altrettanti esemplari conservati a Roma. Giudicandoli di migliore qualità, la studiosa crede che quelli francesi siano la versione originale eseguita dal Poccetti, mentre quelli di Roma sarebbero delle copie realizzate dagli allievi. Gli altri otto spetterebbero ai collaboratori del Barbatelli ⁷².

Da parte mia credo che la soluzione del problema non sia così facile, sebbene i documenti ritrovati autorizzino a propendere per l'assegnazione dei disegni al maestro.

Prima di tutto vorrei prendere in considerazione i quattro fogli del Louvre che la Viatte considera originali del Poccetti (*tavole 65b; 72b; 77b; 81b*). Un attento confronto con i disegni di Roma permette di notare che in quelli francesi vi è una maggiore sommarietà di tratti e una minore cura nella resa dei particolari. I presunti autografi, sono, inoltre, rifiniti con l'acquerello, usato per 'mettere a pulito' una precedente e leggerissima base a matita. In quelli del Fondo Corsini, invece, l'uso della matita risalta maggiormente. Sembra, insomma, che la prima versione sia stata tracciata sui disegni romani, mentre quelli francesi hanno l'aspetto di copie, essendo meno immediati e più rifiniti grazie all'utilizzazione dell'acquerello. Si confronti in particolare il disegno di Roma F.C. 130549 con quello di Parigi n. 11194, entrambi raffiguranti 'Labano si separa da Giacobbe' (*tavola 72a,b*). Nel primo tutto è maggiormente delineato, i tratti della matita sono spesso ripetuti alla ricerca della forma migliore che viene poi ripassata in modo più marcato e infine ripetuta con la penna, che definisce solo le figure più importanti (quelle di Rachele sulla destra, i due uomini in primo piano a sinistra e le teste di Giacobbe e Labano). Nell'altro la matita è stata usata pochissimo e tutto è ripassato con la penna e l'acquerello, tanto da sembrare una copia, eseguita da qualche collaboratore.

Mi pare interessante, per confermare l'ipotesi che i disegni di Roma siano la prima versione, considerare con attenzione le parole scritte in entrambi i fogli per indicare i nomi delle figure più importanti. Si osservi nel disegno romano il modo di inarcare verso sinistra la gamba della lettera «b» della parola

«labano» o la maniera di scrivere il «ch» della parola «Rachele». Queste particolarità, che non si riscontrano nelle iscrizioni dello studio parigino, possono essere ritrovate nella scrittura autografa del Poccetti, documentata da un conto scritto di proprio pugno nel 1607, che egli presentò alla Guardaroba medicea per dei disegni fatti per lavori a commesso ⁷³ /tavola 91/. Tale esame calligrafico, come emergerà in seguito, non può, tuttavia, essere preso come prova della paternità poccettesca dei disegni, che, come ho già detto, si presenta assai problematica.

Molti studi (indicati con maggiore precisione in seguito) sono effettivamente assai vicini alla grafica del Poccetti. Le figurette sono delineate con grande vivacità, con tratti spezzati e ripetuti, più marcati nelle zone d'ombra, come spesso si incontra nei disegni autografi. Vi è inoltre un sapiente modo di lumeggiare e la sua tipica maniera di mettere in evidenza con pochi segni di penna gli occhi, il naso o la bocca. Confrontandoli, però, con altri studi di composizione di sicura attribuzione al Barbatelli ed eseguiti con la stessa tecnica, si avverte in questi un abbassamento di tono, che si manifesta nella maniera 'minuta' di delineare le figure, in alcuni casi troppo allungate o quasi stilizzate. Si osservino, ad esempio, i disegni preparatori per le lunette del chiostro di Santa Maria degli Angeli n. F.C. 130584 di Roma e n. 8296 F degli Uffizi ⁷⁴: si potrà notare in essi una più accentuata sicurezza spaziale e una maggiore monumentalità delle figure, un uso più libero e arruffato della matita, con la quale è stato tracciato il primo abbozzo, poi ripassato con dei leggeri tratti di penna. Nei fogli preparatori per gli affreschi di palazzo Salviati tutto è più 'accomodato', rifinito, come se i disegni dovessero essere delle opere in sé compiute e non degli strumenti di lavoro in funzione dei dipinti. Probabilmente questi studi furono eseguiti con l'intento di mostrarli al committente, che poteva avere, così, l'idea degli affreschi finiti. Si potrebbe ipotizzare che il Poccetti abbia fatto sui fogli parigini e romani uno schizzo iniziale poi svolto e completato dagli allievi, a cui si devono le stilizzazioni e le debolezze prima notate. In alcuni il diretto intervento del Poccetti fu più esteso, in altri lo fu meno o addirittura non vi fu affatto. I disegni romani passarono poi di nuovo a un'ultima revisione del maestro, che aggiunse di proprio pugno i nomi dei personaggi per maggior chiarezza del riguardante ⁷⁵. Si possono così spiegare le notevoli differenze di qualità che caratterizzano gli studi. I disegni nei quali si può rilevare un più esteso intervento del maestro sono quelli raffiguranti 'Giacobbe in lotta con l'angelo' (Roma, G.N.S., F.C. 130553) /tavola 68b/, dove le due figure principali, rese con grande libertà di tratti, acquistano monumentalità dal loro isolamento nel paesaggio, il 'Sogno di Giacobbe' (Roma, G.N.S., F.C. 130538) /tavola 63b/, delineato soprattutto a matita e con leggere acquarellature, 'Giacobbe e Labano' (Roma, G.N.S., F.C. 130549) /tavola 72a/, 'Rebecca scende dal cammello' (Roma, G.N.S., F.C. 130552)

/tavola 86b/, che anche secondo la Prosperi Valenti Rodinò presenta «la incisività ed il garbo della grafica più sciolta» del Barbatelli, 'Giacobbe e Rachele' (Roma, G.N.S., F.C. 130539) */tavola 65a/*, dove la penna, usata con molta leggerezza, interviene solo per definire certi particolari, 'Abramo e Isacco si incamminano verso il monte' (Roma, G.N.S., F.C. 130542) */tavola 61b/*, 'Incontro di Giacobbe ed Esaù' (Roma, G.N.S., F.C. 130547) */tavola 69b/*, nel quale, a parte le allungate figurine femminili, spicca la libertà con cui è reso Giacobbe inginocchiato, 'Esaù incontra i servi di Giacobbe' (Parigi, Louvre, n. 33557) */tavola 67b/*, che si segnala per dei ripassi a penna molto leggeri e solo dove servono a delineare meglio un particolare, 'Giuseppe offre un banchetto ai fratelli' (Parigi, Louvre, n. 11192 bis) */tavola 70b/*, 'Dio predice a Giacobbe la fuga degli Ebrei dall'Egitto' (Parigi, Louvre, n. 11193 bis). Una minore plasticità delle figure, maggiori stilizzazioni, durezza nei panneggi, spesso semplici e ripetitivi, con ripassature a penna e ad acquerello meno vibranti si colgono negli altri studi, come, ad esempio, in quelli in cui sono rappresentati 'Isacco e Abimelec' (Roma, G.N.S., F.C. 130550) */tavola 88b/*, le 'Nozze di Isacco e Rebecca' (Roma, G.N.S., F.C. 130551) */tavola 87b/*, 'I fratelli di Giuseppe si rivolgono a lui come governatore dell'Egitto per comprare del grano' (Roma, G.N.S., F.C. 130546) */tavola 81a/*, l' 'Abbraccio tra Giuseppe e Beniamino' (Roma, G.N.S., F.C. 130541), 'Abramo, Sara e Lot verso la terra di Canaan' (Roma, G.N.S., F.C. 130543) */tavola 57b/*, la 'Fuga di Giacobbe' (Roma, G.N.S., F.C. 130548) */tavola 66b/*, la 'Separazione di Abramo e Lot' (Parigi, Louvre, n. 11193) */tavola 58b/*, 'Abramo, Sara e gli angeli' (Parigi, Louvre, n. 11192) */tavola 60b/*, l' 'Incontro tra Giacobbe e Giuseppe' (Parigi, Louvre, n. 11199) */tavola 83b/*, 'Giuseppe spiega i sogni al Faraone' (Parigi, Louvre, n. 11195) */tavola 78b/* - che a differenza degli altri è eseguito a sanguigna e ripassato con inchiostro marrone. In questi disegni risultano poco convincenti soprattutto certi volti e i copricapi delle donne, che hanno una forma che non ritroviamo negli studi di sicura esecuzione del Poccetti. Forse il maestro fece degli schizzi compositivi su altri fogli perduti, a cui si ispirò l'autore di questi disegni. Ciò sembra particolarmente vero nel caso di due fogli che si diversificano dagli altri sia per stile che per tecnica, e cioè 'Giuseppe nominato viceré di Egitto' (Roma, G.N.S., F.C. 130544) */tavola 79b/*, caratterizzato da estese acquerellature e da un più intenso pittoricismo e la 'Nascita di Ismaele' (Parigi, Louvre, n. 11195 bis) */tavola 59b/*, dove è largamente impiegata la biacca che spicca sulla carta tinta di grigio.

Si deve concludere che il Poccetti si occupò con molta discontinuità di questa commissione e lasciò ampio margine di intervento agli allievi. Rimane, quindi, da individuare chi siano questi collaboratori e che cosa spetti a ciascuno di essi. Prima di tutto vorrei far notare come dal confronto fra i dipinti e i disegni emerga una notevole differenza stilistica e qualitativa, che ci fa pensare che

siano stati eseguiti da mani diverse. I pittori hanno infatti seguito pedissequamente le indicazioni dello schizzo compositivo, banalizzandolo e soprattutto stilizzando le figurette. Queste ultime hanno perso quella freschezza e quella briosità che avevano nello studio, per diventare in molti casi degli statici e stereotipati manichini. Mentre alcune lunette sembrano di migliore qualità, altre rivelano la paternità di pittori ancora inesperti. Tentare una divisione delle mani non è molto semplice, perché sono pochi gli allievi di cui si è ricostruita l'attività e la personalità. Qualche aiuto ci viene dai documenti che forniscono i nomi degli allievi del Poccetti che verosimilmente hanno partecipato al lavoro. Nei pagamenti del 1595 per la pittura delle prime stanze, andate perdute, riscuotono a nome del maestro Piero Salvestrini, «suo garzone», e Michele di Niccolao Muffini, «suo giovane». In quelli del 1598-1599 per le stanze al piano terreno figura più volte citato per la stessa incombenza Giovanni di Filippo Perli, «suo garzone». I documenti confermano, quindi, per il Salvestrini e per il Perli un periodo di alunnato presso il Poccetti a cui si è già fatto riferimento, e permettono di precisare il termine cronologico, che si rivela assai precoce. Il Salvestrini, zio del più noto Bartolomeo, risulta nella bottega del Poccetti un anno prima della sua immatricolazione, avvenuta il 2 dicembre 1596⁷⁶. Anche per il Perli, iscrittosi all'Accademia nel gennaio del 1595, abbiamo la prova che le sue prime esperienze furono al seguito del Barbatelli⁷⁷. Il diverso appellativo con cui viene designato il Muffini corrisponde, invece, a una maggiore anzianità. Egli, infatti, pagava la matricola già dal settembre del 1585⁷⁸. Trovarlo citato come «giovane» del Poccetti ci permette di avanzare l'ipotesi che sia da identificare con l'allievo soprannominato Michele Tatà, di cui parla il Baldinucci. Egli potrebbe, inoltre, essere anche il Michele Buffini, ricordato dal letterato fiorentino fra gli artisti intervenuti nella decorazione della facciata del palazzo dell'Antella⁷⁹. Nei registri dell'Accademia del Disegno, infatti, questo discepolo del Barbatelli è variamente chiamato con entrambi i cognomi. Il fatto che nel 1618 diventi pittore accademico⁸⁰ e che abbia collaborato tra il 1619 e il 1620 con Giovanni da San Giovanni nella decorazione della facciata del palazzo dell'Antella, ci fa intuire che doveva essere un artista di un certo rilievo. Purtroppo di lui non conosciamo nessuna opera che ci permetta di riconoscerlo nelle pitture di palazzo Salviati. Un frammento ad affresco della decorazione da lui eseguita circa un decennio dopo (1610) nella cappella di un'altra proprietà Salviati, la villa Le Selve presso Lastra a Signa, è troppo rovinato per permettere di individuare il suo stile pittorico⁸¹. Le pitture del Muffini furono, infatti, imbiancate e il frammento a cui mi riferisco, assai scialbato e ridotto a una mera parvenza, è emerso in seguito a una caduta di intonaco. Perdute sono anche le pitture che egli fece nel 1605 nel cortile di palazzo Rinuccini, dove lavorò a fianco del Ranfi⁸².

Anche per il Perli ci sono gli stessi problemi di identificazione per la

mananza di opere con cui fare confronti stilistici.

Il solo a cui siano state attribuite delle pitture è il Salvestrini, ed infatti la sua mano può essere riconosciuta soprattutto nelle grottesche e nelle coppie di putti agli angoli del riquadro centrale del soffitto della stanza dedicata a Giuseppe *ltavola 73a,b/*. Il suo stile è assai particolare e risulta facilmente riconoscibile anche in questi affreschi che sono con tutta probabilità una delle sue prime prove pittoriche. Confrontandoli con le opere successive, come la decorazione delle due volte nella villa detta Torre degli Agli a Novoli, databili al 1605, ritroviamo nei riquadri che fiancheggiano lo scomparto centrale gli stessi paesaggi con rovine antiche, dipinte senza alcuna attenzione prospettica⁸³. Strette affinità stilistiche emergono anche con gli affreschi di villa Il Pozzino a Castello eseguiti nel 1619, dove è possibile cogliere un analogo modo, molto semplificato ed ingenuo, di raffigurare giostre e tornei, i cui protagonisti sono sottili ed allungate figurine ed i cavalli, stereotipati nelle pose, si muovono senza alcuna naturalezza⁸⁴. Bisogna notare, comunque, che rispetto a queste ed altre successive decorazioni che conosciamo di lui quelle di palazzo Salviati presentano una maggiore raffinatezza e eleganza di composizione, che rivelano il disegno poccettesco di base. Anche il riquadro centrale con 'Lot e le figlie fuggono da Sodoma' potrebbe essere attribuito al Salvestrini per le esili figurette protagoniste della scena, anche se il modo sciolto e pittorico di dipingere si distacca dal suo consueto stile secco e minuto.

Nella sala di Giuseppe intervenne a fianco del Salvestrini un altro artista, che per convenzione chiamerò Maestro delle storie di Giuseppe, e che è l'autore delle lunette e delle allegorie dipinte nelle vele sovrastanti.

Nella sala con le storie di Abramo è intervenuta, invece, una terza personalità, il Maestro delle storie di Abramo, che si rivela stilisticamente molto vicina al Poccetti. Le sue figure, come è possibile notare nell'ovale centrale con l' 'Ebbrezza di Noè' *ltavola 56a/* e nelle lunette, sono, però più minute, allungate e un po' ammanierate, e i volti hanno delle fattezze quasi appuntite. Si ha l'impressione di essere di fronte a un pittore che lavora di 'maniera' e che cerca di imitare il più possibile lo stile del maestro.

Mani diverse sarebbero intervenute nelle grottesche, anche se non si può escludere che nel periodo del riammodernamento ottocentesco del palazzo ad opera di Giuseppe Poggi queste parti a grottesca, molto vicine al gusto classicheggiante dell'epoca, siano state 'rinfrescate'.

Al Maestro delle storie di Abramo spettano anche due delle otto lunette della sala di Betsabea, in particolare quelle che illustrano la 'Nascita di Isacco' *ltavola 85a/* e 'Isacco spiega ad Abimelec che Rebecca è sua moglie' *ltavola 90b/*, mentre 'Rebecca scende dal cammello' *ltavola 86a/* e 'Abimelec e Isacco vengono a patti' *ltavola 88a/* mi pare che possano attribuirsi al Maestro delle storie di Giuseppe. Le 'Nozze di Rebecca e Isacco' *ltavola 87a/* e 'Isacco

benedice Giacobbe' */tavola 89a/* presentano figure molto rigide e allungate attribuibili a un terzo collaboratore del Poccetti, il Maestro delle storie di Isacco, che potrebbe aver eseguito anche 'Abimelec vede Isacco accarezzare Rebecca' */tavola 85b/* e 'Isacco e i Filistei in contesa per i pozzi'. È probabile, però, che queste due scene siano state ampiamente ridipinte in epoca successiva.

Le lunette della stanza di Giacobbe sono dovute a tre mani diverse. 'Labano e Giacobbe si separano' */tavola 71b/* mi pare che possa essere attribuito al Maestro delle storie di Giuseppe, mentre 'Esaù incontra i servi di Giacobbe' */tavola 67a/*, il 'Banchetto in casa di Giuseppe' */tavola 70a/*, il 'Sogno di Giacobbe' */tavola 63a/*, la 'Lotta tra l'angelo e Giacobbe' */tavola 68a/*, l' 'Incontro di Giacobbe e Rachele' */tavola 64a/*, la 'Fuga di Giacobbe' */tavola 66a/* e 'Giacobbe placa Esaù' sarebbero di un artista finora mai incontrato: il Maestro delle storie di Giacobbe. A parte si situa 'Giacobbe vede venirgli incontro Esaù con quattrocento uomini' */tavola 69a/*, che mi pare eseguito dal Salvestrini per le caratteristiche figure allungate e semplificate. A lui spetterebbero anche le grottesche, perché le figure delle arpie sembrano molto simili a quelle della prima sala. Le allegorie nelle unghiate sono, invece, di altra mano, forse di quella che ha eseguito la maggior parte delle lunette.

Almeno cinque sembrano, quindi, essere gli artisti intervenuti in questa decorazione ed è probabile che, anche se a riscuotere per il Poccetti furono solo il Salvestrini, il Muffini e il Perli, vi abbia partecipato l'intera équipe del Poccetti. Come abbiamo notato, però, non vi fu una precisa divisione delle zone di responsabilità. I diversi pittori sembrano, infatti, aver lavorato gomito a gomito sugli stessi ponteggi, determinando un'intricata mescolanza di mani, che è difficile seguire e definire con precisione. Il Perli, comunque, ripetutamente citato nei pagamenti per le stanze terrene, dovette avere un'ampia parte in questi affreschi. Non è escluso che egli, insieme al Muffini, che era ormai un pittore maturo, sia intervenuto proprio nell'esecuzione delle lunette.

Facendo il punto del problema si può concludere che il Salvestrini, il Perli e il Muffini erano all'epoca della decorazione di palazzo Salviati, e cioè tra il 1595 e il 1600, ancora presso il maestro, come garzoni e giovani. Ben presto si resero, però, autonomi, continuando a lavorare saltuariamente presso il maestro in qualità di pittori a giornata, come risulta per il Perli nelle già ricordate deposizioni del processo tra Francesco Leoncini e gli eredi del Barbatelli.

Mi pare interessante spendere qualche parola anche sul modo in cui il Poccetti ha impaginato la decorazione. Purtroppo non si sono conservati altri esempi, sicuramente attribuibili a lui, di volte o soffitti simili a questi. La volta della Sala Grande di palazzo Capponi, realizzata da Bernardino nel nono decennio del Cinquecento, presenta, infatti, un forte impianto architettonico e un forzato incastro di figure molto lontano da questi soffitti. Rispetto alle

tipologie alloriane dipinte negli anni settanta-ottanta del secolo, come i soffitti di palazzo Portinari Salviati, il corridoio degli Uffizi e le volte del chiostro di Santa Maria Novella, le decorazioni del Barbatelli nelle stanze di palazzo Salviati rivelano un'impaginatura ornamentale nuova, che rimarrà in voga per almeno i due decenni successivi. Gli scomparti con le scene figurate al centro del soffitto e i motivi a grottesche che li circondano sono innestati su un illusionistico impianto architettonico e, quando questo manca, i motivi ornamentali sono organizzati in riquadri o aree ben delimitate. Le grottesche non si sovrappongono e non si dispongono più nel caotico e fantasioso modo, sganciato da qualsiasi legge di gravità, che caratterizzava i precedenti di ambito vasariano, come le decorazioni di Marco da Faenza in Palazzo Vecchio. Si veda, ad esempio, in palazzo Salviati la stanza dedicata a Giuseppe, dove vi è un'evidente impaginatura architettonica intorno al riquadro centrale, le cui estremità terminano con tre timpani curvilinei poggianti su volute che incorniciano le scene con rovine antiche.

Una disposizione meno vincolata ad immaginarie strutture architettoniche caratterizza, invece, gli altri due soffitti, ma anche qui le grottesche si dispongono in spazi delimitati da partiture che organizzano con razionalità i motivi decorativi. È da notare poi come ai tradizionali ghiribizzi siano preferiti le ghirlande, gli animali, le figurette, le piccole vedute di rovine, il tutto inserito entro riquadri fatti da linee colorate che scandiscono la superficie pittorica.

La grottesca, infatti, nei primi decenni del Seicento, durante i quali ebbe nella decorazione di ville e palazzi il suo momento di maggior successo prima di cadere in disuso a favore delle decorazioni barocche, tende a diventare più 'realistica', se si può usare questo termine per una pittura nata come insieme di immagini fantastiche, frutto solo della mente degli artisti. Nelle decorazioni del Salvestrini questo è particolarmente evidente perché sono scomparse quasi completamente le bizzarrie a favore della rappresentazione di uomini e donne impegnati in attività quotidiane, come la filatrice, il villano, il cacciatore, presenti anche nei soffitti del corridoio degli Uffizi, ma in modo molto marginale.

Gli affreschi del Poccetti per Antonio Salviati sono estremamente interessanti anche sotto il punto di vista iconografico. Nell'ideare le lunette con le storie bibliche il Poccetti ha tratto ispirazione da una serie di incisioni raccolte sotto il titolo di *Quadrins historiques de la Bible* e eseguite da Bernard Salomon⁸⁵ per le edizioni italiane, inglesi, spagnole e tedesche della Bibbia edita da Jean de Tournes a Lione alla metà del Cinquecento⁸⁶. L'edizione italiana, pubblicata nel 1554, non riporta il testo integrale della Bibbia, ma dei versi scritti da Damiano Maraffi a commento delle incisioni. La grande diffusione di questi testi è bene illustrata dal Brun, che segnala otto differenti edizioni della Bibbia stampate in anni diversi a Lione, corredate delle incisioni

del Salomon. Altre presentano, invece, delle scene non riconducibili a quest'ultimo artista, ma a lui strettamente ispirate, se non quasi copiate⁸⁷. La circolazione tra gli artisti di queste incisioni, che servivano come repertorio di immagini, è testimoniata da un gruppo di disegni conservati alla Biblioteca Nazionale di Roma, attribuiti a un anonimo artista della seconda metà del Cinquecento, che si sarebbe ispirato per molti di essi al modello francese⁸⁸. Anche una serie di piatti in argento del Metropolitan Museum di New York è istoriata con scene bibliche direttamente ispirate a quelle del Salomon⁸⁹, e così pure il servizio in argento dorato e cesellato del Museo degli Argenti di Firenze, realizzato da una bottega orafa di Augusta tra il 1585 e il 1590. Ripreso dal prototipo del Salomon mi pare, inoltre, un affresco, raffigurante 'Ruth nel campo di Booz', che fa parte del fregio che decora la sala con le storie di Sansone in palazzo Ruspoli a Roma e che è stato attribuito a un anonimo maestro d'oltralpe⁹⁰. Non ci deve stupire, quindi, che anche il Poccetti potesse conoscere queste stampe e servirsene.

Confrontando gli affreschi di palazzo Salviati con le incisioni che corredano l'edizione italiana della Bibbia edita dal De Tournes a Lione nel 1554, intitolata *Figure del Vecchio Testamento con versi toscani per Damian Maraffi nuovamente composti, illustrate*, di cui esiste un esemplare alla Biblioteca Riccardiana Moreniana di Firenze, ho trovato che ben sedici lunette del Barbatelli si ispirano alle incisioni del Salomon. Sebbene alcune storie bibliche di palazzo Salviati, come ad esempio la 'Fuga di Lot e le figlie da Sodoma' /tavola 73a/, 'Giuseppe spiega i sogni al Faraone', il 'Sogno di Giacobbe' /tavola 63a/, possano dipendere anche dalle scene dipinte dalla scuola di Raffaello nelle Logge Vaticane, il confronto tra questi precedenti, le incisioni del Salomon e gli affreschi rivela in questi ultimi maggiori punti di contatto con le stampe francesi. Si deve concludere, quindi, che, benché il Poccetti possa aver visto le Logge Vaticane durante il suo soggiorno romano alla fine dell'ottavo decennio del Cinquecento o le conoscesse tramite incisioni che circolavano presso gli artisti, per questo ciclo pittorico egli ha guardato direttamente alle illustrazioni della Bibbia del De Tournes, che, peraltro, si ispirano ai dipinti raffaelleschi.

Per quanto riguarda l'episodio della 'Fuga da Sodoma' il Poccetti ha fuso addirittura due scene del Salomon /tavole 74a,b/: quella in cui Lot e le figlie fuggono, che nell'affresco occupa la parte centrale, e quella in cui queste ultime ubriacano il padre per giacere con lui, che Bernardino ha rappresentato all'estrema sinistra. Questa scena è una di quelle in cui maggiormente il Barbatelli si è affidato all'invenzione dell'artista francese, come del resto anche nel caso della lunetta con il 'Sogno di Giacobbe', l' 'Incontro tra Giacobbe e Rachele' /tavola 64b/, 'Giuseppe nominato viceré è portato in trionfo', 'Isacco e Abimelec', 'Giacobbe e l'angelo', la 'Separazione di Lot e Abramo' e il 'Banchetto in casa

di Giuseppe' /tavola 71a/. In controparte rispetto alla stampa sono, invece, 'Giacobbe spiega i sogni al Faraone', 'Isacco benedice Giacobbe' /tavola 90a/, 'Rachele scende da cammello', 'Giuseppe e i fratelli', 'I fratelli di Giuseppe, vedendolo arrivare, decidono di ucciderlo' /tavola 76b/, l' 'Ebbrezza di Noè' /tavola 56b/. Benché presentino molte varianti nella gestualità delle figure e negli sfondi paesaggistici, la struttura compositiva delle scene dipende dal modello del Salomon. Altre lunette, come l' 'Abbraccio fra Giuseppe e Beniamino' e 'Labano si separa da Giacobbe', si allontanano decisamente dal prototipo, ma conservano degli elementi che ci fanno intuire la conoscenza del precedente francese.

Se il Poccetti ha tratto ispirazione da questi precedenti ciò non ci deve indurre a sottovalutare gli affreschi di palazzo Salviati. Il pittore, infatti, introducendo sempre delle varianti ha reinterpretato in modo personale l' invenzione dell' incisore francese, adattandola al proprio brioso modo di raccontare. Egli ebbe, tuttavia, la possibilità di dimostrare tutta la sua capacità inventiva nelle storie per le quali finora non è stato rintracciato alcun modello. Pur essendo soggetti non comunemente raffigurati, egli seppe risolvere brillantemente i problemi che queste potevano presentare uniformandosi pienamente alle altre. Non dobbiamo dimenticare che in questo periodo di fervida propaganda controriformata in cui la chiesa richiedeva all' arte di rappresentare soggetti inusitati o illustrare, come qui, complicati racconti biblici, il Poccetti giocò un ruolo di primo piano nell' ideare nuove iconografie assolvendo al compito di fare della sua pittura una sorta di *Bibbia pauperum*, senza, però, rinunciare a una piacevolezza narrativa e decorativa che gli guadagnò il favore di molti committenti.

Se il Poccetti seppe dare una sua caratteristica impronta alla decorazione di palazzi e residenze private⁹¹, di cui quella di palazzo Salviati rappresenta uno degli esempi più significativi, bisogna notare, però, che fu la sua bottega, insieme ad altri artisti del tempo, a diffondere e sviluppare questo genere di pittura, che unisce alla leggerezza fantasiosa delle grottesche la spiritosa narratività delle scene istoriate. La critica ottocentesca e buona parte di quella del nostro secolo, quando si imbatteva in affreschi di questo tipo, li riteneva quasi sempre opera del Poccetti e solo ora si comincia a distinguere i vari pittori e a studiare quelli che componevano la cerchia poccettesca. Mi auguro che le puntualizzazioni sul problema della bottega del Barbatelli, tentate in queste pagine, siano un primo passo per la ricostruzione del corpus pittorico delle nuove personalità che da questo studio emergono ancora sfocate e senza identità stilistica.

APPENDICE DOCUMENTARIA

AVVERTENZA

Nel trascrivere i documenti sono stati ridotti al minimo gli interventi sulla grafia dell'originale, pertanto sono stati mantenuti gli errori, le parole attaccate, la punteggiatura, l'uso delle maiuscole e delle minuscole e le abbreviazioni. In quest'ultimo caso le desinenze sovrapposte alla parola sono state riportate sulla stessa riga seguite da un punto. La parentesi quadra è stata usata per dare informazioni esplicative o chiarificatrici. Per le date si è seguito l'originale, cioè è stato mantenuto lo stile fiorentino che fa iniziare l'anno il 25 marzo.

Scioglimenti delle principali abbreviazioni:

sc. = scudo/i	cont.i/c.i = contanti
L. = lira/e	m.a = moneta
d. = denaro/i	p.li = piccioli
s. = soldo/i	p.t*/p.* = port*

Pisa, Scuola Normale, Archivio Salviati, Libri di commercio, serie II, n. 157 (adesso II 146)

Pagamenti a Francesco Mati

c. 42s.

Yhs M. MDLXXXXV

[Spese per la muraglia...]

e addi detto [4 novembre] scudi ottanta di m.a si fanno buoni a franc.o di giovanni mati pittore e sono scudi 75 per dipintura di tre camere a scudi 25 luna e scudi 5 per dipintura di parte del salotto posto avere in q.o a 48

L. 560

c. 48s.

Yhs M.a MDLXXXXV

fran.o di giovanni mati pittore de dare addi 12 dagosto sc. dieci di m.a portò cont.i

L. 70

e adi 19 detto sc. dieci di m.a portò cont.i

L. 70

e adi 26 detto sc. dieci di m.a portò cont.i

L. 70

e adi 2 di settembre sc. dieci di m.a portò cont.i

L. 70

e adi 9 detto sc. dieci di m.a portò cont.i

L. 70

e adi 16 detto sc. quindici di m.a portò cont.i

L. 105

e adi 23 detto sc. dieci di m.a portò stagio fontebuoni cont.i

L. 70

e adi 21 dottobre sc. cinque di m.a portò cont.i

L. 35

L. 560

c. 48d.

Yhs M.a MDLXXXXV

fran.o di gio. mati pittore di contro de avere L. cinquecentosessantap.li se gli fanno buoni sc. 75 per dipintura di tre camere a sc. 25 luna e sc. 5 per avere dipinto parte del salotto posto spese per la muraglia in q.o a 42

L. 560

c. 60s.

YHS M.a MDLXXXXV

m.o franc.o di giovanni mati pittore dedare addi 23 di dicembre sc. sei di m.ta portò cont.i	L. 42
e adi 5 di gennaio sc. quattro di m.a portò cont.i	L. 28
e adi 13 detto sc. otto di m.a portò cont.i	L. 56
e adi 20 detto sc. dieci di m.a port cont.i	L. 70
e adi 27 detto sc. dieci di m.a portò cont.i	L. 70
e adi 3 di febraio sc. otto di m.a portò cont.i	L. 56
e adi 10 detto sc. dieci di m.a portò cont.i	L. 70
e adi 17 detto sc. otto di m.a portò c.i	L. 56
e adi 24 detto sc. sei di m.a portò cont.i	L. 42
e adi 2 di marzo sc. otto di m.a portò cont.i	L. 56
e adi 9 detto sc. otto di m.a portò cont.i	L. 56
e adi 16 detto sc. otto di m.a portò cont.i	L. 56
e adi 23 detto sc. otto di m.a portò cont.i	L. 56
e adi 30 detto sc. dieci di m.a portò cont.i	L. 70
e adi 6 daprile sc. nove di m.a portò c.i	L. 63
e adi 13 detto sc. nove di m.a p.tò c.i	L. 63
e adi 25 di magio sc. dieci di m.a p.tò cont.i	L. 70
e adi p.o di giugno sc. dieci di m.a portò cont.i	L. 70
	L. 1050

c. 60d.

Yhs M.a MDLXXXXV

m.o franc.o mati di contro de avere L. mille cinquanta p.li segli fanno buoni per dipintura di cinque camere terrene a sc. 30 per camera posto spese per la muraglia in questo a 77	L. 1050
---	---------

c. 75s.

Yhs M.a MDLXXXXVI

m.o franc.o di giovanni mati pittore de dare addi 9 da gusto sc. tre di m.a portò cont.i	L. 21
e adi 17 detto sc. sei di m.a portò cont.i	L. 42
e adi 23 detto sc. sei di m.a portò cont.i	L. 42
e adi 31 detto sc. otto di m.a portò cont.i	L. 56
e adi 7 di settembre sc. cinque di m.a portò cont.i	L. 35
e adi 20 detto sc. sei di m.a portò cont.i	L. 42
e adi 28 detto sc. quattro di m.a p.tò cont.i	L. 28
e adi 5 dottobre L. quattordici s. VI d. VIII p.li che L. 5 s. 4 p.tò c.i e L. 9.6.8 per lui al cancelliere dellarte de fabricanti per la metà di L.18.13.4 depositati per fare aprire il raporto delle stime e laltre L.9.6.8 p.sto a spese della muraglia in q.o a 77	L. 14
	L. 280

c. 75d.

Yhs M.a MDLXXXXVI

m.o franc.o di giovanni mati pittore di contro de avere adi 5 dottobre L. 280 p.li segli fanno buoni per la dipintura di parte del cortile posto spese per la muraglia in q.o a 77	L. 280
--	--------

c. 77s.

Yhs M.a MDLXXXVI

Spese per la muraglia deono dare...

...

e addi detto [31 agosto] L. centocinquanta di m.ta si fanno buoni a m.o franc.o di giovanni mati pittore esono per dipintura di cinque camere terrene a sc. 30 per camera posto avere in q.o a 60
L. 1050

....

e addi 5 dottobre L. dieci p.i che s. 13.4 pagati più fa al cancelliere dellarte de fabricanti per fare citare m.o franc.o di giovanni mati pittore e L. 9.6.8. pagati a detto cancelliere per fare aprire le stime del rapporto fatto da m.o bernardino pocciotti e da m.o ... butteri per parte della dipintura del cortile e L.9.6.8. gli pagò detto m.o fran.o debitore in q.o 75 L. 10
e adi detto L. dugento ottanta p.li si fanno buoni a m.o franc.o di giovanni mati pittore pe dipintura di parte del cortile posto avere in q.o a 75 L. 280

- Pagamenti a Fabrizio Boschi

c. 80s.

Yhs M.a MDLXXXVI

fabritio di francesco boschi pittore de dare addi 28 di settembre sc. sei di m.ta portò cont.i

	L. 42
e adi 5 dottobre sc. otto di m.a portò cont.i	L. 56
e adi 12 detto sc. otto di m.a portò cont.i	L. 56
e adi 19 detto sc. otto di m.a portò cont.i	L. 56
e adi 26 detto sc. otto di m.a portò cont.i	L. 56
e adi 2 di novembre sc. sei di m.a portò cont.i	L. 42
e adi 9 detto sc. sei di m.a portò cont.i	L. 42
e adi 16 detto sc. otto di m.a p.tò cont.i	L. 56
e adi 23 detto sc. otto di m.a p.tò cont.i	L. 56
e adi 14 di dicembre 1597 sc. quattordici di m.a p.tò	
piero pinelli suo zio cont.i	L. 98
	L. 560

c. 80d.

Yhs M.a MDLXXXVI

fabritio di franc.o boschi di contro de avere adi 14 di dicembre 1597 sc. ottanta di m.ta segli fanno buoni per dipintura di una parte del cortile nuovo e la loggia di detto cortile e di uno scittoio sopra a detta loggia posto spese per la muraglia in q.o a 103 L. 560

c. 103d.

Yhs M.a MDLXXXVII

[Spese per la muraglia deono dare...]

e addi 14 detto [dicembre] sc. ottanta di m.a si fanno buoni a fabritio di franc.o boschi pittore e sono per dipintura di parte del cortile nuovo e la loggia di detto cortile e lo scrittoio che è sopra a detta loggia posto avere in q.o a 80 L. 560

Pagamenti a Bernardino Pocchetti

c. 42d.

Yhs M. MDLXXXXV

[Spese per la muraglia]

e adi detto [4 novembre] L. dugento ottanta p.li si fanno buoni a m.o bernardino pocchetti pittore per dipintura di una camera fattovi la storia del Re asuero e la regina ester posto avere in questo a 44

L. 280

c. 44s.

Yhs M.a MDLXXXXV

m.o Bernardino pocchetti pittore de dare adi 23 di giugno sc. dieci di m.a portò michele di nicolaio muffini suo giovane cont.i

L. 70

e addi p.o di luglio sc. dieci di m.a portò cont.i

L. 70

e adi 22 detto sc. dieci di m.a portò michele di nicolaio muffini suo lavorante cont.

L. 70

e adi 12 dagosto sc. dieci di m.a portò piero di bart.o salvestrini suo garzone cont.

L. 70

L. 280

c. 44d.

Yhs M.a MDLXXXXV

m.o Bernardino pocchetti pittore di contro de avere L. dugento ottanta p.li segli fanno buoni per la dipintura di una camera cioè la storia del Re asuero e la regina ester posto spese della muraglia in q.o 42

L. 280

c. 131s.

Yhs M.a MDLXXXVIII

m.o Bernardino pocchetti pittore de dare adi 23 di novembre sc. cinque di m.a p.tò c.i

L. 35

e adi 28 detto sc. otto di m.a portò cont.i

L. 56

e adi 5 di dicembre sc. quatro di m.a portò gio. di filippo perli suo garzone cont.i

L. 28

e adi 24 detto sc. sei di m.a portò cont.i

L. 42

e adi 2 di gennaio sc. sette di m.a portò gio. di filippo perli suo garzone cont.i

L. 49

e adi 9 detto sc. quatro di m.a portò gio. perli suo garzone

L. 28

e adi 23 detto sc. dieci di m.a portò gio. di filippo perli suo garzone cont.i

L. 70

e adi 30 detto sc. dieci di m.a portò cont.i

L. 70

e adi 6 di febraio sc. otto di m.a p.tò cont.i

L. 56

e adi 13 detto sc. dodici di m.a portò cont.i

L. 84

e adi 20 detto sc. dieci di m.a portò gio di filippo perli suo garzone cont.i

L. 70

e adi 27 detto sc. quindici di m.a p.d cont.i

L. 105

e adi 6 di marzo sc. dieci di m.a portò cont.i

L. 70

e adi 13 detto sc. dieci di m.a p.tò cont.i

L. 70

e adi 20 detto sc. otto di m.a portò gio. di fippo perli suo garzone cont.i

L. 56

e adi 27 detto sc. dieci di m.a p.tò gio. di filippo perli cont.i

L. 70

L. 959

c. 131d.

e addi 3 daprile sc. quindici di m.a p.tò cont.i

L. 105

e adi 10 detto sc. dodici p.li di m.a p.tò gio. di filippo perli suo garzone cont.i

L. 84

e adi 17 detto sc. dodici di m.a portò cont.i

L. 84

e adi 24 detto sc. venti di m.a portò cont.i	L. 140
e adi 30 detto sc. quindici di m.a portò cont.i	L. 105
e adi 8 di margio sc. quindici di m.a p.tò c.i	L. 105
e adi 15 detto sc. quindici di m.a p.tò gio. di filippo perli	L. 105
e adi 22 detto sc. quindici di m.a p.tò cont.i	L. 105
e adi 29 detto sc. venti di m.a p.tò cont.i	L. 140
e adi 5 di giugno sc. quindici di m.a p.tò	L. 105
e adi 12 detto sc. quindici di m.a portò cont.i	L. 105
e adi 19 detto sc. quindici di m.a portò cont.i	L. 105
e adi 16 di ottobre sc. dieci di m.a portò c.i	L. 70
e adi 30 detto sc. quattordici p.li portò cont.i	L. 98
	L. 1456
	959
	L. 2415

c. 131d.

Yhs M.a MDLXXXVIII

m.o Bernardino pocietti di contro de avere adi 30 dottobre 1599 sc. trecento quaranta cinque di m.a segli fanno buoni sc. 320 per dipintura di otto stanze che 4 in terreno e 4 di sopra al p.o piano quelle di verso la via e sc. 25 p.li per la camera vechia alato aluscio da via spese per la muraglia in q.o a 152

L. 2415

c. 152d.

Yhs M.a MDLXXXVIII

[Spese per la Muraglia]

e adi 30 dottobre sc. trecento quaranta cinque di m.a si fanno buoni a m.o benardino pocietti pittore e sono sc.320 per dipintura di otto stanze cioè 4 terrene e 4 di sopra dalla banda diverso la via a sc. 40 luna e sc. 25 per avere dipinto la camera vechia allato alla porta da via posto avere in q.o a 131

L. 2415

c. 158s.

Yhs M.a MDC.o

Spese per la muraglia deono dare

....

e adi detto sc. sei di m.a pagati a m.o Ber. no pocietti pittore portò Giuliano suo garzone cont.i sino sotto di 7 daprire per aver dipinto la stanza che abrucio

L. 42

NOTE

Desidero ringraziare la prof. Anna Forlani Tempesti che ha prestato la sua preziosa attenzione a questo studio fornendomi utili suggerimenti. Un vivo ringraziamento anche a Maria Pia Mannini con la quale ho potuto discutere alcuni problemi relativi agli allievi del Poccetti.

¹ F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1681-1728, rist. anast. dell'ed. 1845-1847 a cura di P. Barocchi, V, Firenze, 1974, pp. 7-15. Le citazioni sono tratte da p. 7. Un accenno al Lotti è fatto anche nella vita di Sigismondo Coccapani a proposito di un progetto per la villa del Poggio Imperiale (ivi, p. 405).

Del Lotti (Firenze? - Madrid 1650) tratta anche il Gabburri nelle sue *Vite di pittori* (1736), ma ripete sostanzialmente le stesse notizie del Baldinucci (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. Pal. E.B.9.5., II, c. 615). Questo artista fu molto stimato da Ferdinando II, per il quale creò ingegnosi automi, protagonisti di fantasiosi giochi d'acqua per le ville di Pratolino, di Castello e di palazzo Pitti. Per la fiducia di cui godeva nel 1628 fu mandato dal granduca in Spagna alla corte di Filippo IV. Il Baldinucci ricorda che come architetto fece il disegno della facciata del palazzo Strozzi Del Poeta di via Tornabuoni e la loggetta del cortile di Aiace in palazzo Pitti. Dei documenti inediti confermano la sua presenza nel cantiere della loggia intorno al 1623-1624, ma non specificano con esattezza la natura del suo intervento (Archivio di Stato di Firenze, in seguito A.S.F., Scrittoio delle fortezze e fabbriche medicee 32, cc. 28d., 48d.). La sua presenza nella bottega del Poccetti è documentata già dal luglio 1609, perché riscuote un pagamento del maestro relativo alle pitture della cappella di palazzo Salviati Gerini (cfr. Archivio Salviati, Sezione II, n. 159, c. 119d.; questi documenti sono trascritti in S. Vasetti, *Altare e decorazione nelle cappelle private di Palazzo Salviati Gerini a Firenze e di Villa Le Corti a San Casciano*, in *Altari e immagini nello spazio ecclesiale. Progetti e realizzazioni fra Firenze e Bologna*, in corso di pubblicazione. Dai registri dell'Accademia del Disegno si ricava che si immatricolò nel 1613 (A.S.F., Accademia del Disegno 124, c. 50s.; 57, c. 112s.-d.). Nel 1608 ebbe una causa con Ottavio di Giovan Battista Populeschi e con Baccio di Giovanni Maria Cecchi (A.S.F., Accademia del Disegno 90, cc. 44 r., 61 v.). Su di lui si veda anche U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXIII, Leipzig, 1929, pp. 409-410.

² Il problema dei collaboratori del Poccetti è stato da me parzialmente affrontato in *Bernardino Barbatelli detto il Poccetti*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, anno accademico 1988-1989, relatrice Prof. Mina Gregori, II, pp. 428-443, 454-468. Per un sintetico profilo del Barbatelli (San Gimignano 1553-Firenze 1612) si veda S. Vasetti, in *Il Seicento Fiorentino*, catalogo della mostra, Firenze, 1986, *Biografie*, pp. 149-152; Eadem, *Bernardino Poccetti e gli Strozzi. Committenze a Firenze nel primo Seicento*, Firenze, 1994; sui dati anagrafici del pittore cfr. Eadem, *Le «guccie» di Bernardino Poccetti da San Gimignano*, in *'Paragone'*, 529-531-533, 1994, pp. 154-159.

³ F. Baldinucci, *op. cit.*, III, pp. 150-152 (vita del Poccetti).

⁴ M.P. Mannini, in *Il Seicento Fiorentino*, cit., *Biografie*, p. 58 (con bibliografia precedente). Si veda anche S. Meloni Trkulja, biografia di *Ulisse Ciocchi*, in *Il Chiostro di Ognissanti a Firenze. Gli affreschi del ciclo francescano*, Firenze, 1990, pp. 100-101.

⁵ G. Centrodi-G. Romanelli, *Ulisse Giuochi (o Ciocchi) pittore da Monte San Savino*, in *'Brigata aretina degli Amici dei Monumenti, Bollettino d'informazione'*, XIX, 1982, pp. 32-42.

⁶ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano, 1795-1796, ed. a cura di M. Capucci, I, Firenze, 1968-1970, 1968, p. 171. Il Cinganelli è citato come allievo del Poccetti anche dal Colnaghi (*A Dictionary of Florentine Painters from the 13th to the 17th centuries*, London, 1928, p. 30).

⁷ Cfr. M. Chappell, *ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 25, Roma, 1981, pp. 589-590; M. P. Mannini, *ad vocem*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori e E. Schleier, II, Milano, 1989, pp. 693-694.

⁸ La causa, intentata pochi giorni dopo la morte del Poccetti, si concluse nel marzo del 1613 a favore del Leoncini. Fu riconosciuto, infatti, che i libri erano stati donati in punto di morte dallo stesso Bernardino al suo collaboratore, mentre i soldi presi non erano altro che lo stipendio delle ultime due settimane di lavoro. I quadri dovevano invece tornare in possesso degli eredi. Gli atti di questo processo sono stati rintracciati in parte dalla Campani (*L'attività di Bernardino Poccetti dal 1580 al 1600*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, anno accademico 1973-1974, relatrice Prof. Mina Gregori, II, pp. 134-146) - che trascrive i seguenti documenti: A.S.F., Accademia del Disegno 64, cc. 211-216, 244-245, 258-260; 65, cc. non numerate, sentenza del 18 marzo 1613 - e in parte dalla scrivente (A.S.F., Accademia del Disegno 64, cc. 172v.-173r., 217-223, 238r.-239v., 243r.-v., 261r.-262v., 265r.-268v., 234r.-325r., 407r.-408v., 444r.-445v.). Di queste fonti archivistiche era a conoscenza anche il Colnaghi, perché trattando del Leoncini fa dei riferimenti al processo, senza, però, dare indicazioni precise per il reperimento dei documenti (D.E. Colnaghi, *op. cit.*, p. 150).

⁹ Anche questo processo si concluse a vantaggio del collaboratore del Poccetti, che venne pagato per i suoi disegni. Le fonti archivistiche sono state in parte rintracciate dalla Campani (*op. cit.*, II, pp. 147-149; A.S.F., Accademia del Disegno 64, cc. 318-320) e in parte dalla scrivente (A.S.F., Accademia del Disegno 65, cc. non numerate, n. 40; 91, c. 40r.-v.).

¹⁰ La sua attività come pittore al seguito del Poccetti è documentata dall'incarico che ricevette da Bartolomeo Corsini per completare gli affreschi lasciati incompiuti dal maestro nella cappella di villa Le Corti a San Casciano (cfr. S. Vasetti, *op. cit.*, in corso di pubblicazione, appendice documentaria). Dal momento che dall'esame degli affreschi non si notano differenze stilistiche che facciano individuare la differenza di mano si deve concludere che il Leoncini sapeva imitare perfettamente lo stile del maestro.

Non si deve confondere Francesco di Alessandro Leoncini con Francesco di Michele Leoncini, pittore pistoiese, la cui attività è stata recentemente ricostruita da Perla Cappellini e Franca Falletti in *Chiossi Seicenteschi a Pistoia. Le storie di San Francesco a Giacherino e gli altri cicli contemporanei*, a cura di F. Falletti, Firenze, 1992, pp. 221-229.

¹¹ D.E. Colnaghi, *op. cit.* Il Colnaghi scrive che era nativo di Stia in Casentino e che si immatricolò all'Accademia del Disegno nel 1583. Nei registri dell'Accademia si trovano notizie su di lui fino al maggio del 1615, mese in cui si interrompono i suoi pagamenti di tasse (A.S.F., Accademia del Disegno 124, cc. 76s.-d., 166s.). Su di lui si veda più avanti alle note 32, 37-39.

¹² Su entrambi si vedano rispettivamente le note 33, 36 (Torrini), 35, 77 (Perli).

¹³ Cfr. L. Sebgondi Fiorentini, *Francesco dell'Antella, Caravaggio, Paladini e altri*, in *'Paragone'*, 383-385, 1982, pp. 107-122 (p. 113 e nota 59).

¹⁴ Cfr. S. Mascalchi, *Anticipazioni sul mecenatismo del Cardinale Giovanni Carlo dei Medici e suo contributo alle collezioni degli Uffizi*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria. Convegno internazionale di studi. Fonti e Documenti*, Firenze, 1982, pp. 41-82 (p. 47), e Eadem, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. Porzio, II, Milano, 1989, p. 549. Il Sacchi si immatricolò all'Accademia del Disegno nel 1610 e continuò a pagare le tasse fino al 1632 (cfr. A.S.F., Accademia del Disegno 57, c. 111s.-d.; 124, c. 135s.-d.; 125, c. 111s.-d.).

¹⁵ Cfr. M. Gregori, *Linee della natura morta fiorentina*, in *Il Seicento Fiorentino*, cit., *Pittura*, pp. 41-43.

¹⁶ Dai documenti risulta che nel 1584 Alessandro di Francesco Ghirelli «sta in bottega di Bernardino in Via Maggio» e che è incaricato in qualità di festaiolo di dipingere una tela raffigurante «Dio consegna le tavole della legge a Mosè», (A.S.F., Accademia del Disegno 26, c. 39r.-v.). Immatricolatosi nel 1586, era probabilmente soprattutto un pittore di grottesche (A.S.F., Accademia del Disegno, 56, c. 81s.-d.; 57, c. 17s.-d.).

¹⁷ Nel 1608 il Lucherini è ricordato come un «giovane», appena immatricolato, che «sta con Bern.no Poccetti». (A.S.F., Accademia del Disegno 57, c. 107s.-d.). Più che un pittore egli era probabilmente un doratore (A.S.F., Accademia del Disegno 125, c. 102s.-d.). Nel 1639 era ancora attivo perché allestisce il «mortorio» di Bernardino Capponi (A.S.F., Carte Riccardi 791, inserto 1).

¹⁸ Sul Salvestrini (Castello 1574 - 1631) si veda M.P. Mannini, *La decorazione in villa tra Sesto e Castello nel XVI e XVII secolo*, Sesto Fiorentino, 1979, pp. 10-18, 20-22, 25-30; Eadem, biografia di Bartolomeo Salvestrini, in *Il Seicento fiorentino*, cit., *Biografie*, p. 160; più recentemente R. Spinelli, *Due cicli di affreschi e altri inediti di Piero Salvestrini*, in 'Paradigma', 9, 1990, pp. 171-181. Documenti su Piero, zio del più noto Bartolomeo Salvestrini, sono stati pubblicati da A. Matteoli, *Saggio per un corpus pittorico e grafico di Bartolomeo Salvestrini*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XXXI, 1987, 2/3, pp. 403-433 (pp. 404-405, 429-430).

¹⁹ È ricordato nel 1605 nei pagamenti al maestro per gli affreschi della Certosa del Galluzzo (A.S.F., Conventi Soppressi 51, n. 88, c. 145s.).

²⁰ Era garzone del Poccetti nel 1598 quando quest'ultimo lavorava alla Certosa di Pisa (A.S.F., Conventi soppressi 57, n. 81, c. 428s.). Il Bernini entrò come novizio all'Accademia nel 1596 e si immatricolò nel 1599 (A.S.F., Accademia del Disegno, 28, cc. 51r., 54r.; 57, c. 82s.-d.). Fu console dell'Accademia nel 1613 e nel 1621 (A.S.F., Accademia del Disegno 16, cc. 61r., 72r.). Tra il 1608 e il 1610 eseguì dei ritratti per Alessandro Strozzi, di cui non si hanno notizie (A.S.F., Carte Stroziane, Serie IV, nn. 99 e 100). Morì nel 1644 (A.S.F., Arte dei Medici e Speciali 258, c. 164r.).

²¹ Francesco è ricordato come garzone del Poccetti nei pagamenti per gli affreschi della cappella Canigiani in Santa Felicità (A.S.F., Carte Canigiani 88, c. 101s.; pubblicati da F. Fiorelli Malesci, *La Chiesa di Santa Felicità a Firenze*, Firenze, 1986, p. 335). Si immatricolò nel 1594 (A.S.F., Accademia del Disegno 57, c. 45s.-d.).

²² Egli fu uno dei primi allievi del Poccetti perché compare come garzone nella nota delle spese per i colori serviti per affrescare la Sala Grande di palazzo Capponi nel 1585 (A.S.F., Carte Riccardi 790, inserto n. 35; i pagamenti sono stati parzialmente trascritti da L. Becherucci, *Per un ritratto del Bronzino*, in *Studi in onore di Matteo Marangoni*, Firenze, 1957, pp. 202-209, in particolare p. 207, nota 2). In questo foglio, non pubblicato dalla Becherucci, sono ricordati anche un certo Giuliano di Stefano e Giuseppe «dipintori».

²³ Suo garzone nel 1602 negli affreschi per la Certosa del Galluzzo (A.S.F., Conventi soppressi 51, n. 88, c. 145s.).

²⁴ Forse da identificare col Giuliano di Stefano della nota 22. Un certo Giuliano compare come suo garzone nel 1590 nei dipinti della cappella Canigiani in Santa Felicità (A.S.F., Carte Canigiani 88, c. 101s.; cfr. F. Fiorelli Malesci, *op. cit.*, p. 335). Lo ritroviamo citato anche nel 1602 nei pagamenti di affitto del Poccetti per la casa di via di Sitorno presa a livello dai frati della Santissima Annunziata (A.S.F., Conventi soppressi 119, n. 210, c. 69d.).

²⁵ Compare in qualità di garzone nei pagamenti per gli affreschi della Certosa del Galluzzo nel 1600 (A.S.F., Conventi soppressi 51, n. 88, cc. 56s., 102s.).

²⁶ Documentati rispettivamente nel 1607 e nel 1609-1610 nei pagamenti al Poccetti per i cartoni degli arazzi eseguiti per la Guardaroba medicea (A.S.F., Guardaroba medicea 212, c. 73s.; documenti segnalati da G. Conti, *Ricerche storiche sull'arte degli arazzi in Firenze*, Firenze, 1885, p. 61).

²⁷ F. Baldinucci, *op. cit.*, II, p. 737. Il Tanteri risulta immatricolato all'Accademia del Disegno nel 1601 (A.S.F., Accademia del Disegno 28, c. 56v.). Nel luglio del 1629 venne sepolto nella Congregazione di Sant'Ippolito (A.S.F., Arte dei Medici e Speciali 257, c. 356v.).

²⁸ F. Baldinucci, *op. cit.*, IV, p. 228. La Banti suppone che il Piccioli abbia affiancato nel 1616 Giovanni da San Giovanni negli affreschi della cappella della villa Il Casale, aiutandolo

forse nella pittura delle grottesche (A. Banti, *Giovanni da San Giovanni*, Firenze, 1977, pp. 8, 15; cfr. anche M.P. Mannini, *Il paesaggio nella pittura tra Cinque e Seicento a Firenze*, catalogo della mostra a cura di C. D'Afflitto-M.P. Mannini-C. Pizzorusso, Firenze, 1980, p. 23).

Il Piccioli non risulta immatricolato all'Accademia del Disegno negli anni 1594-1636.

²⁹ L. Lanzi, *op. cit.*, I, p. 170. Il quadro, ricordato anche dal Da Morrona e dal Grassi (A. Da Morrona, *Pregi di Pisa*, Pisa, 1816, p. 183; R. Grassi, *Descrizione storica e artistica di Pisa e de' suoi contorni*, II, Pisa, 1838, p. 173), è andato probabilmente perduto nella distruzione della chiesa di Sant'Antonio Abate in seguito all'ultimo conflitto mondiale (F. Paliaga-S. Renzoni, *Le chiese di Pisa. Guida alla conoscenza del patrimonio artistico*, Pisa, 1991, pp. 3-6).

³⁰ J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Oxford, 1976, p. 102, n. 295, fig. 175.

³¹ Cfr. A.S.F., Accademia del Disegno 64, c. 375. Dal documento si viene a sapere che egli aveva eseguito per una certa Margherita vedova «una nontiatà dipinta in sulla tela».

³² Cfr. A.S.F., Accademia del Disegno 90, c. 37v.

³³ Cfr. A.S.F., Accademia del Disegno 91, c. 54. Nel 1607, anno in cui si immatricolò all'Accademia del Disegno, il Torrini lavorava presso Benedetto Veli (A.S.F., Accademia del Disegno, 57, c. 107s.-d.). Di lui, in base ai pagamenti di tasse all'Accademia, si hanno notizie fino al 1620 (A.S.F., Accademia del Disegno 124, c. 145s.-d.).

³⁴ Cfr. A.S.F., Accademia del Disegno 64, c. 636v.

³⁵ Per il Perli cfr. A.S.F., Guardaroba medicea 251, inserto 6, cc. 549, 559, 595; inserto 7, c. 690; inserto 8, cc. 701, 748, 750, 762, 776. Per il Lucherini cfr. Guardaroba medicea 284, inserto 3, c. 13.

³⁶ Cfr. A.S.F., Carte Riccardi 653, c. 176s.d. Per questa villa i Pucci commissionarono nel 1611 al Poccetti il tabernacolo raffigurante un'«Annunciazione». Su incarico di questa famiglia il Torrini realizzò nel dicembre del 1612 «più armi di casa Pucci et morti dipinte in carta» per il mortorio del Balì Roberto (*ivi*, c. 220s.).

³⁷ Comunicazione orale di Rossella Foggi, autrice della tesi di laurea *Il mecenatismo della famiglia Rinuccini dal Seicento all'Ottocento e le decorazioni interne del palazzo di Via Santo Spirito*, Università di Firenze, anno accademico 1982-1983, relatrice prof. M. Gregori.

³⁸ Si veda A.S.F., Carte Riccardi 645, cc. 283d., 328s., 340s.; 646, c. 464s.-d. (M.C. Fabbri, *La sistemazione seicentesca dell'Oratorio di San Sebastiano nella Santissima Annunziata*, in «Rivista d'arte», XLIV, 1992, pp. 71-152, in particolare 85, 89, 90, 118, 135-137, 148).

³⁹ Fra il 1595 e il 1596 Luca Ranfi subì un processo a causa di un organo da lui dorato e dipinto, che si trovava nel convento di San Francesco degli Zoccoli di San Romano (A.S.F., Accademia del Disegno 63, cc. 88v., 91r.-v., 92v.). La notizia era già nota al Colnaghi che, però, confonde San Romano in Garfagnana con l'omonimo paese vicino a San Miniato (D.E. Colnaghi, *op. cit.*, p. 228).

⁴⁰ Cfr. F. Gurrieri, *Artisti granducali nel Tempio della Madonna della Fontenuova a Monsummano*, Pistoia, 1973, pp. 35-37 e M.P. Mannini, *op. cit.*, 1980, pp. 114-117, n. 38.

⁴¹ L'intervento del Ciocchi nella lunetta raffigurante la «Giustizia» e la «Prudenza» e nelle figure allegoriche del soffitto rappresentanti la «Fama», la «Sapienza», la «Misericordia» e la «Prudenza» è stato riconosciuto dalla Mannini (*op. cit.*, 1980, p. 114, n. 38). Al Ciocchi va attribuito a mio avviso anche il riquadro con «Erme e Minerva».

⁴² I due fregi sono stati attribuiti al Ciocchi dalla Mannini (*ibidem*). Devo precisare, però, che l'ideazione della decorazione della sala n. 20 si deve al Poccetti, che ne affidò la realizzazione al suo collaboratore, riservandosi l'esecuzione pittorica dei mesi di «Marzo», «Aprile», «Maggio», «Luglio», «Agosto», «Ottobre» e «Dicembre». Per due di queste figure esistono i disegni preparatori (cfr. S. Vasetti, in *Il Seicento Fiorentino*, cit., *Biografie*, p. 52).

⁴³ M.P. Mannini, in *6a Biennale della grafica d'arte. Il disegno fiorentino del Seicento nella Marucelliana*, catalogo della mostra, Firenze, 1978, pp. 33, n. 40.

⁴⁴ Per questi affreschi si veda S. Vasetti, *op. cit.*, 1994.

⁴⁵ Questo affresco è stato staccato ed è attualmente in restauro. La sottostante 'Deposizione', anch'essa staccata, è esposta su una parete della chiesa.

⁴⁶ Cfr. *Chiossi seicenteschi a Pistoia*, cit., p. 56, figg. 84, 85, 86.

⁴⁷ La lunetta è pubblicata dalla Mannini (*op. cit.*, 1980, p. 116).

⁴⁸ Cfr. M. Tinti, *Bernardino Poccetti*, in 'Dedalo', IX, II, 1928-1929, pp. 400-430 (p. 430, nota 7).

⁴⁹ Cfr. G. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, X, Firenze, 1762, p. 57. La scuola che occupa attualmente parte degli ambienti del convento è la «Gaetana Agnesi» in via Maffia n. 21.

⁵⁰ Ad Averardo (1542-1595), fratello di Antonio (1554-1619), rimase il pieno possesso dell'antico palazzo di famiglia e cioè quello di via Ghibellina. Verso la metà del Seicento il palazzo di via del Cocomero fu venduto da Vincenzo, figlio di Antonio, ai Gerini, che ne sono stati i proprietari fino alla recente morte del marchese Alessandro (per queste notizie e per le seguenti che verranno fornite sui Salviati si veda P. Hurtubise, *Une famille-témoin. Les Salviati*, Città del Vaticano, 1985, pp. 365, 431, 498-499; per maggiori notizie sul palazzo: L. Ginori Lisci, *I Palazzi di Firenze*, I, Firenze, 1972, p. 415 e M. Bucci, *Palazzi di Firenze - Quartiere della Santissima Annunziata*, Firenze, 1973, p. 68). Il noto palazzo Portinari Salviati di via del Corso apparteneva al ramo romano dei Salviati.

⁵¹ Non mi riferisco a tutto il palazzo Gerini, ma al primitivo possesso dei Salviati che corrisponde al numero civico 40. L'attuale edificio è frutto dell'accorpamento, operato dal Poggi, del vicino palazzo Serguidi (numero civico 42), comprato alla fine del Settecento.

⁵² Cfr. M. Bucci, *op. cit.*, pp. 63 e segg.

⁵³ Pisa, Archivio Salviati, Libri di commercio, serie II, n. 157 (adesso II 146).

⁵⁴ Forse, come spesso accadeva, anche se i lavori erano di notevole entità, non fu ritenuto necessario affidarsi a un architetto. È comunque interessante notare che lo scalpello Jacopo Piccardi, insieme a un certo Francesco legnaiuolo, venne pagato nel 1593 per un «modello di legno del disegno della casa da farsi» (Archivio Salviati, Libri di commercio, serie II, n. 157 - adesso II 146 -, c. 1).

⁵⁵ Ad eccezione della recente scoperta dell'«Allegoria dell'Immacolata Concezione» nella chiesa del Vivaio ad Incisa Valdarno, datata 1594 (cfr. R. Contini, *Un apice "caravaggesco" fiorentino (con un dizionarietto di inediti)*, in 'Paradigma', 8, 1988, pp. 140-141), non ci sono rimaste (o almeno in uno stato di conservazione che le renda apprezzabili) altre opere del Boschi fino alla tavola con i «Santi Pietro e Paolo condotti al martirio» del 1606 (L. Lucchesi, biografia di *Fabrizio Boschi*, in *La pittura in Italia*, cit., II, pp. 649-650).

⁵⁶ Cfr. Archivio Salviati, Libri di commercio, serie II, n. 157 (adesso II 146), cc. 80s.-d., 103d. Cfr. appendice documentaria.

⁵⁷ Durante la visita del palazzo Salviati credo di aver potuto vedere tutti gli ambienti affrescati ancora esistenti e non ho trovato traccia di questi. Probabilmente sono andati distrutti come gli altri, di cui tratterò in seguito, nelle trasformazioni che l'edificio ha subito nel Settecento e nell'Ottocento ad opera del Poggi (F. Borsi, *La Capitale a Firenze e l'opera di G. Poggi*, Roma, 1970, p. 38).

⁵⁸ Archivio Salviati, Libri di commercio, serie II, n. 157 (adesso II 146), cc. 42s., 48s.-d., 60s.-d., 75s. Cfr. Appendice documentaria.

⁵⁹ Sul Mati (1565/70-1648), immatricolatosi nel 1583, si veda P. Dal Poggetto, in *Arte in Valdelsa*, catalogo della mostra, Certaldo, 1963, p. 101, n. 92; G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Firenze, 1983, p. 110 (con bibliografia precedente); S. Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Torino, 1991, pp. 60, 71, 72, 249.

⁶⁰ Il Mati risulta aver avuto anche un altro incarico dai Salviati. Si tratta di un ritratto di Averardo, nonno di Antonio, eseguito nel 1596 (cfr. M.P. Mannini, *Chimere, capricci, ghiribizzi*

e altre cose: esempi periferici di grottesche del tardo Cinquecento, in 'Annali della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi', I, 1984, p. 86, nota 42). La Mannini fa notare che Francesco Mati compare «associato al nome di Antonio Salviati anche nei registri dell'Accademia del Disegno, nel 1596». La studiosa si riferisce alla stima fatta il 31 ottobre 1596 da Bernardino Poccetti e Giovanni Maria Butteri «della pittura della corte del Sig.^r Antonio Salviati» (A.S.F., Accademia del Disegno 28, c. 12v.). A questa stima si fa riferimento anche nei documenti trascritti nell'appendice documentaria (Archivio Salviati, Libri di commercio, serie II, n. 157 - adesso II 146 -, c. 77s.). Allo scarno catalogo delle opere del Mati va aggiunta anche un'inedita 'Ultima Cena' (firmata), eseguita per il refettorio del monastero fiorentino di Santa Marta a Montughi, databile a mio avviso tra il primo e il secondo decennio del Seicento (cfr. S. Vasetti, scheda ministeriale n. 50 del monastero di Santa Marta).

⁶¹ Cfr. Archivio Salviati, Libri di commercio, serie II, n. 157 (adesso II 146), cc. 42d.-s., 44d., 131d. Cfr. Appendice documentaria.

⁶² Cfr. Archivio Salviati, Libri di commercio, serie II, n. 159, cc. 119d., 163s., 181s.-d., 200s. La cappella ancora esistente si trova al primo piano. Per questa si veda S. Vasetti, *op. cit.*, in corso di pubblicazione.

⁶³ Sulla lunetta si veda R.C. Proto Pisani, *Il ciclo affrescato del primo chiostro di San Marco. Una galleria della pittura fiorentina del Seicento*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, II, Firenze, 1990, pp. 321-346 (pp. 322-323).

⁶⁴ F. Bocchi-G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze, 1677, p. 494.

⁶⁵ In particolare raffigurano 'Abramo con la moglie Sara, il nipote Lot e i servi lascia il suo paese per andare a Canaan' (Genesi 12, 4-7), 'Separazione di Lot e Abramo' (Genesi 13, 5-11), 'Dio promette un figlio ad Abramo e fa alleanza con lui' (Genesi 15, 7-12), 'Dio predice ad Abramo la fuga degli Ebrei dall'Egitto' (Genesi 15, 12-17), 'Agar partorisce Ismaele' (Genesi 16, 15-16), 'Abramo circoncide sé e la sua famiglia' (Genesi 17, 23-27), 'Dio accompagnato da due angeli appare ad Abramo' (Genesi 18, 1-15), 'Abramo e Isacco si incamminano verso il monte' (Genesi 22, 34).

⁶⁶ In particolare raffigurano: la 'Nascita di Isacco' (Genesi 21, 1-7), 'Rebecca scende da cavallo' (Genesi 24, 64), 'Abimelec vede Isacco accarezzare Rebecca, che egli aveva presentato come sorella' (Genesi 26, 8), 'Abimelec chiede spiegazione e Isacco confessa che Rebecca è sua moglie' (Genesi 26, 9-11), 'Isacco e i Filistei in contesa per i pozzi' (Genesi 26, 12-25), 'Isacco e Abimelec vengono a patti' (Genesi 26, 26-31), 'Isacco benedice Giacobbe' (Genesi 27).

⁶⁷ In particolare raffigurano: il 'Sogno di Giacobbe' (Genesi 28, 10-18), l' 'Incontro di Giacobbe e Rachele' (Genesi 29, 6-14), la 'Fuga di Giacobbe' (Genesi 31, 17-21), 'Labano si separa da Giacobbe' (Genesi 32, 1-2), 'Esaù, andato incontro a Giacobbe con quattrocento soldati, si imbatte nei servi e nelle greggi mandate avanti da quest'ultimo per offrirle a lui' (Genesi 32, 23-33), 'Giacobbe incontra Esaù' (Genesi 33, 1-20), 'Giacobbe placa Esaù' (Genesi 33, 8-15), 'I figli di Giacobbe sono riuniti nella casa di Giuseppe che offre loro un sontuoso banchetto' (Genesi 43, 15-33). La scena dell'ovale al centro illustra un passo del Libro dei Giudici (19, 22-28).

⁶⁸ In particolare sono: 'I figli di Giacobbe vedono avvicinarsi Giuseppe loro fratello e decidono di ucciderlo' (Genesi 37, 18-20), 'Giuseppe spiega i sogni al faraone' (Genesi 41, 14-35), 'Giuseppe, nominato dal faraone viceré d'Egitto, è portato in trionfo' (Genesi 41, 37-45), 'I fratelli di Giuseppe si rivolgono a lui come governatore d'Egitto per comprare del grano' (Genesi 42, 6-7), 'Giuseppe mangia coi fratelli' (Genesi 43, 24-34), 'Beniamino è trovato in possesso della coppa d'oro rubata a Giuseppe' (Genesi 44, 6-13), 'Giuseppe si fa riconoscere dai fratelli e abbraccia Beniamino' (Genesi 45, 1-15), 'Giacobbe e tutto il suo popolo vanno in Egitto, chiamati da Giuseppe' (Genesi 46, 1-7), 'Incontro di Giacobbe e Giuseppe' (Genesi 46, 28-31).

⁶⁹ Cfr. S. Vasetti, *Bernardino Poccetti e i Certosini Toscani*, in 'Analecta Cartusiana', III, 1991, 5, pp. 5-61.

⁷⁰ I dodici disegni preparatori del Louvre sono: n. 11194 ('Giacobbe e Labano'), n. 11196 ('Incontro di Giacobbe e Rachele'), n. 11197 ('I figli di Giacobbe vedono avvicinarsi Giuseppe, loro fratello e decidono di ucciderlo'), n. 11198 ('I fratelli di Giuseppe si rivolgono a lui come governatore dell'Egitto per comprare del grano'), n. 11192 ('Abramo, Sara e gli angeli'), n. 11192 bis ('Giuseppe offre un banchetto ai fratelli'), n. 11193 ('Separazione di Loth e Abramo'), n. 11193 bis ('Dio predice a Giacobbe la fuga degli Ebrei dall'Egitto'), n. 11195 ('Giacobbe spiega i sogni al Faraone'), n. 11195 bis ('Nascita di Ismaele'), n. 11199 ('Giacobbe e Giuseppe'), n. 33557 ('Esaù si imbatte nelle greggi e nei servi di Giacobbe'). Sono stati pubblicati da F. Viatte, in *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins italiens. Dessins Toscans XVIe-XVIIIe siècles. Tome I: 1540-1640*, Paris, 1988, nn. 342-345, 364-371. Non essendo stato possibile pubblicare tutti i disegni preparatori, per quelli parigini si rimanda alla pubblicazione della Viatte. Gli studi del Gabinetto Nazionale delle Stampe sono i nn. F.C. 130538 ('Sogno di Giacobbe'), F.C. 130539 ('Incontro di Giacobbe e Rachele'), F.C. 130540 ('I figli di Giacobbe vedono avvicinarsi Giuseppe loro fratello e decidono di ucciderlo'), F.C. 130541 ('Abbraccio tra Giuseppe e Beniamino'), F.C. 130542 ('Abramo e Isacco si incamminano verso il monte'), F.C. 130543 ('Abramo, Sara e Lot verso la terra di Canaan'), F.C. 130544 ('Giuseppe nominato viceré dell'Egitto è portato in trionfo'), F.C. 130545 ('Nozze di Isacco e Rebecca'), F.C. 130546 ('I fratelli di Giuseppe si rivolgono a lui come governatore dell'Egitto per comprare del grano'), F.C. 130547 ('Incontro di Giacobbe ed Esaù'), F.C. 130548 ('Fuga di Giacobbe'), F.C. 130549 ('Labano si separa da Giacobbe'), F.C. 130550 ('Abimelec e Isacco'), F.C. 130551 ('Isacco benedice Giacobbe'), F.C. 130552 ('Rebecca scende dal cammello') e F.C. 130553 ('Giacobbe e l'angelo'). Due di essi, e precisamente i nn. F.C. 130549 e 130552, sono stati pubblicati da S. Prosperi Valenti Rodinò, in *Disegni fiorentini 1560-1640 dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra, Roma, 1977, pp. 29-30, nn. 31-32.

⁷¹ Lo Hamilton scrive che la Prosperi Valenti Rodinò ha cambiato la propria opinione sui disegni, concordando con lui sull'attribuzione al Poccetti (cfr. P.C. Hamilton, *Disegni di Bernardino Poccetti*, catalogo della mostra, Firenze, 1980, pp. 47-49, n. 31).

⁷² I quattro disegni parigini considerati autografi sono: n. 11194 ('Incontro di Giacobbe e Labano'), n. 11196 ('Incontro di Giacobbe e Rachele'), n. 11197 ('I figli di Giacobbe vedono avvicinarsi Giuseppe loro fratello e decidono di ucciderlo'), n. 11198 ('I fratelli di Giuseppe si rivolgono a lui come governatore dell'Egitto per comprare del grano'). Gli esemplari romani sono i seguenti: F.C. 130549, 130539, 130540, 130546.

⁷³ A.S.F., Guardaroba medicea 284, inserto V, c. 54. Il documento è inedito.

⁷⁴ Cfr. P.C. Hamilton, *op. cit.*, pp. 71-73, n. 59, fig. 72 e A. Pieraccini, in *Il Seicento Fiorentino*, cit., *Disegno, Incisione, Scultura e Arti minori*, p. 88, n. 2.28.

⁷⁵ Un'ipotesi del genere era stata avanzata anche dallo Hamilton, che notava come «l'invenzione ed il primo schizzo delle composizioni siano da ritenersi sicuramente autografe del Poccetti, mentre si deve probabilmente a qualche allievo, ancora da individuare, il segno a penna ripassato, che in alcune parti, soprattutto nei volti, mostra una pesantezza ed un appiattimento sconosciuti al maestro» (cfr. S. Prosperi Valenti Rodinò, *op. cit.*, p. 29).

⁷⁶ Su di lui si veda alla nota 18. La data di immatricolazione è resa nota dalla Mannini, *op. cit.*, 1979, p. 15. Per il documento si veda A. Matteoli, *op. cit.*, p. 429, doc. E.

⁷⁷ Cfr. A.S.F., Accademia del Disegno 27, c. 36v.; 57, c. 51s.-d.; 102, c. 43v. I suoi pagamenti delle tasse all'Accademia continuano regolarmente fino al 1630, quando probabilmente morì (A.S.F., Accademia del Disegno 124, c. 104s.-d.; 125, c. 96s.-d.). Nel 1600 egli era ancora garzone del Poccetti perché così viene designato nei pagamenti al maestro da parte dei monaci della Certosa del Galluzzo per le pitture della cappella di Tobia (A.S.F., Conventi soppressi 51, n. 88, c. 102s.).

⁷⁸ Cfr. A.S.F., Accademia del Disegno 56, c. 95s.-d.; 57, c. 21s.-d. Egli pagò regolarmente le tasse all'Accademia del Disegno fino al 1636 (A.S.F., Accademia del Disegno 124, cc. 60s.-

d., 81s.-d.; 125, c. 31s.-d.). Nel 1600 il Muffini doveva essere indipendente perché, chiamato a testimoniare in una causa tenutasi presso l'Accademia del Disegno, dichiara di aver lavorato più volta fuori Firenze e di avere degli aiutanti (A.S.F., Accademia del Disegno 65, cc. n.n.). Il Muffini morì il 9 marzo 1636 (A.S.F., Arte dei Medici e Speciali 258, c. 239v.).

⁷⁹ F. Balducci, *op. cit.*, I, p. 204.

⁸⁰ Cfr. A.S.F., Accademia del Disegno 4, c. 60d.

⁸¹ Si veda E. Karwaka Codini-M. Sbrilli, in *Archivio Salviati. Documenti sui beni immobiliari dei Salviati: palazzi, ville, feudi*, Pisa, 1987, pp. 75-80. Le due studiose, sulla base di documenti d'archivio, indicano in Michele di Niccolò Ruffini l'autore della decorazione della cappella e della loggia, andata perduta. Gioia Romagnoli, che ringrazio per avermi messo a conoscenza di quest'opera, ha appurato sul testo originale che l'esatta lettura del cognome del pittore è in realtà Buffini e quindi è da identificare con l'allievo del Poccetti. Si veda G. Romagnoli, in *Lastra a Signa. Percorsi storici e turistici ad uso di viaggiatori attenti*, a cura di G.B. Ravenni, San Giovanni Valdarno, 1990, p. 68.

⁸² Comunicazione di Rossella Foggi.

⁸³ Sugli affreschi della Torre degli Agli cfr. R. Spinelli, *op. cit.*

⁸⁴ Per la decorazione di villa Il Pozzino si veda M.P. Mannini, *Decorazioni fiorentine del Seicento tra commedia dell'arte e melodramma*, in 'Paragone', 529-531-533, 1994, pp. 220-230.

⁸⁵ Bernard Salomon detto il Piccolo Bernardo o Bernardus Gallus nacque a Lione tra il 1506 e il 1560, dove morì nel 1561 (cfr. U. Thieme-F. Becker, *op. cit.*, XXIX, 1935, p. 354).

⁸⁶ Cfr. R. Brun, *Le livre illustré en France au XVI^e siècle*, Paris, 1930, pp. 203-204; A. Cartier, *Bibliographie des éditions des De Tournes, imprimeurs lyonnais*, Paris, 1937, pp. 362-366.

⁸⁷ Cfr. la nota precedente.

⁸⁸ Per questi disegni si veda Maj-Brit Wadell, *Evangelicae historiae imagines. Entstehungsgeschichte und Vorlagen*, Göttingen, 1985 (Acta Universitatis Gothoburgensis). Vi sono pubblicate anche alcune incisioni del Salomon (cfr. 240-264).

⁸⁹ Cfr. Y. Hackenbroch, *A Mysterious Monogram*, in 'The Metropolitan Museum of Art Bulletin', XIX, 1960, I, pp. 19-24.

⁹⁰ Cfr. E. Hewett, *La décoration des Palais Sacchetti par Maître Ponce et Marc le Français*, in 'Gazette des Beaux Arts', I, 1928, pp. 213-227 e T. Pugliatti, *Un fregio di Pellegrino Tibaldi nel palazzo Ricci-Sacchetti a Roma*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, I, Milano, 1984, pp. 406-418.

⁹¹ Altri importanti cicli decorativi in palazzi privati sono quelli di palazzo Capponi, della Sala di Bona in palazzo Pitti, di palazzo Acciaiuoli (si veda S. Vasetti, *Il Poccetti a Palazzo Acciaiuoli*, in G. Trotta, *Gli antichi chiassi tra Ponte Vecchio e Santa Trinita*, Firenze, 1992, pp. 131-134) e di palazzo Spini Feroni (si veda S. Vasetti, *Gli affreschi di Bernardino Poccetti*, in *Palazzo Spini Feroni e il suo museo*, a cura di S. Ricci, Milano, 1995, pp. 95-123).