



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO

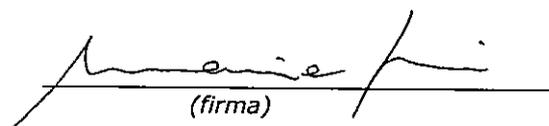
CICLO XXIX

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

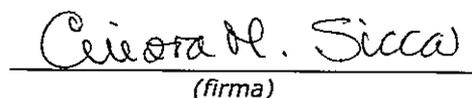
*Ritratti e trattative matrimoniali nel XVI secolo:
il caso della dinastia dei Medici*

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/02

Dottorando
Dott.ssa Porri Marina


(firma)

Tutore
Prof.ssa Sicca Cinzia Maria


(firma)

Coordinatore
Prof. De Marchi Andrea


(firma)

Anni 2013/2016

Indice

Ringraziamenti	pag.	1
Introduzione	>>	2
Capitolo I - <i>Negoziazioni diplomatiche e matrimoni dinastici</i>	>>	7
I.1 <i>Il sistema diplomatico in età moderna: storiografia e linee di ricerca</i>	>>	7
I.2 <i>Il sistema diplomatico a Firenze: dalla Repubblica fiorentina al Principato mediceo</i>	>>	13
I.3 <i>La figura e le funzioni di un ambasciatore</i>	>>	26
I.4 <i>Corte, cerimoniale e diplomazia</i>	>>	36
I.5 <i>Il rito e le fasi del matrimonio in età moderna: le trattative e lo scambio dei doni</i>	>>	46
Capitolo II - <i>Il ritratto e la corte</i>	>>	54
II.1 <i>Il ritratto tra Quattro e Cinquecento</i>	>>	54
II.2 <i>Diritto all'immagine, ritratto di corte e stile internazionale</i>	>>	60
II.3 <i>Formati e funzioni del ritratto a corte</i>	>>	67
II.4 <i>Il ritratto matrimoniale tra stato dell'arte e definizione</i>	>>	70
II.5 <i>Alcune linee guida sul ritratto fiorentino</i>	>>	73
Capitolo III - <i>La seconda metà del Quattrocento</i>	>>	78
III.1 <i>Al di là delle mura di Firenze: Lorenzo il Magnifico e Clarice Orsini</i>	>>	78
III.2 <i>Ambasciatori e spose: Piero de' Medici e Alfonsina Orsini</i>	>>	83
III.3 <i>Ritratti presunti: Maddalena de' Medici e Franceschetto Cibo</i> ...	>>	86

Capitolo IV - Il primo Cinquecento tra Roma e Firenze	pag.	90
IV.1 "Più presto da corte che da guerra": il Magnifico Giuliano ed il lusso della corte	>>	90
IV.2 Banche e corti: Lorenzo de' Medici, i Salviati e la Francia	>>	111
IV.3 Dalla morte di Madeleine al Trattato di Barcellona: la politica medicea tra Roma e Firenze (1519-1529)	>>	129
Capitolo V - Gli anni di Clemente VII e Cosimo I	>>	133
V.1 L'abito non fa il monaco: i progetti matrimoniali di Ippolito de' Medici	>>	133
V.2 Quadri e doni sulla via di Francia: Caterina ed Enrico d'Orléans	>>	141
V.3 Una 'mogliera' inglese per Cosimo I: trattative anglo-fiorentine all'indomani della Tregua di Nizza (1538)	>>	147
V.4 Descrizioni oppure ritratti? I principi medicei e l'ascesa di Cosimo I	>>	159
Capitolo VI - Francesco I e Ferdinando I	>>	172
VI.1 La prova del ritratto: Anna di Francesco e Carlo d'Austria	>>	172
VI.2 Le lunghe trattative con la corte di Mantova: Vincenzo Gonzaga ed Eleonora de' Medici	>>	178
VI.3 Il ruolo delle granduchesse nei ritratti matrimoniali: Virginia e Cesare d'Este	>>	198
VI.4 La finzione del ritratto: Ferdinando I e Cristina di Lorena	>>	202
VI.5 Le funzioni del ritratto matrimoniale: Maria de' Medici ed Enrico IV di Borbone	>>	206
Conclusioni	>>	214
Indice delle immagini	>>	220
Bibliografia	>>	224

Ringraziamenti

Per la sua guida instancabile lungo i sentieri dell'età moderna, desidero ringraziare la prof.ssa Cinzia Maria Sicca, che ha creduto in questo progetto fin dai miei primi ed incerti passi. Grazie a lei, questa tesi è il frutto di numerosi e proficui incontri occorsi in tre anni di intenso lavoro.

Preziosi suggerimenti sono giunti dai professori Antonio Pinelli, Marco Collareta e Vincenzo Farinella, che ringrazio per il sincero interesse mostrato nei confronti dell'argomento. Spero che il lavoro sia in grado, almeno in parte, di rispondere alle curiosità suscitate in ognuno di loro.

Per la ricostruzione del contesto storico, fondamentali sono state le indicazioni di Maria Antonietta Visceglia ed i preziosi riferimenti bibliografici messi a mia disposizione da Paola Volpini, che ringrazio per l'infinita disponibilità accordatami. Estremamente formative sono state inoltre le numerose occasioni di dibattito organizzate in questi anni da The Medici Archive Project così come gli incontri realizzati dal Research Networking Programme "Palatium" nell'ambito del progetto *Court Residences as Places of Exchange in Late Medieval and Early Modern Europe (1400-1700)*. Nel corso dell'autunno 2014, in particolare, ho avuto il privilegio di beneficiare di una borsa dall'European Science Foundation (ESF), che ringrazio.

Un ringraziamento speciale va poi ad Elisabetta Mori dell'Archivio Storico Capitolino di Roma per le lunghe e piacevoli conversazioni su matrimoni e doni nuziali in età moderna. E a Marcello Simonetta, la mia gratitudine per avermi messo a disposizione il suo inesauribile bagaglio di conoscenze storiche e documentarie.

Infine ringrazio Paola, Riccardo, Alessandro, Giulia, il piccolo Adriano ed Enrico per avermi supportato e sopportato, più o meno tacitamente, nel corso di questi lunghi mesi. Un grazie speciale a zia Gabriella per avermi costantemente incitato ad andare avanti. Insieme agli amici di una vita ed ai nuovi incontri, siete stati per me il porto sicuro di sempre.

Abbreviazioni

ASF	<i>Archivio di Stato di Firenze</i>
ASV	<i>Archivio Segreto Vaticano</i>
BAV	<i>Biblioteca Apostolica Vaticana</i>
BnF	<i>Bibliothèque nationale de France</i>
BNF	<i>Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze</i>

Introduzione

Il rapporto dell'arte con l'ambito matrimoniale e con la sfera dei sentimenti è un tema largamente affrontato e discusso dagli studiosi. Eppure, ben lungi dall'aver esaurito le sue prospettive di ricerca, il sodalizio tra arte ed amore continua a rappresentare un campo d'indagine fecondo, dai risvolti spesso sorprendenti.

In questo ambito, il punto sugli studi relativi all'età rinascimentale si deve ad una mostra nata dalla collaborazione tra il Metropolitan Museum of Art di New York e il Kimbell Art Museum di Fort Worth, entrambi sede dell'esposizione tra il novembre 2008 e il giugno 2009. Già dal titolo, *Art and Love in Renaissance Italy*, i curatori della mostra dichiaravano apertamente la loro intenzione di puntare i riflettori sulla sfera privata e sul contesto domestico degli affetti. A questo scopo, un'attenzione particolare veniva infatti prestata ai rituali del matrimonio ed ai pegni d'amore, resi attraverso l'esposizione di quadri e manufatti artistici legati alla vita nuziale, ai quali tuttavia non mancarono di essere accostate anche le più licenziose espressioni ispirate dall'amor profano.

La rappresentazione dell'individuo in ambito matrimoniale ha suscitato, in particolare, l'interesse di Everett Fahy, il quale proprio nel catalogo dell'esposizione tentò di delineare gli sfuggenti contorni del ritratto matrimoniale. In quella sede, lo studioso apriva il discorso con la domanda *What exactly is a marriage portrait?* per sottolineare solo poche righe dopo la grande varietà di immagini oggi comprese sotto l'etichetta di questa espressione. Da un punto di vista strettamente semantico, infatti, possono collocarsi nel medesimo gruppo tanto le immagini scambiate prima del matrimonio, quanto i ritratti di famiglia raffiguranti i coniugi, soli oppure in presenza di figli e parenti. Non solo. Alla dizione *ritratto matrimoniale*, fanno inoltre riferimento i dipinti realizzati per celebrare la nascita di un erede oppure ancora le immagini che commemorano coniugi defunti¹.

La necessità di mettere ordine nelle tipologie ritrattistiche ha senz'altro radici profonde. Già nell'ultimo decennio del XIX secolo, affrontando la fortuna del ritratto nell'Italia rinascimentale, Jacob Burckhardt aveva parlato brevemente anche del ritratto in ambito matrimoniale. In *Das Porträt*, destinato a vedere la luce nel 1898 in un'edizione postuma curata da Hans Trog, lo storico svizzero distingueva tra i ritratti di coniugi, non di rado conditi di rimandi allegorici, e i ritratti di famiglia, nei quali ai due sposi si univa la prole generata dall'unione. Entrambe le tipologie, semplificando, rientravano per il Burckhardt nella cornice del ritratto di gruppo².

Quest'identificazione del ritratto matrimoniale con un'immagine comprendente i soli due coniugi, oppure al contrario diversi membri di una stessa famiglia, si legò con successo alla fortuna critica della scuola olandese del XVII secolo, tesa alla celebrazione del matrimonio

¹ Fahy 2008.

² Cfr. Burckhardt [1898] 1993, pp. 224-230.

come fondamento della borghesia mercantile in ascesa. Allo stesso tempo, non passarono inosservati gli esempi illustri offerti in questo campo dalle dinastie regnanti.

A differenza del ritratto di famiglia, fu proprio l'ambiente internazionale delle corti a riservare forse maggiori fortune al ritratto matrimoniale, qualora questo venga inteso nella sua accezione di immagine scambiata in occasione della conclusione di un parentado. I matrimoni tra i rampolli delle dinastie regnanti avvenivano infatti per procura. Dal momento che le corti erano spesso troppo distanti tra loro per una visita di persona, un viaggio avveniva di norma solo a trattative concluse, ovvero all'indomani della celebrazione *in absentia* di uno degli sposi. Erano queste le circostanze che favorirono la pratica di inviare ritratti prima che i futuri coniugi avessero modo di incontrarsi di persona, un ricorso alle immagini in genere collocabile prima, oppure in concomitanza, della stessa celebrazione del vincolo matrimoniale per procura. L'invio di ritratti a fini nuziali potrebbe quindi leggersi come un momento di conoscenza, un dono più o meno intimo scambiato reciprocamente tra i futuri sposi, i quali sebbene uniti dalla politica familiare rimanevano ancora sconosciuti l'uno all'altra.

In realtà, come si cercherà di dimostrare, il ritratto inviato nel corso di trattative rientrava a pieno titolo in un campo semantico ben più complesso, quello del ritratto d'apparato, che ne connotava fortemente il valore in senso politico e dinastico. Nella sua veste di immagine ufficiale, infatti, il ritratto matrimoniale assolveva a funzioni complesse che non è possibile ridurre alla sola conoscenza visiva del futuro coniuge, nello stesso modo in cui il viaggio che avrebbe portato i due sposi ad incontrarsi per la prima volta diveniva piuttosto un momento di ostentazione del potere attraverso il fasto profuso in entrate, banchetti e feste³.

Attestato già per i secoli precedenti, l'uso di inviare ritratti in ambito nuziale si diffuse su larga scala nel corso del Cinquecento. Il ricorso ad una tale funzione per i dipinti è largamente nota per diversi contesti storico-artistici, configurandosi come un interessante canale di trasmissione di mode e stilemi cortigiani. Tuttavia, nonostante la vastità del fenomeno, o forse proprio a causa di essa, non esiste uno studio volto ad indagare secondo una dimensione unitaria e sistematica la circolazione di tali dipinti. Sebbene infatti molteplici studi siano stati dedicati ai singoli episodi, manca ancora un'analisi organica del fenomeno, che affronti questa tipologia di ritratti matrimoniali alla luce della peculiare funzione da essi assolta all'interno del mondo cortigiano.

Il presente lavoro d'indagine, occupandosi della dinastia dei Medici, vuole quindi porsi come una prima tappa all'interno di un percorso di ricerca più ampio. Anche il contesto fiorentino infatti, sebbene ricco di studi sulla ritrattistica nel Rinascimento, rimane sotto questo aspetto ancora poco indagato, concentrandosi le ricerche soprattutto sulla temperie artistica del XVII secolo⁴.

³ Cfr. Strong [1984] 1987.

⁴ Cfr. ad esempio Goldenberg Stoppato 2011.

La scelta di circoscrivere l'indagine alla dinastia dei Medici nasce dalla consapevolezza delle opportunità offerte dall'ambito fiorentino, delineatosi fin da subito come un terreno estremamente fertile per lo studio dei ritratti in ambito nuziale. Gli studi storiografici sulla dinastia medicea offrono infatti la possibilità di ricorrere ad indispensabili strumenti di ricerca, attraverso i quali è stato possibile condurre un lavoro interdisciplinare e di sintesi, altrimenti difficile da realizzare.

Il repertorio di Karla Langedijk, sebbene datato in molte parti, rappresenta una base di partenza imprescindibile per l'analisi delle immagini medicee, offrendo un ricco catalogo che, con le dovute integrazioni, agevola notevolmente il lavoro di selezione e reperimento dei ritratti medicei⁵.

A questo lavoro, si aggiungono le ormai numerose pubblicazioni sul ruolo delle donne nella dinastia dei Medici così come i lavori di Natalie Tomas e di Gabrielle Langdon, grazie ai quali è oggi possibile rendere conto di un'ampia gamma di tematiche tra loro correlate⁶.

Per il reperimento delle fonti archivistiche, invece, degno di nota è il censimento sulle donne di casa Medici all'epoca del Principato, condotto nel 2003 da Georgia Arrivo, il quale rappresenta, insieme ad inventari di fondi e repertori, una indispensabile bussola per navigare nel vasto mare delle carte conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze⁷. Ugualmente utile alle ricerche si è inoltre dimostrata la piattaforma digitale *Bia* per la consultazione in rete dei documenti⁸.

La selezione delle fonti rappresenta infatti un tassello fondamentale della presente ricerca. Come messo in luce da diversi studi, nel XVI secolo ambasciatori e segretari si affermarono quale canale privilegiato di influenze artistiche, in più occasioni veicolando e diffondendo mode da un capo all'altro del continente. Ma la loro influenza non si esercitò solo nel settore del dono diplomatico, di recente oggetto di importanti studi⁹. Incaricati di trattare le questioni di *parentado*, infatti, gli ambasciatori costituirono anche gli attori principali della circolazione di ritratti matrimoniali in Europa.

La scelta di indagare a fondo i carteggi dei delegati medicei, ai quali era stato affidato il compito di concludere alleanze dinastiche, è quindi apparsa funzionale tanto quanto imprescindibile. Nella maggior parte dei casi, era infatti a loro che i ritratti dei promessi sposi venivano richiesti ed inviati. A questo fine, essenziale si è rivelata l'indagine del sistema diplomatico in età moderna grazie alla quale è stato possibile comprendere gli intricati meccanismi di negoziazione che dettavano la vita quotidiana degli ambasciatori in

⁵ Langedijk 1981-1987.

⁶ Si vedano, in particolare, Tomas 2003; *The Cultural World* 2004; Langdon 2006; *Le donne Medici* 2008; *Medici Women* 2011; *Medici Women* 2015.

⁷ Arrivo 2003.

⁸ La piattaforma è consultabile all'URL: www.bia.medici.org.

⁹ Cfr. Cox-Rearick 1995, pp. 75-88; *The Diplomacy of Art* 2000; Levin 2005, pp. 183-199; *L'arte del dono* 2013.

missione. Allo stesso modo, si è voluto rendere conto della complessa struttura delle segreterie medicee così come dell'altalenante rapporto, talvolta di fiducia personale talaltra di diffidenza, che univa segretari ed ambasciatori agli esponenti di casa Medici, anche questi elementi indispensabili alla corretta decodificazione dei carteggi.

Le lettere inviate e ricevute dagli ambasciatori coinvolti nelle trattative sono quindi state il punto di partenza delle ricerche. Rivelatisi in breve tempo una miniera preziosa di informazioni, tali carteggi hanno permesso in più di un caso di ricostruire non solo il contesto di produzione delle opere, ma anche la funzione ed i tempi di invio e di scambio dei ritratti matrimoniali.

La convinzione che le immagini utilizzate nel corso di trattative nuziali possedessero caratteristiche peculiari, rispondenti in larga parte alle istanze dettate dalla funzione pratica e sociale che i ritratti dovevano assolvere, ha spinto ad affiancare l'esame del contesto storico all'analisi storico-artistica, determinando una suddivisione del lavoro in sei capitoli.

Il ruolo svolto dalla diplomazia nei matrimoni dinastici sarà quindi l'oggetto del primo capitolo. Il complesso sistema diplomatico del Rinascimento, stretto tra cerimoniale ed etichetta cortigiana, viene qui letto alla luce delle linee di ricerca dettate dalla New Diplomatic History, per passare in seguito ad analizzare lo sviluppo del sistema di rappresentanza a Firenze ed il ruolo svolto dall'ambasciatore nella vita di palazzo. Ad un quadro degli studi su vita di corte, etichetta e cerimoniale, fa quindi seguito una disamina dell'istituto del matrimonio, aspetti entrambi necessari per comprendere l'originario contesto di produzione delle opere così come il significato politico delle immagini scambiate. Esigenze eminentemente pratiche, intrinseche alla vita stessa della corte secondo quelli che furono i dettami di un rigido ed assai complesso cerimoniale, svolsero infatti un ruolo importante nel determinare le modalità con cui i ritratti di fidanzamento si affermarono e circolarono tra le dinastie regnanti in Europa.

Nel corso del secondo capitolo sarà invece analizzato lo sviluppo del ritratto autonomo nei secoli XV e XVI, ponendo particolare attenzione alle problematiche inerenti il diritto al ritratto. L'accesso all'immagine del sovrano e la diffusione del ritratto d'apparato saranno analizzati alla luce delle coeve testimonianze, mettendo in evidenza la diffusione all'interno dell'universo cortigiano di un linguaggio pittorico internazionale. La varietà di formati dei dipinti e la molteplicità delle funzioni a loro riservate introdurranno il discorso all'uso del ritratto matrimoniale in ambito cortigiano. Infine, una breve disamina sullo sviluppo della ritrattistica a Firenze porrà i punti di riferimento essenziali per comprendere appieno le scelte artistiche operate dai Medici nel campo del ritratto matrimoniale.

I singoli negoziati avviati dalla casata medicea a partire dal settimo decennio del Quattrocento sono l'oggetto dei quattro capitoli seguenti, nei quali si darà conto dell'uso del ritratto nuziale all'interno del contesto fiorentino. E' infatti in occasione delle nozze di Lorenzo il Magnifico con Clarice Orsini nel 1469 che per la prima volta gli interessi politici ed economici spinsero i Medici a ricercare nuove alleanze dinastiche fuori dalle mura di Firenze nel tentativo, infine riuscito, di consolidare il potere del casato a livello

internazionale. Attraversando tutto il Cinquecento, il cerchio si chiude con l'aprirsi del XVII secolo e con le nozze di Maria di Francesco, che condussero nuovamente una Medici a sedere sul trono di Francia.

Un'ultima considerazione si rende necessaria sulla scelta dei termini di seguito impiegati. L'espressione *ritratto matrimoniale*, sebbene rappresenti senza dubbio un vestito troppo ampio per l'oggetto in esame, rimane per il momento la definizione più convincente. Nella sua monografia su Antonis Mor, Joanna Woodall ha di recente parlato di *betrothal portraits*¹⁰. Se a prima vista, l'espressione *ritratto di fidanzamento* sembrerebbe sciogliere i nodi della questione, ad una più attenta analisi essa non può essere impiegata al caso specifico della dinastia medicea, mostrando un difetto di aderenza al dato storico così come emerso dai documenti. Dagli esempi presi in considerazione, infatti, appare evidente come l'arco di tempo, nel quale le immagini dei promessi sposi venivano inviate, non possa in alcun modo essere relegato all'interno dei confini temporali offerti dal fidanzamento vero e proprio. Come si vedrà meglio nei quattro capitoli dedicati alle trattative in casa Medici, lo scambio di ritratti poteva avvenire anche in seguito alle nozze per procura, ovvero in un momento in cui i soggetti dei dipinti erano già formalmente marito e moglie.

Per comprendere il fenomeno, bisogna quindi lasciare in sospeso la questione della definizione e partire invece dal presupposto che le immagini utilizzate nel corso di trattative nuziali fossero in qualche modo vincolate per loro stessa natura alle necessità della vita cortigiana ed ai tempi imposti dalla diplomazia. Questa circostanza conferiva loro caratteristiche peculiari, attraverso le quali i ritratti potevano assolvere alla loro funzione pratica e sociale. Una lettura del dipinto che tenga conto della sua destinazione d'uso ha l'indubbio pregio di donare maggiore consapevolezza nel momento della sua interpretazione, chiarendo scelte formali e compositive, le quali rischierebbero altrimenti di essere intese in modo arbitrario. Nuove questioni inoltre sembrano in questo modo aprirsi all'orizzonte. La circolazione di ritratti matrimoniali tra le corti europee dovette svolgere, ad esempio, un ruolo non secondario nella diffusione di una moda ritrattistica internazionale. A partire soprattutto dalla seconda metà del XVI secolo, nei centri cortigiani dell'Europa moderna si assiste infatti all'affermazione di un linguaggio pittorico condiviso, nel quale la tradizione italiana del ritratto si coniuga con la minuziosa resa naturalistica di ascendenza fiamminga.

Ponendo l'accento sulla funzione dell'immagine nuziale all'interno della realtà della corte, il valore semantico del ritratto risulta quindi ampliato, restituendo al genere una buona parte della sua polifonia e poliedricità originarie. È di queste ultime che si cercherà di dare conto nelle pagine a seguire.

¹⁰ Cfr. Woodall 2007.

Capitolo primo

Negoziazioni diplomatiche e matrimoni dinastici

1.1 Il sistema diplomatico in età moderna: storiografia e linee di ricerca

L'alternarsi geografico tra grandi potenze e piccoli stati fu reso possibile, soprattutto in Italia, dall'esistenza di una fitta rete di relazioni diplomatiche che unì l'intero continente europeo fin dalla prima età moderna. Diversamente da quanto ipotizzato dai primi studiosi, oggi si sa che la sua creazione fu un procedimento per tappe, destinato a condurre all'affermazione di un sistema di rappresentanza per nulla stabile ed omogeneo nelle sue forme, sebbene di estrema efficacia sul piano politico.

Le relazioni intessute con l'esterno da regni, repubbliche e principati sono state indagate, dal Novecento ai nostri giorni, utilizzando più lenti di indagine ed adottando diversi punti di vista. Un'analisi collettiva e multidisciplinare del fenomeno diplomatico, che ha permesso di dare il giusto risalto alla molteplicità degli aspetti coinvolti, lasciando intravedere nuovi e fecondi campi di ricerca.

Una veloce panoramica degli studi in materia evidenzia come negli ultimi decenni la storia della diplomazia sia stata oggetto di ripensamenti metodologici e cambiamenti di impostazione, che di recente hanno condotto alla nascita di un nuovo filone di studi. Districarsi in questo *mare magnum* di proposte non è compito facile. Fortunatamente, negli ultimi anni due contributi sono giunti a soccorrere lo studioso neofita. Il primo di John Watkins risale al 2008, mentre il secondo di Diana Carrió-Invernizzi è apparso nel 2014. Entrambi ripercorrono nel dettaglio i passaggi chiave di questa svolta storiografica, tracciando i contorni di un articolato dibattito che verrà qui ripercorso solo nelle sue linee essenziali¹.

Gli studi fondanti la storia della diplomazia videro la luce a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso per opera di diversi studiosi stranieri, quali Quincy Wright, Garrett Mattingly e Donald Queller. A loro si devono, in particolare, una prima proposta di periodizzazione del fenomeno e la delimitazione dei confini della nascente disciplina.

In questa prima fase, l'attenzione degli storici si concentrò principalmente su alcune tipologie di fonti. Il prezioso materiale archivistico prodotto dall'antica Repubblica di Venezia rappresentò per questi studi una miniera inesauribile di notizie².

Per la loro ricchezza di contenuto, queste carte furono quindi fin dall'inizio fortemente privilegiate rispetto ad altre tipologie documentarie. La scelta derivava dal fatto che a

¹ Per un'analisi più approfondita, si rimanda quindi a Watkins 2008; Carrió-Invernizzi 2014.

² Cfr. Watkins 2008, pp. 3-4; Carrió-Invernizzi 2014, p. 604.

differenza dei domini principeschi - i quali come vedremo più avanti avevano fondato il loro sistema diplomatico su un rapporto personale tra sovrano ed ambasciatore -, l'ordinamento repubblicano aveva precocemente posto come obbligo ai propri ambasciatori la redazione di relazioni di fine mandato. Una volta rientrati in patria, infatti, residenti ed inviati erano tenuti a presentare al Senato un dettagliato resoconto della missione appena svolta, nel quale persone ed avvenimenti detenevano spesso il ruolo di protagonisti.

Fu così che il caso di Venezia divenne un fertile terreno d'indagine per i primi esperti della disciplina, intenti a ricostruire fatti ed eventi storici (*événements*). La chiara e funzionale organizzazione, imposta dalla repubblica veneta alle proprie ambascerie, era perfettamente funzionale a questo scopo.

Come conseguenza di tale approccio metodologico, la diplomazia fu in larga parte interpretata secondo quelle che sono state definite *dinamiche hobbesiane*, ossia individuando la ragione ultima per la creazione di un sistema diplomatico nella necessità degli stati di limitare quella tendenza alla guerra, considerata come insita per natura in ogni principato, repubblica o monarchia³.

Una spiccata attrattiva tra gli studiosi ebbero quindi le questioni di carattere giuridico, le quali fino almeno al XVII secolo erano state anche l'oggetto privilegiato di numerosi trattati coevi. L'ufficio e l'immunità dei residenti, la circolazione degli inviati ed il diritto d'ambasciata divennero temi centrali della ricerca storica⁴. A questi, si affiancarono questioni riguardanti la pratica della diplomazia (come l'organizzazione dell'ambasciata e le forme della negoziazione)⁵ e problemi teorici come il legame tra diplomazia ed Umanesimo nel Rinascimento⁶.

Il tempo, tuttavia, ha finito per mostrare anche i limiti di un tale approccio metodologico. Privilegiando ad esempio una visione "locale" del fenomeno diplomatico, ovvero conducendo l'indagine perlopiù sulla scia delle singole storie nazionali, ci si è resi conto che il contesto internazionale era tenuto in scarsa considerazione, quando non dimenticato. In questa prima fase, inoltre, le proposte di periodizzazione avevano seguito un principio definibile come "evoluzionistico", il quale nella pratica si era tradotto in una lettura semplificata del fenomeno diplomatico. L'istituzione e l'avvio di rapporti diplomatici tra due stati, ad esempio, era stato fatto coincidere *tout court* con l'effettivo scambio di residenti⁷.

Secondo il modello ormai classico di Garrett Mattingly, inoltre, la comparsa delle prime ambasciate permanenti risalirebbe ad un periodo compreso tra il 1420 ed il 1530, quando

³ Carrió-Invernizzi 2014, p. 604.

⁴ Per una panoramica esaustiva, si rimanda a Bazzoli 2002.

⁵ Fondamentale al riguardo era stato lo studio di Mattingly [1955] 1965.

⁶ Fletcher - De Silva 2010, p. 506.

⁷ Watkins 2008, pp. 3-5.

l'estremo frazionamento territoriale della penisola italiana avrebbe indotto gli stati a ricorrere alla rete diplomatica per contenere i conflitti bellici. Secondo tale ricostruzione, l'origine della moderna diplomazia sarebbe quindi collocabile negli anni della pace di Lodi. Il quarantennio di stabilità politica 1454-1494 è, infatti, rimasto a lungo un imprescindibile spartiacque per le successive proposte di periodizzazione⁸.

Questa estrema semplificazione del sistema diplomatico non è più oggi comunemente condivisa. Alla "vecchia" storiografia, le nuove generazioni di studiosi rimproverano in particolare di aver risolto il proprio compito nell'analisi dei singoli contesti nazionali⁹, rintracciando il fine ultimo della pratica diplomatica nel bilanciamento dei poteri (*balance of powers*) tra gli stati¹⁰.

Le più recenti indagini hanno infatti mostrato come l'equilibrio tra gli stati italiani, verificatosi a fine Quattrocento, non fosse stato una scelta consapevole dei ceti dirigenti, quanto piuttosto il fisiologico esaurimento di una fase di espansione delle singole potenze nella penisola.

Anche il quesito sulle origini della diplomazia residente è apparso superato, essendosi mostrato privo di relazioni con il reale susseguirsi degli eventi. Il progredire delle ricerche in campo diplomatico ha infatti chiarito come la figura del residente fosse presente nelle corti signorili del Quattrocento già prima che venisse stipulata la pace di Lodi. Conferme in tal senso si hanno ad esempio dalla corte di Filippo Maria Visconti.

Gli studi, condotti sulla diplomazia personale di Francesco Sforza e sull'elemento fiduciario che ne costituiva il principale fondamento, hanno invece dimostrato come le relazioni diplomatiche si svolgessero in maniera profondamente diversa da quanto ipotizzato dal modello storiografico classico. Piuttosto che di titolati residenti, le corti si sono rivelate affollate di più generici informatori ed agenti, i quali di frequente avevano operato in terra straniera in modo assai libero. Nelle loro prime manifestazioni, infatti, le interazioni tra stati sovrani avevano beneficiato di un notevole grado di relativa informalità, cedendo solo gradualmente il passo ad una più rigida codificazione dei comportamenti.

Non di rado, inoltre, gli inviati all'estero emergono dall'indagine storica sprovvisti di una chiara definizione delle funzioni da assolvere presso la corte ospitante, così come indefiniti sono apparsi di frequente i limiti temporali delle missioni. Alla corte sforzesca, ad esempio, il titolo di *famiglio cavalcante* poteva indicare sia inviati per brevi periodi che veri e propri residenti¹¹.

⁸ Mattingly [1955] 1965, pp. 51-111. Cfr. inoltre Watkins 2008, pp. 1-3; Frigo [1996] 2013, pp. 119-120.

⁹ Cfr. Carrió-Invernizzi 2014, p. 603: "According to the old model built by Mattingly in 1955, diplomatic history was the analysis of international and political relations within a national context".

¹⁰ Carrió-Invernizzi 2014, pp. 604-605.

¹¹ Frigo [1996] 2013, pp. 119-128; Frigo 1998, pp. 13-20. Entrambi gli studi forniscono un'ampia bibliografia di riferimento.

Il tentativo di definire in maniera univoca l'ufficio di ambasciatore residente si è quindi rivelato in parte anacronistico per la prima età moderna. Gli studi più recenti hanno infatti preferito puntare i riflettori sulla complessità della prassi diplomatica, variegata nelle sue sfumature più di quanto avessero ipotizzato i primi storici della diplomazia. A questo proposito, Riccardo Fubini ha richiamato l'attenzione sul fatto che "l'incertezza dello storico moderno nello stabilire le linee di demarcazione, e con ciò nel definire formalmente l'ambasciata, era condivisa dalla dottrina giuridica coeva"¹².

Importanti differenze, inoltre, sono emerse nella struttura che distinse da una parte l'apparato diplomatico facente capo a principi e sovrani e, dall'altra, il sistema di rappresentanza istituito invece da repubbliche e signorie. Non minori distinguo si sono resi necessari in ambito geografico. Sempre più evidente è infatti apparso il dato che la pratica della diplomazia tendesse a differenziarsi da regione a regione, determinando una varietà di titoli e una molteplicità di funzioni diplomatiche in precedenza difficilmente sospettate¹³.

La figura professionale del diplomatico, dai contorni ricalcati su quelli del nostro tempo, non fu quindi una realtà dell'età moderna. Prima ancora che i residenti prendessero stabilmente piede a corte - ma anche più tardi, al tempo della loro diffusione -, ad arricchire la vita delle corti europee contribuì per secoli la presenza costante di ambasciatori, agenti, mercanti, spie, artisti¹⁴. Così i sovrani dell'età moderna potevano contare talvolta su uomini di fiducia scelti ed inviati all'estero in loro rappresentanza, talaltra su persone già presenti presso la corte straniera, che le circostanze momentanee rendevano imprescindibili canali di informazione per chi volesse comprarne i servizi.

Nuovi campi di indagine, ancora in larga parte inesplorati, si sono quindi aperti agli studiosi. Come sottolineato da Daniela Frigo, la storia della diplomazia è oggi "intesa in un senso molto più ampio, venendosi così a identificare con la storia dei ceti dirigenti che controllavano la politica estera, delle forme istituzionali preposte al controllo delle relazioni internazionali, degli strumenti e delle tecniche utilizzate dagli ambasciatori, della cultura e della concezione della sovranità espressa nei documenti diplomatici, e, infine, delle cause profonde, sociali, economiche, commerciali e dinastiche, che determinavano le scelte politiche di casate regnanti grandi e piccole, di ceti cittadini e di patriziati repubblicani"¹⁵.

Questa nuova tendenza storiografica, denominata *New Diplomatic History*, affonda le proprie radici negli anni Sessanta del Novecento, quando per la prima volta alcuni studiosi, affermando l'esigenza di allargare gli orizzonti della storia diplomatica in senso stretto,

¹² Fubini 2009, p. 44.

¹³ Cfr. Fletcher - De Silva 2010, pp. 506-507; Frigo 2008a.

¹⁴ Cfr. Carrió-Invernizzi 2014, p. 605.

¹⁵ Frigo [1996] 2013, p. 117.

cercarono di colmare le lacune esistenti nella ricostruzione storica e di far fronte alle evidenti incomprensioni che il "vecchio" modello sembrava generare.

Interpretare il sistema di rappresentanza dell'età moderna alla luce di prassi diplomatiche affermatesi solo nei secoli successivi rischiava di falsare la ricostruzione delle dinamiche reali. Per questo motivo, di recente, John Watkins ha proposto l'adozione di un vocabolario in grado di rispettare le peculiarità storiche del sistema diplomatico, limitando così l'insorgere di anacronismi¹⁶.

Contemporaneamente, altri studiosi hanno richiamato l'attenzione sulle fasi evolutive del sistema monarchico. La forte gerarchizzazione tipica delle monarchie nazionali, infatti, si affermò in Europa solo gradualmente. Il modello di stato e di corte affermatosi nel XVII e XVIII secolo fu solo il culmine di tale processo ed ha quindi poco in comune con i meccanismi di negoziazione della prima età moderna, quando il potere, lungi ancora dall'essere saldamente centralizzato, rimaneva distribuito tra più consorterie¹⁷. Un dato che, senza dubbio, va tenuto in grande considerazione se si interpretano i canali diplomatici come espressione diretta dei gruppi al potere in una data società¹⁸.

Maria Antonietta Visceglia ha parlato di un "nuovo slancio che ha investito lo studio della diplomazia", vista ora "come un grande laboratorio politico sopranazionale in cui interagiva una pluralità di attori istituzionali e no in un gioco complesso che intrecciava motivazioni politiche, religiose e culturali"¹⁹. Sulla stessa linea, la definizione di Diana Carrió-Invernizzi:

"The new diplomatic history, a simple variation of the old diplomatic history, from which of course it draws deeply, is one which aims to respond to social and cultural studies, as have the new political and military histories, to deal with the processes, rather than the results, of diplomatic activity, paying special attention to the cultural aspects of the same. It does so, moreover, from an international viewpoint and not from national history. In this manner, it reflects a new agenda of historiographic interests"²⁰.

¹⁶ Watkins 2008, p. 5.

¹⁷ Cfr. Carrió-Invernizzi 2014, p. 604.

¹⁸ Cfr. Fubini 2000, pp. 35-36: "If the embassy was conceived essentially as an emanation of the accrediting body, by which its commission was formulated (councils, colleges, or equivalent offices), its progressive integration into the dynamics of power, and therefore its gradual institutionalization, should be examined in terms of the forms assumed by executive power (as well of the regulation of its technical organ, the chancery)".

¹⁹ Visceglia 2008, p. 3.

²⁰ Carrió-Invernizzi 2014, p. 606. Più avanti, la studiosa definisce inoltre le attività culturali in questi termini: "We believe that there is much that remains to be discovered in the field of the cultural activity of Spanish diplomats, whereby cultural we mean those activities destined to reinforce certain political messages through the spheres of appearances, ceremonial, gifts, or patronage and art collecting" (Carrió-Invernizzi 2014, p. 613).

La nuova storia della diplomazia pone dunque l'accento sui processi e sugli aspetti culturali dell'attività diplomatica, prediligendo agli orizzonti ristretti delle storie nazionali, tipici della precedente storiografia, il più ampio contesto internazionale. Inoltre, il confronto con le altre discipline storiche (storia sociale, culturale, etc.) ha aperto la via per un fruttuoso dialogo con gli studiosi di letteratura, arte, studi di genere, economia, conducendo verso nuovi campi di ricerca²¹. Negli ultimi anni, hanno così visto la luce studi sulla rete personale degli ambasciatori, sui canali di reperimento delle informazioni, sull'importanza dei legami familiari e delle consorterie per gli agenti²². È stato indagato il ruolo centrale del dono ed il rapporto intercorso tra diplomazia ed arte²³, la funzione di mediatore culturale rivestita dall'ambasciatore in età moderna ed il ruolo di quest'ultimo nella creazione di una cultura internazionale, la figura di spie ed informatori, il ruolo giocato da mercanti ed artisti a corte così come la parte svolta dalle donne nelle relazioni internazionali²⁴.

Il rinnovamento storiografico ha inoltre permesso di introdurre nuove chiavi interpretative, come quelle di *diplomazia parallela o informale* e *diplomazia culturale*²⁵. In particolare, per Marika Keblusek "the phrase 'cultural diplomacy' has been used to refer to the various ways in which works of art influence the diplomatic process, in particular when presented as gifts, representing both material and social value" dal momento che "the exchange of gifts - works of art, luxury items, and animals - was an important means of strengthening and nurturing family ties between European courts"²⁶. Tra le modalità maggiormente diffuse per stringere o rafforzare legami dinastici, figurano senza dubbio le alleanze matrimoniali. Così, i ritratti dei promessi sposi scambiati nel corso delle trattative si inseriscono appieno nel contesto descritto dalla Keblusek, condividendo con la diplomazia culturale più di un aspetto.

Soffermarsi brevemente sul sistema diplomatico adottato dai discendenti di Cosimo il Vecchio sarà quindi utile per contestualizzare l'uso che di questi ritratti fece la dinastia medicea, nel corso di quel processo di consolidamento del potere familiare che, nell'arco di poche generazioni, portò i Medici dal controllo *de facto* sulla città di Firenze alla corona del Granducato di Toscana.

²¹ Cfr. Watkins 2008.

²² Cfr. *Italian Ambassadorial Networks* 2010.

²³ Si vedano, ad esempio, *Your Humble Servant* 2006; *Double Agents* 2011. Cfr. inoltre *supra* pp. 1-5.

²⁴ Per i dovuti riferimenti bibliografici, si vedano Watkins 2008, pp. 5-6; Carrió-Invernizzi 2014, pp. 607-610.

²⁵ Carrió-Invernizzi 2014, pp. 605-606.

²⁶ Keblusek 2011 pp. 16-17.

1.2 Il sistema diplomatico a Firenze: dalla Repubblica fiorentina al Principato mediceo

Come è stato accennato, tra il XV ed il XVI secolo la diplomazia rinascimentale attraversò una lunga fase di formazione, i cui esiti rimanevano ancora in larga parte incerti. L'acceso dibattito dei trattatisti quattrocenteschi sullo *status* giuridico che definiva l'ambasciatore rispecchia tutta la distanza che separava ancora i rappresentanti diplomatici della prima età moderna dalla loro più tarda declinazione seicentesca²⁷. I palazzi del re Sole e l'etichetta cortigiana erano ancora lontani. Diversamente da quanto affermato più tardi da François de la Callières in *De la manière de négocier avec les souverains* (XVIII secolo), infatti, il sistema diplomatico nella prima età moderna non si presentava disciplinato secondo i dettami di un unico e coerente sistema di regole²⁸.

Forti differenze persistevano da corte a corte e le tradizioni locali svolgevano una funzione regolatrice imprescindibile, senza dimenticare la mancanza di uniformità tra regimi principeschi ed ordinamenti repubblicani nella prassi diplomatica.

In questo multiforme universo, il sistema di rappresentanza fiorentino definì lentamente i propri contorni, arrivando alla sua forma compiuta sotto il principato di Ferdinando I de' Medici. Fino all'elezione di Cosimo I nel 1538, infatti, Firenze fu il teatro di capovolgimenti politici, in grado di causare cambiamenti profondi nell'*élite* al potere e di dar vita ad un alternarsi di ordinamenti istituzionali, durato decenni²⁹.

Oggetto continuo di riforme e ripensamenti fu anche la diplomazia fiorentina. Nella sua veste di strumento indispensabile di relazione con l'esterno, infatti, il sistema di rappresentanza non poteva esimersi dal rispondere alle esigenze del gruppo dominante.

Il Quattrocento si aprì a Firenze con l'iniziativa di privati cittadini. Furono questi ultimi i promotori delle prime ambasciate, ovvero di missioni inviate al di fuori delle mura di Firenze per tutelare gli interessi economici di alcuni gruppi. Fin dal Trecento, infatti, era prassi comune che le ambasciate cittadine, sostenute economicamente dal Comune, si occupassero di cause di natura commerciale o mercantile. Tali missioni potevano rispondere agli interessi di privati ed avevano una durata temporale ridotta. L'epoca degli ambasciatori residenti era ancora lontana e la legislazione comunale si limitava a normare gli aspetti, per così dire, "secondari" di un'ambasciata, controllando ad esempio

²⁷ Sui trattati del XV secolo, si veda più avanti il par. I.3.

²⁸ Fubini 2000, pp. 25-27.

²⁹ Per un quadro generale sulle vicende politiche fiorentine, si vedano Rubinstein [1966] 1997; *Lorenzo de' Medici* 1977-2011; Spini 1980; Spini 1983; Fasano Guarini 2003; *Firenze e la Toscana* [2004] 2010; Tanzini 2012.

l'ammontare delle spese sostenute nel corso della missione oppure verificando il corretto impiego degli apparati di rappresentanza³⁰.

La funzione politica dell'ambasciatore, che dal XVI secolo divenne centrale nel definire gli incarichi degli inviati, iniziò ad emergere a Firenze solo nel 1415. Furono infatti gli Statuti di quell'anno a fornire al nascente apparato diplomatico un primo nucleo organico di norme, le quali erano ora volte a regolare anche l'elezione e l'operato degli ambasciatori. Questi ultimi si trasformarono così nei rappresentanti della Signoria, della quale divenne loro compito riportare le istanze al di fuori del territorio del contado e del distretto di Firenze.

Non più intermediari di interessi privati, gli ambasciatori fiorentini si videro riconoscere in questo modo dignità pubblica e nobiltà, al pari delle maggiori cariche cittadine. A questo proposito, il Fubini ha infatti scritto che "one discerns the origin of the new public physiognomy of the ambassador, who although not formally the incumbent of an 'office', was effectively such"³¹.

Se la nomina degli ambasciatori divenne competenza esclusiva della Signoria, la registrazione degli atti relativi alle missioni svolte fu invece affidata alla Cancelleria. A quest'ultima, infatti, spettava il compito di raccogliere le istruzioni destinate agli ambasciatori (note nel Quattrocento con i termini di *informationes* e di *mandata*), così come le relazioni redatte dagli stessi inviati al termine del loro mandato. Fu proprio questa mansione, ossia di raccolta della documentazione prodotta dalle missioni all'estero, a permettere il delinearsi di quello stretto rapporto tra diplomazia e cancelleria che fu un carattere costante del secolo successivo³².

Il quadro tuttavia prese forma solo lentamente. Nonostante le novità introdotte dagli Statuti fiorentini del 1415, infatti, ampi margini di incertezza continuarono a sussistere nella nomina degli ambasciatori. Sebbene una disposizione del 13 marzo 1431 avesse stabilito che l'elezione di oratori ed agenti rientrava tra le prerogative dei Signori e dei Collegi, nello stesso periodo la facoltà di eleggere inviati ed ambasciatori fu riconosciuta anche ai Dieci di Balìa e, più tardi, agli Otto di Guardia³³. La situazione era destinata a chiarirsi nell'agosto 1458, quando il Parlamento (di orientamento filo-mediceo) assegnò in forma esclusiva il compito di nominare gli inviati della Signoria al neo-istituito Consiglio dei Cento.

Tale risoluzione ebbe come effetto quello di rafforzare il legame degli ambasciatori fiorentini con i gruppi al potere. Gli inviati divennero di fatto i rappresentanti degli interessi di quel *reggimento* politico, composto dall'*élite* cittadina, di cui essi stessi di frequente facevano a loro volta parte. L'ascesa di Cosimo il Vecchio ed il crescente

³⁰ Fubini 2000, pp. 33-34; Fubini 2009, p. 49.

³¹ Fubini 2000, pp. 36-37.

³² Fubini 2009, pp. 48-49.

³³ Fubini 2000, p. 39.

controllo, esercitato dalla casata medicea sulle magistrature cittadine, decretarono infatti l'accentuarsi del ruolo politico dell'ambasciatore³⁴.

D'altronde, come ricordato da Daniela Frigo, nel Quattrocento "lungi dal costituire l'espressione di una sovranità ormai piena, l'esercizio della diplomazia si configura come strumento di sostegno - e di avallo - di poteri giuridicamente discutibili, come una sorta di mezzo, è stato detto, per «circuire» la propria illegittimità dinastica"³⁵.

La scelta di esponenti del patriziato cittadino per le missioni all'estero non era dettata solamente da considerazioni di ordine politico, ma rispondeva anche ad esigenze di etichetta cortigiana. Nella sua qualità di figura pubblica, infatti, l'ambasciatore doveva essere in grado di rappresentare con dignità la *respublica* fiorentina nelle trattative in corso. Grazie alla nobiltà dei propri natali, una persona di rango elevato era quindi considerata più titolata a presiedere cerimonie e a discutere affari di stato.

Nel 1436, Bernard de Rosier aveva messo in guardia i suoi lettori, affermando che:

"Coaptare... convenit auctoritati mittentium statum mittendorum et dignitatem, ad eius cui mittitur excellentiam habendo respectum"³⁶.

Il passo appena citato è tratto dal trattato *Ambaxiator brevilogus*, nel quale, chiarendo le motivazioni che lo avevano indotto alla stesura dell'opera, il de Rosier parla dell'importanza di restituire legittimità e dignità all'istituto dell'ambasciatore. La nobiltà dell'inviato costituiva in questo senso un tassello fondamentale.

L'importanza della casata d'origine, tuttavia, poteva rivelarsi anche un vincolo dannoso. Una volta all'estero, infatti, gli ambasciatori di illustri natali erano esponenti non solo della *respublica* fiorentina, ma anche di forti interessi familiari. Non di rado furono proprio questi ultimi ad essere anteposti agli interessi della Signoria.

Un altro aspetto controproducente della questione non sembra essere stato tenuto nella debita considerazione dal de Rosier. Il peso, ricoperto dalla casata di provenienza all'interno del contesto cittadino, indusse infatti alcuni agenti a prendere l'iniziativa in delicate questioni politiche, determinando non di rado importanti cambiamenti di rotta nel corso dei negoziati. Questa facoltà decisionale non era in alcun modo contemplata tra le prerogative del loro ufficio. Tuttavia, di essa diversi ambasciatori si sentirono ugualmente investiti³⁷.

³⁴ Fubini 2000, pp. 40-42; Fubini 2009, pp. 48-51.

³⁵ Frigo [1996] 2013, p. 123.

³⁶ "Conviene adeguare all'autorità del mittente la condizione sociale e la dignità dell'inviato, avendo altresì riguardo all'eccellenza dell'autorità a cui si manda", citato in Fubini 2009, p. 65.

³⁷ Fubini 2000, p. 42.

In questa situazione, attriti tra governo ed ambasciatori erano inevitabili. Ancora nel Cinquecento, una diffidenza innata fu nutrita da duchi e da granduchi di Toscana nei confronti degli agenti di estrazione aristocratica.

Nel XV secolo, i Medici tentarono dapprima di arginare gli interessi del patriziato attraverso lo strumento delle *Balie*. La scelta di intraprendere una graduale istituzionalizzazione del sistema di rappresentanza poteva infatti porre rimedio, almeno in parte, al problema.

Riformati il sistema di nomina degli ambasciatori nel 1458 e la Cancelleria nel 1483³⁸, più consistenti cambiamenti furono introdotti nel sistema diplomatico fiorentino al tempo di Lorenzo il Magnifico.

Così, mentre negli anni Ottanta del Quattrocento si affermavano in Italia gli ambasciatori residenti, a Firenze si metteva mano ai tempi delle missioni, prolungando il periodo di permanenza all'estero degli inviati³⁹, ai quali veniva affiancato in aggiunta e supporto un segretario⁴⁰. La nomina degli ambasciatori, inoltre, veniva demandata al neocostituito Consiglio dei Settanta (noto anche come "senato"), l'elezione dei cui membri doveva essere sottoposta alla ratifica personale di Lorenzo il Magnifico.

Come è facile intuire, l'introduzione di questa prassi permise ai Medici di esercitare di fatto un pieno controllo sopra il "senato", ma non fu sufficiente a dissipare la sua diffidenza nei confronti del patriziato cittadino. Accanto ed in concorrenza con il canale diplomatico ufficiale, infatti, il Magnifico preferì istituire un sistema diplomatico parallelo e personale, per volgere a proprio vantaggio l'andamento di ogni missione⁴¹.

Come si vedrà in occasione delle trattative matrimoniali condotte dal Magnifico per i figli⁴², la diplomazia personale dei Medici si sovrappose non di rado ai canali ufficiali di rappresentanza della Signoria fiorentina, senza esitare a scavalcarla, in un intreccio indissolubile di politica interna, politica estera ed interessi familiari⁴³.

Una testimonianza eloquente della diffidenza nutrita nei confronti degli ambasciatori ufficiali giunge da Francesco Guicciardini, il quale narrò nei suoi *Ricordi* le vicende che lo

³⁸ Fubini 2000, pp. 43-44.

³⁹ Fubini 2000, p. 26; Fubini 2009, p. 67.

⁴⁰ Fubini 2000, p. 44.

⁴¹ Fubini 2009, p. 50-53.

⁴² Cfr. più avanti il cap. III.

⁴³ Nonostante sia ormai noto il largo impiego di agenti ed inviati da parte del governo mediceo, in realtà l'ufficio dell'ambasciatore è menzionato per la prima volta solo in un decreto generale, redatto dal Parlamento il 2 dicembre 1494. Al tempo del Savonarola fu infatti stabilito che la nomina degli ambasciatori avvenisse per votazione, spettando ai Signori ed ai Collegi, i quali dovevano riunirsi nei Consigli del Popolo e del Comune. Cfr. Fubini 2000, pp. 44-45.

videro protagonista tra il 1512 ed il 1530⁴⁴. Riflettendo sulla sua esperienza personale come ambasciatore in Spagna (un onore di cui era stato insignito dalla repubblica fiorentina a dispetto della sua giovanissima età), il Guicciardini scrisse a proposito del rapporto di fiducia tra principe ed inviato:

"Sono alcuni principi che agli imbasciatori loro comunicano interamente tutto el segreto suo, e a che fine vogliono condurre la negoziazione che hanno a trattare con l'altro principe al quale sono mandati. Altri giudicano essere meglio non aprire loro se non quello che vogliono si persuada all'altro principe; el quale se vogliono ingannare, pare loro quasi necessario ingannare prima lo imbasciatore proprio, che è el mezzo e instrumento che l'ha a trattare e persuadere all'altro principe. L'una e l'altra opinione ha le ragioni sue: perché da un canto pare difficile che lo imbasciatore, che sa che el principe suo vuole ingannare quell'altro, parli e tratti con quello ardire e con quell'efficacia e fermezza che farebbe se credessi la negoziazione trattarsi sinceramente e senza simulazione; senza che, può per leggerezza o malignità fare penetrare la mente del suo principe, il che, se non la sapessi, non potrebbe fare. Da altro canto accade molte volte che, quando la pratica è simulata, lo imbasciatore, che crede che la sia vera, trasanda molte volte più che non ricerca el bisogno della cosa; nella quale, se crede che veramente el principe suo desideri pervenire a quello fine, non usa molte moderazione e considerazione a proposito del negocio, quali potrebbe usare se sapessi lo intrinseco. E non essendo quasi possibile dare le istruzioni agli imbasciatori suoi sì particolari che l'indirizzino in tutti e particolari, se non in quanto la discrezione gli insegni accomodarsi a quello fine che ha in generale, chi non ne ha notizia non può fare questo, e però facilmente può errarvi in mille modi. La opinione mia è che chi ha imbasciatori prudenti e integri, e che siano affezionati a sé, e dependenti in modo che non abbiano obbietto di dipendere da altri, faccia meglio a comunicare la mente sua; ma quando el principe non si risolve che siano totalmente di questa qualità, è manco pericoloso non si lasciare sempre intendere da loro e fare che el fondamento di persuadere una cosa a altri sia el fare persuasione del medesimo nel proprio imbasciatore"⁴⁵.

Commentando proprio il passo del Guicciardini, Alessandra Contini ha colto l'occasione per mettere in guardia sull'attendibilità delle informazioni fornite dagli ambasciatori nelle loro lettere. La studiosa ha infatti definito il "valore dell'istruzione diplomatica quale

⁴⁴ I *Ricordi* furono più volte revisionati dall'autore, ma pubblicati solo a partire dal 1857 per merito di Giuseppe Canestrini. In particolare il primo nucleo dell'opera, composto durante il soggiorno spagnolo del Guicciardini come inviato della repubblica fiorentina, si costituisce di 16 riflessioni di argomento politico, chiamate dallo stesso autore *ghiribizzi* ed in seguito ampliate in numero e rimaneggiate. Cfr. *Guicciardini. Ricordi* 2013, pp. 9-34. Un'interpretazione dei *Ricordi* del Guicciardini come trattato sulla figura dell'ambasciatore è stata proposta in Biow 2002, pp. 132-146.

⁴⁵ *Guicciardini. Ricordi* 2013, pp. 42-44, n. 2.

sistema ambiguo per eccellenza della comunicazione politica"⁴⁶ e spinto affinché ogni caso venga vagliato criticamente. Solo un'approfondita indagine del contesto, può infatti garantire l'attendibilità delle informazioni che affollano i carteggi diplomatici.

I *Ricordi* del Guicciardini sono inoltre importanti per la testimonianza che offrono sull'insorgere di incomprensioni, malintesi o veri e propri tradimenti tra principe ed ambasciatore. Con queste parole, infatti, mette in guardia il suo lettore:

"Pare che gli imbasciatori spesso piglino la parte di quello principe a presso al quale sono; il che gli fa sospetti o di corruttela o di speranza di premi, o almanco che le carezze e umanità usategli gli abbino fatti diventare loro partigiani; ma può anche procedere che, avendo al continuo innanzi agli occhi le cose di quello principe dove sono, e non così particolarmente le altre, paia loro da tenerne più conto che in verità non è: la quale ragione non militando nel suo principe, che parimente ha noto el tutto, scuopre con facilità la fallacia del suo ministro e attribuisce spesso a malignità quello che più presto è causato da qualche imprudenza. E però chi va imbasciatore ci avvertisca bene, perché è cosa che importa assai"⁴⁷.

Francesco Guicciardini fu un uomo a cavallo tra due epoche. L'avvento del Principato mediceo negli anni Trenta del Cinquecento, aprì infatti a Firenze una nuova stagione anche in campo diplomatico. Per rispondere alle nuove esigenze di affermazione e di legittimazione dinastica, ora avanzate dai Medici, il sistema di rappresentanza fu costretto a mutare forma, divenendo nel tempo più articolato e complesso. Si trattò di un processo lento, all'interno del quale sono state individuate alcune fasi di sviluppo.

Come noto, l'elezione a duca di Firenze di Alessandro de' Medici, voluta da Clemente VII e Carlo V, non esaurì del tutto la Repubblica fiorentina delle sue funzioni. Almeno dal punto di vista formale, infatti, il suo potere rimase pressoché intatto.

In ambito diplomatico, le *Ordinazioni* del 1532, con le quali fu istituito a Firenze il principato «misto»⁴⁸, prevedevano che i membri del Senato dei Quarantotto mantenessero la piena "auctorità di far commissarii et ambasciatori"⁴⁹. Tuttavia, come messo in evidenza dalla Contini, tra le *provvisioni* del Senato non è presente alcun documento che possa testimoniare l'effettività di tali nomine. Il potere di scegliere gli ambasciatori rimaneva nelle mani dei Quarantotto, ma non fu probabilmente da questi ultimi mai esercitato. Pochi

⁴⁶ Contini 2007, p. XXIX.

⁴⁷ *Guicciardini. Ricordi* 2013, pp. 240-241, n. 153.

⁴⁸ Pansini 1991, p. 763.

⁴⁹ Pubblicato in Cantini 1800-1808, vol. I, p. 8, articolo 5. Sulla nomina degli ambasciatori, cfr. Pansini 1982, pp. XV-XVI.

anni più tardi, con il governo di Cosimo I la nomina degli inviati era già sotto il diretto controllo del principe⁵⁰.

Quello di Cosimo I è stato definito un *governo personale*, nel quale la figura del segretario-confidente appare centrale⁵¹. Di lui il duca si fida, con lui discute i numerosi negozi che ogni giorno arrivano a palazzo, analizzando la situazione politica e tessendo strategie di azione.

Sotto il duca Alessandro e all'inizio del principato di Cosimo I, i numerosi segretari necessari alla burocrazia del ducato erano posti sotto la guida di Francesco Campana. Ad essi, come si è visto, potevano essere affidate anche missioni all'estero e rappresentanze diplomatiche. Personalmente scelti dal Medici, i segretari divenivano così parte integrante di quella rete di informatori ed agenti costruita con sapienza da Cosimo I nei lunghi anni del suo governo.

Intanto a Firenze, con la morte del Campana nel 1546 e la conseguente nomina di Lelio Torelli, iniziò ad acquisire contorni più netti quella carica, avente funzione di coordinamento e di organizzazione delle segreterie, che più tardi prese l'appellativo di *primo segretario*. Per tutto il Cinquecento, tuttavia, continuarono a coesistere uno accanto all'altro più ruoli di controllo. Oltre al *segretario in capite*, posto a capo della segreteria, esisteva ad esempio il *primo segretario ed auditore*, incaricato della sottoscrizione delle suppliche e dei memoriali. Un accavallarsi di funzioni che fu risolto solo nel 1610. Con la nomina a capo della segreteria di Belisario Vinta, si assiste infatti ad una definitiva razionalizzazione delle mansioni di coordinamento e alla nascita della figura del *primo segretario di stato*⁵².

Così come le segreterie, anche il modello di rappresentanza mediceo appare in formazione per buona parte del XVI secolo. Soprattutto sotto Cosimo I, il sistema diplomatico fiorentino sembra ancora lontano dai più strutturati canali della diplomazia europea. Sembra quasi, riprendendo le parole della Contini, che "più che alla formalità dei rituali", a Firenze fosse "alla sostanza del mandato politico che si puntava"⁵³. Fu solo in un secondo momento, sotto la guida dei figli Francesco I e Ferdinando I, che la componente curiale si impose con forza anche alla corte medicea.

Gli uomini scelti da Cosimo I per le missioni diplomatiche erano in larga parte esponenti, laici o religiosi, del patriziato fiorentino. Si trattava di aristocratici che avevano sposato la causa del principato, decidendo di legare la propria fortuna a quella dei discendenti di Cosimo il Vecchio. Come per gli *uomini nuovi* chiamati a popolare i ranghi della burocrazia ducale, infatti, sarebbe un errore non riconoscere agli aristocratici filo-medicei

⁵⁰ Contini 1998, p. 78 nota 71; Contini 2007, p. XXXII nota 9.

⁵¹ Cfr. Pansini 1982, p. XXVII: "In questo governo personale i segretari avevano il ruolo di consulenti, ma soprattutto di esecutori della volontà del principe ed erano considerati addetti alla sua persona".

⁵² Per un'analisi approfondita delle segreterie medicee, si veda Pansini 1982.

⁵³ Contini 2007, p. XXXI.

un ruolo essenziale per il sistema economico e sociale messo in piedi dal figlio di Giovanni dalle Bande Nere. La forte personalità dimostrata da alcuni di essi fu, ad esempio, determinante per la positiva conclusione di molti negozi⁵⁴.

Dal momento che la presenza stessa di un agente presso una corte affermava la sovranità del principe o della repubblica che l'aveva inviato⁵⁵, nel XVI secolo i delegati fiorentini non furono accreditati in maniera organica in tutte le corti europee. Se da un lato, sotto l'ala protettiva dell'imperatore, Cosimo I si vide accreditare già nel 1537 un ambasciatore residente presso Paolo III e Carlo V, solo con la pace di Cateau-Cambrésis nel 1559 un residente fiorentino giunse a risiedere stabilmente alla corte di Francia⁵⁶ e presso la corte spagnola di Filippo II. Come si è visto, inoltre, a seguito delle riforme tardo-quattrocentesche la delegazione fiorentina presso una corte straniera si componeva, di norma, di un ambasciatore residente e di un segretario di legazione.

Alla corte imperiale di Carlo V, il segretario di ambasciata fece il suo ingresso al fianco dell'ambasciatore fiorentino fin dal 1537. Alla corte romana dei papi, invece, due anni più tardi, nel 1539, mentre presso il re di Francia il segretario di legazione non compare prima del 1544⁵⁷. Il suo ruolo non appare sempre ben definito. Egli infatti poteva rimanere in sede presso la medesima corte per diversi anni, talvolta superando il tempo ivi trascorso dal residente. Altre volte, invece, aveva l'incarico di portare a termine brevi missioni oppure ancora di spiare in modo discreto, divenendo occhi ed orecchie del signore, l'operato del suo collega ambasciatore⁵⁸. Nominato direttamente dal principe, inoltre, il segretario di legazione poteva assicurare la continuità nei contatti, rimanendo ad esempio nella sede estera in occasione dell'avvicinarsi dei residenti. In questi frangenti, infatti, era il segretario d'ambasciata a tenere le fila dei negozi ancora in corso alla partenza dell'ambasciatore⁵⁹.

Al tempo di Cosimo I, i segretari di legazione furono in larga parte originari delle province del principato e per questo fedelissimi del duca⁶⁰. La loro condizione di *homines novi*,

⁵⁴ Spini 1980, in particolare pp. 68-71 e pp. 144-145; Contini 1998, pp. 79-93; Fasano Guarini 2003; Contini 2007, pp. XLIII-XLIV.

⁵⁵ Cfr. Frigo [1996] 2013, pp. 119-128.

⁵⁶ I rapporti diplomatici fra il ducato di Firenze e la corte di Francia furono a lungo saltuari. All'indomani della pace di Crépy, fu inviato alla corte dei Valois un residente mediceo, il quale fu prontamente ritirato in seguito alla vittoria degli Este nella disputa con i Medici sul diritto di precedenza (1544-1545). Per una bibliografia di riferimento, si rimanda a Contini 2007, p. XL nota 28.

⁵⁷ Contini 1998, pp. 79-80. Per inviati e residenti presso gli altri stati della penisola italiana, cfr. invece Contini 2007, pp. XLII-XLIII.

⁵⁸ Contini 2007, p. XXXIX.

⁵⁹ Cfr. ad esempio Volpini 2010b, p. 208: "Orazio della Rena, secretario de la embajada florentina que residió en la corte desde 1591 hasta 1605 y aseguró la continuidad de los contactos con los miembros de la corte incluso en unos momentos de vacío de la representación diplomática de primer nivel".

⁶⁰ Cfr. Contini 2003, p. 398: "Al fianco degli ambasciatori compaiono le figure dei segretari di legazione, che meglio sarebbe chiamare segretari del duca al fianco dei residenti".

ascesi socialmente grazie ai favori del duca, li rendeva strumenti perfetti di controllo degli aristocratici residenti. Al principe, gli uomini della nascente burocrazia medicea spesso dovevano anche la fortuna della propria famiglia, la quale poteva riversarsi sul territorio di origine in una rete clientelare, fatta di favori e prestigio sociale. Laureati di frequente in *utroque*, come attestato dal titolo di *messer* che accompagna il loro nome nei documenti, in alcuni casi essi divennero, al loro ritorno in patria, primi segretari e fidati consiglieri di Cosimo I⁶¹.

Esemplare può dirsi il caso di Bartolomeo Concini. Originario del Valdarno aretino, il Concini proveniva da una famiglia di origine contadina. Dagli anni Quaranta del XVI secolo, tuttavia, il suo ingresso al servizio di Cosimo I lo condusse a ricoprire la carica di segretario di legazione presso la corte di Carlo V, lavorando al fianco dell'ambasciatore mediceo Averardo Serristori⁶².

In questa funzione, il Concini si trasformò nel destinatario di istruzioni e missive segrete, parallele a quelle ufficiali, destinate invece al Serristori. Dapprima pedina di un complesso sistema di controlli incrociati messo in piedi dal duca, il segretario riuscì con il tempo a stringere un legame privilegiato con il suo principe, divenendo infine "l'uomo della politica estera di Cosimo, più che strumento, attivo protagonista e suggeritore delle linee di intervento"⁶³. La famiglia Concini godé a lungo i frutti dell'influenza di Bartolomeo alla corte medicea. Parenti del segretario mediceo ricoprirono infatti ruoli di rilievo sotto i principati di Cosimo I e di Francesco I, mentre i suoi incarichi al servizio dei granduchi furono ereditati dal figlio Giovan Battista.

Per le sue missioni, un principe non disponeva solo di segretari di legazione e di ambasciatori residenti. Ambasciatori straordinari potevano essere incaricati di trattare uno o più negozi specifici. Vi erano poi gli ambasciatori di complimento, per i quali il rango costituiva un fattore determinante nella scelta dell'agente, dal momento che spettava a loro il compito di vestire i panni del duca in occasione di cerimonie pubbliche come matrimoni e funerali dinastici⁶⁴.

Nel 2003, Alessandra Contini ha reso noto un elenco di persone, considerate adatte a ricoprire incarichi di rappresentanza per conto del granduca. La lista, conservata tra le carte dell'Archivio di Stato di Firenze e databile alla fine degli anni Cinquanta, è ascrivibile con buone probabilità alla mano del segretario Bartolomeo Concini⁶⁵. Nell'indice seicentesco che apre la filza in questione, si legge: "Nota di Quarantotto da farsi e Ambasc[ciato]ri da

⁶¹ Sulla figura dei segretari di legazione, si veda Contini 1998, pp. 93-104.

⁶² Su Bartolomeo Concini, cfr. Malanima 1982.

⁶³ Contini 1998, p. 96. Su Bartolomeo Concini e Cosimo I, si veda anche Contini 2007, pp. XLV-XLIX.

⁶⁴ Contini 2003, p. 399; Frigo 2008a, pp. 16-17.

⁶⁵ Contini 2003, p. 399, nota 22.

mandarsi"⁶⁶. In esso, i fedeli servitori del duca sono suddivisi per competenze, testimoniando la cura posta da Cosimo I nella selezione dei propri rappresentanti. Alcuni di loro furono ritenuti adatti "da mandar[e] Amb[asciato]ri p[er] compl[imen]to", altri come "Amb[asciato]ri da negotij et p[er] risedere", altri ancora "per far[e] oratione". Chiude il documento una "Nota de S[igno]ri da mandare p[er] negotij"⁶⁷.

Il sistema diplomatico fiorentino, tuttavia, non si esauriva negli incarichi ufficiali. Un ruolo rilevante era giocato dagli uomini del coté tolediano, stretti ai Medici da legami di parentela, così come dalle consorterie imperiali e spagnole.

I mercanti fiorentini, attivi nelle maggiori piazze commerciali europee, rappresentavano ormai da tempo un canale privilegiato di contatto con le corti⁶⁸. Accanto a loro, si muoveva un sottobosco di informatori e spie, facenti capo direttamente alla figura del principe, del quale i Medici non esitarono a servirsi, soprattutto nei momenti di maggiore instabilità politica⁶⁹.

Come già accaduto nel secolo precedente, il sistema di rappresentanza fiorentino mutò più volte nel corso del Cinquecento il proprio volto, adattandosi alle esigenze del principato mediceo e rispecchiando la personalità degli stessi granduchi. Da Cosimo I a Ferdinando I, infatti, la rete medicea di ambasciatori ed informatori in Europa prese forma e si consolidò gradualmente. Molti aspetti della diplomazia medicea sono stati oggetto di studio solo in anni recenti.

Già nel 1980, Franco Angiolini aveva messo in luce come l'era di Filippo II d'Asburgo fosse stata a lungo interpretata come un'epoca nella quale i piccoli e medi stati della penisola italiana si videro privati di qualsiasi capacità di intervento politico. Come sottolineato dallo studioso, per diverso tempo questa lettura aveva fuorviato gli studi sulla politica internazionale e sulla diplomazia dei paesi italiani. Salvo rare eccezioni come Venezia, infatti, l'idea di un'Italia immobile e politicamente decadente all'indomani della pace di Cateau-Cambrésis (1559) aveva indotto ad un generale disinteresse degli studiosi nei confronti dei sistemi italiani di rappresentanza, che aveva finito per investire buona parte della seconda metà del XVI secolo. In passato, dunque, il governo di Francesco I de' Medici era stato a lungo interpretato come un periodo di generale sottomissione del granducato alla volontà spagnola, mentre oggi sappiamo che una politica autonoma, anche se di difficile attuazione e con stretti margini di manovra, fu possibile anche per il figlio di Cosimo I ed Eleonora di Toledo⁷⁰.

⁶⁶ ASF, *Carte Stroziane*, Prima serie, f. 13, c. 1 v.

⁶⁷ ASF, *Carte Stroziane*, Prima serie, f. 13, cc. 72 r-v.

⁶⁸ Si veda, ad esempio, il ruolo di mediazione svolto a Londra da Giovanni Cavalcanti in Sicca 2002; Sicca 2006; Sicca 2012.

⁶⁹ Cfr. Contini 1998, p. 79; Contini 2007; Dall'Aglio 2013.

⁷⁰ Angiolini 1980.

Nonostante infatti il pieno allineamento alla politica spagnola, Francesco I si rivelò un attento e raffinato prosecutore del sistema diplomatico inaugurato dal padre. Al pragmatico impianto organizzativo, fatto di ordini diretti e di sintetiche indicazioni che avevano garantito a Cosimo I notevoli successi diplomatici, Francesco I seppe aggiungere la raffinatezza cortigiana ed il linguaggio forbito, che aveva potuto apprendere negli anni del soggiorno giovanile presso Filippo II⁷¹. Questo processo di personalizzazione dell'apparato diplomatico si svolse parallelamente all'avvio della formazione a Firenze di una corte di stampo internazionale ed alla riorganizzazione razionale delle segreterie medicee. Iniziate con il nuovo granduca Francesco I, tuttavia, queste riforme vedranno la loro piena attuazione solo con il principato di Ferdinando I⁷².

L'accortezza diplomatica di Francesco I si riscontra già nelle prime istruzioni che, in veste ancora di principe ereditario, egli inviò agli ambasciatori medicei in Spagna. Nel regno iberico, il giovane Medici aveva soggiornato solo poco tempo prima, tra il 1562 ed il 1564, quando era stato mandato dal padre Cosimo a completare la sua formazione cortigiana⁷³.

Fin dal suo ritorno in patria, Francesco I aveva saputo mettere a frutto quanto appreso. Nelle sue istruzioni, ad esempio, numerosi sono i riferimenti all'esperienza personale. Agli inviati medicei Francesco spiega infatti quali siano i personaggi più eminenti della corte, chiarendo agli ambasciatori le dinamiche di potere esistenti intorno al sovrano spagnolo. Solo con il passare degli anni, le istruzioni del nuovo granduca perderanno in aderenza, testimoniando l'inevitabile volgere degli equilibri interni alla corte di Spagna⁷⁴. Ma anche quando questo accadde, Francesco fu sempre prodigo con i suoi uomini di utili consigli. Nel 1575, ad esempio, metteva in guardia l'allora residente mediceo in Spagna, Baccio Orlandini, affinché rimanesse "reservato et circumspetto con ogn'uno, sendo difficile il possedere li humori sottili delle corti et il cuore delle persone"⁷⁵.

La circospezione del granduca non risparmiò neppure il fratello Pietro. Nel 1579, infatti, il turbolento Pietro de' Medici era stato nominato capitano generale delle fanterie medicee (fanterie che Francesco I aveva promesso di fornire a Filippo II per la conquista del Portogallo). Inviato quindi in Spagna, Pietro ricevette dal fratello granduca le istruzioni

⁷¹ Volpini 2010b, pp. 213-214. A proposito delle istruzioni agli ambasciatori medicei in Spagna, Alessandra Contini notava che "se una sistemazione e una formalizzazione è possibile riscontrare, questa è relativa alla fase posteriore all'ascesa di Francesco al potere (dal 1574), quando però le istruzioni si fanno - come si nota in modo marcato - meno frequenti, più ufficiali e «di complimento», meno ricche di echi: alla formalizzazione delle pratiche corrisponde un irrigidimento delle stesse istruzioni, in una fase di assestamento di equilibri politici faticosamente costruiti da Cosimo I" (Contini 2007, pp. XXXI-XXXII).

⁷² Contini 1998, pp. 120-131.

⁷³ La presenza del principe alla corte di Filippo II era strettamente legata alle trattative matrimoniali intavolate da Cosimo I con l'imperatore, proprio in favore del figlio Francesco. Cfr. Volpini 2010b, pp. 211-212.

⁷⁴ Volpini 2010a, pp. 130-139; Volpini 2010b, pp. 211-217.

⁷⁵ Citato da Volpini 2010b, p. 217.

sulla missione da svolgere, nelle quali Francesco I raccomandava in primo luogo contegno, in particolare in momenti decisivi come i consigli di guerra.

Consenziente Filippo II, Pietro non era l'unico inviato medico presente alla corte spagnola. Francesco I aveva infatti fatto accompagnare il fratello dal colonnello Luigi Dovara, al quale il granduca aveva dato precise istruzioni di rinnegare la condotta di Pietro ogni qualvolta il fratello insistesse nel divenire per la casata medicea questione di imbarazzo⁷⁶.

L'episodio testimonia come nessuno all'interno dell'*entourage* medico fosse immune da quella rete di istruzioni, informatori, spie, ambasciatori e segretari che caratterizzava la diplomazia medicea fin dai suoi albori. Una matassa complessa che con pazienza, lettera dopo lettera, è possibile districare, restituendo ad ognuno il proprio posto nella storia.

In questo sistema, fatto di comunicazione tanto quanto di spionaggio, fondamentali per lo smistamento della nutrita corrispondenza proveniente dall'estero erano le segreterie.

Così, il 2 novembre 1587, da poco divenuto granduca, Ferdinando I emanò un *motu proprio*, con il quale nominò *secretario in capite* Piero Usimbardi. All'Usimbardi, il Medici affiancava due *segretari con dipartimento*, ossia Antonio Serguidi e Belisario Vinta. Le mansioni venivano ripartite tra i tre in questo modo:

“Carico proprio suo [di messer Piero Usimbardi] siano li negotii et lettere di Roma, di cardinali et altri ministri tutti dello Stato ecclesiastico, eccetto Bologna, di Spagna et di Mantova [...]. Il cavalier Serguidi eserciterà la carica dei negotii di Francia, di Genova, di Napoli, etiam attenenti a Don Antonio, di Sicilia, di Malta, d’Urbino, dell’ambasciatore di Lucca [...]. Il cavalier Vinta eserciterà la carica dei negotii di Corte cesarea et di tutti li principi oltramontani, eccettuata la Spagna et Francia, quelli di Venetia, Milano et Ferrara et di tutti li principi d’Italia, eccettuati li sopra espressi nelli antecedenti capitoli, di Bologna [...]”⁷⁷.

Contemporaneamente, il granduca affidava a Giovan Battista Concini, figlio di Bartolomeo, il ruolo di *primo segretario ed auditore*, un tempo appartenuto al Torelli⁷⁸.

Furono questi i primi passi verso quella riorganizzazione delle segreterie, attuata compiutamente solo nel Seicento, che, insieme al graduale affermarsi di una corte internazionale a Firenze, trasformò il granducato di Toscana in uno stato dinastico.

Gli interventi di Ferdinando I sull'apparato di governo e di rappresentanza furono profondamente influenzati dalla sua esperienza alla corte papale. Come noto, infatti, gli

⁷⁶ Volpini 2010a, pp. 130-139.

⁷⁷ Pansini 1982, pp. XXVIII-XXX. Cfr. inoltre Fasano Guarini 2003, p. 29.

⁷⁸ Questo era un ruolo di minore importanza, riducendosi nella sostanza alla sottoscrizione di memoriali e suppliche. In seguito all'istituzione della Consulta nel 1600, inoltre, il ruolo di *primo segretario ed auditore* cadde col tempo in disuso. Cfr. Pansini 1982, pp. XXXI-XXXII.

anni del cardinalato a Roma lasciarono un'impronta indelebile nel giovane Medici. Una volta richiamato a Firenze per succedere al fratello Francesco I nella guida del granducato, Ferdinando I portò con sé in patria cerimoniale ed etichetta cortigiana.

Ma l'ex cardinale fu anche attento a potenziare la sua rete di informatori. Dai numerosi inviati sparsi all'estero, notizie confluivano costantemente verso il cuore pulsante della Toscana. Dai segretari e dagli ambasciatori medicei, Ferdinando I pretese che, diversamente da quanto era avvenuto in passato, essi si dotassero di due reti clientelari, tra loro distinte ed autonome. Solo questo semplice espediente permise al granduca di moltiplicare in breve tempo le notizie dirette a Firenze⁷⁹.

La *politica dell'informazione* perseguita da Ferdinando I fu di vitale importanza, creando i presupposti necessari per l'ampliamento del contesto di azione del Granducato⁸⁰.

Negli anni del suo governo, infatti, Francesco I era rimasto saldamente ancorato alla Spagna. Per lungo tempo, erano quindi stati coltivati prevalentemente i rapporti con l'*entourage* di Filippo II e con quelle famiglie presenti alla corte spagnola che potevano dirsi strette ai Medici da legami di amicizia o di parentela. La scelta di una sposa francese, quale fu Cristina di Lorena, e la volontà di tessere nuove alleanze in Europa portarono Ferdinando I a diversificare le proprie clientele.

In Spagna, essenziali allo scopo furono anche i *canali obliqui o sotterranei* della diplomazia⁸¹. Questi ultimi comprendevano ministri di secondo piano e membri di minore importanza nel sistema cortigiano, ambasciatori e residenti stranieri così come persone che avevano incrociato la propria strada con quella di Ferdinando I durante gli anni del cardinalato romano e che al granduca dovevano in qualche modo riconoscenza e favori.

Per oliare i cardini della diplomazia, gli inviati medicei avevano bisogno che ingenti somme di denaro venissero messe a loro disposizione. La compravendita delle notizie era una prassi abituale e gli informatori facondi venivano ricompensati in moneta contante. Tuttavia, il rischio di incorrere in delatori inaffidabili era sempre dietro l'angolo, come dimostra il caso dello spagnolo Francisco De La Torre.

Le vicende che coinvolsero il membro del seguito dell'*Infanta* Caterina sono state ricostruite da Paola Volpini. Nella primavera del 1594, il De La Torre era stato arrestato insieme a Nicola Castelli dagli agenti di Filippo II. Su di loro pendeva l'accusa di spionaggio ai danni del re di Spagna. Come emerse nel corso del processo, in realtà, il De La Torre aveva fornito al Granduca di Toscana solo notizie false oppure inventate, una

⁷⁹ Volpini 2011, pp. 178-179.

⁸⁰ Per una bibliografia di riferimento sull'importanza politica dell'informazione in età moderna, si veda Volpini 2011, p. 167 nota 9.

⁸¹ Volpini 2011, p. 171.

dimostrazione di come il sistema informativo mediceo non potesse dirsi esente da falle⁸². Tali rischi, d'altronde, erano parte integrante del gioco. La fine *politica dell'informazione* di Ferdinando I, grazie all'afflusso continuo di notizie, permetteva infatti di compensare i danni causati da tutti quei casi, in cui la fiducia del granduca fosse stata mal riposta⁸³.

1.3 La figura e le funzioni di un ambasciatore

Dalla prima età moderna, l'ambasciatore divenne quindi una figura centrale per la creazione di una rete di relazioni al di fuori dei confini di uno stato, rispondendo alle esigenze di rappresentanza di repubbliche e principati⁸⁴. Per questo motivo, numerosi trattati ed opere giuridiche furono dedicati alla figura del diplomatico, insieme ad una moltitudine di *consigli e ragguagli, istruzioni, memorie e ricordi*, redatti con dovizia da sovrani e delegati in missione⁸⁵.

Tale varietà di materiali è stata indagata da Maurizio Bazzoli in uno studio incentrato sulla presenza di *ragion di stato* e di *interesse degli stati* nella trattatistica sull'ambasciatore. Nei numerosi scritti presi in esame, il giurista ha quindi individuato almeno tre discrimini temporali (fine del XVI secolo, anni ottanta del Seicento e prima metà del XVIII secolo) nell'evoluzione della figura dell'ambasciatore. Nella "successione di queste tre fasi si assiste ad un graduale passaggio da una concezione umanistica dell'ambasciatore come *orator* e come «perfetto uomo di Corte», ad una concezione nella quale l'ambasciatore diviene sempre più il responsabile istituzionale di una funzione tecnico-politica in senso moderno, e infine ad una concezione nella quale è già percepibile l'immagine dell'ambasciatore come «funzionario» di un apparato, il cui compito si inquadra in una struttura organizzativa e gerarchica e la cui condizione professionale è socialmente riconosciuta"⁸⁶.

⁸² Sulla vicenda, si veda Volpini 2005. Non tutti i canali di spionaggio erano inoltre noti al granduca. Dal 1608, ad esempio, fu inviato come ambasciatore straordinario presso la corte spagnola di Filippo III il conte Orso Pannocchieschi d'Elci, il quale dall'anno seguente andò a sostituire stabilmente Silvestro Tarugi nel suo ruolo di ambasciatore residente presso la medesima corte. Abile ed assai scaltro, il d'Elci aveva intrapreso fin da subito una fitta corrispondenza con l'amico e segretario granducale Andrea Cioli, ricevendo da quest'ultimo costanti aggiornamenti sulle reazioni che le sue missioni procuravano a Firenze. L'operato del residente veniva così avvantaggiato alle spalle dell'ignaro granduca di Toscana. Sulla vicenda del conte Orso Pannocchieschi d'Elci, si veda Volpini 2011, pp. 180-190.

⁸³ Volpini 2005, p. 240.

⁸⁴ Frigo 2008a, pp. 26-27.

⁸⁵ Per una panoramica su trattati e scritti dedicati alla figura dell'ambasciatore, si veda il recente volume di studi *De l'ambassadeur* 2015.

⁸⁶ Bazzoli 2002, p. 291.

Nel Quattrocento, la pratica delle ambascerie aveva già suscitato un diffuso interesse tra letterati ed umanisti. I temi maggiormente trattati riguardavano i fondamenti istituzionali del *diritto d'ambasciata*, ovvero la prerogativa che permetteva a sovrani e repubbliche di inviare ambasciatori in terra straniera. Il dibattito non fu solo strettamente giuridico, ma aprì talvolta il campo anche ad aspetti etico-politici legati al fenomeno diplomatico, come il richiamo ad un'unità cristiana di stampo erasmiano, destinata a divenire del tutto obsoleta nel Seicento⁸⁷.

La tradizione dello *speculum principis* e le riflessioni letterarie sulle doti del perfetto cortigiano agirono spesso da modelli per i trattati quattro e cinquecenteschi. In particolare, ampi brani degli scritti dedicati all'attività diplomatica furono riservati alle qualità, che rendevano possibile distinguere il perfetto ambasciatore dagli altri. Nel modellare la figura dell'ambasciatore ideale, è evidente l'impronta lasciata in questi trattati da opere quali *Il Cortegiano* di Baldassarre Castiglione (1528) ed il *Galateo* di Giovanni della Casa (1558-1559)⁸⁸. Fino alla fine del XVI secolo, infatti, l'agente diplomatico ideale ricalcava ancora in larga parte i contorni del sogno cortigiano, ai quali si sommavano nella trattatistica del periodo le virtù ritenute fondamentali per un ambasciatore, ossia la prudenza, indispensabile a conciliare l'onestà con l'utilità, e l'obbedienza⁸⁹.

L'ambasciatore, nella sua qualità di *alter ego* di un potere sovrano, beneficiava di specifiche immunità⁹⁰. In quanto portavoce, l'ambasciatore incarnava il potere sovrano di un principe, di un re oppure di una repubblica, al di fuori degli stretti confini territoriali. La dimensione internazionale della sua carica lo poneva quindi al di fuori delle gerarchie vigenti all'interno di uno stato, permettendo deroghe al suo operato. La sua persona infatti era sottoposta unicamente all'autorità del principe.

Questa funzione di rappresentanza era alla base degli onori, tributati ad agenti ed inviati stranieri, in occasione soprattutto di entrate pubbliche, udienze, banchetti e di altri eventi dinastici, volti a scandire con sfarzo e magnificenza la vita della corte. Tuttavia, l'autorità concessa loro rimaneva circoscritta all'interno dei confini della missione.

Nel 1582, Torquato Tasso paragonava il lavoro degli ambasciatori a quello di un attore di teatro:

"L'Ambasciatore due pèrsone sostiene, l'una che dalla natura, l'altra che del Prencipe gli è stata imposta; e si come nelle Tragedie colui, ch'Agamennone, ò Teseo, ò Hercole rappresenta, mentre su le scene a gli spettatori ragiona con portamento reale caminando, e realmente

⁸⁷ Cfr. Behrens 1936; Bazzoli 2002; Frigo 2008a. Per una bibliografia specifica sul *diritto d'ambasciata*, si veda in particolare Bazzoli 2002, pp. 286-287, nota 11.

⁸⁸ Su *Il Cortegiano*, si vedano *La corte e il "Cortegiano"* 1980; Quondam 2000. Sul *Galateo*, cfr. invece *Giovanni Della Casa* 2006.

⁸⁹ Bazzoli 2002, pp. 300-302. Sulla *prudenza* come virtù pratica dell'ambasciatore, si veda Frigo 1995.

⁹⁰ Sull'ambasciatore quale *alter ego* del principe, cfr. Contini 2007, pp. XXXVI-XXXIX.

favellando, a' veri Rè cerca d'assimigliarsi; ma poiche dentro a' secreti della scena s'è ritirato, tutto che de gli abiti reali sia vestito, nondimeno la propria, e natural persona ripiglia; così l'Ambasciatore quando è nella solennità pubbliche, deve sostenere il decoro del Principe, ch'egli rappresenta; ma ne' ragionamenti domestici, e ne' conviti familiari, tutto ch'ancor sia Ambasciatore della sua propria, e natural conditione rammentarsi, e'l publico col privato decoro in guisa temperare"⁹¹.

Affermando chiaramente le due nature che caratterizzavano l'ambasciatore, una pubblica e l'altra privata, l'autore auspicò infatti nel suo dialogo *Il Messaggero* che, proprio come un professionista del teatro, il rappresentante diplomatico entrasse ed uscisse dal palcoscenico della corte, sapendo indossare e dismettere gli abiti del sovrano in base alle occasioni. Nella vita privata, precisava il Tasso, era tuttavia dovere del buon delegato preferire una condotta incline alla modestia piuttosto che all'ostentazione.

Ancora nel Seicento, il De Vera tornava a formulare il medesimo principio in termini pressoché invariati:

"Dos personas son las que representa el Enbaxador: una la de su Rei, otra la suia propria, i assi tiene dos diferentes modos de negociar, i portarse, que como en la tragedia, el que a Alexandro, Iason, o Ciro representa, mientras està en el teatro con ornamentos reales, procura imitar en palabras i acciones a aquella persona que supone; mas luego que se retira al vestuario, si bien de los ornamentos no se despoja, porque espera bolver a salir al teatro, con todo obra, i habla en su figura, privada, i particular; tal el Enbaxador en las solenidades publicas, en las audiencias, en las juntas que se halla, como ministro deve satisfacer la autoridad, i decoro de su Principe, i de su officio, mas fuera de alli en el trato domestico, en las visitas privadas"⁹².

Questa distinzione netta e marcata ritorna nel dualismo tra la sfera ufficiale e la pratica quotidiana della diplomazia. In età moderna, infatti, l'ingresso in città di ospiti ed ambasciatori stranieri costituiva un evento per l'intera comunità. Allo stesso tempo, esso rappresentava una possibilità di ostentazione ed un banco di prova, nel quale veniva misurato il rango, ossia il livello di privilegio raggiunto, dei partecipanti.

In queste occasioni, ognuno aveva il proprio ruolo. Il sovrano anfitrione doveva far mostra pubblicamente della grandezza e dello sfarzo che contraddistinguevano la sua corte, mentre l'ambasciatore ospitato rispondeva adeguando la propria persona al rango da lui rappresentato e pretendendo che cerimonie e cortesie gli fossero corrisposte in maniera adeguata alla situazione. Come sottolineato di recente da Martin Olin, infatti, le dispute

⁹¹ *Il Messaggero* 1582, p. 35.

⁹² *El Enbaxador* 1620, II, p. 117.

sulla precedenza nascevano in quanto l'oggetto stesso di disputa era "*what constituted rank*", dal momento che "if you ceded your rank on one occasion, you might have lost it forever; but on the other hand, by repeating acts of a certain kind you might attain a rank you strictly were not entitled to"⁹³.

Per secoli, infatti, il diritto consuetudinario aveva costituito la base per la legittimazione al potere dei regnanti, definendo in ambiente curiale le regole dell'etichetta cortigiana e del cerimoniale⁹⁴.

Per questa ragione, negli scritti sugli ambasciatori interi capitoli sono riempiti da *exempla* tratti dal passato. Esempi dal mondo antico e dall'età medioevale sono ricordati nel 1585 da Alberico Gentili, nel suo trattato *De Legationibus*⁹⁵. Con il XVII secolo, il numero degli eventi ricordati crebbe in maniera esponenziale, dando vita a veri e propri repertori di modelli⁹⁶, da cui attingere informazioni preziose per ogni occasione di celebrazione dinastica: matrimoni, funerali, ingressi trionfali, incontri diplomatici.

Già a partire dal XVI secolo, inoltre, invalse e si affermò l'uso di descrizioni a stampa, nelle quali gli ingressi in città di personalità straniere ed altri avvenimenti degni di nota venivano raccontati con minuzia di particolari. Accanto alle descrizioni, le incisioni assolvevano un'analoga funzione, fornendo talvolta un supporto visivo al racconto, talaltra immettendosi sul mercato in maniera del tutto autonoma. Mezzo di propaganda politica e di esaltazione dinastica, questi dettagliati resoconti divenivano un modello di riferimento e confronto per occasioni analoghe, costituendo un pratico strumento di consultazione per ambasciatori e cortigiani⁹⁷.

Il cerimoniale infatti non era ovunque lo stesso. In primo luogo, profonde differenze derivavano dal diverso ordinamento che regolava la vita pubblica di regni e principati rispetto alle repubbliche. A complicare la situazione, si aggiungeva il fatto che ogni corte seguiva usanze differenti. In *Il Messaggero*, Torquato Tasso ne fornisce un esempio eloquente, quando afferma che una distinzione netta doveva rimanere tra gli onori tributati ad un principe in visita e le cerimonie fatte ad un ambasciatore straniero:

⁹³ Olin 2012, pp. 26-27. Interminabili questioni di precedenza potevano sorgere tra gli ambasciatori stranieri presenti a corte. Si pensi ad esempio all'annosa disputa Medici-Este, per la quale si rimanda a Contini 1998 p. 113 nota 193 (con ampia bibliografia); Frigo [1996] 2013, p. 154.

⁹⁴ Su corte e cerimoniale, cfr. più avanti il par. I.4.

⁹⁵ *De Legationibus* 1585.

⁹⁶ Si veda, ad esempio, *L'ambassadeur et ses fonctions* 1682.

⁹⁷ Olin 2012. Cfr. inoltre Strong [1984] 1987, dove all'Appendice I lo studioso fornisce una lista dei maggiori eventi festivi occorsi in Europa dal 1494 al 1641, corredandola delle relative descrizioni a stampa ed illustrazioni. In questo variegato *corpus*, le opere dedicate agli ingressi ed alle cavalcate cerimoniali di ambasciatori, oppure di ospiti stranieri in visita, si fanno più frequenti nel corso del Seicento. A questo proposito, si veda ad esempio l'utile catalogo delle descrizioni romane (fine '500-1700) redatto in Fagiolo dell'Arco 1994; Fagiolo dell'Arco 1997. In particolare sulle testimonianze fornite dalle incisioni delle feste a Roma, si veda da ultimo il catalogo della mostra *Feste barocche per inciso* 2015.

"buono non sia quell'uso di Germania, secondo il quale l'Ambasciatore tiene quel luogo medesimo, che terrebbe il suo Principe; onde l'Ambasciatore di Ferrara, e di Mantova al Duca di Urbino, e di Parma precederebbe. [...] Perché sempre si dee fare alcuna differenza fra la persona rappresentante, e la rappresentata; non essendo l'una l'istesso che l'altra; onde più ragionevole è l'uso di quelle Corti, le quali attribuiscono a gli Ambasciatori luoghi separati distinguendo le persone rappresentanti dalle vere"⁹⁸.

Come è facile immaginare, la complessità e gli ingenti costi delle cerimonie ufficiali, vere e proprie dimostrazioni pubbliche di potere, le rendevano poco adatte a rispondere alle esigenze pratiche ed immediate dell'universo diplomatico. Per ovviare al problema, era quindi prassi comune che accanto alle occasioni ufficiali avessero luogo incontri e negoziati condotti in forma privata. Il cerimoniale di corte infatti obbligava a tributare onori solo a quegli ambasciatori che agivano in veste ufficiale⁹⁹. Fino al suo ingresso ufficiale, con il quale veniva dato inizio al suo ufficio presso la corte ospitante, un ambasciatore poteva dunque operare in incognito¹⁰⁰.

I compiti di un ambasciatore nel XV e nel XVI secolo potevano essere molti. Non di rado, le funzioni assegnate agli inviati variavano nel corso della missione, talvolta mettendone a dura prova la pazienza.

Marino Cavalli era stato inviato dalla Signoria di Venezia presso i mercati tedeschi alla ricerca di grano. Tuttavia, nel 1539 si lamentava di come in realtà fosse stato costretto ad agire da:

"ambasciatore, camerlengo, segretario, ragionato, mercante di cosa fastidiosissima, corriere, [...] sollecitatore"¹⁰¹.

Frequentemente, infatti, l'ambasciatore era incaricato dei negozi più disparati, grazie a quella che è stata definita la sua "chameleon-like versatility, his flexibility in role-switching, his various uses of the same network - in short, the convergence of cultural, political and intellectual mediation in one figure"¹⁰².

Per buona parte dell'età moderna, infatti, l'ambasciatore non ebbe un profilo del tutto definito, tanto che la sua figura sembra di frequente sovrapporsi a quella di spie ed informatori oppure di artisti e mercanti. Era la capacità personale d'accesso ad esponenti

⁹⁸ *Il Messaggero* 1582, p. 36.

⁹⁹ Fantoni 1985, pp. 149-150.

¹⁰⁰ Sulle *entrées* ufficiali e in incognito, si veda Olin 2012.

¹⁰¹ Citato in Frigo [1996] 2013, p. 143.

¹⁰² Keblusek 2011, p. 6.

della corte che interessava sovrani e principi e quello dell'ambasciatore rimaneva, come è stato detto, "un incarico politico 'aperto'"¹⁰³.

La figura professionale dell'ambasciatore è un portato piuttosto recente. Nel 1436 Bernard Du Rosier affermava nel suo *Ambaxiator Brevilogus* che "Ambaxiatorum nomen modernum est", attestando in questo modo la relativa novità del termine *ambasciatore*¹⁰⁴. Ancora nel XVI secolo, infatti, a Mantova coloro i quali ricevevano compiti di rappresentanza diplomatica potevano essere ricordati nei documenti come *oratori*, *segretari*, *gentiluomini* o *agenti*. Quanto poi al termine *diplomazia*, esso compare negli scritti sull'ambasciatore solo nel XVIII secolo¹⁰⁵.

Vestire i panni del principe e rappresentarlo all'estero era un onore da gentiluomini. Il 3 marzo 1505 Baldassarre Castiglione, scrivendo alla madre Aloisia Gonzaga, accennava alle segrete speranze che riponeva di poter rappresentare il duca, Francesco Maria Della Rovere, nella cerimonia di consegna dell'Ordine della Giarrettiera. La missione dell'autore de *Il Cortegiano* alla corte di Enrico VII Tudor avvenne solo due anni più tardi nel 1507, ma è in questa lettera che il mantovano fornì una chiara descrizione delle doti, richieste ad un ambasciatore di complimento:

"De la andata de Ingilterra, io non ne so altro, se non che la Ex[cellen]tia del Sig[no]r Du[ca] mio è necessitato mandarli una persona, e pur a qualche uno ha ditto voler ogni modo ch'io sia quello. E discorrendo io la famiglia de li zentilhomini suoi, e li officij de ciaschuno, non mi è difficile credere che la andata tochi a me. La causa del mandar là, si è per la confirmatione de' privilegij che ha Sua Ex.tia da la M[ae]stà del re di Ingilterra, per la dignità de la Giaratera, ch'è uno ordine, come quello de San Michele del Re di Franza. A questo bisogna mandarli homo da cunto, e cum gran solenità e accettato da la maiestà del re, e molto honorato. E longo seria narare el tutto: che questo ordine è cum molta cerimonia stabilito. Sì che, s'el parerà a la Ex[cellen]tia del S[igno]r mio far electione di me a questo, io non lo refutarò, per esser cosa honorevolissima, e de la quale sperarei raportare anchor utilità, perché so che li andarei cum gran favore. Sì

¹⁰³ Frigo 1998, p. 28. Cfr. inoltre *Your Humble Servant* 2006; *Double Agents* 2011.

Ancora a proposito della pratica diplomatica seicentesca, Daniela Frigo ha sottolineato come sia impossibile separare "i negoziati dinastici dagli scambi di favori, le trattative ufficiali dagli incontri privati con ministri e consiglieri, l'incarico di trattare un'alleanza o una pace dal quotidiano lavoro delle informazioni e degli avvisi. Difficile e anche inutile voler separare la diplomazia come canale di contatti politici tra gli stati dalla diplomazia come strumento privilegiato - e in certi casi unico - di conoscenza delle corti, dei sovrani, degli stati, e come strumento, anche, della vita interna alla corte, col continuo mobilitarsi degli inviati alla ricerca, per conto del loro signore, di beni, merci, servizi, personale di corte" (Frigo [1996] 2013, p. 142).

¹⁰⁴ Citato in Frigo 2008a, p. 19.

¹⁰⁵ Frigo 2008a, pp. 16-20.

che suplico a la M[agnificentia] V[ost]ra che anchor lei se ne contenti, se pur accaderà, che tal cose non accadeno ogni dì"¹⁰⁶.

La scelta dell'inviato era una questione che richiedeva grande attenzione¹⁰⁷. Francesco Guicciardini rammentava nei suoi *Ricordi* che:

"Diceva el duca Lodovico Sforza che una medesima regola serve a fare cognoscere e principi e le balestre. Se la balestra è buona o no, si conosce dalle frecce che tira; così el valore de' principi si conosce dalla qualità degli uomini mandano fuori"¹⁰⁸.

Per portare a termine la missione, l'ambasciatore riceveva di norma prima della partenza istruzioni scritte. Queste ultime tuttavia potevano divenire un sistema di comunicazione a volte assai complesso¹⁰⁹. Oltre ai *Ricordi a parte*, i quali contenevano le informazioni più segrete, nel 1593 Francesco Guicciardini nella sua veste di ambasciatore medico presso Filippo II aveva ricevuto anche un'istruzione pubblica, un'aggiunta all'istruzione ed una memoria allegata.

Più in generale, l'ambasciatore in procinto di partire era solitamente munito di due tipi diversi di istruzione. La prima, pubblica o "ostativa", costituiva la missione ufficiale dell'inviato e doveva essere mostrata al sovrano - oppure ad suo ministro - al momento di essere ricevuto nella prima udienza ufficiale. Insieme all'istruzione pubblica, l'ambasciatore riceveva anche alcune lettere di presentazione, già compilate oppure in bianco, che sarebbero servite al suo arrivo per introdursi nella nuova corte. Grazie all'istruzione pubblica ed alle lettere di presentazione, l'inviato faceva dunque il suo ingresso nella fitta rete delle relazioni cortigiane.

La seconda istruzione era invece considerata segreta ed era destinata esclusivamente agli occhi dell'ambasciatore, costituendo di frequente il vero scopo del suo viaggio. In questa consegna segreta, il sovrano chiariva i propri pensieri sulla corte ospitante, tracciando di sovente i profili dei cortigiani presenti, le reti di potere e le clientele esistenti, che l'ambasciatore doveva saper sfruttare a proprio vantaggio. Secondo il grado di fiducia che

¹⁰⁶ Lettera di Baldassarre Castiglione ad Aloisia Gonzaga (Roma, 3 marzo 1505) in BAV, Vaticano Latino 8210, cc. 35-36. La trascrizione della lettera, insieme a parte della corrispondenza del mantovano, è consultabile online al link: <http://aiter.unipv.it/lettura/BC/lettere/0.45>. La lettera è stata pubblicata in *Castiglione. Lettere* 1978, pp. 55-58; Biow 2008, 45-46.

¹⁰⁷ Frigo 1998, pp. 28-29.

¹⁰⁸ *Guicciardini. Ricordi* 2013, p. 259, n. 171. Come ricordato nel paragrafo di commento al testo, tale aforisma fu probabilmente scritto dopo il 10 agosto 1530. Il testo è citato con traduzione inglese in Biow 2002, p. 133. Per le diverse redazioni dei *Ricordi*, si rimanda invece a *Guicciardini. Ricordi* 2013, pp. 9-34.

¹⁰⁹ Sulle istruzioni agli ambasciatori si vedano *Istruzioni agli ambasciatori* 2007; Volpini 2013b.

legava il principe al suo agente, era solo in questa seconda istruzione che le reali mire politiche del granduca si facevano esplicite¹¹⁰.

Tra i contemporanei, alcune differenze erano percepite tra gli agenti inviati in missione per conto di principi e coloro chiamati a rappresentare un regime repubblicano. Alla fine del Quattrocento, Ermolao Barbaro nel suo trattatello *De officio legati* precisava:

"aliud esse reipublicae, aliud tyranni legatum agere"¹¹¹.

Un rapporto personale e di fiducia, infatti, legava nel bene e nel male un ambasciatore al suo principe, mentre un regime repubblicano implicava spesso maggiori limitazioni nell'agire dei delegati, i quali dovevano rimanere vincolati al testo delle istruzioni, ricevute spesso al momento della partenza¹¹². Lo stesso Ermolao Barbaro auspicava infatti:

"ut mollienda et quasi repolienda sint mandatorum genera, quoties videlicet aliquid fortuito supervenit, quod Senatus decreti sui tempore nescierit"¹¹³.

In certi casi, quindi, la figura dell'ambasciatore si caratterizzava per un ampio grado di discrezionalità. Come è stato sottolineato, "da mero esecutore di una volontà altrui, confinato in un rapporto di tipo «privatistico», l'ambasciatore si affaccia alle soglie del Cinquecento con un profilo marcatamente pubblicistico, come uno dei nuovi soggetti della politica, frutto di un processo di consolidamento e di affermazione di prerogative sovrane che avviene non all'insegna della continuità e della gradualità, ma sotto il segno di una prassi politica dominata dallo stato di necessità e dalle occasioni militari"¹¹⁴.

A corte, l'ambasciatore non doveva *semplicemente* reperire informazioni¹¹⁵. Come abbiamo visto, alla compravendita e allo scambio di notizie ed avvisi si affiancavano lo spionaggio e

¹¹⁰ Mattingly [1955] 1965, pp. 38-39; Contini 2007, p. XXXIII; Volpini 2011, pp. 169-177.

¹¹¹ "Una cosa è svolgere l'ambasciata di una repubblica, un'altra per conto di un tiranno", citato in Fubini 2009, p. 71. Per i problemi di datazione e la tardiva tradizione manoscritta dell'opera di Ermolao Barbaro, si rimanda a Fubini 2009, pp. 72-73 (con bibliografia citata).

¹¹² Frigo 1998, pp. 13-14; Frigo 2008a, pp. 20-21.

¹¹³ "Sì che gli ordini formulati vengano resi più malleabili e, per dir così, riadattati, ogni qual volta sopravvenga una circostanza imprevista, che il Senato ignorava al tempo in cui redigeva la sua commissione", citato in Fubini 2009, p. 71.

¹¹⁴ Frigo [1996] 2013, p. 128.

¹¹⁵ Frigo [1996] 2013, p. 143: "In questa incertezza di ruoli e competenze, resta comunque acquisito quel «primato» del compito di informazione di cui già si è detto. Primo dovere di un «buon ambasciatore» è raccogliere notizie, informare con continuità, trasmettere avvisi. Se in questo settore le repubbliche potevano avvalersi, oltre che degli inviati, della collaborazione dei cittadini - banchieri, mercanti, finanziari, avventurieri - che a vario titolo giravano l'Europa mantenendo i contatti con la madrepatria, principi grandi e piccoli avevano dalla loro la forza dei legami parentali, familiari e clientelari che univano le dinastie di tutta Europa. Era incombenza dei «residenti» coordinare e indirizzare questo flusso continuo di notizie che viaggiava per l'Europa con i mezzi più disparati, con corrieri improvvisati, su mezzi di trasporto di fortuna, e sempre con il rischio di intercettazioni e arresti dei corrieri".

la corruzione di ministri e segretari stranieri. L'arte della dissimulazione era quindi una qualità imprescindibile del buon ambasciatore¹¹⁶.

Nel 1593, il Guicciardini, come residente mediceo presso la corte spagnola, si era visto recapitare un'istruzione segreta, denominata *Ricordi a parte*, nella quale Ferdinando I gli spiegava, con dovizia di particolari, come ad ogni membro della corte di Filippo II avesse destinato un presente. Nel recapitare doni ai dignitari per ingraziarsene le simpatie, tuttavia, il granduca suggeriva a Francesco Guicciardini di "trattare tal pratica per terza persona per poterne pretendere ignoranza et rigittar sempre la colpa addosso ad altri". Nelle direttive segrete, infatti, il Granduca metteva in guardia il Guicciardini, consigliandolo di agire cautamente perché "se nel dispensare tali doni si potesse interpretare che lo facessimo in questo tempo per timore, astenetevi più tosto dal dargli". L'importante, continuava Ferdinando I, era che "eleggendo poi le opportunità et le persone tali a chi voi donerete, che se ne conseguisca il fine che si desidera di havere entrate et modi di penetrare li andamenti et secreti per instruttione, avvertimento et servizio nostro"¹¹⁷. Il confine tra dono e ricompensa era infatti estremamente labile¹¹⁸.

Per meglio muoversi a palazzo, l'ambasciatore dell'età moderna è essenzialmente un cortigiano e, non raramente, un letterato. Nella prima metà del Cinquecento, era prassi assai comune affidare importanti missioni diplomatiche a "personalità «eccezionali»"¹¹⁹, quasi sempre legate al mondo delle lettere¹²⁰. Origini aristocratiche ed una adeguata formazione umanistica erano qualità ritenute imprescindibili per il perfetto cortigiano così come caratteristiche apprezzate negli ambasciatori¹²¹.

In occasione di missioni diplomatiche, le origini aristocratiche rispondevano infatti alla necessità di principi e repubbliche di ottemperare agli obblighi di 'reciprocità' dettati dal cerimoniale cortigiano e dall'etichetta¹²². Una formazione umanistica garantiva invece la padronanza dei precetti degli *studia humanitatis*, non solo per quanto riguarda la retorica e

¹¹⁶ Sul dissimulare, si veda ad esempio quanto ricordato da Ermolao Barbaro nel suo trattato *De officio legati* (1489-1490) in Biow 2002, pp. 114-116.

¹¹⁷ I brani sono citati in Volpini 2011, pp. 170-171. Il testo integrale delle diverse parti che formano l'istruzione al Guicciardini è invece pubblicato in *Istruzioni agli ambasciatori* 2007, vol. II, pp. 11-46, n. 3.

¹¹⁸ Sui doni diplomatici come tentativi di corruzione, cfr. ad esempio Fletcher 2015, pp. 145-167.

¹¹⁹ Frigo [1996] 2013, p. 133.

¹²⁰ Per l'intreccio di incarichi diplomatici e produzione letteraria e sulla figura dell'ambasciatore letterato e cortigiano, si vedano Vasoli 1980; Frigo [1996] 2013, pp. 131-133; Frigo 1998, pp. 23-25 (con bibliografia); Biow 2002; Biow 2008.

¹²¹ Sull'importanza della formazione umanistica nel Rinascimento, si veda Biow 2002, in particolare pp.1-26 (con bibliografia citata).

¹²² Sulla norma della 'reciprocità', cfr. Frigo 1998, pp. 35-36. La studiosa sottolinea come in occasione di solenni cerimonie dinastiche, quali matrimoni e funerali di imperatori e sovrani, venissero inviati come ambasciatori straordinari membri minori della dinastia regnante in segno di onore in quanto superiori per rango ai "semplici" residenti aristocratici.

l'eloquenza¹²³, utili sia in negoziazioni private che in cerimonie ed udienze pubbliche, ma anche in relazione alla capacità di indagare ed analizzare criticamente il mondo circostante che tali studi sviluppavano¹²⁴.

Il buon ambasciatore, infatti, deve essere avvezzo a muoversi nel mondo aristocratico e padroneggiare quella *koiné* cortigiana¹²⁵ fatta di regole, etichetta e cerimoniale. Una sostanziale coincidenza tra il modello del perfetto cortigiano proposto dal Castiglione e l'ideale cinquecentesco del buon ambasciatore era già stata notata da Cesare Vasoli, il quale ha sottolineato come l'indispensabile padronanza in contesti diplomatici del linguaggio internazionale delle corti avesse portato non a caso proprio gli autori-precettori del perfetto cortigiano a ricoprire l'incarico di ambasciatore¹²⁶. Baldassar Castiglione, infatti, fu più volte incaricato nella sua vita di negoziare delicate questioni per i signori di Mantova (Francesco Gonzaga prima e, dopo la felice parentesi urbinata, Federico Gonzaga), per Guidobaldo da Montefeltro ed in seguito per il suo successore Francesco Maria Della Rovere, fino a divenire nunzio apostolico per il pontefice Clemente VII de' Medici¹²⁷. Incarichi diplomatici furono ricoperti anche da Ludovico Ariosto, Pietro Bembo, Giovanni Della Casa, Francesco Guicciardini, quest'ultimo eletto nell'ottobre 1511 ambasciatore della Repubblica fiorentina in Spagna a soli ventotto anni¹²⁸.

Ancora di recente, d'altronde, Douglas Biow ha messo in luce come all'interno de *Il libro del Cortegiano* l'assenza della figura dell'ambasciatore vada intesa come un fatto notevole. Nessun riferimento all'attività personalmente svolta in quel ruolo dal Castiglione, infatti, vi compare così come non è presente alcun pensiero sulle qualità del buon ambasciatore. Sebbene questo abbia condotto il Biow ad ipotizzare una netta divisione nell'opera del Castiglione tra il ruolo (sottomesso) dell'ambasciatore e quello (indipendente) del cortigiano, l'assenza di riferimenti precisi alla vita diplomatica rappresenta di per sé un'ulteriore riprova di come nel Cinquecento il modello comportamentale per l'ambasciatore ideale coincidesse di fatto con il perfetto cortigiano¹²⁹.

Tuttavia, come sottolineato di recente da Marika Keblusek, quello che caratterizzava ambasciatori ed agenti in età moderna non è tanto una definita condizione professionale, quanto piuttosto un insieme di qualità personali. Un inviato doveva infatti garantire

¹²³ Biow 2002, pp. 1-2.

¹²⁴ Frigo [1996] 2013, pp. 131-133.

¹²⁵ Frigo 2008a, p. 22.

¹²⁶ Vasoli 1980, in part. pp. 182-185.

¹²⁷ Sull'attività diplomatica del Castiglione, si veda Vasoli 1980, in part. pp. 176-180. Sull'importante missione condotta a Roma per conto dei Gonzaga, cfr. Frigo [1996] 2013, pp. 132-133 (con bibliografia precedente).

¹²⁸ Vasoli 1980, p. 182. Sulla missione condotta da Francesco Guicciardini dal 1512 al 1513 presso la corte spagnola di Ferdinando d'Aragona, cfr. Biow 2002, pp. 128-152 (con bibliografia).

¹²⁹ Biow 2008.

flessibilità, mobilità, capacità organizzative. Doveva dimostrarsi abile nel tessere rapporti sociali e nel creare un'adeguata rete di informatori in grado di garantirgli il controllo delle dinamiche interne ed esterne alla corte. Non ultimo, doveva saper apprezzare l'arte e conoscere il modo di combinarla sapientemente alle trame della politica¹³⁰.

I.4 Corte, cerimoniale e diplomazia

La corte con il modello di vita che la contraddistinse è stato un oggetto d'indagine privilegiato degli ultimi decenni. Dopo quella che è stata definita "the long phase of academic disdain for courts, kings, and nobles"¹³¹, filoni storiografici nazionali hanno visto la luce in tutta Europa, in particolare a partire dagli anni Settanta del Novecento.

Da questo punto di vista, fondamentale fu la riscoperta del lavoro del sociologo tedesco Norbert Elias, che a cavallo tra le due guerre mondiali aveva dato alle stampe la sua opera *Über den Prozess der Zivilisation*, sebbene con scarsa risonanza. A maggior fortuna furono invece destinate la riedizione tedesca dei suoi scritti (1969) e l'uscita de *Die höfische Gesellschaft* nello stesso anno, entrambi tradotti in francese, inglese ed italiano negli anni Settanta ed Ottanta del secolo scorso, portando ad un rinnovato e duraturo interesse negli studi storici per il tema della società di corte¹³².

Il moltiplicarsi degli studi, il dibattito che ne scaturì e la parallela apertura verso approcci interdisciplinari alla materia, tuttavia, non tardarono ad evidenziare anche incongruenze e limiti del modello eliasiano, incentrato in larga parte sull'esempio offerto dalla corte francese del Re Sole. Sempre più evidente è quindi apparso agli studiosi il bisogno di criteri interpretativi più ampi, che rendessero conto di un'idea proteiforme di "corte", tesa a riunire in sé declinazioni temporali e geografiche tra loro a volte distanti¹³³.

Seguendo l'analisi di Marcello Fantoni, delineata dallo studioso nell'*Introduzione* al recente volume collettaneo dedicato agli studi sul tema delle corti in Europa, in quanto reggia la corte appunto si definisce come "a delimited space within which a complex of buildings creates a miniature city: the city of the sovereign enclosed within the city of his or her subjects". Tuttavia, la forma itinerante, che essa assunse di frequente in età moderna, spinge ad identificare la corte non solo come un singolo spazio, bensì piuttosto come "a

¹³⁰ Cfr. Keblusek 2011, in particolare pp. 6-7.

¹³¹ Duindam 2009, p. 37.

¹³² Sull'opera di Norbert Elias e sulla sua ricezione, cfr. Crifò 1985.

¹³³ Si vedano ad esempio *Familia' del principe* 1988; *Princes, Patronage, and the Nobility* 1991; *The princely courts of Europe* 2000; *Princes and princely culture* 2003-2005; Duindam 2009; *La corte e lo spazio* 2011; *The Court in Europe* 2012.

plurality of spaces, because of its internal articulation and because of the multiplicity of residences and their various types and functions: it is a web of places extended to encompass the entire territory of the state"¹³⁴.

L'importante contributo di Norbert Elias agli studi non è dimenticato dal Fantoni, il quale ricorda come, accanto ad una connotazione prettamente spaziale, la corte costituisca anche "an elite, closed society. Closed, but also cosmopolitan, and therefore constituting the *milieu* of political and cultural exchange. Everyone is an employee of the sovereign and is tied to him by a personal bond of subordination. In this regard, the court emerges as a social mix of 'nobility' and 'bourgeoisie', laymen and churchmen, courtiers and officials"¹³⁵. All'aspetto spaziale ed a quello sociologico, si affianca la componente economica, delineando così una lettura tripartita del concetto in esame. Come centro di produzione di beni di lusso, la corte si è infatti affrancata negli studi più recenti dall'idea novecentesca di corpo parassitario ed improduttivo della società moderna, divenendo luogo di opportunità per artisti ed artigiani. Tra XIV e XVIII secolo, sono infatti la corte e la Chiesa i due maggiori centri propulsori della vita artistica e culturale in Europa. Tuttavia, avverte ancora il Fantoni, anche letta in termini "produttivi" e di mecenatismo artistico la corte deve essere posta nel giusto contesto di appartenenza, dal momento che "its economic dimension must be incorporated into a peculiar cultural framework, based on the concept of 'magnificence', the logic of 'conspicuous consumption', and the particular values that liberality (or charity) assume as instruments of legitimization of majesty"¹³⁶.

La corte, conclude quindi lo studioso, "is the seat of power in all its manifold forms, the center of decision-making, the point of confluence of the 'ruling class', the concentration of offices (and officials), and the stage for the performance of sovereignty. It contains in itself all, or almost all, the functions of the state", ma allo stesso tempo essa è "a sacred entity". Il potere del sovrano derivava infatti direttamente da Dio ed il ritmo stesso della corte era dettato dalla liturgia delle Ore. In particolare, "the palace chapel is the seat of political liturgies centered around the priestly figure of the sovereign, with court life often modeled on the example of the monastic '*regula*' "¹³⁷.

Questo universo complesso, posto ai vertici di uno stato, aveva bisogno di regole precise per continuare a perpetuarsi. Nelle corti dell'età moderna, la vita a palazzo era scandita attraverso tre codici comportamentali distinti: rituale, cerimoniale ed etichetta.

Seguendo la definizione proposta da Sergio Bertelli e Giulia Calvi, "si intende comunemente per rituale tutto quel complesso di formule, gesti, movimenti che esprimono, esplicitano e accompagnano la celebrazione di un rito. Si intende per cerimoniale un insieme di norme - scritte o tramandate - che debbono osservarsi in momenti

¹³⁴ *The Court in Europe* 2012, p. 13.

¹³⁵ *The Court in Europe* 2012, p. 13.

¹³⁶ *The Court in Europe* 2012, p. 13.

¹³⁷ Tutte le citazioni sono tratte da *The Court in Europe* 2012, pp. 14-15.

particolarmente solenni. Si intende per etichetta una serie di regole comportamentali - scritte o trasmesse oralmente - volte a distinguere e a differenziare il gruppo che ne è a conoscenza e che ne fa uso, da altri gruppi, che o le ignorano o seguono comportamenti difformi"¹³⁸.

Questi tre codici, tra loro complementari e talvolta sovrapponibili, avevano lo scopo di normare la vita di corte, controllando allo stesso tempo l'accesso al ceto dominante e legittimando il potere di colui (oppure colei) che ne era a capo. La loro conoscenza era quindi un aspetto imprescindibile del saper vivere a corte tanto che, per tutta l'età moderna, modelli comportamentali proliferarono tra le pagine di scritti e trattati, offrendo ai componenti delle corti esempi positivi, e talvolta ideali, a cui rifarsi.

Come si evince dall'insieme coerente di queste fonti, ingressi ed udienze ufficiali erano regolate da un rigido protocollo e da un codice di condotta, la cui ragione d'essere risiedeva in larga parte nella salvaguardia dell'onore di tutti gli attori coinvolti¹³⁹. Questo insieme di regole condivise prendeva il nome di cerimoniale e la sua corretta applicazione era supervisionata dal maestro di cerimonia. Egli aveva infatti il compito di controllare che l'etichetta non fosse infranta e che ogni attore recitasse correttamente il proprio ruolo. Nessuna eccezione era tollerata, neppure per i membri della famiglia reale.

L'origine antica di questo ufficio è ricordata da Abraham de Wicquefort alla fine del XVII secolo. Nel suo celebre trattato *L'ambassadeur et ses fonctions*, il diplomatico olandese affermò che il *Maistre des Ceremonies* aveva fatto la sua comparsa a Roma diversi secoli addietro¹⁴⁰. La notizia del diplomatico olandese è confermata dalla monumentale opera ottocentesca di erudizione composta dal Moroni. Sebbene in quest'ultima l'origine dell'ufficio sembri perdersi nella notte dei tempi, l'aiutante di camera di Pio IX fornisce anche al lettore una lista di uomini illustri, che in età moderna ricoprono la carica di *magister caeremoniarum pontificiarum*. Un elenco di nomi che risale indietro nel tempo, fino almeno alla seconda metà del Quattrocento¹⁴¹.

È infatti con Agostino Patrizi e Giovanni Burcardo che nel 1487 si ha notizia per la prima volta di un libro che i due cerimonieri pontifici erano stati incaricati di comporre da Innocenzo VIII, riunendo in un unico volume la tradizione del cerimoniale romano tramandata da otto libri antichi. Che questo avvenisse per la prima volta proprio a Roma è una circostanza che non ha sorpreso. Da più parti, infatti, è stato notato che il costante richiamo delle cerimonie romane all'ordine religioso, sotteso al mondo terreno che gli è

¹³⁸ Bertelli - Calvi 1985, p. 11.

¹³⁹ Alle udienze diplomatiche, lette non solo in relazione al cerimoniale, è interamente dedicato il volume *Paroles des négociateurs* 2010.

¹⁴⁰ *L'ambassadeur et ses fonctions* 1681, I, p. 418 (il passo è citato in Olin 2012, p. 42 nota 2).

¹⁴¹ Moroni 1846.

sottomesso, abbia fatto insorgere nell'Urbe, prima che altrove, la necessità di normare in maniera chiara i rituali che, quotidianamente, scandivano la vita della corte pontificia¹⁴². Nel 1585, Enrico III di Valois affiancò al lavoro del *Grand maitre* e del *Maitre de cérémonies* quello di un *Introducteur*, incaricato dal sovrano di ricevere ambasciatori e principi stranieri. Una mansione quest'ultima destinata ad acquisire crescente importanza alla corte francese nel corso del XVII secolo¹⁴³. Tuttavia, già prima dell'istituzionalizzazione dell'ufficio, alcuni cortigiani erano stati preferiti dal sovrano ad altri, in quanto considerati più adatti per rango a ricevere gli ospiti stranieri in arrivo. Tra i numerosi esempi citati dal Wicquefort, figura infatti il matrimonio per procura della figlia di Enrico II, Elisabetta di Valois, in occasione del quale il sovrano francese aveva inviato diversi duchi, cardinali e principi del regno a ricevere il duca d'Alba, giunto alle porte di Parigi nel giugno 1559:

"Le Roy Henry II ayant sceu que le Duc d'Albe, qui venoit avec procuracion de Philippe II pour épouser Madame Elisabeth sa fille, approchoit de Paris, envoya audevant de luy le Prince de Condé, les Cardinaux de Lorraine et de Guise, le Duc de Lorraine, le Duc de Nemours, Mrs. de Guise et d'Aumale, le Duc de Boüillon, Monsieur de Nevers, le Prince de Ferrare, et plusieurs autres Seigneurs, qui avoient une suite de cent cinquante pages, sans leurs autres domestiques"¹⁴⁴.

Nelle residenze reali e nobiliari, l'architettura stessa era pensata per rispondere alle esigenze impartite dall'etichetta cortigiana. Il palazzo principesco in età moderna va infatti inteso come un luogo di scambio ed incontro di culture, nel quale l'interazione umana era codificata da un insieme complesso di regole, frutto spesso di consuetudini stratificate, le quali erano destinate a lasciare la loro impronta fin nella struttura stessa dell'edificio. Il susseguirsi di stanze e percorsi obbligati che scandivano, misurandola, la distanza fisica del singolo dal corpo del sovrano erano studiati infatti per le visite ed i ricevimenti ufficiali, adattandosi ogni volta al rango degli ospiti. Uno stretto cerimoniale stabiliva chi dovesse essere ricevuto alla porta (pochissimi), chi alla sommità delle scale (pochi) e coloro i quali (molti) erano invece attesi nelle stanze del re. Ad ogni passo avanzato in direzione del corpo del sovrano, il rango dell'ospite era ridimensionato in modo graduale e continuo¹⁴⁵.

¹⁴² Il *Libro*, consegnato al pontefice nel 1488, fu dato alle stampe per la prima volta a Venezia da Cristoforo Marcello nel 1516. Cfr. Constant 1903; Visceglia 2002, pp. 119-128. Più in generale sul cerimoniale alla corte papale, si vedano Dykmans 1977-1985; *Cérémonial et rituel* 1997; *Court and politics* 2002; Bölling 2006; Stenzig 2013; Fletcher 2015, pp. 59-80.

¹⁴³ Cfr. Sabatier 2009.

¹⁴⁴ *L'ambassadeur et ses fonctions* 1682, I, p. 291. 1681, I, p. 421.

¹⁴⁵ Cfr. Baillie 1967; Chatenet 2002; Chatenet 2009.

Controllando le modalità di accesso alla propria persona, il principe diveniva anche l'ordinatore dello spazio pubblico della corte, definendo proprio attraverso la gestione dello spazio la gerarchizzazione di attendenti e cortigiani¹⁴⁶. Come sintetizzato dal Casini infatti, "through etiquette and ritual the prince had the opportunity to set a strategy of measured appearance and disappearance, of proximity or distance from his/her super-human body. The target was a system of formal behavior to preserve the ruler's two-fold situation as, on one side, a «lonely» figure from the ceremonial point of view, and, on the other, the center of attention for counselors and courtiers"¹⁴⁷.

Nelle corti dell'età moderna, ogni aspetto della vita quotidiana era quindi normato e ritualizzato al fine di ribadire e consolidare il dominio del gruppo dirigente. Dalla francese *lever du Roi*, ai pasti reali consumati in pubblico oppure in privato, all'uso della cappella di palazzo, ogni momento della giornata era scandito e studiato per mantenere in essere una gerarchia di poteri. Continua infatti il Casini: "if court was the theatre for the creation of the king's sacrality and intimacy, it could also distribute power and prestige to its members, in particular through the distribution of favors or offices. [...] A crucial consequence of that distribution was the definition of the place and value of each participant in the circles around the prince, and the construction of a «hierarchical formalism» that dominated the princely house and limited the actions of the protagonists"¹⁴⁸.

Nonostante il sussistere di differenze da regione a regione, in ambiente curiale è possibile parlare di un linguaggio internazionale, affiancandosi nel tempo a quelli che erano gli usi locali. A questo proposito, Marcello Fantoni ha giustamente parlato di *networks of courts*, spiegando come "the existence is evident of an international court society characterized by shared customs and values. From this we can perceive a new dimension of the court, which appears now as the foundational locus of an entire civilization, giving meaning to the transversal nature of the political and cultural schemes to which the *mentalité* and actions of the aristocracy respond"¹⁴⁹.

Come avverte il Duindam, tuttavia, "ceremony is no longer automatically presented as the rulers' instrument to control nobles; court culture is no longer seen only in the light of conscious propaganda. A more differentiated approach asks us first to outline the 'Adressate', or audiences, of the courts' ceremonies, festivals, collections, and publications"¹⁵⁰.

Nel Cinquecento, infatti, il cerimoniale non fu un organismo immobile ed immutabile. Basate su prassi consuetudinarie, le norme che regolavano la vita di corte ed i rituali

¹⁴⁶ Cfr. al riguardo *The Politics of Space* 2009; Dillon 2010; *The Key to Power?* 2016.

¹⁴⁷ Casini 2012, p. 244.

¹⁴⁸ Casini 2012, p. 247. Al lavoro dello studioso si rimanda inoltre per i dovuti riferimenti bibliografici sui singoli momenti rituali della vita di palazzo, qui solo accennati.

¹⁴⁹ *The Court in Europe* 2012, p. 19.

¹⁵⁰ Duindam 2009, p. 48.

pubblici erano soggette a perenni mutamenti, rispecchiando da un lato l'evolversi della società e d'altro agendo sulle relazioni di potere, condizionandole. Come è stato sottolineato, infatti, il cerimoniale in età moderna fu "a manifestation and at the same time a creation of sovereignty"¹⁵¹.

Proprio in ragione di questa qualità *performante* del rito, come si è visto, erano tenute in grande considerazione dagli ambasciatori le descrizioni di cerimonie passate e le preziose indicazioni fornite nei trattati diplomatici. Come sottolineato da Stefano Andretta, il cerimoniale costituiva uno "strumento ormai necessario al personale diplomatico per entrare in sintonia con le abitudini e le gerarchie dei governi"¹⁵² e la corretta conoscenza di usi e costumi locali era essenziale al raggiungimento degli obiettivi preposti.

A questo fine, diversi trattati dedicati alla figura ed alle funzioni di un ambasciatore si dilungavano, entrando nel dettaglio, sull'organizzazione interna degli stati ospitanti, fornendo così un indispensabile repertorio di notizie ad uso dei delegati. Nel 1620, ad esempio, Juan Antonio De Vera impiegò l'intero *Discurso quarto* del suo *El Enbaxador* per sottolineare quanto importante fosse per un ambasciatore essere consapevole delle peculiarità di ogni corte, ponendo grande attenzione alle gerarchie vigenti tra i residenti stranieri. Presso la corte papale, ad esempio, uno statuto speciale era assicurato al delegato spagnolo per via del costante supporto assicurato al Papa dal cattolico re di Spagna¹⁵³.

Come sottolineato da Daniela Frigo, "la società internazionale d'antico regime è una società gerarchica, che si organizza con le regole dell'onore, del privilegio, della grazia. Il cerimoniale diplomatico non è che la traduzione visiva di queste regole, la rappresentazione dei codici di comportamento e dei modelli dell'agire politico che guidavano ministri, ambasciatori e sovrani"¹⁵⁴.

Ma come era accolto un ambasciatore straniero una volta giunto a corte? Come doveva muoversi all'interno delle residenze reali e quali erano i suoi compiti ed il suo ruolo nelle cerimonie ufficiali? In cosa consisteva il cerimoniale diplomatico in uso¹⁵⁵?

Per diversi contesti, quali la corte di Roma, la Francia, l'Inghilterra o la Spagna, un aiuto prezioso è offerto dai libri del cerimoniale, i quali menzionano - sebbene non largamente - alcuni degli aspetti rituali che caratterizzarono la vita diplomatica¹⁵⁶. L'ambito fiorentino

¹⁵¹ *Court and politics* 2002, p. 4. La mole di studi condotti sui rituali cortigiani in età moderna è assai ampia. Per una bibliografia ragionata in chiave comparativa si vedano Visceglia 2002, in particolare pp. 17-51; Visceglia 2009; Casini 2012.

¹⁵² Andretta 1997, p. 205.

¹⁵³ *El Enbaxador* 1620, IV.

¹⁵⁴ Frigo [1996] 2013, p. 154.

¹⁵⁵ Per un'ampia bibliografia sul cerimoniale diplomatico, si veda il volume di recente pubblicazione *Diplomatisches Zeremoniell* 2009.

¹⁵⁶ Un'utile guida bibliografica ai rituali di corte si trova in Casini 2012.

invece produsse questo tipo di documentazione in ritardo. Alla corte del Granduca, infatti, i diari di etichetta fecero la loro comparsa solo nel 1589, sotto il principato di Ferdinando I. Al tempo del padre Cosimo I, la corte fiorentina era "ancora molto vicina al semplice concetto di «casa» comprendente i servitori del principe", limitandosi di fatto al "solo *entourage* familiare e militare del duca"¹⁵⁷. In questo contesto, Cosimo I agiva più come un padre di famiglia che come un sovrano. Le famiglie eminenti della città, inoltre, non erano ancora gerarchicamente sottomesse ad una struttura verticistica come nelle monarchie d'oltralpe, dal momento che elementi della tradizione repubblicana continuarono a sussistere a lungo, anche all'indomani della fondazione del principato mediceo. L'affermazione del ruolo di principe, quindi, si tradusse piuttosto nella selezione del patriziato, operata da Cosimo I nel tempo attraverso l'elargizione di favori nei confronti di coloro che si erano dimostrati leali servitori della dinastia. Parallelamente, con l'istituzione dell'Ordine di Santo Stefano nel 1562, ossia con l'introduzione di un ordine militare-cavalleresco del tutto alieno alla tradizione repubblicana, Cosimo I si assicurò un valido strumento di promozione sociale. Nei panni di Gran Maestro dell'ordine, infatti, egli elevò gli *homines novi* del governo mediceo ai ranghi dell'aristocrazia, creando così un nuovo ceto nobile fedele al principato¹⁵⁸.

Con il figlio Francesco I, il carattere personale che aveva distinto il governo di Cosimo I si andò stemperando, lasciando il posto ad una gestione del potere di tipo gerarchico. Anche in ragione del suo soggiorno giovanile presso la corte imperiale, sotto Francesco I il rapporto tra sovrano e sudditi divenne mediato dal lavoro di collaboratori e servitori ducali, fino al momento in cui "verranno meno, nelle carte, i fulminanti rescritti di Cosimo I, sostituiti dai pareri formali e dalle firme dei segretari"¹⁵⁹. La vita di palazzo si popolò così di uno stuolo di cortigiani specializzati e la corte medicea acquistò un carattere più marcatamente principesco. Dalla ventina di persone che circondavano Cosimo I, nel 1564 si passò al numero di 168 individui, per giungere poi a 233 persone nel 1587¹⁶⁰.

La svolta decisiva arrivò solo con l'ascesa al potere di Ferdinando. Quest'ultimo aveva trascorso gli anni giovanili a Roma, dove in qualità di cardinale aveva conosciuto da vicino la vita dei palazzi pontifici. Quest'esperienza personale era destinata a lasciare un'impronta profonda nel Medici. Quando nell'ottobre 1587, egli fu richiamato a Firenze per guidare il principato mediceo in seguito alla morte del fratello Francesco I, quanto appreso a Roma dal cardinal Ferdinando si rivelò di fondamentale importanza nel formare la sua idea di

¹⁵⁷ Casini 2003, pp. 461-462.

¹⁵⁸ Fantoni 1994, pp. 160-161; Casini 2003. In particolare sull'Ordine di Santo Stefano, si veda Angiolini 1996.

¹⁵⁹ Fasano Guarini 2003, p. 28. Sull'immediatezza informale delle istruzioni redatte da Cosimo I per gli ambasciatori medicei, si veda Contini 2007, pp. XXIX-XXXVI.

¹⁶⁰ Chauvineau [2004] 2010, p. 230.

stato, di corte e di cerimoniale¹⁶¹. Il successivo matrimonio nel 1589 con Cristina di Lorena, educata alla corte di Francia, non fece altro che rafforzare la via intrapresa dal nuovo granduca di Toscana¹⁶².

Per il Cinquecento, sembrerebbe quindi che le informazioni possano giungere solo dai carteggi diplomatici, dal momento che poco o nulla è rintracciabile nelle numerose opere dedicate nel corso del secolo alla figura dell'ambasciatore. Una volta risolte le questioni di legittimità giuridica che avevano occupato la mente degli intellettuali quattrocenteschi, infatti, i trattatisti erano passati ad interrogarsi sulle forme ideali dell'ufficio diplomatico e sulle virtù morali del buon ambasciatore, non preoccupandosi fino almeno all'aprirsi del Seicento di lasciare spazio agli aspetti della vita quotidiana. Tuttavia, a ben vedere, lo spoglio dei carteggi rivela come buona parte dei rituali diplomatici in uso nel Seicento fossero già affermati, *in nuce* oppure in forma matura, già nel corso del secolo precedente. L'autorità che gli *exempla* del passato continuarono a rivestire per il cerimoniale seicentesco aveva fatto sì che, nel XVII secolo, gran parte dei trattatisti riportasse nelle proprie opere cerimonie ed onoranze, tratte dai secoli precedenti. Un esempio illustre è senza dubbio rappresentato da *L'ambassadeur et ses fonctions* di Abraham de Wicquefort. L'opera, pubblicata una prima volta nel 1676 con il titolo di *Mémoires touchant les Ambassadeurs et les Ministres publics* e destinata a numerose riedizioni nonché a fortunate traduzioni in tedesco ed inglese, costituisce una vera e propria miniera di notizie, fornendo agli studiosi un repertorio prezioso di processioni, ingressi, udienze, risalenti a varie epoche¹⁶³.

Diversi decenni prima del diplomatico olandese, Juan Antonio de Vera aveva aperto la nuova stagione, allontanandosi dalle astrazioni teoriche del Cinquecento per volgere lo sguardo allo stile di vita dell'ambasciatore, agli aspetti più pratici e quotidiani della rappresentanza diplomatica. Fu proprio il De Vera a raccontare cosa aspettasse l'ambasciatore una volta varcati i portoni del palazzo reale, disvelando così usi e costumi all'aprirsi del Seicento.

Dopo aver dedicato la terza parte (*Discurso tercero*) della propria opera ai documenti di viaggio ed alle lettere credenziali essenziali per la missione, il De Vera continuava spiegando in che modo l'ambasciatore dovesse vestire durante le accoglienze ufficiali, come dovesse agire nel corso delle negoziazioni ed in che modo il delegato dovesse intendere ed utilizzare le istruzioni ricevute per la missione.

I passi da compiere una volta approdati in terra straniera erano così intesi dal De Vera. Per prima cosa, giunto a corte, l'ambasciatore straniero doveva essere introdotto e presentato al sovrano ospitante attraverso una lettera scritta dall'ambasciatore uscente oppure da ministri

¹⁶¹ Fantoni 1994, pp. 24-25. Sugli anni romani di Ferdinando I de' Medici, cfr. Fasano Guarini 2002.

¹⁶² Sulla corte dei Medici, si vedano Fantoni 1994; *La corte di Toscana* 2002; Casini 2003; *Vivere a Pitti* 2003; Chauvineau [2004] 2010.

¹⁶³ *L'ambassadeur et ses fonctions* 1682. Sulle fasi di gestazione dell'opera del Wicquefort e sulla sua fortuna, si veda da ultimo Externbrink 2015.

e personalità eminenti della corte. In una seconda lettera, questa volta indirizzata al segretario di Stato, era lo stesso ambasciatore a chiedere l'autorizzazione del sovrano per unirsi alla corte. Da questo momento, l'inviato iniziava a costruire con pazienza ed affabilità la sua rete di contatti:

"[l'Enbaxador] reposará en su casa algunos dias [...] recibirá visitas, reconocera de vista los ministros, que ia por nonbre traera conocidos, i advertira mucho, que assi en las primeras visitas que recibiere, como en las primeras que hiziere, es donde á de començar a ganar o perder credito, por lo qual era un docto de opinion, que devia el Enbaxador usar de una agradable afabilidad, aconpañada de pocas i meditadas palabras, procurando divertir las materias i platicas, de que no fuesse mui dueño, porque muchos o todos le visitan con mas curiosidad que amor".

Come già accennato, infatti, l'ingresso ufficiale dell'ambasciatore a corte avveniva con la prima udienza pubblica. Fino a quel momento, egli poteva soggiornare presso il luogo della sua missione rimanendo in incognito e godendo della mancanza di oneri ufficiali, che gli era garantita in virtù del suo stato di persona estranea alla corte. Tuttavia, per l'intero periodo precedente all'ingresso nella vita pubblica la sua capacità di azione rimaneva profondamente limitata. Così il Wicquefort spiegava il valore ricoperto dal primo incontro ufficiale tra ambasciatore ospite e sovrano ospitante:

“L’audiance publique fait le commencement de l’employ de l’Ambassadeur, et establit en la fonction de sa charge; quoy qu’elle ne soit pas si absolument necessaire, qu’il ne puisse bien negotier sans cela”¹⁶⁴.

Una volta stabilito il giorno del suo debutto a corte, l'ambasciatore doveva riporre la massima cura nei preparativi. Secondo il De Vera, era buona abitudine che egli si presentasse vestito "con el maior lustre que pueda en quanto a su familia", senza tuttavia eccedere nel lusso. Un'attenzione particolare, inoltre, doveva essere prestata alle usanze locali. I colori, ad esempio, erano di frequente portatori di significati particolari, che il rappresentante diplomatico era tenuto a conoscere. Il buon ambasciatore, ammoniva ancora il suo lettore il de Vera, doveva quindi evitare, soprattutto nel corso di cerimonie ufficiali, di vestire "de color odiosa a aquella nacion". Presso i Turchi, uno spregiudicato uso del colore verde poteva infatti indisporre gli interlocutori politici nei confronti del delegato, conducendo in sostanza al fallimento del negozio.

Durante l'udienza, l'ambasciatore consegnava al suo ospite la lettera credenziale, affidatagli in patria prima della partenza. Scrive infatti il De Vera che l'ambasciatore:

¹⁶⁴ *L'ambassadeur et ses fonctions* 1682, I, p. 333.

"entrará en fin en su audiencia, i con la devida sumission i criança, dara su Carta al Rei; i si va a enbaxada particular, le referira la sustancia della, si es de pesame, o plazeme: i si es de negocio, le suplicará lo remita a persona con quien lo trate"¹⁶⁵.

Nel suo celebre trattato, il Wicquefort distinse le udienze in due tipologie differenti, quelle "publiques et solennelles", le altre "particulieres et pour affaires"¹⁶⁶. Nelle prime si rifletteva la vita rituale della corte, nelle seconde le esigenze politiche della diplomazia. Per questo motivo, non era inusuale che uno scambio di doni rituale tra ospitante ed ospitato avesse luogo di preferenza nel corso di udienze pubbliche¹⁶⁷.

Nei suoi preziosi consigli, il de Vera menziona anche questioni di carattere linguistico, esortando il buon ambasciatore ad utilizzare la propria lingua di origine nel corso delle udienze. Le motivazioni erano molte. Per prima cosa, la proprietà di linguaggio avrebbe assicurato al delegato la capacità di introdursi a sua Maestà nel modo più appropriato possibile. In secondo luogo, inoltre, lo spettro di diffusione di una lingua costituiva di per sé una testimonianza del potere di colui che era a capo di quello stato. Scrisse infatti il de Vera a proposito dell'udienza:

"i esto à deser dicho en la lengua natural del mismo Enbaxador, porque mui raras vezes ninguno saberanbien otra, como la materna: i tanbien porque es grandeza de un Principe, que su lengua corra en toda parte"¹⁶⁸.

D'altronde, se da un lato una certa padronanza della lingua straniera era consigliabile, dall'altro pretendere che un ambasciatore conoscesse in ogni occasione la lingua del paese ospitante poteva rivelarsi utopico. Era prassi comune infatti che uno stesso delegato fosse inviato in stati differenti nel corso della sua vita e non sempre era fornito degli strumenti linguistici necessari a trattare complessi negozi. Per questo de Vera suggeriva ai suoi lettori di avvalersi di persone fidate che potessero agire da traduttori.

Problemi di incomprensione potevano insorgere non solo in relazione alla scelta delle parole. Anche il linguaggio del corpo poteva essere oggetto di traduzione, specialmente nel caso di inviati provenienti da paesi molto lontani. L'importanza data al gesto nella vita di corte ed il ruolo rilevante svolto dalla prossemica nella gestione dello spazio curiale è infatti attestato dalle numerose prescrizioni presenti nelle ordinanze di corte. Era attraverso

¹⁶⁵ Questa e le precedenti citazioni sono tratte da *El Enbaxador* 1620, III, p. 8.

¹⁶⁶ *L'ambassadeur et ses fonctions* 1682, I, p. 333.

¹⁶⁷ Cfr. Fantoni 1985.

¹⁶⁸ Questa e la citazione seguente sono tratte da *El Enbaxador* 1620, III, p. 9.

queste ultime che il sovrano riusciva a far convivere tradizione e mode, garantendo il perpetuarsi delle gerarchie e la salvaguardia del rango¹⁶⁹.

I.5 Il rito e le fasi del matrimonio in età moderna: le trattative e lo scambio dei doni

Per comprendere il contesto nel quale i ritratti matrimoniali presero forma e per analizzare la loro circolazione negli ambienti cortigiani del Rinascimento europeo, può essere utile procedere ad alcune considerazioni sull'evoluzione dell'istituto matrimoniale in età moderna.

Fino alla metà del XVI secolo, infatti, l'unione di due persone avveniva attraverso un lungo percorso rituale, in larga parte estraneo all'autorità civile o religiosa.

Nella sua introduzione al lavoro collettaneo, dedicato nel 1996 all'evoluzione dell'istituto matrimoniale attraverso i secoli, Christiane Klapisch-Zuber ne ha fornito una definizione puntuale. "In quanto rituale d'iniziazione a un nuovo stato - scrive la studiosa -, lungi dall'essere una faccenda da sbrigare rapidamente il matrimonio si è per molto tempo presentato come un processo lungo, inserito in un lasso cronologico estensibile. Era preceduto e ampliato da cerimonie preliminari e collaterali, e prolungato da una serie di rituali che ne esprimevano la perdurante incompiutezza per dei mesi e degli anni. Il groviglio di riti di origine civile e religiosa comportava continue ripetizioni che spesso ci rendono difficile collocare in un momento preciso l'evento cruciale e costitutivo del matrimonio"¹⁷⁰.

In età moderna, infatti, il matrimonio era considerato un affare privato, basato su riti locali e regolato da consuetudini, consolidatesi con il trascorrere del tempo. Completamente desacralizzato nei paesi che avevano aderito alle idee di Lutero, l'istituto del matrimonio si riduceva anche nei territori cattolici ad una forma di alleanza privata tra famiglie, sfuggendo spesso a qualsiasi forma di controllo da parte del potere civile e religioso.

Tuttavia, data l'importanza ricoperta da questo istituto per la coesione sociale di una comunità, era importante tanto per l'autorità civile quanto per quella religiosa cercare di imporre delle regole condivise, nel tentativo di sciogliere il *groviglio di riti* citato dalla Klapisch-Zuber.

¹⁶⁹ Olin 2012. Cfr. inoltre *Rituale, cerimoniale, etichetta* 1985; *The Politics of Space* 2009; Casini 2012. Più di recente, le ordinanze di corte sono state il tema centrale di un workshop internazionale, intitolato "Making Room for Order" (Kalmar, 2-3 novembre 2014), al quale chi scrive ha potuto partecipare grazie ad una borsa stanziata dall'European Science Foundation (ESF).

¹⁷⁰ *Storia del matrimonio* 1996, pp. IX-X.

Diversi tentativi in questa direzione furono fatti, sebbene con scarsi risultati. Fin dal Medioevo, infatti, le prescrizioni della Chiesa avevano individuato dei nodi e codificato alcune formalità. Il Concilio lateranense IV, ad esempio, stabilì nel 1215 che, per potersi dire valida, un'unione dovesse essere resa nota pubblicamente, una circostanza che in precedenza non era affatto scontata. Allo stesso modo, nel 1454 gli statuti di Bologna misero l'accento sulla necessità di diffondere la notizia delle nozze, decretando che il rito dell'*inanellamento* avesse luogo in pubblico.

Nonostante queste prescrizioni, tuttavia, il matrimonio aformale, ossia sancito unicamente dalla consensualità degli sposi e privo quindi di una precisa forma di celebrazione, rimase una prassi largamente in uso fino almeno al XV secolo¹⁷¹.

Fino alle riforme del secondo Cinquecento, infatti, il matrimonio si configurò come "un processo concluso per tappe, più o meno ravvicinate nel tempo, che non si esaurisce in un solo atto ma si dispiega in una sequenza, non necessariamente uguale per tutti"¹⁷².

In quanto percorso e non azione puntuale, la conclusione di un matrimonio poteva richiedere talvolta mesi, se non addirittura anni, durante i quali lo *status* dei futuri sposi rimaneva incerto, ponendoli in una sorta di limbo tra l'essere nubile/celibe ed il coniugato. Prima della conclusione dell'intero percorso, ampi spazi di ambiguità rimanevano quindi aperti, offrendo il destro a ripensamenti e controversie. Dettate dalle consuetudini sociali e differenti da un luogo ad un altro, le fasi che conducevano due persone alla vita coniugale erano a tal punto indefinite che anche il momento preciso nel quale il matrimonio veniva contratto poteva non essere chiaro, essendo spesso oggetto di interpretazioni differenti.

Tra il Mille ed il XII secolo, si era sviluppato un intenso dibattito sulla questione, coinvolgendo teologi, canonisti e giuristi. Alla metà del 1100, ad esempio, le *Sententiae* di Pietro Lombardo ritenevano che solo il matrimonio *per verba de praesenti*, ossia l'esplicita dichiarazione di consenso pronunciata dagli sposi, sancisse in modo definitivo il vincolo nuziale.

Per altri, invece, determinante era che il matrimonio fosse consumato. Riprendendo la tradizione del diritto germanico, affermatosi in Europa alla caduta dell'Impero romano, Graziano distinse nel suo *Decretum* tra il *matrimonium initiatum*, identificabile con lo scambio del consenso da parte dei due coniugi, ed il *matrimonium ratum*, ovvero reso perfetto dalla *copula carnalis*. Per il giurista di diritto canonico, solo il secondo poteva ritenersi indissolubile.

La questione fu solo formalmente risolta all'interno degli ambienti ecclesiastici. Dalla fine del XII secolo, infatti, la teoria consensualista di Pietro Lombardo ottenne sempre più consensi, prevalendo infine su quella del Graziano. Tuttavia, ancora a fine Cinquecento, un medico di Colle Val d'Elsa, Francesco Tommasi, riteneva che il matrimonio "per gli sponsali s'incomincia, per l'espression della viva voce del sì si ratifica, e per la copula

¹⁷¹ Zarri 2000, pp. 203-207; Lombardi 2001, pp. 109-118.

¹⁷² Lombardi 2001, p. 228.

carnal si consuma", testimoniando ancora il sopravvivere delle due correnti l'una accanto all'altra¹⁷³.

Nella tangibilità della vita reale, l'accento posto sul consenso dei coniugi nel corso del dibattito tra canonisti e teologi non intaccò la pluralità dei riti nuziali ed il proliferare di consuetudini locali in ambito matrimoniale. Tuttavia, come abbiamo accennato, la difficoltà incontrata dall'autorità civile e religiosa nel controllare il processo che conduceva all'unione di due individui lasciava aperte ampie zone di indeterminatezza giuridica. Di frequente, la legittimità stessa di un'unione diveniva dubbia, dando vita a frequenti casi di matrimoni clandestini, concubinato, poligamia e d'illegittimità della prole¹⁷⁴.

La necessità di porre mano al problema si fece impellente con l'aprirsi dei lavori per il Concilio generale della Chiesa, convocato a Trento da Paolo III Farnese nel dicembre 1545¹⁷⁵. Nell'agosto 1547, la questione dei riti matrimoniali fu affrontata per la prima volta dai padri conciliari, riuniti a Bologna. Tuttavia, per la svolta decisiva si dovettero aspettare altri venti anni.

Fu solo nel 1567, infatti, che la celebrazione delle nozze fu posta sotto il controllo ecclesiastico. Con il decreto tridentino *Tametsi*, il matrimonio mutò la propria natura in ieratica, trasformandosi così da unione consensuale, quale era stata fino a quel momento, in atto solenne. Con le novità introdotte dal Concilio di Trento, la validità del vincolo si fece soggetta alla celebrazione religiosa, essendo garantita solo dalla presenza del sacerdote.

Sebbene ministri del matrimonio rimanessero gli sposi, il parroco divenne la figura centrale del rito nuziale. A lui spettava inoltre il compito di annotare i nomi degli sposi e quelli dei testimoni all'interno dei registri matrimoniali, il nuovo strumento voluto dai padri conciliari per fugare ogni dubbio sulla liceità di un'unione.

Rimaneva invece pressoché invariata la distinzione tra sponsali per *verba de futuro*, ovvero la promessa matrimoniale, e gli sponsali per *verba de praesenti*, ossia il matrimonio vero e proprio. In questo ambito, i padri chiamati a riformare la Chiesa cattolica trovarono maggiori difficoltà nel far convergere teoria e prassi. Le sedute del Concilio di Trento si limitarono quindi a definire con maggior rigore le differenze esistenti tra i due momenti, affermando che a differenza del vincolo matrimoniale, considerato indissolubile, le promesse potevano essere soggette a scioglimento, di comune accordo tra i futuri coniugi oppure anche per volere di una sola delle due parti.

Riunendo in un unico momento (la cerimonia religiosa) le numerose tappe dell'*iter* matrimoniale, i decreti tridentini chiarirono la distinzione tra sponsali e celebrazione delle nozze, sancendo l'unione degli sposi con la solennità del rito religioso. Tuttavia, come nel

¹⁷³ Citato in Lombardi 2001, p. 228. Sull'evoluzione del diritto canonico, cfr. Lombardi 2001, pp. 27-33; Lombardi 2008, pp. 33-38.

¹⁷⁴ Sul multiforme universo dei riti matrimoniali in età moderna, cfr. *Matrimoni in dubbio* 2001.

¹⁷⁵ Sul Concilio di Trento e sul movimento di rinnovamento della Chiesa cattolica, si veda Po-chia Hsia [1998] 2001.

caso di altre riforme introdotte dal Concilio di Trento, per secoli i riti locali continuarono a coesistere accanto alla nuova formulazione tridentina, grazie alla forza della consuetudine. L'idea che il matrimonio fosse un processo, piuttosto che un avvenimento preciso nel tempo, si ritrova ad esempio nei lunghi festeggiamenti che accompagnavano le nozze. Di norma infatti per almeno una settimana banchetti e danze precedevano e seguivano la cerimonia religiosa dinnanzi al parroco¹⁷⁶.

Concentrando l'attenzione sulla Toscana nel periodo precedente alla diffusione dei decreti tridentini, le principali tappe che permettevano ad una coppia di contrarre regolari nozze sono computabili in un numero piuttosto variabile. Fino almeno alla fine del XVI secolo, non tutte le consuetudine erano sempre onorate ed alcune modifiche potevano occorrere nell'ordine stesso di successione dei riti.

Come è logico, in tutti i casi, il primo passo da compiere verso la vita coniugale era costituito dalla ricerca di un/a partner. I momenti di incontro si limitavano di norma alle funzioni in chiesa ed a poche altre occasioni pubbliche, durante le quali le famiglie individuavano i pari grado ancora liberi sul mercato matrimoniale. Nel caso di unioni dinastiche tra persone geograficamente lontane tra loro, era in genere un inviato oppure un parente del futuro sposo a recarsi nella patria della donna prescelta per vagliare se il partito fosse consono o meno alle necessità. Nella scelta della persona più adatta, le donne della famiglia avevano di frequente un ruolo attivo, contribuendo all'importante decisione da prendere con suggerimenti, informazioni e constatazioni sui candidati e sulle famiglie di origine. In questa fase, oltre a considerazioni di prestigio familiare, erano ponderati anche l'avvenenza e l'aspetto fisico dei futuri sposi, nel tentativo di indovinarne le capacità riproduttive e la predisposizione a procreare una prole sana ed abbondante.

A parte rare eccezioni, i negoziati erano invece considerati una prerogativa maschile e le donne erano escluse dal tavolo delle trattative. Così, una volta che la scelta era stata operata, un intermediario avviava le trattative per conto della famiglia. Nel caso in cui la mediazione fosse stata affidata ad un professionista, quest'ultimo veniva indicato con il termine di *sensale*. Se invece i negoziati erano condotti da un parente oppure da un amico, egli veniva definito come *mezzano*.

Il ruolo di sensali e mezzani era molto importante dal momento che garantiva la salvaguardia dell'onore. Questi individui, infatti, svolgevano una funzione di mediazione tra le due parti in gioco, permettendo ad entrambe le famiglie di non esporsi pubblicamente con un'esplicita dichiarazione di interesse. Come compenso, essi ottenevano talvolta in cambio una percentuale sulla dote pattuita.

In questo frangente, era appunto la dote l'oggetto di discussione privilegiato. Essa comprendeva in genere due parti. Le *donora* erano composte dal corredo di abiti, biancheria ed ornamenti della sposa e raggiungevano la dimora dello sposo durante il

¹⁷⁶ Sul lungo dibattito che condusse alla formulazione del matrimonio tridentino, si veda Zarri 2000, pp. 203-250. Per le riforme introdotte in campo matrimoniale dal Concilio di Trento, si veda inoltre Lombardi 2008, pp. 97-108. Riguardo al perdurare delle tradizioni locali nel Seicento, cfr. invece Niccoli 1995.

corteo nuziale, poste in due cassoni commissionati per l'occasione. I *danari*, invece, costituivano l'effettiva somma di denaro che la donna avrebbe portato in dote al marito.

L'ammontare di *donora* e *danari*, le modalità con le quali questi ultimi sarebbero stati corrisposti allo sposo e le altre condizioni finanziarie legate al matrimonio erano i punti discussi dalle due famiglie, in cerca di un compromesso. Solo una volta raggiunto l'accordo, aveva luogo il primo incontro pubblico - ovvero in presenza di amici, parenti e testimoni - tra i rappresentanti maschili delle due famiglie.

L'atto di intesa era ufficializzato dall'intervento del notaio e dalle promesse di matrimonio, detti *sponsalia*, che i futuri coniugi si scambiavano, pronunciando frasi di augurio e toccandosi vicendevolmente la mano.

Nella Firenze del Quattrocento, il rituale della *dexterarum iunctio* o del *tocco della mano* poteva essere talvolta sostituito oppure affiancato dall'*impalmamento*, ossia dalla stretta di mano tra il padre della sposa e lo sposo: come nelle transazioni commerciali, il gesto sanciva visivamente l'accordo raggiunto. A Firenze ed a Siena, il momento della promessa poteva inoltre essere indicato con l'espressione *le giure*, le quali a differenza dell'*impalmamento*, più privato, mantenevano un carattere pubblico e solenne, sovrapponendosi talvolta alla consegna dell'anello.

Una volta che fossero stati recitati gli *sponsalia per verba de futuro*, perché il matrimonio potesse dirsi concluso, dovevano aver luogo più manifestazioni, volte a rendere noto alla collettività il nuovo cammino intrapreso dalla coppia. Queste azioni pubbliche erano in genere la dazione dell'anello, l'allestimento di banchetti nuziali ed il trasferimento della sposa nella nuova casa.

L'*inanellamento*, anche noto a Firenze come *il dì dell'anello*, era la cerimonia con la quale gli sposi esprimevano il proprio consenso alle nozze, offrendo alla comunità un'espressione tangibile della loro volontà di unirsi in matrimonio. L'anello costituiva una prova concreta che il vincolo matrimoniale era stato contratto, sebbene da solo non fosse sufficiente a dimostrarlo. Esso infatti non poteva in alcun modo sostituire l'esplicita dichiarazione di consenso da parte dei coniugi, la quale in virtù del suo valore vincolante doveva avvenire alla presenza di testimoni.

Alla dazione dell'anello, facevano seguito l'offerta di regali, portati dallo sposo alla nuova famiglia, ed il banchetto nuziale, organizzato in genere dai parenti della sposa.

Oltre all'anello infatti, altre forme rituali, quali appunto il convito di nozze, assolvevano un'analoga funzione di *prova* del nuovo vincolo, permettendo allo stesso tempo di mettere in mostra il potere raggiunto da un individuo all'interno della società.

Oltre alle disponibilità economiche, un freno al lusso era posto dalle leggi suntuarie, emanate dai regnanti di diversi luoghi per controllare l'accesso alla classe dominante. Ai matrimoni di principi e sovrani, invece, nessun limite era posto. La pompa e le ricchezze profuse in questo genere di avvenimenti con l'esplicito scopo di sorprendere ed impressionare, coinvolsero nel XVI secolo anche la stampa. Minuziose descrizioni dei banchetti nuziali si rincorsero per tutto il secolo ed oltre, affinandosi sempre più come

strumenti di propaganda politica per i regnanti ed utili repertori di cerimoniale per gli ambasciatori.

Come sottolineato da Daniela Lombardi, infatti, "tra i ceti più elevati (che avevano a disposizione molti altri strumenti per assicurare la pubblicità di un matrimonio) i banchetti nuziali erano diventati soprattutto un mezzo di ostentazione; tra quelli popolari erano ancora un modo per rendere visibile, agli occhi della comunità, la formazione di una nuova coppia"¹⁷⁷.

In aggiunta al banchetto ed all'anello, a testimoniare la nuova condizione dei due coniugi potevano occorrere anche altre usanze come il bacio scambiato una volta raggiunto l'accordo tra le parti (detto a Roma *abboccamento*), il bere da uno stesso bicchiere e la rottura del calice da parte degli sposi.

Nelle fasi conclusive del *processo* matrimoniale, il mutamento di *status* sociale della donna (*traditio puellae*) era visivamente esibito attraverso il corteo nuziale che dalla casa paterna conduceva la sposa nella nuova dimora del marito. Per questo evento, una certa preferenza era accordata dai fiorentini alla domenica, giorno festivo nel quale l'unione avrebbe potuto godere di maggiore risonanza all'interno della comunità. La consumazione del matrimonio poteva avvenire una volta raggiunta la nuova residenza oppure quando la sposa si trovava ancora nella dimora paterna. Nella realtà delle testimonianze, infatti, il banchetto, la *ductio uxoris in viri domum*, la consumazione del matrimonio appaiono come momenti intercambiabili e spesso sovrapponibili tra loro, per i quali non è possibile supporre l'esistenza di una modalità univoca di successione.

Anche l'offerta dei doni nuziali poteva collocarsi in momenti diversi e rappresentava, come gli altri avvenimenti, un segno tangibile del consenso. Fatta dal marito alla sposa, l'elargizione di regali poteva essere accettata di buon grado oppure rifiutata, esprimendo così il dissenso della donna nei confronti della scelta operata dalla famiglia.

Ma i doni nuziali costituivano anche un'occasione di ostentazione pubblica, mostrando apertamente le ricchezze detenute dalla famiglia. Un'opportunità era ad esempio offerta dal *forzierino*, uno scrigno di piccole dimensioni contenente gioielli, che veniva donato dallo sposo alla futura moglie in genere prima della consegna dell'anello. Attraverso i gioielli e le vesti ricevute in dono, la sposa faceva simbolicamente il suo ingresso nel nuovo gruppo familiare. Per questo motivo, diversamente da quanto ci si potrebbe aspettare, i doni nuziali rimanevano una proprietà del marito ed a lui ritornavano a distanza di due o tre anni dalla

¹⁷⁷ Lombardi 2001, p. 226.

nozze, ossia quando la loro funzione di viatico verso la nuova vita era ritenuta conclusa, facendo ormai la donna parte, a tutti gli effetti, della nuova famiglia¹⁷⁸.

Per comprendere all'interno di quale codice comportamentale si inserisse lo scambio di ritratti tra promessi sposi, una domanda sorge naturale: quale era il significato del dono in età moderna?

Una lunga tradizione di ricerche sul tema ha permesso di indagare il dono sotto punti di vista differenti, in particolare determinati dagli interessi di antropologi e sociologi per le società primitive. Fondamentale in questo senso il contributo dell'*Essai sur le don*, pubblicato da Marcel Mauss nel 1923-1924. Gli aspetti antropologici del dono sono emersi con forza anche negli studi sul Rinascimento. Si pensi a lavori quali quello di Natalie Zemon Davis sulla funzione del dono in Francia. In *The Gift in Sixteenth-Century France*, la studiosa statunitense ha sottolineato come "though there are big shifts in systems of gift and exchange over time, there is no universal pattern of evolutionary stages, where a total gift economy dwindles to occasional presents. Rather, gift exchange persists as an essential relational mode, a repertoire of behavior, a register with its own rules, language, etiquette, and gestures. The gift mode may expand or shrink somewhat in a given period, but it never loses significance"¹⁷⁹.

Per quanto riguarda la corte granducale di Toscana, informazioni sul dono derivano dai *Diari di etichetta*, introdotti da Ferdinando I nell'ambito della riorganizzazione in senso curiale dello stato mediceo. Come messo in luce da uno studio di Marcello Fantoni, l'analisi di questi *Diari* ha consentito di ricostruire la valenza del dono in ambito fiorentino. Disciplinato dalle regole dell'etichetta cortigiana e del cerimoniale, infatti, il dono appare non come un atto disinteressato, bensì come "anch'esso funzionale alla regolazione e/o determinazione delle relazioni sociali"¹⁸⁰. Per questo motivo, l'atto del donare avveniva in pubblico, in un luogo dove la presenza di spettatori potesse assicurarne la visibilità.

Tra XV e XVI secolo, il dono reciproco di ritratti nel corso delle trattative matrimoniali sembra avere una precisa valenza semiotica. Per poter essere comprese, queste immagini vanno ricondotte all'interno del più ampio contesto dei doni nuziali. Con questi ultimi, ad esempio, i ritratti matrimoniali condividono la reciprocità del gesto.

Fino a tutto il Cinquecento, d'altronde, i documenti sembrano accennare solo di rado ad un valore intimistico e privato del ritratto matrimoniale. Come si noterà più ampiamente nel capitolo successivo, finalità di tipo puramente conoscitivo perdono il loro mordente se si

¹⁷⁸ Un'analisi delle tappe che componevano il matrimonio in età moderna è offerta in Klapisch-Zuber 1988, pp. 109-151; Witthoft 1996; Lombardi 2001, pp. 179-241; Lombardi 2008, pp. 21-26. Sull'importanza dei gesti all'interno dei riti nuziali, si veda invece Niccoli 1995. Sui doni maritali, infine, cfr. Fair Bestor 1999; Syson - Thornton 2001, pp. 37-77; Kirshner 2002; Matthews-Grieco 2006. Più di recente, il matrimonio nel Rinascimento italiano è stato il tema di un'importante mostra statunitense, il cui ampio catalogo offre numerosi esempi di doni nuziali, oltre ad una sintesi ragionata degli studi in materia. A questo proposito, cfr. quindi *Art and Love* 2008.

¹⁷⁹ Zemon Davis 2000, p. 9. Sul ruolo centrale ricoperto dal dono in Europa, si veda anche *Negotiating the Gift* 2003.

¹⁸⁰ Fantoni 1985, p. 141.

ragiona sulla collocazione temporale dello scambio stesso. Nella maggior parte dei casi che verranno analizzati, infatti, le immagini dei promessi sposi fanno il loro ingresso a trattative già avviate, se non addirittura solo a ridosso delle nozze, testimoniando quindi lo scarso interesse accordato alle qualità puramente estetiche.

Sia chiaro, non vi è dubbio che la corrispondenza familiare e diplomatica dedichi largo spazio alle descrizioni di candidati e candidate, ma a ben vedere l'attenzione rimane per lo più concentrata sulla salute e sulla capacità di procreazione degli individui. La componente estetica, infatti, rientra in queste lettere nella misura in cui essa poteva servire ad assicurare la presenza dello sposo nel letto coniugale. Come si vedrà ad inizio Cinquecento nel caso del duca d'Urbino oppure ancora nella complessa vicenda dell'unione di Eleonora con Vincenzo Gonzaga¹⁸¹, in questi contesti ad interessare non era tanto la bellezza in sé quanto la capacità del singolo di stimolare nel partner il desiderio sessuale. Il fine ultimo era assicurare la procreazione di una prole numerosa, ossia il perpetuarsi della stirpe.

D'altronde, come è stato detto, in età moderna "the magical powers attributed to nuptial gifts were believed to ward off evil spirits, to mediate the emotional and sexual relationship of the betrothed couple, and to create circumstances favorable to the successful consummation of their marriages"¹⁸².

Se quindi solo in parte riconducibili a finalità di tipo conoscitivo, le immagini dei promessi sposi acquistano maggiore tridimensionalità nella loro funzione di indizi pubblici del vincolo matrimoniale appena contratto, così come l'anello, la catenella, la cintura e la collana che la futura sposa riceveva in dono dal marito e da altri esponenti della sua famiglia. Come sottolineato dalla Davis, "these multiple gifts reinforced the perception of marriage as an alliance"¹⁸³.

In questi termini, acquista senso la paura di essere irrimediabilmente compromessi attraverso l'invio di ritratti all'estero, un aspetto che emerge con forza in alcune trattative prese in esame. D'altronde, come sottolineato dal Fantoni, "coi doni si creavano vincoli, si comunicava, si stabilivano le gerarchie, si compete; i doni erano essi stessi parte attiva di queste relazioni"¹⁸⁴.

¹⁸¹ Si vedano più avanti rispettivamente i parr. IV.2 e VI.2.

¹⁸² Kirshner 2002, p. 87.

¹⁸³ Zemon Davis 2000, p. 29.

¹⁸⁴ Fantoni 1985, p. 143.

Capitolo secondo

Il ritratto e la corte

II.1 *Il ritratto tra Quattro e Cinquecento*

La raffigurazione dell'individuo, proprio per le profonde implicazioni del genere con la natura stessa dell'uomo, ha suscitato fin dall'antichità l'interesse non solo degli studiosi di arti figurative, ma anche di discipline affini.

Aspetti magico-rituali sono ricordati per il ritratto fin dalla sua genesi nella notte dei tempi. Più che una mera rappresentazione di un individuo, il ritratto si configurava infatti come una rievocazione della persona oltre i termini imposti dalla natura, una possibilità di vita oltre la morte, uno strumento di glorificazione eterna ottenuta grazie al perpetuarsi della fama.

Nella *Naturalis Historia*, Plinio il Vecchio racconta come il costume romano celebrasse gli esponenti di una famiglia attraverso l'uso delle immagini:

"Altri ritratti delle figure più grandi della famiglia erano fuori dalla porta e intorno alla soglia fra le spoglie appese dei nemici, che neanche al compratore era lecito schiodare e rimanevano a simbolo del trionfo anche quando mutavano i padroni della casa stessa"¹.

Ancora nel Cinquecento, Vasari ricorda l'uso quattrocentesco di esporre i busti-ritratto in pubblico, all'esterno della casa, oppure in luoghi chiave all'interno dell'edificio come sovrapporta alle stanze del signore².

La funzione propiziatoria del ritratto emerge con chiarezza nella scelta di attualizzare una scena sacra con l'inserimento di persone ancora in vita. A proposito della commissione a Domenico Ghirlandaio degli affreschi nella cappella in Santa Trinita, Aby Warburg definì nel 1902 i ritratti ivi presenti come "l'espressione della [...] ferma volontà di esistere" di Francesco Sassetti³. Il costume non era insolito. La presenza di un "infinito numero di cittadini in mantello e in cappuccio" è infatti ricordata dal Vasari nella *Vita del Masaccio*, a proposito dei perduti affreschi della Sagra⁴.

¹ Citato in Cieri Via 1989, p. 52. Per il valore magico del ritratto, si veda il contributo della studiosa, in particolare pp. 50-59.

² Vasari 1966-1987, vol. III, pp. 543-544 (*Vita di Andrea del Verrocchio*). Cfr. inoltre Cieri Via 1989, pp. 53-54.

³ Warburg [1902] 2004, p. 279.

⁴ Vasari 1966-1987, vol. III, p. 129.

In maniera non dissimile, uomini e donne potevano decidere di apparire nelle vesti dei loro santi eponimi, facendosi ritrarre con tanto di strumenti del martirio.

Le diverse finalità e le sfumature di significato che le immagini acquistano nel corso dei secoli non rendono possibile parlare in modo univoco del ritratto. Nel definire questo genere pittorico diventa infatti essenziale mantenere intatta la varietà delle tipologie esistenti, la molteplicità delle sue funzioni così come i contesti a volte diversissimi di produzione.

In un contributo del 1989 dedicato alle origini del ritratto, Claudia Cieri Via ha sottolineato come "all'interno di una sorta di «percorso ideale» il ritratto può essere verificato come genere solo attraverso precisi sondaggi e campionature da configurarsi in termini storicistici e contestuali, nell'ambito dei quali tanto l'oggetto artistico quanto il personaggio acquistano significato al di qua di un'univoca tensione verso l'individualizzazione, come modello e fine ideale del genere"⁵.

Il riferimento della studiosa è alla storiografia ottocentesca ed in particolare all'opera di Jacob Burckhardt, il quale fin dalla pubblicazione nel 1860 di *La civiltà del Rinascimento in Italia* aveva messo in relazione la rinascita del genere ritrattistico con la riscoperta umanistica dell'uomo. Secondo lo storico di Basilea, infatti, nel Quattrocento il nuovo interesse nei confronti dell'individuo avrebbe determinato la fortuna del ritratto, inteso ora dagli intellettuali umanistici come un genere pittorico dallo statuto autonomo. A completare le teorie avanzate dallo studioso svizzero giungeva nel 1898, in un'edizione postuma curata da Hans Trog, il fondamentale contributo sul ritratto nella pittura italiana del Rinascimento⁶.

Ancora nel 1966, nella sua opera *The portrait in the Renaissance* John Pope-Hennessy legava la (ri)nascita del ritratto fiorentino al culto umanistico della personalità. Secondo lo studioso, infatti, il verismo che contraddistingue busti scolpiti e ritratti altro non sarebbe che una diretta conseguenza dell'uso di realizzare maschere mortuarie ed immagini votive in cera⁷, queste ultime note a Firenze con il termine di *boti*⁸.

Gli studi condotti nel secolo scorso, pur profondamente influenzati dal pensiero del Burckhardt, hanno tuttavia preferito rileggere l'origine del ritratto autonomo all'interno di un più ampio contesto internazionale, ricordando come la più antica attestazione nota di un ritratto autonomo appartenga in realtà al mondo d'oltralpe. Il primato spetta infatti all'immagine del sovrano francese Jean le Bon, così come tramandata da una tavola conservata al Musée du Louvre e databile al 1360 circa.

⁵ Cieri Via 1989, pp. 45-46. Il saggio della studiosa offre anche un'analisi sull'origine e sulle valenze del termine *ritratto*. A questo proposito, cfr. quanto detto in Pommier [1998] 2003, pp. 6-8.

⁶ Cfr. Burckhardt [1898] 1993; Cieri Via 1989; Rubin 2011.

⁷ Pope-Hennessy 1966. La relazione tra ritratto dipinto e figure in cera era già presente in Warburg [1902] 2004.

⁸ Cfr. Mazzoni 1923; Van der Velden 1998. Sulle immagini votive, cfr. inoltre Freedberg [1989] 1993, pp. 210-245.

Il tramite per l'Italia di questa nuova tipologia di dipinto è stato rintracciato da Enrico Castelnuovo nel centro culturale di Avignone, dove alla corte dei pontefici avrebbero lavorato diversi artisti provenienti dalla penisola. Tra questi, non da ultimo, figurava anche quel Simone Martini a cui la tradizione ascrive il celeberrimo ritratto di Laura lodato nei suoi versi dal Petrarca⁹.

Nel 1998, Luke Syson tornava sulla questione del ritratto autonomo quattrocentesco, ravvisandone l'origine nell'incontro tra due culture diverse e tra loro complementari. Da un lato, lo studioso poneva la ripresa umanistica dell'eredità classica, con il suo studio filologico dei modelli antichi e il rilievo dato alla numismatica; dall'altro la pratica religiosa, ampiamente diffusa nella Cristianità quattrocentesca, di realizzare maschere mortuarie dal corpo del defunto. Accanto a queste due correnti, continuavano a sussistere anche l'eredità medioevale sulle teorie fisiognomiche e l'estrema *ratio* della nozione platonica, operata da Marsilio Ficino, di una correlazione diretta tra bellezza e virtù¹⁰.

Un'ascendenza sacra, se non liturgica, del ritratto autonomo è invece stata proposta da Marco Collareta, il quale partendo dalle scelte formali e compositive che contraddistinguono l'icona sacra ha sottolineato a ragione le profonde analogie di quest'ultima con il ritratto del sovrano francese Jean le Bon, oggi al Louvre. La scelta del supporto, il taglio dato all'immagine e l'impiego del fondo oro sono infatti caratteri comuni ad entrambi. Una distinzione si opera invece nella posa, di profilo nel caso del re di Francia, esclusivamente frontale nelle icone sacre. A differenza della rappresentazione *in maestà*, il ritratto di profilo costituirebbe dunque una dichiarazione volontaria di umiltà, come sembrano indicare esempi analoghi in pittura murale. Il riferimento dello studioso è in questo caso alle immagini di donatori in scene sacre, con una particolare attenzione per quei donatori defunti rappresentati nel momento del Giudizio Particolare, come si vede nella Cappella Bardi di Vernio in Santa Croce a Firenze¹¹.

Da quanto fin qui detto, appare evidente quale sia la molteplicità di concause che condussero alla formazione del ritratto autonomo nella sua accezione rinascimentale. Allo stesso modo, più fattori devono essere tenuti a mente qualora si voglia leggere la raffigurazione di un individuo.

Parlando delle immagini poste a tergo dei ritratti e del loro rapporto di senso con l'individuo raffigurato a fronte, la Cieri Via introduce i principi di *somiglianza*, *caratterizzazione* e *memoria*, attraverso i quali il genere ritrattistico avrebbe dato forma nel corso dei secoli ad esperienze artistiche tra loro profondamente diverse¹². Intesi come ingredienti variamente dosati, questi tre principi di raffigurazione dell'uomo e della donna possono essere spiegati attraverso alcuni esempi concreti.

⁹ Castelnuovo 1973, pp. 1035-1042. Sul ritratto di Jean le Bon cfr. da ultimo Zvereva 2011, p. 24; sul ritratto di Laura, si vedano invece Quondam 1989; Mann 1998.

¹⁰ Cfr. *The Image of the Individual* 1998.

¹¹ Collareta 2003.

¹² Cieri Via 1993a, p. 9.

Partendo dalla *memoria*, si può dire che l'aspetto commemorativo del ritratto si confonde con l'origine stessa del genere. Fu Plinio il Vecchio ad offrire per primo un mito fondativo, tramandando nella *Naturalis Historia* il racconto della genesi del primo ritratto dipinto. Secondo la tradizione, infatti, sarebbe per tenere vivo il ricordo dell'amato, che, prima della sua partenza, una giovane di Corinto decise di tracciare sul muro il contorno della sua ombra utilizzando la luce di una lanterna. Alla *circumductio umbrae* di Corinto, Plinio collegava anche, in un altro passo della sua opera, la nascita del primo busto-ritratto, ricordando come per iniziativa del padre della ragazza, il coroplasta Butade, l'immagine dapprima contornata fosse stata in un secondo momento modellata in argilla. La versione pliniana sull'origine del ritratto godé di larghissima fortuna nel Rinascimento, venendo ripresa e corretta da Leon Battista Alberti, da Leonardo da Vinci e da Giorgio Vasari¹³.

Andando oltre il mito, il compito del ritratto era quello di ricordare ai posteri le fattezze di personaggi degni di nota. In quanto strumento di richiamo alla memoria, esso si delineava quindi come un onore accessibile solo ad un ristretto circolo di uomini selezionati. Nella Firenze del primo Rinascimento era infatti attraverso le effigi dei propri antenati che le famiglie patrizie potevano dare prova della propria antichità. Allo stesso modo, potevano essere celebrati uomini illustri, distintisi per meriti militari o culturali all'interno della società. Per questo motivo, alla morte di Filippo Brunelleschi nel 1446, i tratti dell'artista vennero "messi in salvo" grazie ad una maschera mortuaria, servita in seguito da modello per il ritratto marmoreo realizzato dal Buggiano per la cattedrale di Santa Maria del Fiore¹⁴.

Come dimostra la necessità di trarre i lineamenti dal volto del defunto, la *somiglianza* era un valore costitutivo del ritratto. Ancora nel Cinquecento, il tema era sentito come attuale tanto che tra il 1552 ed il 1564 Cristofano dell'Altissimo fu inviato da Cosimo I a copiare la serie degli uomini illustri direttamente sui dipinti riuniti da Paolo Giovio nella sua villa di Como. Ma l'immagine, dipinta o scolpita che fosse, doveva sempre fare i conti con il modello in carne ed ossa.

Celebri a questo riguardo sono i due sonetti che Petrarca dedicò al ritratto di Laura, dipinto per lui da Simone Martini. La bellezza della donna è altamente lodata dal poeta innamorato, che nei suoi versi esalta la somiglianza del soggetto dipinto al modello. Tuttavia, nonostante le indubbie doti artistiche del pittore, l'opera non parla, il miracolo di Pigmalione non si ripete ed il poeta-innamorato si scontra con l'impossibilità dell'arte di restituire l'anima della persona.

Il *topos* letterario aveva una tradizione antica e costituì per secoli un fondamento delle speculazioni teoriche sul genere. I melanconici versi di Marziale furono ripresi dal Ghirlandaio per il ritratto postumo di Giovanna Tornabuoni, oggi in collezione Thyssen-Bornemisza a Madrid, nel quale un cartiglio alle spalle della donna recita: "ARS VTINAM

¹³ Pommier [1998] 2003, pp. 8-13.

¹⁴ Pope-Hennessy 1966, pp. 3-63.

MORES ANIMVM QUE EFFINGERE POSSES PVLCHRIOR IN TERRIS NVLLA TABELLA FORET MCCCCLXXXVIII"¹⁵.

Il problema della somiglianza al modello non apparteneva solo al mondo dei dotti teorici. Ripercussioni nella vita pratica erano all'ordine del giorno. Una certa scontentezza nei confronti della propria immagine dipinta accompagnò ad esempio più di un regnante. Note sono le ripetute richieste fatte agli artisti da Isabella d'Este, le cui aspettative in materia di ritratti pare fossero molto difficili da soddisfare¹⁶. Non diversamente dalla marchesa di Mantova, si raccontava del duca d'Anjou, Enrico III, che intorno al 1572:

"Il a ce malheur, que toutes les peintures luy font tort, & que Ianet luy mesme ne luy a iamais donné cet admirable ie ne sçay quoy qu'il a receu de la Nature. Ses yeux, cet agrément qu'il a autour de la bouche quand il parle, cette douceur avec laquelle il surprend ceux qui ont l'honneur de le voir en particulier ne peuuent estre bien representez ny par la plume, ny par le pinceau"¹⁷.

Infine, per quanto riguarda la *caratterizzazione* vale la pena riportare le parole di Lorne Campbell, autore nel 1990 di uno studio per molti aspetti innovativo per le ricerche sulla ritrattistica rinascimentale, nel quale l'autore così spiega il processo di trasposizione del modello:

"The penetrating portrait-painter does not merely reproduce what he sees before him; he may exaggerate or distort certain of his sitter's features so as to enhance the likeness; he will almost inevitably idealise; but he must also give some knowledge of the personality and likely behaviour of the sitter. This process, generally known as characterisation, has two principal facets: an expression of the sitter's public identity and status, which is almost always desired; and an analysis of his private self, which may not always be strictly desirable but which came to be expected"¹⁸.

Gli aspetti di *somiglianza*, *caratterizzazione* e *memoria* possono quindi presentarsi all'interno di un'immagine in modo assai variabile, contribuendo in parte a determinare l'esito delle singole espressioni artistiche.

Per questo motivo, l'abilità del pittore risiedeva anche nella capacità di dosare l'aderenza al dato naturale, riconoscendo quei casi in cui più appropriato fosse stato ricorrere all'idealizzazione del soggetto oppure emendare quei difetti ritenuti troppo vistosi.

¹⁵ Sull'opera, si veda *Ghirlandaio* 2010.

¹⁶ Cfr. Brown 2011, pp. 45-47.

¹⁷ Campbell 1990, pp. 248-249, nota 62.

¹⁸ Campbell 1990, p. 24.

Attraverso il ritratto doveva poi trovare espressione l'interiorità del soggetto, i moti dell'animo di Leonardo. In un dialogo con lo spettatore, infatti, il soggetto dipinto doveva essere in grado di invitare all'interpretazione di sé. Anche i gesti, gli attributi ed i simboli ospitati nel ritratto erano quindi curati con attenzione¹⁹.

Con il processo di rifeudalizzazione, i cui effetti sul ritratto sono brillantemente analizzati da Enrico Castelnuovo nel suo contributo alla *Storia d'Italia* Einaudi, si apriva la stagione dello *State portrait*, ovvero del ritratto di stato, analizzato in maniera organica per la prima volta da Marianna Jenkins in un pionieristico studio apparso in lingua inglese nel 1947.

In apertura del suo lavoro, la studiosa identificava il ritratto di stato con "those works that depict people of great political power or achievement in their public character", ovvero con opere nelle quali la caratterizzazione del soggetto appare dominante. In esse, infatti, "the primary purpose is not the portrayal of an individual as such, but the evocation through his image of those abstract principles for which he stands"²⁰.

Come noto, la tappa decisiva per gli sviluppi cinquecenteschi dello *state portrait* ebbe luogo a Roma per mano di Raffaello Sanzio. Sull'esempio del perduto ritratto di Eugenio IV realizzato da Jean Fouquet, il maestro urbinato mise infatti mano ai dipinti di Giulio II Della Rovere e più tardi di Leone X de' Medici, rivoluzionando per sempre l'immagine papale e offrendo un duraturo esempio al ritratto d'apparato, rinvigorito dalla pittura di Tiziano²¹.

Con le dovute distinzioni rese necessarie dalle singole personalità artistiche e dalle tradizioni pittoriche locali, si può dire che nel ritratto di stato il principe oppure il sovrano appare individualizzato attraverso un numero sufficiente di tratti fisionomici in grado di caratterizzarlo. La riconoscibilità che deve essere garantita dall'immagine non si identifica tuttavia con la somiglianza al modello, anzi la funzione pubblica dell'immagine muove la mano dell'artista nella direzione di una depersonalizzazione del soggetto. I segni distintivi del potere vengono messi in risalto attraverso un'oculata scelta delle vesti, della posa, dell'espressione del volto, degli attributi, sottolineando in questo modo il carattere pubblico del ritratto. In questa prospettiva, fondamentali alla comprensione del ritratto di stato furono gli studi condotti da Ernst Kantorowicz sulla doppia natura del re, ripresi in Italia dallo storico Sergio Bertelli con contributi importanti dedicati all'iconologia del potere²².

Secondo Joanna Woods-Marsden, "il ritratto di stato, in quanto parte integrante delle strutture di potere, era un oggetto sociale con lo scopo di attestare il diritto di governare del principe. Questi ritratti [...] non solo esprimevano i valori e gli ideali dei soggetti ma

¹⁹ *The Image of the Individual* 1998, in particolare pp. 9-14.

²⁰ Jenkins 1947, p. 1.

²¹ Sul ritratto di stato nel Cinquecento, cfr. Jenkins [1947] 1977; Oberhuber 1971a; Oberhuber 1971b; Castelnuovo 1973; Strong 1987; Arasse 1993; Woods-Marsden 1993; Pommier [1998] 2003, pp. 210-217; Bodart 2011; Zvereva 2011, in particolare pp. 24-26. Per un'analisi delle principali linee storiografiche in materia, si veda invece il recente dibattito, moderato da Diane Bodart, tra Antonio Pinelli, Gérard Sabatier, Barbara Stollberg-Rilinger e Christine Tauber in *Le portrait du roi* 2012.

²² Bertelli 1990; Bertelli 2002.

contribuivano anche attivamente alla formazione di quell'ideologia che costituiva la comprensione della realtà di questi signori e, di conseguenza, la loro identità principesca"²³. Nei ritratti ufficiali del Cinquecento come è stato detto "il principio della rassomiglianza conta assai meno che quello della conformità dell'immagine alla funzione"²⁴. Non di rado, infatti, l'ufficialità della funzione informa gli elementi distintivi del ritratto di stato, dando vita ad immagini fortemente iconiche, che dovevano assolvere nel XVI secolo una funzione di governo e di rappresentanza del potere analoga a quella ricordata dal cardinal Paleotti nel suo *Discorso intorno alle immagini* (1582) a proposito delle statue:

"servendo la statua al prencipe non solo per la sua propria insegna regale, che rappresenta la suprema maestà, ma ancor per esecuzione dell'ufficio regale, poiché produce effetto verso i sudditi [...] rinnovandoli la memoria dell'autorità regia et risvegliandoli l'affetto di onorare et obedire il suo prencipe"²⁵.

II.2 Diritto all'immagine, ritratto di corte e stile internazionale

Il problema della legittimità di un ritratto era antico. Nella *Naturalis Historia*, Plinio il Vecchio ricordava come la possibilità di perpetuare la propria effigie fosse un onore concesso agli uomini distinti nei giochi olimpici.

Sulla scorta della letteratura classica, il Cinquecento insisté sul principio del *decorum*, imponendo che l'immagine dell'effigiato fosse tradotta nel linguaggio artistico in maniera consona al rango sociale del ritrattato. Alla metà del secolo, il tema era sentito come fortemente attuale. In una lettera del luglio 1545, ad esempio, l'Aretino pensò che non fosse il caso di esimersi dal comunicare allo scultore e medaglista Leone Leoni le sue idee in merito:

"Gran torto si faceva ai posterì, non gli facendo voi eredi del glorioso essemplio di sì celeberrimo uomo. Ritraete le immagini di simili, e non le facce di coloro ch'appena son noti a se stessi, non che altrui. Non dee lo stile ritrar testa, che prima non l'abbia ritratta la fama; né si stimi che gli antichi decreti consentissero che si rassemplasse in metallo gente

²³ Woods-Marsden 1993, p. 31.

²⁴ Castelnuovo 1973, p. 1072.

²⁵ Citato in Castelnuovo 1973, p. 1073.

che non ne fosse degna. A tua infamia, secolo, che sopporti che sino i sarti e i beccai appaiano là vivi in pittura"²⁶.

L'ampia diffusione del ritratto anche negli strati sociali meno elevati era infatti sentita dalle élites culturali alla stregua di un tradimento della funzione stessa del dipinto. Come accennato, la funzione principale del ritratto rimaneva quella memoriale, motivo per cui solo principi e uomini illustri, distintisi per le loro eccezionali virtù e qualità, potevano divenire un modello per il resto della società. Del medesimo avviso è il primo trattato dedicato al genere, nel quale il diritto al ritratto trova per la prima volta una sua coerente teorizzazione. Si tratta dell'opera *Do tirar polo natural*, terminata dal portoghese Francisco de Holanda nel 1549 ma destinata a rimanere inedita fino al 1892, per la quale Édouard Pommier ha sottolineato l'importanza data dall'autore all'esemplarità del soggetto. Secondo Holanda infatti non è il re in quanto tale ad avere diritto di essere ritratto, bensì il sovrano in quanto uomo la cui memoria merita di essere tramandata ai posteri. Nel circoscritto ambito degli affetti familiari, invece, il ritratto era ammesso per via della sua funzione privata.

Le istanze dell'Holanda ritornano negli scritti apparsi alla fine del secolo. Nel suo *Trattato dell'arte* datato 1584, Giovanni Paolo Lomazzo ricorda la funzione memoriale del ritratto, anch'egli registrando il degrado nei costumi del mondo contemporaneo. In particolare, a preoccupare il Lomazzo è la questione del *decorum*, che come abbiamo detto imporrebbe ad ognuno di essere ritratto secondo il proprio *status* sociale. Ecco allora il pittore milanese prescrivere abiti, pose ed attributi in grado di riflettere in modo consoni il posto occupato dal ritrattato nella società. Allo stesso principio risponde anche la possibilità di emendare, dove ritenuto lecito, i difetti fisici secondo le necessità²⁷.

Il disprezzo del Lomazzo per il fenomeno di democratizzazione, che aveva investito negli ultimi tempi il ritratto, era tale da fargli scrivere:

"mentre ai tempi dei romani solo si rappresentavano i principi e gli uomini vittoriosi, ora l'arte di ritrarre dal naturale è divulgata tantoche quasi tutta la sua dignità è perduta, non solamente perché senza alcuna distinzione si tolera da' principi e dalle repubbliche che ogn'uno con ritratti cerchi di conservare la memora sua eterna et immortale, ma perché ogni rozzo pittore che appena sa come impiastrare carte vuol ritrarre"²⁸.

Il tema del diritto al ritratto non era solo una questione teorica. Nel gennaio 1571, l'ambasciatore inglese Francis Walsingham tentò invano di ottenere un ritratto dei reali di

²⁶ Citato in Pommier [1998] 2003, p. 119.

²⁷ Pommier [1998] 2003, pp. 119-125.

²⁸ Citato in Castelnuovo 1973, p. 1070.

Francia da poter inviare ad Elisabetta I finché il 28 gennaio, desolato, dovette scrivere da Parigi al conte di Leicester per informarlo che:

"Touching the pictures your Lordship desired, they can by no means be gotten, for no man may make any counterfeit of the King or his Brother, without licence; if he do, the punishment is great"²⁹.

In realtà, l'ambasciatore Walsingham non dovette essere troppo sorpreso dall'esistenza di un tale controllo sull'immagine reale. Non molto differente appare infatti la situazione Oltremarina, dove dal settimo decennio del secolo sempre più pressante si era fatta la necessità di regolare la produzione di immagini raffiguranti la regina Elisabetta I. Un primo passo in questa direzione fu tentato con un proclama emesso il 6 dicembre 1563. La bozza del documento, conservata negli *State Papers*, si apre lamentando come:

"Forasmuch as through the naturall desyres that all sortes of subiectes and people both noble and meane have to procure ye pourtraict and pictvre of the Quens Maiesty grete number of paynctors and some printers and gravors have allready and doo dayly attempt, to make in dyvers manners portraictvres of hir Maiesty in paynting graving and pryntyng wherin is evidently seene that hytherto none hath sufficiently expressed the naturall representations of hir Maiestys person, favor or grace".

Per questo motivo, si rendeva necessario che "some speciall person that shall be by hir allowed" portasse a termine un'immagine ufficiale della regina. Questo ritratto, approvato dalla Corona, avrebbe quindi costituito il modello per tutti i pittori e gli stampatori del regno. Il testo del 1563 precisava infatti che:

"hir Maiesty will be content that all other payntors or grauors that shall be knowne men of vnderstanding and so therto licensed by the hed officers of the plaices wher they shall dwell [...] shall and maye at ther plesvres follow the sayd patron or first portraictvr"³⁰.

In quanto appannaggio del sovrano, il ritratto poteva anche essere concesso ad una cerchia di fedelissimi. All'interno del palazzo, l'accesso al ritratto, inteso sia come opportunità di vedere l'immagine del sovrano sia come possibilità di essere ritratti, si ammantava di significati politici, venendo largamente impiegato dal re come strumento di gratificazione.

²⁹ *The Compleat Ambassador* 1655, p. 30.

³⁰ *John Nichols's* 2014, pp. 370-372. Fondamentale rimane a questo proposito il riferimento a Strong 1987, pp. 9-45. Più in generale sul ruolo degli artisti a corte, cfr. invece Warnke [1985] 1991; *The Court Artist* 2014.

Un ritratto poteva infatti essere la dimostrazione di un vincolo di lealtà verso la Corona oppure ancora l'espressione di un'intimità accordata a cortigiani e servitori³¹.

Un'implicazione non secondaria del diritto al ritratto è rappresentata dalla gestione delle immagini ufficiali. La loro realizzazione infatti era di norma compito di un atelier specializzato, il quale nella maggioranza dei casi era anche il detentore più o meno esclusivo del diritto di riprodurre il sovrano e la sua corte. Nel 1551, ad esempio, l'ambasciatore veneziano Giovanni Capello soggiornò per qualche tempo a Lione al seguito della corte di Francia. Qui, ebbe modo di visitare la bottega di Corneille che definisce "un pittor eccellentissimo", il quale in quell'occasione gli mostrò "tutta la corte de Franza si de gentilhuomini come di damiselle in molti quadretti naturalissimamente espresso"³².

Il pittore ricordato dal delegato Capello non era un artista qualsiasi. Originario de L'Aia, Corneille fu a lungo al servizio dei sovrani francesi, lavorando come pittore di corte per Francesco I negli stessi anni in cui erano per lui attivi Jean Clouet e Joos van Cleve. Quello con i Valois fu un rapporto lungo e duraturo, tanto che il nome di Corneille ritorna con regolarità nei libri paga della Corona dal 1533-1534 fino quasi alla morte dell'artista, avvenuta nel 1575. In questo lasso di tempo, l'atelier di Corneille rimase sempre a Lione, dove la corte francese, di natura itinerante, era solita trascorrere anche lunghi soggiorni. Era in questi periodi, fatti di poche settimane oppure di alcuni mesi, che l'artista fiammingo aveva modo di approntare le immagini dei reali, le quali venivano poi riprodotte in più versioni negli anni a venire, secondo le occorrenze.

La domanda di immagini era tale che quando nel 1564 Caterina de' Medici visitò l'atelier del pittore, oltre a poter ammirare il proprio ritratto dipinto dall'artista nel 1536, la regina si trovò dinanzi ad una galleria di ritratti, dove erano raccolti i più importanti notabili di Francia. La scena è così raccontata dal memorialista Pierre de Bourdeille, signore di Brantôme:

"Sur quoy il me souvient elle [Catherine de Médicis] estang ung jour allée voir à Lyon un peintre, qui s'appelloit Corneille, qui avoit peint en une grand'chambre tous les grands seigneurs, princes, cavalliers, et grandes reynes, princesses, dames, filles de courts de France"³³.

Come indica il testo, Corneille de Lyon era quindi in grado in ogni momento di rispondere alle richieste del mercato, copiando e ricopiando i ritratti da lui gelosamente conservati nella sua bottega. Molto spesso infatti i pittori che realizzavano l'immagine ufficiale del

³¹ Cfr. Bordes 2014, p. 164. Sul diritto al ritratto in ambito francese, si vedano inoltre i quesiti sollevati dallo studioso in Bordes 2015.

³² Citato in Bordes 2014, p. 157.

³³ Citato in Bordes 2014, p. 157. Cfr. inoltre Dubois de Groër 1996, pp. 39-41; Bentley-Cranch 2004, pp. 125-128.

sovrano o del principe erano gli stessi incaricati di ritrarre gli altri esponenti della famiglia reale oppure i membri della corte.

Per questi ultimi, in particolare, Alexandra Zvereva ha preferito parlare di *portrait de cour* per evidenziare le differenze che separano questa tipologia ritrattistica dalle formule più magniloquenti e solenni impiegate nello *state portrait*³⁴. Secondo la studiosa, infatti, profonde analogie accomunano i ritratti di Francesco I, realizzati nel XVI secolo da Jean e François Clouet, e le rappresentazioni dei membri della sua corte, dipinte negli stessi anni dai medesimi artisti. In questo senso, rispondono ad un comune modello tanto i formati dei quadri quanto l'attitudine dei soggetti. Tuttavia, nei ritratti di corte la singolarità di ogni individuo non è occultata, i tratti del volto sono resi con sorprendente naturalismo ed ogni persona indossa la maschera che le è propria. Seppure relegato nei confini di un modello comune, il riconoscimento dell'effigiato è quindi immediato.

Anzi, "cette reconnaissance, plus que la ressemblance même, se révèle être d'une importance primordiale et ce, dans les deux sens su terme: reconnaissance *visuelle* - le noble est reconnu par son roi et les autres courtisans -, et reconnaissance *personnelle* du monarque - le portrait est une *gratification* manifeste et publique, un privilège, la preuve d'une notoriété". Tuttavia, continua la studiosa, anche "le contraire s'avère également vrai, puisque pour être reconnu, on doit au préalable se faire connaître, mais cette connaissance peut, grâce justement au respect des codes, résider dans l'image même"³⁵. Oltre che concessione gratificante del sovrano, il ritratto di corte si configura quindi come strumento di promozione personale all'interno di una società ristretta, nello stesso modo in cui principi politicamente deboli ricorrono al ritratto di stato per legittimare un potere troppo traballante.

Facendo il punto sul dibattito critico che coinvolge la tipologia del ritratto di stato, anche Diane Bodart ha suggerito di parlare più prudentemente di *portrait d'apparat* dal momento che, dalla seconda metà del XVI secolo, l'impiego dei canoni ritrattistici riservati al sovrano si allarga a comprendere membri della corte e ricchi notabili. A questo proposito, scrive infatti la studiosa:

"Les prérogatives exclusives et distinctives de la représentation du pouvoir régnant demeuraient en fait des attributs, les insignes royaux, tandis que les typologies du portrait d'apparat se limitaient à donner de l'éclat au modèle, à suggérer une dignité sociale éminente qui n'était pas nécessairement souveraine, le message véhiculé pouvant s'enrichir et se préciser par l'apport d'éléments extérieurs, de symboles particuliers"³⁶.

³⁴ Zvereva 2011, p. 62. L'espressione *ritratto di corte* ha in realtà accezioni semantiche diverse a seconda degli studiosi. A questo proposito, cfr. Warnke [1985] 1991, pp. 329-347; Falomir 2008; Brown 2011.

³⁵ Zvereva 2011, p. 56.

³⁶ Bodart 2011, p. 20.

Oltre che all'interno del palazzo, la condivisione di un linguaggio comune caratterizza gli appartenenti all'*élite* dominante anche sul piano internazionale³⁷. Il cosmopolitismo delle corti fu infatti un fattore essenziale nella diffusione delle mode, le quali in quanto appannaggio esclusivo della classe aristocratica erano riprese e copiate con disinvoltura da un capo all'altro dell'Europa. A trarre un certo vantaggio dai legami dinastici che univano le corti furono, tra gli altri, gli artisti. Il ritrattista Pourbus il Giovane, ad esempio, raggiunse il palazzo francese di Maria de' Medici grazie allo stretto legame che univa la regina alla sorella Eleonora, duchessa di Mantova³⁸.

Nell'aderenza cortigiana al linguaggio imperante, il ritratto non aveva alcun motivo di costituire un'eccezione. Al pari di pellicce, gioielli e tessuti di seta broccati, nel corso del XVI secolo farsi ritrarre secondo lo stile *à la page* costituiva di per sé uno *status symbol* di grande effetto. Nel caso specifico del ritratto dipinto, si trattò di una tipologia di immagine per la quale Federico Zeri ha ricorso all'aggettivo "internazionale" e all'appellativo "di corte", in un esplicito richiamo a quello che fu il contesto di riferimento, ovvero l'universo internazionale delle corti. Le radici di questa cultura figurativa condivisa affondano nel terreno delle sperimentazioni quattrocentesche, quando il modello della scuola di Borgogna e di Fiandra aveva diffuso in Europa il portato rivoluzionario delle opere di Jan van Eyck e di Rogier van der Weyden. Fu infatti dall'incontro delle tendenze artistiche oltramontane con la tradizione pittorica italiana che presero vita i ritratti del fiammingo Antonis Mor, destinati a costituire dalla metà del XVI secolo il modello indiscusso di riferimento per i pittori ufficiali del mondo cortigiano³⁹. I semi di questa cultura figurativa, fatta di incontro proficuo e scambio durevole tra il Nord ed il Sud del continente europeo, avevano dato ampi frutti anche nella prima metà del Cinquecento con la produzione ritrattistica di Raffaello a Roma, dei Clouet in Francia, di Lucas Horenbout e di Hans Holbein per il sovrano inglese, di Agnolo Bronzino nella Firenze medicea⁴⁰.

L'eminente eccezione che conferma la regola fu senza dubbio Tiziano, nell'opera del quale i modi internazionali furono anticipati, riletti e reinventati secondo la peculiare espressione artistica del maestro veneto. Ma Tiziano era anche e soprattutto il ritrattista dell'imperatore⁴¹. Al tempo di Carlo V infatti lo stile impiegato per le immagini dell'Asburgo appare scisso da quello scelto dalle altre teste coronate d'Europa, in una decisa affermazione di autorità.

³⁷ Di recente, Marcello Fantoni ha scritto: "the court is the fundamental and foundational institution of European civilization, because courts are everywhere [...]. The court is not the only, but is certainly the main vehicle of this cultural standardization. This unity has been greatly favored by the intense web of exchange, starting with the network of courts generated by marriage alliances and continuing with the circulation of people (diplomats, refugees, soldiers, courtiers, artists, brides, prelates, architects, etc.) and the sharing of readings, ideas, and objects" (*The Court in Europe* 2012, pp. 19-20).

³⁸ Cfr. Ducos 2011, pp. 91-93; Morselli 2015, p. 93.

³⁹ Zeri 1957, pp. 14-19; Pope-Hennessy 1966, pp. 155-204; Brown 2011.

⁴⁰ Per la bibliografia specifica, si vedano più avanti i cap. IV e V.

⁴¹ Sulla ritrattistica asburgica, si veda Bodart 2011.

Con i decenni centrali del secolo, i formati dei dipinti ufficiali si trasformarono alla ricerca di una maggiore monumentalità del soggetto. Riprendendo una tipologia già diffusa nel Quattrocento⁴², il ritratto si estese quindi fino a comprendere l'interezza della figura umana come mostrano le opere del Cranach e del Moretto, ai quali solo in seguito si era potuto aggiungere l'illustre esempio del Vecellio, a dispetto del racconto vasariano⁴³.

Si definì così, quello "speciale tipo di ritrattistica che nella seconda metà del secolo XVI si diffuse per l'Europa, Riformata e Controriformata, propagandosi soprattutto grazie ai Fiamminghi, sebbene alla sua formulazione avessero concorso elementi italiani, soprattutto romani e fiorentini". Sono le parole con le quali, nella sua opera monografica dedicata nel 1957 a Scipione Pulzone, lo Zeri ricordava, "quello speciale tipo di ritrattistica giusta il quale le caratteristiche fisiche della persona effigiata vengono fissate ed esaltate in modi di estrema minuzia, e in una messa in posa rigidamente aulica, quasi ieratica, che sottrae la figura alla mutevole condizione dell'atto momentaneo e all'instabile riflesso dello stato d'animo; messa in posa che si attiene scrupolosamente ad un piccolo numero di moduli compositivi abituali, tradizionalmente accettati, e che i diversi pittori riprendono senza apportarvi mutamenti di rilievo [...]. Il risultato finale è che la persona rappresentata, senza perder nulla dei suoi tratti fisionomici, ritorna ai nostri occhi sotto una nuova specie, immutabile e fuori dell'azione del tempo, dove gli attributi dello stato sociale e del censo - nitidamente descritti nell'abito e nei suoi ornamenti - non hanno parte minore di quella che tocca al volto o alle altre parti del corpo. Un modulo insomma che negli esemplari di più felice e completa riuscita ha più dello stemma o dell'emblema che del ritratto, della rappresentazione cioè di una persona vivente, tanto rigoroso è il principio di etichetta che lo informa"⁴⁴.

Solo pochi anni più tardi, nel 1963, Roberto Longhi aggiungeva, parlando dell'Anguissola: "a giudicare dalla insistenza di Sofonisba sulla ritrattistica, ci si aspetterebbe che, per la generazione quasi identica, essa dovesse guardare al Moroni ch'era a Bergamo, poco distante. Ma sebbene lo si dica, io non ne trovo segno. Cremona era città imperiale e si modellava sul gusto di corte, eguale dappertutto, salve le varianti personali di qualità, da Firenze a Madrid, da Parigi ad Anversa, dal Bronzino al Sanchez Coello a François Clouet ad Antonio Mor"⁴⁵.

⁴² Woods-Marsden 1993, pp. 37-40; 50-52.

⁴³ Burckhardt [1898] 1993, pp. 222-224; Pope-Hennessy 1966, pp. 171-173; Bellosi 1980, p. 40.

⁴⁴ Zeri 1957, p. 15. Date queste premesse, solo poche righe dopo lo studioso precisava come "in Italia, almeno fino al 1560, non accadrà mai che la persona dell'artista ceda al paradigma iconografico e tenda a minimizzare e ad annullare la propria presenza; o che nel personaggio effigiato i tratti fisionomici vengano a sortire il medesimo piano gerarchico delle vesti, degli ornamenti e dei segni della condizione sociale: elementi questi che sono semplici accessori, semplici complementi di quello che è il ritratto vero e proprio, cioè il corpo, che per gli italiani del primo Cinquecento è e resta l'albergo dello spirito" (Zeri 1957, p. 16).

⁴⁵ Longhi 1963, p. 50.

II.3 *Formati e funzioni del ritratto a corte*

A proposito dell'idioma internazionale che unì le corti nel Rinascimento, John Pope-Hennessy ha scritto:

"In the sixteenth century the courts of Europe enjoyed what was practically a common market in portraiture. Taste and style, like fashions in costume, spread with remarkable rapidity, and it is often difficult to establish how they were transmitted or where they began. An example is the vogue of the miniature portrait"⁴⁶.

Per il ritratto miniato, il nodo della questione cronologica può sciogliersi con la data dell'ottobre 1526, quando i resoconti degli ambasciatori veneti menzionano l'invio dalla corte francese di un medaglione, contenente i ritratti del delfino di Francia e del duca d'Orléans, entrambi ostaggio da diversi mesi della corte imperiale. A questo doveva unirsi un secondo medaglione circolare, il quale aperto mostrava da un lato il ritratto di Francesco I e dall'altro un emblema, composto di due colonne divise dall'acqua e congiunte in alto da un cappello. Il dono, diretto ad Enrico VIII, aveva lo scopo di conquistare il re d'Inghilterra alla causa francese ed alla liberazione dei due principi⁴⁷. Fin dal Mellen, l'episodio è stato messo in relazione con il fiorire alla corte dei Tudor della ritrattistica in piccolo formato di Lucas Horenbout prima e di Hans Holbein più tardi⁴⁸.

Come sottolineato di recente da Diane Bodart, il piccolo formato del dipinto non può essere confuso con una sua destinazione privata. Al contrario, nelle corti del XVI secolo questi piccoli dipinti si collocano ancora nella maggior parte dei casi all'interno della rappresentazione dinastica, venendo mostrati ed indossati in pubblico racchiusi in gioielli incrostati di gemme preziose. Anche nella sua funzione di dono nuziale o di fidanzamento, il ritratto miniato diveniva infatti messaggero di alleanze politiche all'interno della ristretta cerchia di corte⁴⁹. Nell'Inghilterra elisabettiana, ad esempio, i favori ricevuti dalla regina e la propria lealtà alla Corona erano mostrati a tutti attraverso l'esibizione in pubblico della miniatura⁵⁰.

Se quindi oggi può forse dirsi certa un'irradiazione della miniatura a partire dalla Francia dei Valois e dall'Inghilterra dei Tudor verso il resto dell'Europa, il portato di questi scambi

⁴⁶ Pope-Hennessy 1966, p. 185.

⁴⁷ Scailliérez 1996, pp. 44-47; Bentley-Cranch 2004, pp. 111-113.

⁴⁸ Mellen 1971, p. 21; Strong 1983, p. 34; Bentley-Cranch 2004, pp. 113, 145, 195, 214; Cordellier 2009, pp. 25-26.

⁴⁹ Bodart 2011, pp. 20-22.

⁵⁰ Strong 1987, pp. 120-123.

artistici rimane ancora terreno fertile per future indagini⁵¹. Ancora da definire rimangono inoltre gli apporti dati al ritratto autonomo in piccolo formato da precoci esempi provenienti dalla penisola, come i medaglioni circolari ed i ritratti a tutta pagina che nel Quattrocento raffiguravano esponenti di casa d'Este oppure della corte milanese all'interno di lussuosi codici miniati⁵².

Il ritratto a corte poteva quindi presentarsi sotto molteplici formati, cambiando non di rado la propria funzione originaria⁵³. Splendide raccolte di disegni, ad esempio, si conservano per Hans Holbein il giovane e per Jean e François Clouet. Nel regno inglese, gli studi preparatori dell'artista tedesco furono raccolti insieme come strumento di conoscenza per il principe Edoardo. Sfogliando i diversi fogli infatti il figlio di Enrico VIII poteva rivedere uno ad uno i membri della sua corte, ai cui volti il tutore Sir John Cheke aveva aggiunto una scritta recante il nome di ogni soggetto⁵⁴. In Francia, fu invece la passione per il ritratto di Caterina de' Medici a permettere che i disegni dei Clouet rimanessero uniti, entrando a far parte di una imponente collezione di ritratti⁵⁵.

Una testimonianza visiva delle lunghe e noiose sedute di posa, che come noto Isabella d'Este rifuggì a tal punto da costringere Francesco Francia a realizzare un ritratto *in absentia*⁵⁶, è presente nell'*Unterweysung der Messung* del 1525. La celebre incisione realizzata dal Dürer è stata così descritta dal Collareta:

"Il personaggio da ritrarre siede immobile sulla sinistra. Il pittore è al lavoro sulla destra. Tra i due si trova una superficie trasparente, erede diretta del *velum* albertiano, sulla quale l'artista fissa il motivo cui sta guardando da un angolo e da una distanza definiti. Un ritratto su tavola o pannello non è solo la raffigurazione di un individuo particolare, in un momento preciso della sua esistenza terrena. È anche il risultato di una serie di scelte del pittore e più dell'effigiato che viene a presentarsi di fronte, di profilo o di tre quarti, con la sola testa, col busto o con una porzione maggiore del proprio corpo, entro un formato rettangolare, circolare o di altra diversa foggia"⁵⁷.

Per il Medioevo e la prima Età Moderna, il Collareta ha ravvisato un principio gerarchico nella distinzione tra il formato circolare e quello rettangolare di un dipinto. Il primo

⁵¹ Cfr. Bentley-Cranch 2004.

⁵² A questo proposito, cfr. Brown 2011, pp. 27-30; *Arte lombarda* 2015, pp. 374-375, n. V.34 e p. 379, n. V.46 (schede di catalogo: Pier Luigi Mulas). La derivazione del ritratto in miniatura dagli esemplari presenti nei codici miniati è un tema che meriterebbe un'indagine a parte. Per una prima informazione sulla bibliografia di riferimento, si vedano Bentley-Cranch 2004; Cordellier 2009, in particolare p. 31 nota 4.

⁵³ Cfr. Fletcher 2008.

⁵⁴ Parker 1945, pp. 22-24.

⁵⁵ Zvereva 2011, pp. 127-172.

⁵⁶ Brown 2011, p. 47.

⁵⁷ Collareta 2003, pp. 131-132.

spetterebbe alla sfera del sacro, come esemplificato dall'immagine clipeata del Pantocratore posta nelle chiese a sigillo della cupola. Il secondo invece alla sfera dell'umano e quindi anche al ritratto individuale.

Un'ulteriore distinzione riguarda poi il taglio dell'immagine. Secondo la tradizione platonica ereditata dal Cristianesimo, l'anima dell'uomo sarebbe suddivisa in tre parti, designate rispettivamente con i termini di razionale, irascibile e concupiscibile. Quest'ultima in particolare avrebbe sede secondo quanto descritto nel *Timeo* tra il diaframma e l'ombelico, rendendo quindi sconveniente nei secoli medievali una rappresentazione del corpo umano dal petto in giù. Secondo quanto proposto dal Collareta, sarebbe quindi solo a seguito del distacco da questa tradizione platonico-cristiana ed all'interno di un ripensamento dei rapporti tra corpo ed anima che nel genere del ritratto si assiste ad una ripresa della rappresentazione a figura intera⁵⁸.

Nell'ambito delle corti del Quattro e Cinquecento, infatti, i principali formati impiegati nei dipinti raffigurano il soggetto a mezzo busto, talvolta fino alle ginocchia oppure ancora a figura intera. Prolifico campo per continue innovazioni, nel Rinascimento il ritratto non rispose sempre a rigide regole di rappresentazione, in grado di determinarne a priori lo stile, la scala oppure gli schemi di rappresentazione. Al contrario, la realizzazione delle immagini fu fortemente influenzata dalle circostanze, dalle situazioni nelle quali il dipinto veniva commissionato, dalle capacità del pittore scelto, dalle esigenze prettamente pratiche⁵⁹.

Oltre che sulla composizione, lo scopo per il quale il ritratto veniva commissionato poteva ad esempio avere ripercussioni notevoli anche sulla scelta del supporto e delle tecniche da impiegare. Una lettera di Andrea Mantegna risalente al luglio 1477 ne offre una chiara testimonianza. Avendo ricevuto da Ludovico Gonzaga una frettolosa richiesta per alcuni ritratti, il pittore rispondeva piuttosto spazientito al marchese di Mantova:

"Ill.me et Ex. S. mio, dapoi la debita ricomandacione aviso la Ex.cia vostra chome volendo far quei ritrati, non intendo, volendolj la S. vostra si presto, in che modo habia a fare, o solamente disgn[alti] o coloriti in tavola o in tela e de che statura. Se la S. vostra li volesse mandare lontano se [posso]no (?) farli suso tela sotile per poterli avoltare suso un bastonzelo. Ancora chome sa la Ex.cia vostra non si può far bene dal naturale chi nona comodita di vedere"⁶⁰.

⁵⁸ Cfr. Collareta 2003.

⁵⁹ Rubin 2011, p. 9.

⁶⁰ Citato in Brown 2011, p. 382 nota 87.

II.4 *Il ritratto matrimoniale tra stato dell'arte e definizione*

Come è noto, nel 1621 Peter Paul Rubens fu incaricato dalla regina di Francia, Maria de' Medici, di portare a termine un ciclo encomiastico per il palazzo del Lussemburgo. I dipinti, conservati oggi al Museo del Louvre, raccontano le storie della vita della regina e la sua ascesa al potere. Tre riquadri, in particolare, narrano le fasi del matrimonio di Maria con Enrico IV di Francia testimoniando l'impiego fatto dei ritratti durante le trattative matrimoniali. In uno di questi, infatti, il Borbone appare stante, estasiato dinnanzi alla visione del dipinto della Medici, a lui mostrato da un corteo di festosi angeli⁶¹.

Il motivo letterario del ritratto in grado di infiammare d'amore lo spettatore era un tema presente già nel mondo antico, attraversa i secoli del Medioevo grazie ai romanzi cavallereschi ed è attestato ampiamente nelle favole orientali di antica tradizione. Fin dalla fine del XIV secolo, il ritratto aveva fatto il suo ingresso nelle trattative matrimoniali tra le corti, così come tramandato dal tradizionale racconto sulle nozze di Carlo VI di Francia nel 1380 e di quelle di Riccardo II d'Inghilterra nel 1396.

Le nuove possibilità offerte dal ritratto realistico nel XV secolo aggiunsero un'importante funzione a quelle già demandate all'immagine cortese. La nuova aderenza al dato naturalistico permetteva infatti di ottenere prove visive dell'aspetto di pretendenti e candidate, tanto che non di rado pittori e ritrattisti fecero parte delle delegazioni inviate a trattare i termini di un matrimonio.

Nel 1428, Jan van Eyck figurava tra i membri dell'ambasceria inviata in Portogallo per concludere le nozze di Filippo il Buono con Isabella del Portogallo. Ugualmente, nel 1474 diversi busti ritratto di mano del Laurana erano stati inviati a Carlo VIII di Francia, a Filiberto di Savoia ed a Mattia Corvino in Ungheria per presentare la principessa Beatrice d'Aragona, in età da marito. L'elevato numero di casi, molti dei quali citati nello studio condotto da Martin Warnke sulla presenza degli artisti a corte, testimonia l'ampia diffusione in Europa del ritratto matrimoniale a partire almeno dal XV secolo. Asburgo, Valois, Tudor e le maggiori dinastie del Cinquecento fecero infatti ricorso a ritratti per concludere accordi matrimoniali.

Nella penisola italiana, in particolare, il ricorso ai ritratti in ambito nuziale si registra in modo disomogeneo, con picchi significativi presso la corte estense di Ferrara, da dove nel 1454 partì alla volta di Milano un'immagine di Beatrice d'Este, futura sposa di Ludovico il Moro⁶². Ancora nel 1477, Cosmè Tura veniva chiamato a realizzare per Ercole I d'Este tre ritratti a grandezza naturale, raffiguranti l'infante Alfonso d'Este a pochi mesi di vita. Pensati come doni diplomatici per ottenere la mano di Anna Sforza, i ritratti, oggi perduti, furono il modello per una medaglia celebrativa del piccolo Alfonso, erede del ducato di

⁶¹ Sul ciclo pittorico, cfr. Galletti 2014.

⁶² Warnke [1985] 1991, pp. 338-343. Sul ritratto matrimoniale, si veda anche Campbell 1990, pp. 197-198.

Ferrara⁶³. Come sottolineato di recente da Beverly Louise Brown, a questo proposito, "emblematic rather than naturalistic, such «portraits» were pawns in the ritualistic game of dynastic alliance and survival"⁶⁴.

Traslando le parole di Edouard Pommier, potremmo infatti dire che il ritratto di fidanzamento era allo stesso tempo un "mezzo di conoscenza" che permetteva di accorciare le distanze geografiche tra i futuri coniugi, come anche il "depositario del messaggio della persona rappresentata", dal momento che attraverso il ritratto, con le loro vesti ed i loro gioielli, i promessi sposi veicolavano il gusto e il prestigio della corte di origine⁶⁵.

Nel Cinquecento, il costume di inviare ritratti in vista di un'alleanza dinastica si struttura e si consolida. Il 4 luglio 1564, ad esempio, un'immagine di mano di Alonso Sánchez Coello raffigurante il figlio di Filippo II, don Carlos, veniva inviata all'imperatore. Le trattative in corso riguardavano un progetto di matrimonio di don Carlos con l'arciduchessa Anna ed il ritratto dell'Asburgo era accompagnato da una lettera, nella quale l'ambasciatore austriaco rettificava quali difetti fisici fossero stati con troppa benevolenza emendati dal pittore. In cambio, un ritratto miniato di Anna, incastonato in una croce di diamanti del valore di mille ducati, raggiunse la corte di Madrid⁶⁶.

Nei complessi anni della Controriforma, o meglio della Riforma cattolica, il ritratto matrimoniale riesce a conservare il suo spazio d'azione. La crescente avversione nei confronti delle immagini che non costituiscono un *exemplum* di virtù religiose o morali non sembra infatti investire il ritratto matrimoniale. La dicotomia tra sfera pubblica e privata, presente nelle teorizzazioni dell'Olanda sul ritratto⁶⁷, plasma anche le teorie controriformistiche di Gabriele Paleotti. Nel suo *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, il cardinal Paleotti discorreva infatti sulla liceità del ritratto nei termini di un diritto o meno ad essere raffigurati in contesti pubblici. Le immagini legate alla sfera familiare erano invece annoverabili, secondo il cardinale, in tre casi specifici: il ricordo di un congiunto, la prova fisionomica in grado di attestare una parentela ed infine la testimonianza dell'aspetto fisico di due promessi sposi congiunti in un matrimonio per procura⁶⁸.

In linea generale, si può dire che con l'aprirsi del nuovo secolo due tendenze sembrano investire l'uso di scambiare ritratti a fini nuziali. Da un lato, infatti, il fenomeno sembra ritualizzarsi in forme sempre più fisse, in linea con lo strutturarsi del cerimoniale di corte, il quale ne attenuò senza dubbio almeno in parte la funzione di *prova di verifica*, così come teorizzata dal Warnke. Forse la fiducia dei sovrani in questo mezzo di conoscenza era

⁶³ Syson 1999. Sulla medaglia celebrativa del 1477, cfr. inoltre *The Renaissance Portrait* 2011, pp. 223-225, n. 82 (scheda di catalogo: Eleonora Luciano).

⁶⁴ Brown 2011, p. 38.

⁶⁵ Pommier, pp. 13-17.

⁶⁶ Campbell 1990, p. 200, plate 217.

⁶⁷ Cfr. *supra* p. 60.

⁶⁸ Castelnuovo 1973, p. 1073.

fortemente diminuita, minata dai troppi casi in cui il pennello del pittore aveva lasciato spazio all'adulazione? Lo stesso studioso annota infatti quale fosse ormai la norma nel 1729, così come tramandata dal Cerimoniale di Julius Bernhard von Rohr:

"I Ministri inviati tengono, in solenne udienza, un ben tornito discorso per chiedere la mano [...]. Nell'occasione mostrano talvolta il ritratto dell'eccellentissimo signor Sposo, riccamente ornato di diamanti, in pegno del suo amore, con l'assicurazione che egli stesso si riserva di presentarsi quanto prima di persona"⁶⁹.

Dall'altro lato, la rifeudalizzazione di vaste aree della penisola italiana aveva permesso al ritratto matrimoniale di introdursi nel corso del XVI secolo anche in quelle zone da cui era stato in precedenza escluso il ritratto di corte. Come vedremo nel corso del terzo capitolo, un esempio calzante è offerto in questo senso dalla città di Firenze, nel suo passaggio dall'ordinamento repubblicano al principato mediceo.

Un discorso a parte merita una tipologia di ritratto femminile diffusa nel Quattrocento. In anni recenti, il Bode Museum di Berlino e il Metropolitan Museum of Art di New York hanno ospitato una mostra dedicata al ritratto nel Rinascimento. In sede di catalogo, Patricia Rubin, riprendendo un'idea già presente in Castelnovo, ha precisato a proposito dei ritratti femminili come essi "served dynasty as well as diplomacy: young girls being considered for marital exchange between the courts were regularly subjected to prenuptial portrayal and inspection. In the mercantile republics, such scrutiny was not permissible, since overexposure might damage the merchandise, as prospective brides were called; after marriage, however, the new entrants to the lineage could be proudly displayed in their bridal finery and with their dower goods"⁷⁰. Il pensiero della studiosa va in particolare alle tavole dipinte da Fra Filippo Lippi e da Piero del Pollaiuolo, le quali raffigurano dame di rango elevato, poste di profilo e riccamente abbigliate⁷¹. Sulla visuale scelta, tornano alla mente le parole usate dal Pope-Hennessy, il quale scriveva che "the profile was not only the most advantageous, it was also the most flattering view, and for this reason, until quite late in the fifteenth century it was the form in which portraits of women were invariably cast. As such it was the subject of experiment by a succession of great artists"⁷². Di una straordinaria maestria artistica è infatti in questi quadri la resa delle vesti, delle finissime acconciature e dei preziosi gioielli indossati.

⁶⁹ Cfr. Warnke [1985] 1991, p. 341.

⁷⁰ Rubin 2011, pp. 8-9. Cfr. Castelnovo 1973.

⁷¹ Cfr. *The Renaissance Portrait* 2011, pp. 96-105, nn. 6-10 (schede di catalogo: Keith Christiansen, Stefan Weppelmann); *Antonio e Piero del Pollaiuolo* 2014, pp. 240-253, nn. 24-27 (schede di catalogo: Andrea Di Lorenzo, Cecilia Martelli, Aldo Galli). Si vedano inoltre le considerazioni avanzate in *Art and Love* 2008, pp. 255-274.

⁷² Pope-Hennessy 1966, p. 41. Sul ritratto profilo nel Quattrocento fiorentino, si veda inoltre Lipman 1936.

Se tali dipinti fossero stati realizzati prima o dopo le nozze è difficile stabilirlo. Le evidenze documentarie sono in questo caso scarse, se non inesistenti, ed il campo rimane aperto alle congetture. A questo proposito, Joanna Woods-Marsden ha sottolineato che "no documentary evidence confirms that Florentines commissioned likeness when they married, but a strong case can be made that the function of most visual representations of women in the quattrocento was to celebrate the *donora* and counter-*donora* - that demonstration of economic and social honor of both families - during this liminal period up to six years following marriage"⁷³.

Un'interpretazione del dipinto come prova tangibile e pubblica dei beni in possesso della sposa appare perfettamente in linea con le pratiche ed i rituali nuziali in uso a quel tempo. In questa accezione, tali dipinti possono quindi essere considerati come ritratti matrimoniali, ai quali veniva demandata una funzione in parte diversa da quella assolta dai ritratti scambiati nel corso delle trattative. Come sottolineato da Everett Fahy, infatti, il *ritratto matrimoniale* risponde ancora ad una definizione complessa, abbracciando una varietà di dipinti tra loro differenti non solo per scelte formali e compositive, ma anche in ragione delle finalità intrinseche ad ogni ritratto⁷⁴.

II.5 Alcune linee guida sul ritratto fiorentino

Nel 2002, Philippe Costamagna tracciava le linee di un bilancio su vent'anni di ricerche attorno al contesto fiorentino, affermando in apertura del suo saggio che "l'existence d'un style de portrait spécifique à la Toscane au XVIe siècle est une réalité incontestable. Ce style repose sur deux principes fondamentaux: la *virtus* de la beauté et la distinction du portrait de gentilhomme de cour progressivement définis entre 1480 et 1530"⁷⁵.

L'assunto ha radici profonde, che risalgono indietro nel tempo fino all'alba del secolo scorso. Al saggio postumo di Jacob Burckhardt, infatti, aveva fatto seguito nel 1902 il pionieristico lavoro di Aby Warburg su *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, definito dal suo autore una postilla al lavoro dello storico svizzero⁷⁶. Solo tre anni più tardi, il ritratto fiorentino diveniva di nuovo il centro di uno studio per mano di Emil Schaffaer (*Das Florentiner Bildnis*, 1904), a cui si era aggiunto nel 1924 il contributo di Jean Alazard, che ripercorreva le vicende del ritratto fiorentino dai tempi di Giotto fino all'era del Bronzino⁷⁷.

⁷³ Woods-Marsden 2001, p. 65.

⁷⁴ Fahy 2008. Cfr. inoltre quanto già detto nell'*Introduzione*.

⁷⁵ Costamagna 2002, p. 193.

⁷⁶ Burckhardt [1898] 1993; Warburg [1902] 2004. Sui debiti del Warburg nei confronti dell'opera del Burckhardt, si vedano invece Cieri Via 1989, p. 50; Cieri Via 1993b.

⁷⁷ Schaeffer 1904; Alazard 1924.

La vitalità degli studi sulla pittura fiorentina ha dato vita nel XX secolo a dibattiti attributivi con frequenti trasposizioni di opere dal catalogo di un artista a quello di un altro. Nell'ambito del ritratto, basterà qui citare il dilemma Pontormo-Bronzino oppure l'elevato numero di ritratti ancora gravitanti intorno al nome di Alessandro Allori. Questa circostanza non ha impedito a Luciano Bellosi di tracciare nel 1980 una linea evolutiva sullo sviluppo della scuola ritrattistica fiorentina, che può ritenersi ancora oggi in larga parte valida⁷⁸.

Per la svolta tra Quattro e Cinquecento, lo studioso poneva in particolare l'accento sulle innovazioni apportate al genere da Leonardo da Vinci, con il quale il ritratto fiorentino sarebbe uscito dai ristretti confini dell'immagine profilata e della rappresentazione di profilo per scoprire le possibilità offerte dalla posa di tre-quarti. In questa rivoluzione formale, un ruolo centrale fu svolto dal *Ritratto di Ginevra de' Benci*, grazie al quale si delineò la strada verso un dialogo più intenso tra personaggio rappresentato e paesaggio circostante⁷⁹. Proprio il paesaggio, prima relegato in secondo piano, arriverà negli sviluppi successivi enucleati nella *Monna Lisa* a fondersi e confondersi con il soggetto mediante l'impiego di un incessante susseguirsi di velature.

L'impronta leonardesca nel dominio del ritratto fu trasmessa agli artisti fiorentini grazie alle opere di Raffaello, il quale rielaborò quanto appreso dal più anziano pittore nella sua *Dama con il liocorno* alla Galleria Borghese e nei *Ritratti di Agnolo e Maddalena Doni* della Galleria Palatina⁸⁰. Andrea del Sarto, Domenico Puligo, Giuliano Bugiardini, Ridolfo del Ghirlandaio, Franciabigio sono gli artisti citati dal Bellosi come eredi ultimi di questo portato leonardesco, riletto attraverso la lente della ritrattistica raffaellesca, ai quali il Costamagna aggiunge i nomi di Mariotto Albertinelli, di Francesco Granacci e del Bachiacca. Sottolineando le difficoltà nell'attribuzione di opere dai soggetti in larga parte ancora anonimi, il Costamagna auspicava "qu'un examen d'ensemble sur les portraits peints à Florence permettrait d'établir les particularités spécifiques à chaque artiste dans ce domaine, ce qui n'est pas toujours possible dans le cas des études monographiques"⁸¹.

Come sottolineato dallo stesso studioso, infatti, le incertezze attributive riguardano anche ritratti di finissima qualità pittorica come *La Muta* della Galleria Nazionale delle Marche ad Urbino oppure la cosiddetta *Monaca* degli Uffizi, per le quali oltre a Raffaello sono stati chiamati in causa il Bugiardini, l'Albertinelli e Ridolfo del Ghirlandaio. Queste opere rappresentano senza dubbio una testimonianza della profonda eredità pittorica lasciata a Firenze dal maestro urbinato anche nel dominio del ritratto, ma ricordano allo stesso tempo

⁷⁸ Bellosi 1980. Di seguito si ripercorreranno quindi le principali tappe indicate dallo studioso, lasciando alle note gli indispensabili aggiornamenti bibliografici, in parte già presenti in Costamagna 2002.

⁷⁹ Sull'influenza esercitata da Leonardo sul ritratto fiorentino, si veda *Renaissance Florence* 1999. Per un'ipotesi ricostruttiva della tavola di Ginevra de' Benci, oggi decurtata della parte inferiore, cfr. *Virtue and Beauty* 2001, pp. 142-149, nn. 16-17 (schede di catalogo: David Alan Brown).

⁸⁰ Cfr. Freedman 1989.

⁸¹ Costamagna 2002, p. 199.

quanto la distinzione delle mani sia possibile in molti di questi casi solo attraverso un attento e rigoroso esercizio di *connoisseurship*.

Le novità introdotte da Leonardo non furono le sole a lasciare un solco profondo nel ritratto pittorico. Come accennato, a differenza dei primi ritratti ancora legati alla tradizione quattrocentesca del Perugino, nelle rappresentazioni del potere pontificio (*Giulio II e Leone X*), il Sanzio seppe coniare quello che sarà il modello per una nuova tipologia di immagine. La monumentalità conferita all'immagine attraverso il formato dell'inquadratura, non più tagliata sotto il petto ma ampliata fino a comprendere le ginocchia del soggetto, costituirà un esempio imprescindibile per lo *state portrait*, ovvero per il ritratto ufficiale, nel quale un ruolo importante è giocato dagli inequivocabili simboli di potere che accompagnano sovrani, principi e pontefici⁸². L'influenza esercitata dalla lezione raffaellesca si ritrova ad esempio nel *Cosimo pater patriae* del Pontormo e nei ritratti di Alessandro e Lorenzo de' Medici, costruiti da Giorgio Vasari sulle fondamenta di un vero e proprio labirinto di simboli.

Una nuova stagione ritrattistica si era infatti aperta a Firenze, con risultati pittorici non sempre omogenei. L'astratto manierismo del Pontormo era infatti accompagnato dalle sperimentazioni artistiche del Rosso Fiorentino, sebbene nei ritratti di entrambi prevalgano soluzioni formali più contenute rispetto ai dipinti di soggetto religioso. Anche per loro, infatti, il ritratto sembra più solidamente ancorato ad una tradizione fiorentina in via di consolidamento, in linea con quegli artisti che ancora nella prima metà del Cinquecento avevano guardato con rinnovato interesse all'esempio di Raffaello. Si tratta di Francesco Salviati, Giorgio Vasari, Jacone, Jacopino del Conte, Pierfrancesco Foschi, pittori per i quali tuttavia la produzione ritrattistica rimane talvolta in più punti confusa se non lacunosa. Nel caso del Salviati, ad esempio, le oscillazioni presenti nel catalogo dell'artista sono di una entità considerevole, mentre per il Vasari e per Jacopino sono piuttosto i documenti a ricordare un'attività ritrattistica intensa della quale altrimenti sarebbero noti solo sparuti esempi.

Le diverse anime di questa tradizione ritrattistica furono elaborate in maniera originale da Agnolo Bronzino, il quale a differenza del suo maestro Pontormo seppe interpretare le esigenze del nuovo mondo cortigiano di Cosimo I e di Eleonora di Toledo con sorprendente maestria, adattando la tradizione romano-fiorentina ai modi internazionali ormai in voga in gran parte d'Europa. Allo stesso tempo, come Michele di Ridolfo e altri colleghi prima di lui, il Bronzino non mancò di dar voce anche alle istanze della borghesia in ascesa, agli intellettuali legati all'Accademia Fiorentina così come ai membri dell'aristocrazia locale⁸³.

Con il progredire del secolo, la scuola ritrattistica fiorentina continua a registrare nuovi nomi. Oltre a Cristofano dell'Altissimo, intento tra il 1552 ed il 1564 a copiare per ordine di Cosimo I la serie degli uomini illustri riunita dal Giovio nella sua villa di Como, furono

⁸² Sui ritratti di Giulio II e Leone X, si veda Woods-Marsden 2005.

⁸³ Cropper 1985; Cecchi 1990; Nelson 1995; *Bronzino* 2010.

prolifici ritrattisti Alessandro Allori, Santi di Tito, Mirabello Cavalori, Maso da San Friano, Giovanni Bizzelli. Anche per loro, la comunione di stilemi rende talvolta difficile la redazione di un catalogo.

Agli artisti fin qui citati spetta a vario titolo il merito di aver contribuito alla formazione di un linguaggio pittorico fiorentino, piuttosto coerente nelle sue linee essenziali e di facile individuazione nel genere del ritratto. Questa comune matrice fiorentina sarebbe per alcuni da rintracciare nella produzione poetica in lingua vernacolare e nel dialogo da essa intessuto con l'arte coeva. Sarebbe infatti questo connubio tra poesia e ritratto a rendere le evoluzioni stilistiche dell'arte fiorentina nel corso del XVI secolo poco significative nelle loro differenze.

L'ipotesi avanzata dal Falciani delinea tre categorie, rispettivamente improntate al Dante della *Commedia*, alla poesia del Petrarca ed alla colorita prosa del Boccaccio. Sarebbero questi tre monumenti della lingua toscana ad aver dato forma ad altrettante tipologie di immagini, esercitando un'influenza determinante sul linguaggio pittorico fino almeno al volgere del nuovo secolo.

La tripartizione riguarda *in primis* le immagini idealizzate, nelle quali la natura del soggetto è stata interamente sottomessa all'astrazione del concetto. A questa forma di rappresentazione se ne aggiungerebbe una seconda, nella quale il modello veniva delineato seguendo l'esempio del dato naturale, ma emendato dei suoi difetti in accordo con quel principio neoplatonico che voleva la bellezza terrestre un riflesso della bellezza ideale. In rapporto diretto con il Boccaccio sarebbe invece da porre la raffigurazione naturalistica del soggetto, tesa a restituire la realtà ottica nella sua integrità, così come percepita dai sensi⁸⁴. La suddivisione del Falciani ha senza dubbio il pregio di richiamare l'attenzione sulla varietà delle tipologie ritrattistiche in età moderna e sul ventaglio di possibilità esistenti per pittori e committenti al momento della realizzazione di un quadro. Il contesto storico dell'opera d'arte ha infatti acquisito crescente importanza a partire dagli ultimi decenni. Fondamentali per l'ambito fiorentino e romano rimangono i contributi di Antonio Pinelli e gli studi condotti in occasione di mostre e convegni⁸⁵.

Proprio il contesto storico emerge con forza nell'analisi storico-artistica in un contributo di Elizabeth Cropper, dedicato nel 2000 all'arte cortigiana a Firenze, nel quale le opere del Cinquecento toscano sono lette alla luce del *milieu* d'origine, inteso come un fattore identitario da indagare per ricostruire gli elementi politici e letterari posti alla base della creazione artistica. Tra le numerose opere citate figurano anche i ritratti realizzati dal Bronzino per casa Medici⁸⁶.

Come per altre corti europee nel corso del Cinquecento, anche a Firenze gli artisti di corte furono chiamati a misurarsi con il ritratto cortigiano. A partire dal governo di Cosimo I,

⁸⁴ Falciani 2015. Sui ritratti petrarcheschi, cfr. inoltre Del Bravo 1996.

⁸⁵ Pinelli 1981; Pinelli 1993; *L'officina della maniera* 1996; *Pontormo e Rosso* 1996; *L'ombra del genio* 2002; Pinelli 2004; *Bronzino* 2010.

⁸⁶ Cropper 2000.

infatti, i ritratti d'apparato della famiglia Medici troveranno nei pittori Agnolo Bronzino, Alessandro Allori, Santi di Tito e Scipione Pulzone i loro principali alfieri. A loro, pittori in grado di declinare i modi internazionali all'interno del linguaggio pittorico fiorentino, il granduca chiedeva di realizzare un'immagine del potere più volte replicabile attraverso l'intervento di una bottega specializzata, nella quale la mano del maestro poteva mischiarsi senza soluzione di continuità con quella degli allievi. La produzione di copie fu infatti un fenomeno di larghissima portata, al punto che porre l'accento unicamente sul concetto di autografia può risultare talvolta fuorviante. Ne sono un esempio eloquente le numerose versioni note dei ritratti del Bronzino, per le quali fondamentale rimane ancora lo studio del Simon, e l'attività della bottega del Santi, più di recente indagata da Julian Brooks⁸⁷.

⁸⁷ Simon 1983; Brooks 2002

Capitolo terzo

La seconda metà del Quattrocento

III.1 *Al di là delle mura di Firenze: Lorenzo il Magnifico e Clarice Orsini*

La politica matrimoniale portata avanti da Piero di Cosimo de' Medici, detto il Gottoso, rappresentò una svolta importante nella storia del casato. Aprendo per la prima volta le porte di Firenze all'alleanza con famiglie non fiorentine, le scelte di Piero de' Medici dimostrano appieno quanto teorizzato da Francesco Guidi Bruscoli, ossia che "solo in due casi, tra loro opposti, una famiglia tendeva a ricercare una parentela al di fuori della città: quando era caduta in disgrazia dal punto di vista politico e quindi era spinta a cercare agganci in altri luoghi, o quando era così potente da sentire il bisogno di instaurare alleanze a più ampio raggio"¹. Quello dei Medici fu senza alcun dubbio il secondo caso.

A partire almeno dalla fine degli anni Cinquanta del XV secolo, infatti, insieme alla moglie Lucrezia Tornabuoni, il Medici aveva indagato il mercato matrimoniale alla ricerca di unioni vantaggiose per i propri figli, unioni che fossero in grado allo stesso tempo di accrescere il potere economico della famiglia e di consolidare il suo peso politico all'interno delle magistrature cittadine².

Per entrambe le figlie femmine di Lucrezia e di Piero, erano stati scelti esponenti del patriziato fiorentino con i quali i Medici condividevano, o spesso contendevano, forti interessi economici. La primogenita Bianca era così andata in sposa nel 1459³ a Guglielmo de' Pazzi, mentre per Lucrezia, detta Nannina, la scelta era ricaduta su Bernardo Rucellai, al quale la giovane era stata promessa fin dal 1461 per essere a lui unita in matrimonio nel 1466⁴. La figlia naturale di Piero, Maria, era invece stata destinata a consolidare i rapporti interni alla consorte medica grazie alle sue nozze con Lionetto de' Rossi. Al servizio

¹ Guidi Bruscoli 1997, p. 348.

² Pernis - Schneider Adams 2006, pp. 61-83. Sulla figura di Lucrezia Tornabuoni (1427-1482), si veda anche l'ampia *Introduzione* posta in apertura del volume *Lucrezia Tornabuoni* 1993. Per Piero de' Medici (1416-1469), figlio di Cosimo il Vecchio e Contessina de' Bardi, si rimanda invece a Walter 2009b.

³ Pieraccini 1924-1925, vol. I, p. 146.

⁴ Pernis - Schneider Adams 2006, pp. 66-68. Su Bernardo Rucellai (1448-1514), cfr. Comanducci 1996; *Corrispondenza di Bernardo Rucellai* 2013.

della famiglia fiorentina almeno dal 1453, quest'ultimo giunse fino ad ottenere nel 1470 la dirigenza del banco Medici-Sasseti di Lione⁵.

Alleanze matrimoniali di siffatta entità permisero a Piero il Gottoso di accrescere in poco tempo il potere economico e politico dei Medici. Tuttavia, proprio a causa di tali successi, il territorio fiorentino si rivelò di lì a poco troppo angusto per le ambizioni dinastiche di Piero tanto che, per la sposa del suo primogenito maschio, il futuro Lorenzo il Magnifico, il Gottoso preferì volgere il proprio sguardo verso Roma⁶.

Le informazioni sulle fanciulle in età da marito disponibili nella città dei papi furono garantite ai Medici dal fratello di Lucrezia, Giovanni Tornabuoni, il quale dal 1465 gestiva per conto della famiglia del cognato il banco dei Medici a Roma⁷. Fu infatti Giovanni ad investigare per conto della sorella Lucrezia e del cognato Piero le possibilità offerte dal mercato matrimoniale romano, indicando ai due coniugi fiorentini quali fossero a quel tempo le fanciulle più appetibili per bellezza, ricchezza e posizione sociale⁸.

Fu Lucrezia in persona nella primavera del 1467 a recarsi nell'Urbe per poter vagliare il partito di Clarice Orsini, promettente giovane dell'aristocrazia romana. Giunta in città, il 28 marzo la Tornabuoni scriveva al marito Piero, rimasto a Firenze, il seguente biglietto:

"Chome ti dichio per letera di mano di Giovanni, noi abiano vis[to] la fanciulla con buono modo e sança dimostratione e quando la cosa nonn [a]bia ' avere effetto, non ci si meterà nulla del tuo, ché nullo ragionamento s'è avuto. La fanciulla à dua buone parti, ch'è gran]de e biancha, non à uno bello viso né rusticho, à buona persona. Lorenç[io] l'ha veduta, intendi lui s'ella li piace, che ci è tante l'a[ll]tre parti e s'ella sodifaccesi a llui ci potremo contentare. El nome suo è Crarice.

Lucretia tua"⁹.

⁵ Controversa rimane la data del matrimonio di Maria di Piero de' Medici con Lionetto de' Rossi. Il De Roover ha avanzato l'ipotesi che la cerimonia fosse avvenuta nel 1470, in occasione di un breve soggiorno di Lionetto de' Rossi a Firenze durante il quale furono definiti i termini del suo nuovo incarico presso la filiale lionese (cfr. De Roover 1970, pp. 433-434). In seguito, Guidi Bruscoli 1997 ha invece proposto la data 1474 sulla scorta delle informazioni raccolte nel ms. *Notarile Antecosimiano 14099* dell'Archivio di Stato di Firenze. L'ipotesi non è tenuta in considerazione da Pernis - Schneider Adams 2006 (p. 66), che pongono le nozze di Maria precedentemente a quelle nel 1459 della sorellastra Bianca.

⁶ *Lucrezia Tornabuoni* 1993, p. 7; Pernis - Schneider Adams 2006, pp. 71-77. Anche per l'ultimo nato, Giuliano de' Medici (1453-1478), nel decennio successivo si parlò più volte della possibilità di un matrimonio con una nobile veneziana, nozze tuttavia mai concluse. Alla stessa sorte erano destinati tanto il progetto di un'alleanza matrimoniale con i mercanti Borromei di Milano quanto i negoziati intrapresi con la corte mantovana. Anche le trattative per la mano di una nipote del potente Girolamo Riario sfumarono e nel 1477 fu concluso un accordo matrimoniale per unire Giuliano de' Medici a Semiramide Appiani, sorella del signore di Piombino. Tuttavia, solo dopo pochi mesi Giuliano rimase ucciso nella congiura dei Pazzi. A tal proposito, cfr. Walter 2009a, pp. 82-83.

⁷ Su Giovanni Tornabuoni, cfr. De Roover 1970, *ad indicem*.

⁸ Pernis - Schneider Adams 2006, p. 71.

⁹ ASF, *Mediceo avanti il Principato*, f. 106, c. 51 r. Pubblicato in *Lucrezia Tornabuoni* 1993, p. 64 n. 13. La lettera è stata pubblicata anche in Guasti 1859, p. 11 n. II.

Al biglietto, scritto di proprio pugno da Lucrezia, veniva allegata una missiva ben più lunga, che la Tornabuoni aveva dettato al fratello Giovanni¹⁰. In questa lettera, Lucrezia descriveva al marito i pregi ed i difetti della giovane Clarice, soffermandosi a lungo sulle circostanze dell'incontro, sull'aspetto e sul portamento dell'Orsini ed indulgiando sulla consistenza delle fortune che la giovane avrebbe un giorno ereditato dalla famiglia.

Così, racconta la Tornabuoni che, una volta nell'Urbe, si era diretta alla volta di San Pietro, incontrando, nei pressi dell'antica basilica vaticana, Maddalena Orsini con la figlia Clarice. Al breve incontro, era seguita una visita il 27 marzo 1467 al cardinale Latino Orsini, nel palazzo del quale Lucrezia aveva avuto modo di incontrare nuovamente la fanciulla. Scrisse infatti la Tornabuoni al Gottoso:

"[...] Giovedì mattina andando a San Piero mi riscontrai in madonna Madalena Orsina, sorella del cardinale, la quale aveva secho suo figliuola d'età d'anni 15 in 16. Era vestita alla romana, col lenzuolo¹¹, la quale mi pareva in quello abito molto bella, bianca e grande, ma perché la fanciulla pure era coperta, no lla pote' veder a mio modo. Achadde ieri che andai a vicitare il prefatto monsignor Horsino, il quale era in chasa la prefata suo sorella che entra in nella sua; e, avendo fatto per tuo parte con suo Signoria le debite vicitazioni, vi sopragiunse la prefata suo sorella cholla detta fanciulla, la quale era in una ghonna istretta alla romana e senza lenzuolo [...]"

La residenza del prelado Orsini si trovava a Monte Giordano, dirimpetto a Castel Sant'Angelo su di una piccola altura che da secoli costituiva il fortilizio degli Orsini a Roma. Nel suo sontuoso palazzo - vi aveva lavorato tra gli altri anche Masolino da Panicale - il cardinal Latino era famoso al tempo per intrattenere con fasto regale i propri ospiti¹². È qui che Lucrezia e Lorenzo avevano a lungo chiacchierato con il prelado e con madonna Maddalena, scrutando di tanto in tanto la timida Clarice, della quale la Tornabuoni tratteggiava al marito una descrizione ricca di particolari:

"[...] E stemoci gran pezzo a ragli]onare e io posi ben mente detta fanciulla, la quale, chome dicho, è di ricipiente grandezza e bianca, e à j^a dolce maniera, non però sì gentile chome le nostre, ma è di gran modesta e da ridulla presto a' nostri chostumi. Il chapo non è biondo, perché non se nà di qua; pendono i suo capegli in rosso e nà assai. La faccia del viso pende un po' to[n]detta ma non mi dispiace, la ghola è

¹⁰ Pieraccini 1924-1925, vol. I, p. 128.

¹¹ Clarice indossa il velo bianco che a Roma le leggi suntuarie del tempo riservavano alle donne di buona reputazione, cfr. Esposito 2013a, pp. 8-9; Esposito 2013b, p. 180.

¹² Sulla figura del cardinale Latino Orsini (1411-1477), cfr. Pavan 2013. Sulla decorazione pittorica del palazzo di Monte Giordano, andata probabilmente distrutta durante l'incendio appiccato dai Colonna nel 1485, si vedano Mignosi Tantillo 1981; Amberger 2003; Grassi 2010, pp. 35-51; Pavan 2013, p. 667.

isvelta confacientemente, ma mi pare un po' sottileta o a dire meglio gentileta. Il petto non potemo vedere, perché usano ire tutte turate, ma mostra di buona qualità. Va col capo non ardata come le nostre ma pare lo porti un po' innanzi e questo mi stimo proceda perché si verghogniava, ché in lei non vegho signio alchuno, se non per lo star verghogniosa. La mano à lunga e isvelta; e tutto raccolto, g[li]udichiamo la fanciulla assai più che chomunalle, ma non da comparalla alla Maria, Lucrezia e Biancha [...]"¹³.

Il ritratto di Clarice che delinea la Tornabuoni con la sua descrizione, oltre ad offrire interessanti spunti di riflessione su quali fossero i canoni di bellezza a quel tempo, testimonia una pratica che rimarrà a lungo diffusa in casa Medici, anche quando nel secolo successivo il contatto con le grandi dinastie europee introdurrà a Firenze un più largo uso del ritratto di corte ed un più serrato cerimoniale cortigiano. Ancora con Cosimo I infatti le descrizioni di ambasciatori ed inviati medicei costituiranno preziose fonti di informazione, talvolta anche preferite alla testimonianza visiva offerta dai ritratti dipinti¹⁴.

Nelle trattative per le nozze di Lorenzo il Magnifico con Clarice Orsini, inoltre, il ruolo svolto da Lucrezia Tornabuoni anticipa appieno l'intraprendenza che caratterizzerà in questo ambito le duchesse e le granduchesse fiorentine del secolo successivo.

Per la delicata missione romana, ad esempio, l'operosità di Lucrezia era stata evidentemente preferita dal marito Piero ai modi dell'inviato fiorentino a Roma, Giovanni Canigiani¹⁵. Una scelta, quella di Piero, che aveva finito per suscitare l'ilarità della fazione anti-medicea, la quale si era accanita in particolare contro lo sfarzo ostentato dalla Tornabuoni nelle sue visite ad esponenti della curia romana¹⁶. Così, il 3 aprile 1467 il fuoriuscito fiorentino Jacopo Acciaiuoli scrisse da Roma al fratello Neri:

"Piero di Cosimo ha mandato qui madama sua per imbasciadrice, parendo loro che Giovanni Canigiani non sia capace alle materie occorrenti. Ella va con quei mercatanti visitando ad uno ad uno quei cardinali, e attende audienza dal Papa. Fàlla alla signorile e va lisciata come fussi di 15 anni. Ècci chi si ride di lei, ma più di Piero"¹⁷.

¹³ ASF, *Mediceo avanti il Principato*, f. 106, c. 50 r. Pubblicato in *Lucrezia Tornabuoni* 1993, pp. 62-63 n. 12. La lettera è stata pubblicata anche in Guasti 1859, pp. 9-10, n. I.

¹⁴ Cfr. più avanti il par. V.4.

¹⁵ Su Giovanni Canigiani (1404-1477), più volte incaricato di ambascerie per conto della Repubblica fiorentina, cfr. Mallett 1975.

¹⁶ Tomas 2003, pp. 29-32. La studiosa sottolinea inoltre come le leggi suntuarie del tempo prescrivessero alle matrone fiorentine un abbigliamento sobrio, contrariamente a quanto concesso loro in materia di lusso in età giovanile e nei primi anni di matrimonio, cfr. Tomas 2003, pp. 42-43 nota 161.

¹⁷ ASF, *Mediceo avanti il Principato* LXXII, 239. Pubblicato in Municchi 1911, p. 145; *Lucrezia Tornabuoni* 1993, p. 21 nota 77; Esposito 2013b, p. 161 nota 7.

Per Piero de' Medici, il giudizio di Lucrezia nelle alleanze matrimoniali dovette essere tutt'altro che secondario. A lei era infatti stato assegnato un compito delicato dal momento che difficilmente qualcuno avrebbe avuto occasione nuovamente di vedere Clarice prima che un accordo matrimoniale fosse stato raggiunto. Il giudizio di Lucrezia era quindi in qualche modo vincolante. Da una lettera scritta dalla Tornabuoni al marito il 5 aprile 1467 si evince infatti come a Firenze Piero de' Medici fosse di già persuaso dalla scelta del partito. Nonostante ciò, il Gottoso doveva aver scritto alla moglie chiedendo chiarimenti per la mancanza di entusiasmo da lei dimostrata nel descrivere la Clarice, tanto che la Tornabuoni si era affrettata a rassicurare il marito sul fatto che non vi era nessuna fanciulla che valesse quanto l'Orsini in tutta l'aristocrazia romana. Scrisse infatti Lucrezia al marito:

"Per Donnino ò avuto la tua e inteso la dterminatione che avete presa, che mi piace, bench'io credo, quando sarò costà e dettovi quello che me ne pare, voi rimarete bene sodisfatti e masime piacendo a Lorenço. Noi no ll'abiàno poi veduta, no se fece la rivede[ssi]mo, benché no ne fo chaso. Tu mi di' ch'io ne parlo fredo, fo pe riuscire meglio e non credo che chostì sia al prese[n]te più bella fanci[u]lla a maritare. Io vi dirò al mio ritorno il pare mio e, chome dichò di sopra, noi ce n'acordereno. E circha questa parte non dico altro [...]"¹⁸.

Insieme all'aristocratica fiorentina Alessandra Macinghi Strozzi, Lucrezia Tornabuoni è stata infatti ricordata da Anna Esposito per il ruolo attivo da lei svolto nella scelta della futura nuora¹⁹. In particolare, la studiosa ha sottolineato come a contraddistinguere le donne appartenenti all'aristocrazia fosse la consapevolezza del fatto che la scelta del/la coniuge rappresentasse sempre "un affare di famiglia" e quanto tale scelta fosse "subordinata alla necessità di mantenere strutture di potere, di stabilire alleanze politiche, di consolidare legami d'affare"²⁰.

Se le trattative sulla dote rimasero a lungo una prerogativa prettamente maschile, infatti, la scelta del miglior partito in termini di valutazione del prestigio sociale, bellezza e prestanza fisica veniva percepita come una peculiarità anche femminile, ricadendo in quello spazio tra governo domestico e *sottogoverno* che sembra aver caratterizzato fin dal Quattrocento il luogo d'azione privilegiato delle donne di casa Medici²¹.

¹⁸ ASF, *Mediceo avanti il Principato*, f. 106, c. 52 r. Pubblicato in *Lucrezia Tornabuoni* 1993, pp. 64-65 n. 14. La lettera è stata pubblicata anche in Guasti 1859, p. 11, n. III.

¹⁹ Cfr. Esposito 2013b.

²⁰ Esposito 2013b, p. 160.

²¹ Per un'analisi più dettagliata del ruolo ricoperto dalle donne Medici nel Quattrocento e sui concetti di *sottogoverno* e di *matronage*, si veda Tomas 2003.

III.2 *Ambasciatori e spose: Piero de' Medici e Alfonsina Orsini*

Il matrimonio di Lorenzo il Magnifico con Clarice Orsini aveva aperto una breccia nelle mura di Firenze, tracciando per la casata dei Medici nuovi sentieri lungo la penisola italiana alla scoperta di alleanze dinastiche. Per i suoi figli infatti il Magnifico attuò una politica matrimoniale del tutto simile a quella messa in campo dal padre Piero. Dei sette figli nati dal matrimonio con Clarice Orsini, ben tre convolarono a nozze con esponenti di famiglie patrizie non fiorentine, allacciando strette alleanze con il Regno di Napoli e il papato di Innocenzo VIII, per giungere - ormai nel Cinquecento - fino alla corte di Francesco I di Valois.

Tra il febbraio 1482 e l'agosto del 1487, Bernardo Rucellai, esponente di una delle principali famiglie aristocratiche fiorentine e cognato di Lorenzo il Magnifico, fu incaricato di diverse missioni diplomatiche per conto della Repubblica fiorentina.

Mediante il suo operato, la città di Firenze mirava a governare gli equilibri politici della penisola italiana, in costante bilico tra conflitti armati e diplomazia, nel tentativo di difendere e consolidare i domini della Repubblica nell'Italia centrale. A partire dall'aprile 1480, infatti, il pontefice Sisto IV e la Repubblica di Venezia si erano coalizzati contro il duca di Ferrara. In difesa di Ercole d'Este e, più in generale, dei precari equilibri esistenti in quel frangente in Italia, il ducato di Milano, la Repubblica di Firenze ed il Regno di Napoli diedero ben presto vita ad una triplice lega volta a limitare nella penisola lo strapotere della Serenissima e, dal 1484, quello del nuovo papa Innocenzo VIII Cibo. Le brame di conquista di quest'ultimo si erano infatti rivolte a meridione, verso il dominio aragonese, dando vita in breve tempo alla cosiddetta Guerra dei Baroni²². La pace, firmata l'11 agosto 1486, ponendo fine al conflitto decretò la sconfitta del pontefice e la vittoria della triplice lega, formata da Ferrante d'Aragona con Firenze e Napoli. Importante per l'esito del conflitto era stato anche l'intervento dell'esercito fiorentino²³.

Le missioni presso la corte aragonese di cui era stato insignito proprio in quegli anni il Rucellai, tuttavia, non rispondevano solo all'interesse pubblico della Repubblica, bensì anche alle esigenze personali di Lorenzo de' Medici. Riconosciuto a livello internazionale come la guida *de facto* della politica fiorentina, negli anni Ottanta del secolo il Magnifico era andato spostando la propria attenzione verso la corte aragonese di Napoli²⁴. Almeno dal giugno del 1486 infatti il Magnifico aveva iniziato a trattare per suo figlio Piero un

²² Sulla rivolta dei baroni, si veda Scarton 2011.

²³ Comanducci 1996, pp. XX-XXV.

²⁴ Per i numerosi negozi intrapresi da Bernardo Rucellai alla corte aragonese di Napoli e per gli interessi portati avanti dall'oratore fiorentino per conto di Lorenzo de' Medici, si vedano ad esempio *Lorenzo de' Medici* 1977-2011, vol. X, pp. 63-69.

matrimonio con il ramo partenopeo degli Orsini²⁵. Tale unione aveva il vantaggio non solo di rinsaldare i legami della casata fiorentina con il patriziato romano, rafforzando in tal modo l'influenza esercitabile dai Medici presso la corte pontificia, ma anche di stringere un'alleanza più duratura con il regno di Napoli, in vista soprattutto di un progressivo consolidamento del potere di Firenze nei territori del centro Italia²⁶. In quel connubio indissolubile tra affari pubblici della Repubblica fiorentina ed interesse privato dei Medici, che a partire da Cosimo il Vecchio andava caratterizzando in modo costante la vita delle magistrature cittadine, Lorenzo il Magnifico adottò un efficiente sistema di controllo delle informazioni, descritto da Riccardo Fubini come una vera e propria diplomazia parallela²⁷, del quale la missione di Bernardo alla corte napoletana di Ferrante d'Aragona, con il suo ricco carteggio ancora oggi esistente, offre un mirabile esempio²⁸.

Per ottenere per il figlio Piero la mano della giovane Alfonsina Orsini²⁹, Lorenzo de' Medici aveva avviato le trattative con il tutore della ragazza, Virginio Orsini³⁰. Tuttavia, durante la sua permanenza alla corte napoletana tra i compiti non ufficiali affidati a Bernardo Rucellai figurava anche quello di farsi occhi ed orecchie del Magnifico, indagando per lui l'aspetto di Alfonsina.

Il 25 novembre 1486, infatti, il delegato fiorentino inviò al cognato, Lorenzo de' Medici, una lunga lettera nella quale raccontava il suo frequente intrattenersi tra le damigelle della corte per ottenere informazioni preziose sulla fanciulla così come il favore ricevuto da un mercante che aveva reso infine possibile un incontro con la ragazza. La descrizione, che di Alfonsina il Rucellai offre nella sua missiva al Magnifico, è puntuale e precisa, donando a colui che legge il ritratto di una giovane non particolarmente bella, ma ben proporzionata e piuttosto aggraziata.

Da fedele sodale quale era, il Rucellai non risparmiò di avanzare al cognato anche alcune perplessità circa un certo rigonfiamento all'altezza della gola, che evidentemente doveva rendere il collo della giovane molto poco slanciato. Sulla natura di tale rigonfiamento ad ogni modo Bernardo prometteva a Lorenzo di indagare maggiormente, per scoprire se

²⁵ In prima battuta, Lorenzo il Magnifico aveva dato l'incarico di combinare il matrimonio all'inviato fiorentino Francesco Gaddi, il quale tuttavia non era riuscito a portare a termine la commissione. Al riguardo, cfr. *Lorenzo de' Medici 1977-2011*, vol. IX, pp. 327-328 nota 1 e p. 332 nota 6.

²⁶ Reiss 2001, pp. 125-126; Arrighi 2013a, p. 615. Per un'analisi della politica di Lorenzo il Magnifico negli anni Ottanta del XV secolo, si rimanda a Palmarocchi 1933; Butters 1994.

²⁷ Cfr. *supra* par. I.2.

²⁸ Comanducci 1996, pp. XXVI-XXXIII.

²⁹ Su Alfonsina Orsini, si vedano Reiss 2001; Tomas 2003; Arrighi 2013a; Simonetta 2014.

³⁰ Deputati al negoziato furono Baccio Ugolini e Diomede Carafa, mentre incaricato di parlare con Virginio Orsini fu forse Sforza Bettini (Meli 2009, p.159). Shaw 1988 ricorda inoltre che Santi da Curcumello, uomo di fiducia del tutore di Alfonsina, risiedette a Firenze almeno a partire dal gennaio 1487. Per un'analisi più dettagliata delle trattative Medici-Orsini, si rimanda a *Corrispondenza di Bernardo Rucellai 2013, ad indicem*.

fosse indice o meno di mancanza di salute da parte della ragazza. Scrisse infatti il delegato fiorentino:

"Al nome di Dio adì XXV di novembre 1486

Per questa ti aviso, da parte come mi ordinasti, quello che ho ritracto di quella figliuola di quel gentiluomo di Capuana, per quello amico tuo e parente, la quale ho di poi veduta. Tanto mi sono industriato tra queste damigelle, che ti sarebbe paruto io fussi tornato indrieto parecchi anni, e in effetto, per quello ne ho potuto giudicare a vederla una volta, a me non mi vi pare cosa insigne, nè in bene nè in male.

Solo mi offende qualche pocho la gola che mi pare uno poco grossetta dalla parte dinanzi, che se fussi a proportione, per tutto non mi darebbe noia. Ma dimandandone quello amico mercatante, che tu sai, per mezo di chi io la ho vista, mi dice che non la solea avere da piccola e che investigherà se fussi per accidente, perchè li pare quel medesimo che a me, che la sia in ogni modo uno poco grossetta dinanzi dal gorgozule. Per altro non mi dispiace, perchè della grandeza, non avendo più che XIII anni, che così mi afferma quello amico nostro, non pare piccola, benchè si possa ingannarne come tu sai. Ma le braccia, che soglono essere indizio delle gambe, sono assai giuste, e così le mani. La persona pare diritta, benchè e questo e la grandeza ti dirò più un'altra volta. Le carni à belle e buono colore naturale. Li occhi bianchi, ma non in modo che si sconvenghino nè sieno se non ragionevoli. Bel naso, e assai bella boccha, benchè uno pochetto grossa, ma non in modo che li tolga di gratia. Pure io me ne potrei ingannare per averela veduta una volta, e quella anche con qualche respecto, come si fa. Ma, per altra, m'ingegnerò di avisarti d'ogni particolare che si possa conoscere per huomini che, come sai, sono facili a essere ingannati e loro medesimi dicono che voglono più tosto mostrare una loro fanciulla a dieci huomini che a una donna.

Racomandomi a te. Cristo ti guardi.

Bernardus de Oricellariis, orator Neapoli"³¹.

Le parole di Bernardo Rucellai mostrano come la missione fosse stata pensata da Lorenzo de' Medici per avvenire in gran segreto oppure attraverso i canali ufficiosi della corte. L'occasione di vedere Alfonsina non fu infatti ufficialmente concessa all'oratore fiorentino, bensì offerta al Rucellai da un amico mercante. Per quanto riguarda invece l'ironico accenno al terrore generato dal giudizio femminile, fatto da Bernardo in chiusura di lettera, una tale constatazione sembra porsi come un'ulteriore conferma di quanto già detto in precedenza sul ruolo ricoperto dalle donne nelle trattative matrimoniali³².

³¹ ASF, *Mediceo avanti il Principato*, f. 49, c. 60; pubblicato in Verde 1977, pp. 802-803.

³² Cfr. *supra* par. III.1.

Dalle numerose lettere scambiate con Lorenzo il Magnifico, sappiamo che a circa un mese di distanza l'oratore fiorentino ebbe nuovamente l'opportunità di vedere la fanciulla. Questa volta il Rucellai dovette utilizzare "qualche respecto" in meno nei confronti della giovane per essere in grado di fuggire del tutto le perplessità, avanzate al Magnifico all'indomani del precedente incontro con Alfonsina Orsini.

Così, a proposito del "Cefalo", nome in codice col quale veniva designata Alfonsina nella corrispondenza diplomatica, il 31 dicembre 1486 Bernardo Rucellai, ancora ospite della corte aragonese, scrisse al cognato Lorenzo:

"[...] Circa al resto della informazione del Cefalo, io ho finalmente riveduto bene ogni cosa e parmi quello medesimo che ti scrissi per quella mia a parte, quod nihil insigne nè in gran bene nè in gran male. Quello poco del grosso della canna, che così la chiama la duchessa, è vitio di molti in questa terra e dicono nascere dall'acqua. Parvemi questa volta più conforme tutta la brigata, cioè ghola, che l'altra volta, che credo fussi per essere allora a sedere basso et ora ritta la vidi, et la bocha che mi parve uno poco grossetta non è così come mi parve [...], el naso camusetto [...]"³³.

Fugati gli ultimi dubbi, fu quindi celebrata in Castel Nuovo a Napoli il 25 febbraio 1487 la cerimonia dell'anello, alla quale fece seguito lo sposalizio tra il procuratore di Piero ed Alfonsina concluso nella sala grande dello stesso castello alla presenza del re e di tutta la corte aragonese³⁴.

III.3 Ritratti presunti: Maddalena de' Medici e Franceschetto Cibo

In occasione delle trattative per le nozze del giovane Lorenzo il Magnifico con Clarice Orsini così come in quelle portate avanti per conto di loro figlio Piero, un ruolo importante nella scelta della futura sposa fu giocato dalle capacità di analisi di un componente di fiducia della consorte medica.

Visitate di persona con il consenso di genitori o tutori, Clarice ed Alfonsina Orsini furono infatti descritte, rispettivamente da Lucrezia Tornabuoni e da Bernardo Rucellai, con una dovizia di particolari tale da far giungere ai destinatari delle missive, che attendevano informazioni a Firenze, un *ritratto verbale* delle fanciulle. Entrambe le descrizioni furono

³³ ASF, *Mediceo avanti il Principato*, f. 49, c. 73; pubblicato in Verde 1977, p. 803.

³⁴ Cfr. la lettera di Bernardo Rucellai a Lorenzo il Magnifico (24-25 febbraio 1487) in ASF, *Mediceo avanti il Principato*, f. 49, n. 87, pubblicata in Verde 1977, p. 804; *Lorenzo de' Medici* 1977-2011, vol. X, pp. 131-135; *Corrispondenza di Bernardo Rucellai* 2013, pp. 185-188, n. 118.

in grado di rendere efficacemente non solo l'aspetto fisico ed il portamento delle due giovani Orsini, ma anche quanto poteva intuirsi del loro carattere, senza tralasciare alcun riferimento alle ricchezze possedute oppure ai beni ereditabili.

Le ricerche condotte nel fondo Orsini, conservato presso l'Archivio Storico Capitolino di Roma, e nell'Archivio di Stato di Firenze non hanno messo in luce la presenza di ritratti dipinti nel corso delle negoziazioni dei Medici con Roma. Questo dato, insieme all'assenza di quadri oggi noti raffiguranti Clarice ed Alfonsina in giovane età³⁵, spinge a concludere che a queste date semplicemente i discendenti di Cosimo il Vecchio non sentissero l'esigenza di ricorrere a ritratti dipinti per discutere i termini di un'alleanza matrimoniale.

La necessità di inviare le immagini dei promessi sposi sembra infatti insorgere all'interno della casata fiorentina solo nel primo Cinquecento allorquando i Medici, rientrati nuovamente a Firenze dopo un lungo esilio durato quasi diciotto anni, iniziarono a negoziare unioni dinastiche con la corte di Francia³⁶.

A questa lettura sembra contrapporsi un'unica eccezione, ossia il caso di Maddalena di Lorenzo il Magnifico. Le indagini condotte sulle trattative matrimoniali avviate nel Quattrocento per gli appartenenti al ramo di Piero il Gottoso hanno infatti evidenziato come nelle stesse settimane in cui furono in discussione i capitoli per le nozze di Piero con Alfonsina Orsini, Lorenzo avesse avviato una trattativa segreta per unire sua figlia Maddalena a Franceschetto Cibo, figlio del pontefice Innocenzo VIII³⁷. Ricordata dal Pieraccini come di salute cagionevole e di temperamento malinconico, la fanciulla svolse suo malgrado un ruolo cardine nelle strategie familiari, contribuendo con questa unione ad assicurare benefici economici e cappelli cardinalizi al proprio casato di origine³⁸.

All'inizio del 1487 gli interessi di Lorenzo de' Medici stavano di nuovo spostandosi verso Roma. Nonostante infatti la congiura dei baroni ribelli avesse condotto solo pochi mesi prima il Magnifico al fianco degli Aragonesi, con l'aprirsi del nuovo anno Lorenzo vagliò presto l'ipotesi di un riavvicinamento al soglio di Pietro. Nell'inverno tra il 1486 ed il 1487, perno dei destini della penisola italiana era infatti divenuto l'irrequieto figlio del pontefice, Franceschetto Cibo. Il trentottenne, noto per la sua fama di donnaiolo e di giocatore

³⁵ Solo una tavola, conservata a Palazzo Pitti e databile agli anni Ottanta del XV secolo, è stata messa in relazione con il periodo giovanile di Alfonsina Orsini. L'identità del soggetto rimane tuttavia dubbia, mentre lo stile tipicamente fiorentino dell'opera sembra escludere che si tratti di un ritratto realizzato in occasione delle trattative. Il dipinto, più volte e con alterne vicende attribuito dalla critica a Sandro Botticelli, non potrebbe infatti essere antecedente all'arrivo di Alfonsina Orsini a Firenze nel 1488. Per una breve discussione del quadro, cfr. Reiss 2001, pp. 127-129.

³⁶ Cfr. più avanti, parr. IV.1 e IV.2.

³⁷ Sulle trattative Medici-Cibo, si veda l'utile *excursus* in *Lorenzo de' Medici 1977-2011*, vol. X, pp. 481-492. Dallo stesso, si evince anche come le restanti figlie di Lorenzo il Magnifico e Clarice Orsini fossero state destinate ad esponenti di famiglie fiorentine al fine di non destare gelosie. I matrimoni di Lucrezia, Luisa e Contessina servirono infatti a controbilanciare le unioni di Piero e di Maddalena con famiglie straniere, tutelando in questo modo le alleanze politiche già strette dai Medici con Napoli, Milano e soprattutto con Roma.

³⁸ Pieraccini 1924-1925, vol. I, pp. 233-240. Su Maddalena de' Medici, si veda Fosi 2009.

accanito, fu per mesi conteso tra il regno di Napoli ed il ducato milanese, i quali videro tuttavia le proprie speranze deluse. Il 25 febbraio 1487 infatti venivano contemporaneamente siglati a Napoli e a Roma gli accordi matrimoniali di Piero con Alfosina Orsini e di Maddalena con Franceschetto Cibo³⁹.

Di Maddalena de' Medici in Cibo si conoscono solo due effigi, entrambe le quali ritraggono la giovane di profilo con i capelli biondi ben raccolti. Entrambi i dipinti sono ritenuti copie da un medesimo originale, perduto e variamente attribuito dalla critica a Sandro Botticelli o a Domenico Ghirlandaio. Se il soggetto è lo stesso, i supporti delle due opere superstiti invece differiscono. Si tratta di una tela proveniente dalla villa fiorentina di Poggio Imperiale⁴⁰ e di una tavola, di dimensioni analoghe, conservata presso il Palazzo di Montecitorio a Roma e già figurante tra i beni della raccolta dei Torlonia⁴¹ (Fig. 1 e 2).

Circa la commissione dell'originale perduto non rimangono testimonianze, tuttavia un'analisi del soggetto e le iscrizioni che adornano entrambi i dipinti possono suggerire alcune considerazioni.

Già il Pieraccini aveva messo in luce come le differenze nelle iscrizioni dei due dipinti apportassero riferimenti cronologici diversi. Al di là delle divergenze nella data indicata nei due quadri, facilmente imputabile al particolare calendario in uso a quel tempo a Firenze, nella tela di Poggio Imperiale Maddalena de' Medici è ricordata come:

MAGDALENA MAGNI LAVRENTII MEDICES FILIA, VXOR
FRANC:CYBO. ANGVILLARIE COMES:MIL° 1486
INN:° VIII TEMPORE.

Il riferimento al titolo di conte d'Anguillara, che Franceschetto Cibo ottenne con una bolla pontificia solo a partire dal 1490, non compare invece nella tavola romana, la quale indica la Medici più semplicemente come:

MAGDALENA MAGNI LAVRENTII MEDICES FILIA
FRANC: CYBO VXOR AN: MCCCCLXXXVII⁴².

Un passo avanti nella comprensione del dipinto potrebbe essere possibile rileggendo il quadro alla luce delle trattative matrimoniali che videro coinvolta la giovane Maddalena. Grazie ad una breve nota di commento, posta dal Fubini al carteggio di Lorenzo il

³⁹ Per un'analisi più dettagliata del quadro politico nei mesi a cavallo tra 1486 e 1487, cfr. Bullard 1994; *Lorenzo de' Medici 1977-2011*, vol. X, pp. V-XII.

⁴⁰ Ambito fiorentino (copia da Botticelli), *Ritratto di Maddalena de' Medici*, primo quarto del XVI secolo. Olio su tela, 70 x 55 cm. Galleria Palatina e Appartamenti Reali (depositi del Soffittone di Palazzo Pitti), Firenze, Poggio Imperiale n. 218. Sull'opera, cfr. Langedijk 1981-1987, vol. II, p. 1213, n. 79.1.

⁴¹ Ambito fiorentino (copia dal Ghirlandaio), *Ritratto di Maddalena de' Medici*, XVI secolo. Olio su tavola, 63 x 48 cm. Palazzo di Montecitorio, Roma, Inv. n. 1074. Cfr. Langedijk 1981-1987, vol. II, p. 1213, n. 79.2.

⁴² Pieraccini 1924-1925, vol. I, pp. 255-256.

Magnifico, è infatti ipotizzabile, sebbene non dimostrabile, che il ritratto originale, oggi perduto e che funse da modello, fosse stato commissionato dai Medici nella primavera del 1487.

Il 24 marzo 1487, a trattative ormai concluse, l'inviato fiorentino Pier Filippo Pandolfini scrisse da Roma a Lorenzo il Magnifico per consigliarlo su come conquistare i favori di messer Cesareo Bandini, appena giunto a Firenze per ordine di Innocenzo VIII. Il Bandini infatti aveva ricevuto istruzioni dal pontefice per visitare Maddalena de' Medici e farle dono di alcuni gioielli. L'accento posto dal Pandolfini sulla fervente attesa di Innocenzo VIII, al quale "pare mille anni vederla", ha fatto ipotizzare al Fubini che nella sua lettera l'oratore mediceo consigliasse tra le righe al Magnifico di provvedere affinché il Bandini facesse ritorno a Roma con un ritratto della quattordicenne Maddalena⁴³.

L'ipotesi avanzata dallo storico potrebbe essere messa in relazione con il ritratto di Maddalena perduto, forzando così a leggere l'iscrizione, già ricordata, della tavola di Montecitorio come la testimonianza di una maggiore vicinanza di quest'opera all'originale disperso. La mancanza del più tardo appellativo di conte di Anguillara risulterebbe infatti coerente con l'anno 1487, dal momento che, già al tempo del soggiorno fiorentino di Cesareo Bandini, Maddalena risultava ufficialmente moglie di Franceschetto Cibo.

Non si può, tuttavia, tralasciare di segnalare come la scarsità di informazioni circa la provenienza e la storia collezionistica delle due opere superstiti (si pensi ad esempio al fatto che la copia di Montecitorio è attestata nella collezione Torlonia solo a partire dal 1892) così come la mancanza di testimonianze riguardo la commissione del presunto originale inducano alla massima cautela. A questi elementi di riflessione si deve inoltre aggiungere, non da ultimo, l'età mostrata dalla ritrattata, la quale tanto nella tavola di Roma quanto nella tela fiorentina appare leggermente più adulta rispetto alla tenera quattordicenne, novella sposina, quale era Maddalena de' Medici in Cibo al tempo delle sue precoci nozze nel 1487⁴⁴.

⁴³ *Lorenzo de' Medici 1977-2011*, vol. X, pp. 168-169 nota 1.

⁴⁴ Circa i dubbi del padre, Lorenzo il Magnifico, sul fatto che Maddalena fosse ancora troppo giovane al tempo delle nozze con Franceschetto Cibo, cfr. l'*excursus* del Fubini in *Lorenzo de' Medici 1977-2011*, vol. X, pp. 481-492.

Capitolo quarto

Il primo Cinquecento tra Roma e Firenze

IV.1 *"Più presto da corte che da guerra"¹: il Magnifico Giuliano ed il lusso della corte*

Alla morte di Lorenzo il Magnifico, l'8 aprile 1492, il governo della famiglia Medici passò al primogenito Piero, il quale oltre ai beni familiari ereditò dal padre le cariche pubbliche da lui detenute al momento della sua morte ed il controllo del ceto dirigente fiorentino². Noto come il Fatuo oppure lo Sfortunato, Piero si dimostrò presto poco abile politicamente, mancando di quelle doti paterne che per decenni avevano fatto sì che la vita pubblica fiorentina convergesse, in modo quasi naturale, verso gli interessi medicei.

Ciò nonostante, nei primissimi anni del suo governo Piero poté ancora contare sul forte controllo esercitato a lungo dalla sua famiglia nei confronti della Repubblica fiorentina. Fino al concretizzarsi delle mire espansionistiche di Francia e Spagna che diedero luogo alla discesa nella penisola italiana di Carlo VIII nel 1494, per circa due anni le favorevoli circostanze lasciate da Lorenzo il Magnifico permisero ai suoi discendenti di continuare una politica matrimoniale di largo respiro.

A questo periodo, in particolare, risalgono diverse trattative avviate in favore dell'adolescente Giuliano, l'unico figlio del Magnifico ad essere ancora celibe alla morte del padre.

Il vescovo di Arezzo, Gentile Becchi, aveva infatti discusso con il pontefice Alessandro VI e con Piero de' Medici l'ipotesi di unire Giuliano a Lucrezia Borgia oppure ad una sorella minore di quest'ultima. Non trovandosi tuttavia un accordo, il forte interesse del papa a legare i Medici alla propria causa aveva indotto il Borgia a fare il nome della giovane aristocratica romana Laura di Orsino Orsini. Anche tale progetto, finì per sfumare in breve

¹ Con queste parole Francesco Vettori, che aveva personalmente conosciuto Giuliano de' Medici, lo descrisse nel suo *Sommario della Istoria d'Italia (1511-1527)*, cfr. Vettori 1972, p. 160.

² Su Piero de' Medici (1472-1503), cfr. Meli 2009.

tempo tanto che la prescelta per Giuliano fu infine individuata nella figlia di Jacopo IV Appiano, signore di Piombino³.

Già nel 1494 in un manoscritto notarile, oggi nell'Archivio di Stato di Firenze e segnalato dal Guidi Bruscoli, fu infatti registrato alla data del 18 settembre lo spotalizio tra Giuliano del fu Lorenzo de' Medici e Battistina Appiano, la quale portava con sé una dote di 6000 fiorini d'oro larghi⁴.

I sogni di gloria della famiglia, tuttavia, erano destinati ad infrangersi presto contro le asperità degli anni dell'esilio, che videro i Medici a lungo banditi da Firenze a causa della cessione alla Francia dei domini fiorentini di Sarzana, Sarzanello, Pietrasanta, Pisa e Livorno, negoziata incautamente da Piero con Carlo VIII il 26 ottobre 1494⁵.

Poco accorto nel coltivare i favori del patriziato cittadino, Piero condusse così, dopo appena trentuno mesi di governo, i Medici sulla via dell'esilio. Fu questo evento uno spartiacque importante anche per la politica matrimoniale della famiglia. Con il bando dai territori della repubblica di Firenze e la perdita dell'egemonia economica e politica sulla città, i Medici videro assottigliarsi in breve tempo anche le opportunità di vantaggiose alleanze dinastiche.

Lo stesso matrimonio di Giuliano con Battistina Appiano non giunse mai a conclusione dal momento che, come testimonia il cronista fiorentino Jacopo Nardi, una trattativa per Giuliano con il marchese di Massa era ancora in corso nella primavera del 1513.

D'altronde, nei lunghi anni dell'esilio la politica dei Medici fu indirizzata prevalentemente al consolidamento dei legami familiari già esistenti, nel tentativo di creare un fronte comune favorevole al loro rientro a Firenze.

Furono il rientro dei Medici a Firenze il 1° settembre 1512 e la morte, pochi mesi più tardi, di Giulio II Della Rovere a segnare l'inizio di una nuova fase nel mercato matrimoniale. L'11 marzo 1513, infatti, Giovanni di Lorenzo il Magnifico salì al soglio di Pietro con il nome di Leone X, spalancando così le porte della corte papale e delle casse pontificie alla consorte medicea. Giuliano de' Medici, Alfonsina Orsini, Contessina de' Bardi, Filippo Strozzi e tanti altri da questo momento in poi decisero di risiedere in pianta stabile nella Città eterna⁶.

³ Picotti 1915. Lo studioso ricorda inoltre le voci che corsero, tra il dicembre 1493 ed il marzo 1494, circa l'ipotesi di un matrimonio tra Clarice di Piero de' Medici, di appena quattro anni, ed Astorgio Manfredi, il quale ad otto anni di età era già signore di Faenza. L'unione non fu tuttavia conclusa e diverso tempo più tardi, la mano di Clarice de' Medici fu promessa dallo zio Giuliano al letterato Baldassarre Castiglione, stretto amico dei Medici. Certo del felice esito del negozio, solo a stento il Castiglione seppe mascherare la propria delusione quando gli giunse la notizia che un patto matrimoniale tra Clarice e Filippo Strozzi era stato concluso nel luglio 1508. Sulla vicenda, cfr. Quondam 2000, pp. 466-470. Più in generale sulle trattative per Clarice de' Medici, si vedano Bullard 1979; Simonetta 2014, pp. 73-78.

⁴ Guidi Bruscoli 1997, in particolare pp. 356, 364-365, 389. L'11 maggio 1493 si era inoltre concluso il *matrimonium* tra Contessina di Lorenzo de' Medici e Piero di Niccolò Ridolfi.

⁵ Meli 2009, p. 160.

⁶ Sulla nutrita presenza femminile alla corte di Leone X, si veda Tomas 2003. Sul clientelismo mediceo e sulla vita alla corte del primo papa Medici, cfr. Simonetta 2014.

Come era prevedibile, tanta abbondanza di liquidità ed il rinnovato potere di casa Medici non tardarono a produrre conseguenze anche nella politica matrimoniale della famiglia. Era tempo di aspirare ad alleanze regali tanto che, con queste parole, il Nardi registrò nelle sue *Istorie* l'evento:

"[...] Subito che venne in Fiorenza la lieta novella della creazione del papa, fu richiamato in fretta messer Veri de' Medici dottore di legge, il quale era stato mandato dal cardinale e da Giuliano de' Medici al marchese di Massa, a sposare in nome di detto Giuliano la sua figliuola, ed era la cosa andata tanto innanzi, che per molti si credeva che ella dovesse essere ad ogni modo sua legittima sposa; nondimeno il matrimonio non ebbe effetto, perciò che ella fu maritata in Lombardia, e la sua sorella fu poi moglie del signor Lorenzo Cibo, fratello del cardinale Cibo, e il detto Giuliano essendo già creato egli capitano e gonfaloniere di santa Chiesa, mediante la sua felicemente acquistata grandezza, ebbe per moglie la sorella del duca di Savoia chiamata Filiberta, la quale fu sirocchia della madre del re Francesco, che fu la reggente del regno di Francia [...]".⁷

L'accento posto dal Nardi sul repentino cambio di rotta di Giuliano illumina sull'agire dell'*entourage* mediceo a soli pochi giorni di distanza dall'elezione di Leone X.

La volontà del pontefice, coadiuvato dai cardinali Giulio de' Medici e Bernardo Dovizi da Bibbiena, fu infatti quella di volgere a proprio favore il difficile contesto europeo, una scelta che nei fatti si tradusse presto in un barcamenarsi continuo tra i più influenti desideri di Francia e Spagna.

D'altra parte, Leone X non ebbe a cuore solo l'interesse della Chiesa e, sulla scia dei suoi predecessori, pensò in primo luogo a fornire i propri familiari di uno stato territoriale. Così, in quegli anni, costantemente alla ricerca di stati da poter annettere al casato, le brame territoriali dei Medici si indirizzarono lungo tutta la penisola italiana: ora a nord, verso il ducato di Milano oppure le città di Parma, Piacenza, Modena e Reggio, ora a sud, verso i territori del Regno di Napoli.

I matrimoni di Giuliano de' Medici e di suo nipote Lorenzo furono il frutto di questa politica - scaltra e spregiudicata da un lato, ma di fatto poco efficace sul lungo periodo - che, sempre sulla base di transitorie intese politiche raggiunte dal papa Medici con la corona di Francia, portò infine ad unire i due rampolli medicei con fanciulle legate alla *maison royale* dei Valois.

La nuova stagione di trattative fu inaugurata nell'estate del 1513, quando per la prima volta Leone X espresse l'intenzione di un *parentado* francese per Giuliano.

⁷ Nardi 1838-1841, vol. II, p. 33-34 (libro sesto); Fatini 1939, pp. LXVII-LXVIII. Sui rapporti di parentela alla corte sabauda, cfr. anche Segre 1900, pp. 112-113 nota 1.

La possibilità che Roma giungesse ad un duraturo accordo con la Corona di Francia fu da subito vista con crescente preoccupazione dalla Spagna di Ferdinando il Cattolico, il quale nelle settimane tra il luglio e l'agosto dello stesso anno decise di controproporre al pontefice alcune candidate spagnole per il figlio di Lorenzo il Magnifico. Così, il 17 luglio 1513 l'ambasciatore francese di stanza alla corte di Madrid scrisse in patria a Luigi XII, comunicandogli di essere stato a sua volta informato da Francesco Pandolfini che la Spagna andava suggerendo per Giuliano la mano di una figlia della duchessa di Bari⁸.

Il pontefice tuttavia si era mostrato poco incline alla proposta ed il re di Spagna aveva quindi messo sul piatto l'ipotesi di un'unione con la potente famiglia dei Cardona, viceré di Napoli⁹. Questa volta a rimanere freddo nei confronti della prescelta era stato il futuro sposo Giuliano, il quale non gradì affatto la nascita illegittima della fanciulla¹⁰. Alla corte papale, infatti, la giovane proposta da Ferdinando il Cattolico era indicata talvolta come figlia naturale del viceré Raimondo di Cardona talaltra come illegittima dello stesso re di Spagna, confermando come - nella sostanza - poco o nulla si sapesse sui veri natali della ragazza. Così, nonostante Leone X seguitasse a trattare con il sovrano spagnolo per tutto il corso del 1514, le preferenze di Giuliano si erano orientate fin da subito verso il partito sabauda offerto da Francesco I¹¹.

Nel febbraio del 1514, Alfonsina Orsini scrisse al figlio Lorenzo commentando con queste parole l'accordo raggiunto da Leone X con il duca Carlo II di Savoia¹²:

"Questa mattina ho ricevuto una tua de XIII di questo [...] Circa il parentado di Savoia, vegho che tu concorri cum la volontà di Juliano et di questi altri; sia col nome di Dio, pure che se ne cavi le mani; ogni cosa andrà bene del resto: hotti ad dire che io fraintesi del numero della dota: ho di poi parlato cum M. Luigi de' Rossi, et dice che la dota ha essere centomila ducati, che N. S.re gli ha ad fare, perché dice che tutte le altre di quella casa hanno havuto centomila ducati, ma ci è questa differentia, che li altri mariti che le hanno tolte, hanno havuto dal Duca di Savoia centomila ducati, et hora Juliano li dà el medesimo per haverla: et per dirti il parer mio, mi pare uno gran semplice: pure Lui ci è tanto infiammato, che ha detto al Papa, che se non gli dà

⁸ Caviglia 1928, pp. 597-598 n. XLVI; Tewes 2011, pp. 1086-1087.

La fanciulla in questione era Bona Sforza, figlia di Gian Galeazzo Sforza e di Isabella d'Aragona, che nel 1518 il susseguirsi degli eventi portò infine sul trono di Polonia, cfr. Barycz 1969.

⁹ Tewes 2002, pp. 78-81.

¹⁰ Fatini 1939, pp. LXVII-LXIX.

¹¹ Caviglia 1928, p. 294 nota 2.

¹² Il duca, figlio di Filippo II di Savoia e di Claudia de Brosse, è noto agli storici sia come Carlo II che come Carlo III, in base all'espunzione o meno dalla serie dei duchi sabaudi di Carlo Giovanni Amedeo (1489-1496), figlio di Carlo I di Savoia. Sulla politica del ducato sabauda al tempo delle trattative con Leone X, si veda Segre 1900.

questa moglie, non faccia pensieri che ne tolgha più, et che pensi di fargli una cherica"¹³.

A differenza delle altre, infatti, la candidata dei Savoia rispondeva appieno tanto alle grandi aspirazioni nobiliari del Magnifico Giuliano¹⁴ quanto alle ambizioni di ascesa del casato mediceo, al punto che fu lo stesso pontefice a farsi carico dell'onerosa dote della fanciulla. D'altra parte, in questo frangente gli interessi politici di Leone X potevano convergere solo a fatica con quelli del cattolico re di Spagna.

Fu forse per questo motivo che la rete medicea di banchieri e uomini di fiducia si attivò per raccogliere informazioni dettagliate dal versante francese, nonostante i negoziati del pontefice con Ferdinando il Cattolico fossero ancora in corso. Già nel novembre 1513, infatti, Francesco Naldini aveva inviato da Lione a Lorenzo de' Medici, futuro duca d'Urbino, una descrizione della giovane Filiberta di Savoia. Del contenuto della lettera non è possibile dire nulla dal momento che essa risulta ad oggi dispersa, ma sappiamo che fu premura del nipote di Leone X spedirla a sua volta al cardinale Giulio de' Medici a Roma affinché ne prendesse visione¹⁵.

I negoziati condotti da Leone X con i re di Francia e Spagna procedettero paralleli, come due fiumi carsici, per diversi mesi, generando un acceso brusio di voci discordanti tra le corti di mezza Europa¹⁶. Il caos non aveva risparmiato neppure l'*entourage* mediceo, tanto che, negli stessi giorni in cui Giuliano si mostrava saldo e risoluto nella scelta della principessa sabauda, il 15 dicembre 1513 il cardinale Giulio de' Medici aveva espresso in una lettera la sua opposta convinzione, secondo la quale infine, a spuntarla, sarebbe stato senza dubbio uno dei partiti proposti dalla Spagna:

"[...] Et seco [con Galeazzo Butigaro] è ito [dal re Catholico] Giovanni Vespucci per conto del parentado del Magnifico Juliano et de le due pratiche che si son tenute, l'una della figliuola della Duchessa di Bari, l'altra del Duca di Cardona, con certe conditioni di havere uno stato nel regno, saria facil cosa che l'una o l'altra si concludessi [...]"¹⁷.

¹³ Lettera di Alfonsina Orsini al figlio Lorenzo de' Medici (Roma, 16 febbraio 1514), pubblicata in Zobi 1868, pp. 31-32.

¹⁴ Sulla predilezione di Giuliano de' Medici per gli ambienti cortigiani ed i loro ideali di vita, si vedano da ultimo Zapperi 2012; Simonetta 2014, pp. 67-91.

¹⁵ Lettera di Lorenzo de' Medici al cardinale Giulio (17 novembre 1513): "[...] Mando alsi una lettera havuta da Francesco Naldini di Lione acciò che la S. V. vega quello, che scrive della sorella del Duca di Savoia, perché iudico a proposito che quella l'intenda e sappia [...]", pubblicato da Tewes 2011, pp. 1088-1089. L'identificazione della giovane menzionata da Lorenzo con Filiberta di Savoia (piuttosto che con la più anziana e vedova Luisa di Savoia) appare verosimile ed è stata di recente riportata in auge dal Tewes.

¹⁶ Caviglia 1928, pp. 295-296. Per un'analisi più circostanziata dei negoziati intrapresi da Leone X con Luigi XII e con Ferdinando il Cattolico, si vedano Caviglia 1928, pp. 286-320; Fatini 1939, pp. LXVII-LXIX.

¹⁷ Giorgetti 1881, pp. 308-309, n. I. Compito primario del Butigaro era quello di indagare la mente del re di Spagna riguardo alla pace universale ed all'alleanza dell'Imperatore con i Veneziani.

Il cardinale tuttavia si sbagliava ed il 3 febbraio 1514, un venerdì, due inviati del duca di Savoia, Pietro Trollet e Gian Giacomo Grosso, giunsero a Roma alla corte papale¹⁸. Da questo momento in poi, divenne centrale per il prosieguo delle trattative la figura di Bernardino de' Rossi¹⁹.

Il fiorentino de' Rossi era un creato della famiglia Medici, alla quale Bernardino doveva in tutto la propria fortuna. Almeno a partire dall'ultimo decennio del Quattrocento, egli è documentato come dipendente del banco Medici a Lione, ove, all'inizio del Cinquecento, compare anche quale *partner* commerciale di Lorenzo di Bartolomeo Bartolini. Da lì, Bernardino aveva proseguito la sua ascesa commerciale legando la propria attività ai principali banchieri medicei del tempo, quali furono senza dubbio Giovanbattista Bracci, Lanfredino Lanfredini e lo stesso Bartolomeo Bartolini.

A partire dal 1506 circa, il de' Rossi è inoltre ricordato al servizio del duca di Savoia, presso il quale ricoprì la carica di *scudiero*. Il nuovo legame intessuto con la corte sabauda non aveva intaccato la fedeltà di Bernardino alla famiglia fiorentina dei Medici tanto che, al momento opportuno, Leone X lo scelse quale intermediario per i negoziati di Giuliano de' Medici con il duca Carlo di Savoia. D'altronde, lo stretto legame di Bernardino de' Rossi con il Magnifico e con la corte pontificia è noto almeno a partire dal giugno 1513, quando il banchiere fiorentino fu incaricato da Leone X di saldare i debiti contratti da Giuliano con il banco Lanfredini²⁰.

Così, l'ampia fiducia riposta nelle capacità del loro uomo aveva indotto il papa Medici a conferire al de' Rossi i pieni poteri di trattare il *parentado* di Giuliano con i Savoia, alla corte dei quali Bernardino era stato inviato il 16 febbraio 1514²¹.

Per raggiungere il suo scopo, Leone X poteva inoltre contare su due tra i suoi uomini più fidati.

Oltre ad avvalersi delle qualità del neo-eletto cardinale Bibbiena²² - il quale in quegli anni andava esercitando un notevole controllo sugli affari papali -, il pontefice nominò Ludovico Canossa nunzio apostolico presso la corte di Francia con l'ordine di condurre a termine il negozio sabauda²³.

Il vescovo di Tricarico non era uomo nuovo a tale genere di incarichi, avendo acquisito già in precedenza una certa dimestichezza nel trattare *parentadi*. Proprio nell'estate del 1514,

¹⁸ Caviglia 1928, pp. 294-295.

¹⁹ Tewes 2011, pp. 1089-1090 ed, in particolare, le note 339 e 341.

²⁰ Tewes 2011, pp. 1085-1086.

²¹ Tewes 2011, p. 1092.

²² Sulla figura di Bernardo Dovizi, cfr. Moncallero 1953; Patrizi 1992 (con bibliografia). Per il ricco epistolario del Bibbiena, composto di 281 lettere note, si rimanda invece a Moncallero 1955-1965.

²³ Per la figura del Canossa, si rimanda a Clough 1975.

infatti, il prelato stava mediando per una delicata intesa tra i Valois ed i Tudor. L'esito raggiunto fu tra i migliori sperati dal momento che il Canossa ottenne per conto di Leone X il successo di una temporanea tregua da quei conflitti, che da mesi infestavano il vecchio continente come un'epidemia. Per raggiungere un tale successo, dal 20 maggio 1514, giorno in cui il Canossa aveva lasciato Roma alla volta di Parigi, il vescovo aveva viaggiato per mesi senza sosta, giungendo ora alla corte francese, ora a Londra ed a Greenwich, ora ad Abbeville. L'intesa tra il regno inglese e la corona di Francia fu infine raggiunta il 7 agosto 1514 e siglata in tutta fretta con la concessione a Luigi XII, vedovo e cinquantenne, della mano della giovane Maria Tudor, sorella minore di Enrico VIII²⁴. Di ogni evento di questa strategica unione dinastica, il Canossa fu testimone d'eccezione: dal matrimonio per procura, celebrato già il 13 agosto a Greenwich, fino all'incoronazione di Maria Tudor a Parigi²⁵.

Al Canossa quindi non poté sfuggire neppure il fatto che, poco dopo la celebrazione del matrimonio per procura, una delegazione francese carica di doni per la promessa sposa era partita alla volta del regno inglese²⁶. Ad accompagnare le due casse colme di diamanti e di gioielli - tra cui figurava anche un imponente pendente noto come lo *Specchio di Napoli* - Luigi XII aveva inviato, tra gli altri, il pittore Jean Perréal (1455/1460-1530)²⁷.

Quest'ultimo, del quale si ignora la città natale, è talvolta ricordato dalle fonti come "Jean de Paris" ed in Francia ricoprì per diversi anni il ruolo di artista di corte, servendo con le sue doti di pittore polivalente i sovrani Carlo VIII, Luigi XII e Francesco I. Nonostante il Perréal sia più volte menzionato come poeta, architetto, disegnatore di modelli per sculture e per opere d'oreficeria, della sua ricca produzione non rimane quasi nulla che possa essere oggi ascrivibile a lui con certezza. Ad ogni modo, sappiamo che all'artista francese competeva in primo luogo la cura di ogni aspetto che riguardasse l'immagine ufficiale del sovrano: apparati effimeri per feste e celebrazioni, modelli per medaglie e monete commemorative, monumenti dinastici e, naturalmente, ritratti ufficiali²⁸.

Nel 1514, per la sua missione alla corte dei Tudor, Jean Perréal ricevette - insieme al Seigneur de Marigny - il delicato compito di verificare che il corredo nuziale della principessa inglese fosse *à la Mode de France*²⁹. È inoltre opinione comune tra gli studiosi che in questa occasione il Perréal fosse stato incaricato di ritrarre Maria Tudor e di portare con sé a Londra un dipinto raffigurante Luigi XII da lasciare in dono alla principessa

²⁴ Così Francesco Vettori ricordò in seguito l'accordo raggiunto: "Et il re Enrico dette al re Luigi, vecchio et infermo, Maria sua sorella, giovane e bella. E come fu detto allora, Luigi trasse d'Inghilterra una achinea che caminò sì forte, che in pochi mesi lo portò fuor del mondo" (Vettori 1972, p. 156).

²⁵ Clough 1975, pp. 187-188.

²⁶ Bentley-Cranch 2004, pp. 50-52.

²⁷ Bentley-Cranch 2004, p. 142.

²⁸ Cfr. Zvereva 2011, pp. 406-407.

²⁹ Rymer 1727, pp. 455-456 (*Litera Regis Francorum ad Archiepiscopum praedictum*, settembre 1514).

inglese³⁰. In effetti, un dipinto raffigurante il sovrano francese è menzionato negli inventari del palazzo reale di Whitehall nel 1542 e, di nuovo, nel 1547. Questa circostanza ha spinto gli studiosi a supporre che tali voci inventariali possano essere ricondotte ad una tavola, attribuita alla bottega di Jean de Paris³¹, che ancora oggi si conserva presso le collezioni reali inglesi (Fig. 3).

Il Canossa poté difficilmente essere ignaro dei doni nuziali scambiati in questa occasione tra Francia ed Inghilterra ed è quindi ipotizzabile che egli, nella sua qualità di legato *a latere* presso la corte francese, avesse ragguagliato Giuliano e Leone X sul modo in cui pittori e ritratti di corte venivano impiegati oltralpe. Solo pochi mesi più tardi, infatti, fu lo stesso prelato ad occuparsi del matrimonio del Magnifico con Filiberta di Savoia.

D'altra parte, l'uso politico del ritratto non era un concetto alieno alla cerchia medicea e preziosi avvisi sui gusti del duca di Savoia in materia potrebbero essere giunti facilmente alla corte pontificia anche da parte di Bernardino de' Rossi. Far colpo sulla corte sabauda era infatti un obiettivo politicamente centrale per Leone X. Con gli Orsini i Medici avevano guadagnato un lignaggio, con i Savoia la famiglia di banchieri fiorentini si accingeva ad ottenere un titolo nobiliare. L'ascesa sarebbe stata inarrestabile.

Come accennato, il pontefice era riuscito ad ottenere la mano di Filiberta di Savoia solo ad un prezzo assai esoso, dal momento che, in modo del tutto inusuale, a pagare la dote di 100 mila ducati sarebbe stata la famiglia dello sposo³². Ma questo non era sufficiente a compensare la differenza di rango tra i futuri coniugi e, prima di partire per Torino, bisognava trovare qualche titolo altolocato da poter concedere a Giuliano.

Così, il re Francesco I - succeduto a Luigi XII il 1° gennaio 1515 - aveva confermato il *parentado* Medici-Savoia, conferendo a Giuliano il titolo del ducato di Nemours, mentre Leone X si era affrettato il 10 gennaio 1515 ad eleggere il fratello capitano generale di Santa Chiesa. Il giorno seguente, ormai insignito dei titoli necessari, il Magnifico poté

³⁰ Si vedano da ultimi Bentley-Cranch 2004, pp. 50-52, 142-142; Zvereva 2011, p. 407; *The Northern Renaissance* 2011, pp. 200-201 n. 91 (scheda di catalogo: Lucy Whitaker).

³¹ Jean Perréal (bottega), *Luigi XII, re di Francia (1462-1515)*, 1510-1514 circa. Olio su tavola, 31,8 x 23,8 cm. The Royal Collection, Windsor Castle, Inv. n. RCIN 403431.

Sebbene non vi si ravvisi la mano del maestro, la tavola inglese rappresenta la copia di maggiore qualità tra le numerose varianti oggi note. Il prototipo perduto del Perréal è datato al 1500 circa sulla scia dell'età apparente di Luigi XII nelle copie superstiti.

Per un'analisi ragionata ed aggiornata del catalogo dell'artista, si rimanda a Scailliérez 2015 (con ampia bibliografia citata). Di particolare interesse, è la proposta avanzata dalla studiosa di attribuire a Jean Perréal una miniatura circolare (diametro 4 cm), proveniente dalle collezioni del duca di Portland a Welbeck Abbey (già nella collezione di Horace Walpole, che l'acquistò in Inghilterra nel 1770) e raffigurante su pergamena Luigi XII. Il ricco fondo blu che la contraddistingue ricorda da vicino il tipo ritrattistico diffusosi in Europa a partire dal 1519-1520 (*Commentaires de la guerre gallique*) grazie alle opere di Jean e François Clouet, Lucas Horenbout ed Hans Holbein il giovane.

³² I documenti relativi alla dote di 100 mila ducati d'oro - che Giuliano si impegnò a pagare tramite l'acquisto di immobili e di cui si fece per lui garante Jacopo Salviati - sono stati pubblicati in Zobi 1868; Guasti 1878, pp. 409-410 e p. 460, n. 80 [in origine, pubblicato in "Archivio Storico Italiano" serie III, n. 26 (1877), pp. 361 e 399].

finalmente mettersi in viaggio alla volta della corte sabauda e "*consumare con la sorella dell'Excellenza S. el matrimonio contracto*"³³.

L'unione di Giuliano de' Medici con Filiberta fu celebrata a Torino il 10 febbraio³⁴. Dai carteggi del cardinale Giulio de' Medici e del notaio di Curia, Pietro Ardinghelli, si evince tuttavia che all'inizio del febbraio 1515 ancora si attendevano a Roma notizie dal Magnifico Giuliano. Pare infatti che egli, dal giorno della sua partenza, avesse omesso di scrivere ai propri congiunti, lasciando la corte papale a lungo nell'imbarazzante dubbio se il matrimonio infine fosse stato celebrato o meno³⁵.

Rimbrottato anche dal Bibbiena, il Magnifico si vide recapitare - tra le altre - una lettera datata 16 febbraio, nella quale l'autore della *Calandria* era stato costretto a cedere ai toni della paterna ramanzina:

"La Santità di N. S. sta con grande ammiratione, et dispiacere di non haver nuove già son tanti giorni di voi [...]. Nè si scusi con dire che per essere in loco fuor di mano, non ha saputo ove indirizzare le lettere [...]. Non solo il Papa et questi Signori vostri, fratello, nipote, et sorelle, ma tutta la corte sta con aspettation mirabile d'intender nuove di voi et della Illustriss. Signora vostra consorte; né credo che con tanto desiderio fosse mai aspettata persona del mondo in parte alcuna quanto è ella in questa terra, sì per le rarissime parti che s'intendono essere in lei; (che fanno che ciascuno desidera molto di vederla et d'honorarla) sì ancora per haver V. S. grandissima gratia. Deverete adunque avvisar con ogni diligenza et celerità la partita vostra di costà et quanto starete in cammino et quanto credete arrivar qui, acciochè noi di qua, sapendolo,

³³ Lettera di Bernardo Dovizi a Ennio Filonardi (Roma, 12 gennaio 1515), pubblicata in Moncallero 1955-1965, vol. II, pp. 29-35, n. CLXXXVII.

La lettera è stata anche considerata di mano del cardinale Giulio de' Medici sulla scorta della minuta conservata nella corrispondenza vaticana. All'anno 1515 appartengono infatti due codici di missive, entrambi all'Archivio Segreto Vaticano, i quali in sostanza raccolgono la medesima serie di lettere, differendo tra loro solo in un numero esiguo di carte. Il primo dei due codici vaticani appena menzionati è identificato dalla segnatura *Particolari* 153 dell'Archivio della Segreteria di Stato e costituisce una raccolta di minute, intitolata *Registro e minute di lettere scritte per ordine della gloriosa memoria di Leone X alli Nuntii et altri nell'anno 1515*. Il secondo rappresenta invece un volume di copialettere, il quale, conservato sotto la segnatura *Nunziatura di Germania* - tomo I, reca il titolo *Lettere scritte al Verulano, al Tricarico et ad altri nel MDXV*.

Dal momento che esula dai confini del presente lavoro ricostruire il dibattito sull'autografia delle lettere contenute nei due codici sopra menzionati, si vedano al riguardo Richard 1904; Richard 1906; Moncallero 1955-1965, vol. II, pp. 33-34 nota 1.

³⁴ Tabacchi 2009. Per una descrizione del viaggio con il quale Giuliano portò la sposa Filiberta dalla Savoia a Roma, si veda Lupi 1863, pp. 112-114 e pp. 302-304. Il Lupi sottolinea inoltre la magnificenza delle feste con le quali Filiberta fu accolta a Roma e che costarono al papa la considerevole cifra di oltre 150 mila ducati. Tale menzione si accorda appieno con la ferma volontà di Giuliano de' Medici di insediarsi nell'Urbe con una corte di livello internazionale.

³⁵ Cfr. Canestrini - Desjardins 1859-1886, vol. II, pp. 688-689, n. IX (consultabile online al link: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k29279c>). Si noti che la partenza di Giuliano de' Medici è qui posta nello stesso giorno della sua nomina a Capitano generale della Chiesa, ossia al 10 gennaio 1515. Cfr. anche Moncallero 1953, pp. 396-397.

possiamo poner in ordine tutte le cose necessarie. Et circa questo non vi dirò altro aspettando da voi l'aviso del tutto [...]"³⁶.

Proprio al Bibbiena era indirizzata una lettera di Pietro Bembo, la quale rappresenta la prima testimonianza a noi nota dell'esistenza di un ritratto di Giuliano, dipinto dal Sanzio. In una lettera datata 19 aprile 1516, infatti, l'umanista veneziano informò da Roma Bernardo Dovizi che Raffaello aveva appena terminato di dipingere un ritratto di Antonio Tebaldeo. Nel descrivere la vivida naturalezza del dipinto, il Bembo scrisse all'amico:

"[...] Il ritratto di M. Baldassar Castiglione, o quello della buona e da me sempre honorata memoria del S. Duca nostro [Giuliano], a cui doni Dio beatitudine, parrebbero di mano d'uno de' garzoni di Raphaello, in quanto appartiene al rassomigliarsi, a comperatione di questo del Thebaldeo [...]"³⁷.

Del ritratto di Giuliano il Magnifico si conoscono diverse copie, delle quali tuttavia nessuna è ritenuta essere l'autografo dell'Urbinate ricordato dal Bembo.

I due dipinti più antichi, raffiguranti il futuro duca di Nemours, sono oggi attestati, quasi unicamente, dalle riproduzioni fotografiche che di essi si conservano presso la Fototeca Zeri di Bologna (Fig. 4 e 5). In entrambi, Giuliano è raffigurato a mezzo busto e di tre quarti, vestito con camiciola bianca, giubbone e saio. Sul capo, una berretta scura ed una scuffia da uomo, destinate a diventare due tratti distintivi dell'immagine del Magnifico.

Poco o nulla è stato scritto sulle due opere, tuttavia, cercando di interpretare i criteri adottati da Federico Zeri nella catalogazione delle immagini, è possibile credere che lo studioso bolognese riconoscesse in uno dei due dipinti un originale del Sanzio³⁸. Il secondo ritratto, contraddistinto da un esile albero posto alla destra del Medici, fu invece ritenuto dallo Zeri una copia cinquecentesca dal primo³⁹. Sebbene le poche informazioni a disposizione rendano complicata un'analisi dettagliata delle due opere, l'alta qualità

³⁶ Lettera di Bernardo Dovizi a Giuliano de' Medici (Roma, 16 febbraio 1515), pubblicata in Moncallero 1955-1965, pp. 37-41, n. CXC.

³⁷ Lettera parzialmente pubblicata in Shearman 2003, vol. I, pp. 240-243, n. 1516/8.

³⁸ Raffaello Sanzio, *Ritratto di Giuliano de' Medici*, XVI secolo. Dipinto, 23 x 17 cm. Ubicazione sconosciuta. Catalogo della Fototeca Zeri, n. 30888.

Consultabile all'URL: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=33063&apply=true&titolo=Sanzio+Raffaello+%2C+Ritratto+di+Giuliano+de%26%23039%3B+Medici&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2.

³⁹ Anonimo, *Ritratto di Giuliano de' Medici* (copia da Raffaello), dipinto, 23 x 17 cm, sec. XVI. Ubicazione sconosciuta. Catalogo della Fototeca Zeri, n. 30889.

Consultabile all'URL: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=33067&titolo=Anonimo%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Ritratto+di+Giuliano+de%26%23039%3b+Medici.

Questa seconda versione è ricordata anche in Langedijk 1981-1987 (vol. II, p. 1050, n. 58,6a) come opera proveniente dalla collezione Scitovszky e conservata nella collezione privata americana di Jerome Psycha a Los Angeles. La studiosa tuttavia riporta per la tavola misure differenti (45 x 33 cm).

stilistica (visibile nell'immagine n. 30888) e la tipologia del ritratto appaiono in sintonia con la cifra pittorica del Sanzio tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo.

La prima delle due versioni, in particolare, sembra collocarsi idealmente a metà tra l'opera del Perugino e la più matura ritrattistica di Raffaello. La scelta di porre il soggetto, quasi ritagliato nei contorni della sua figura, su di un paesaggio che, per quanto montuoso, si presenta piano e rassicurante nelle sue forme, trova esempi analoghi in molti ritratti della fine del XV secolo.

In particolare, il confronto con il *Francesco Maria delle Opere* agli Uffizi (Fig. 6) appare illuminante⁴⁰. Con la tavola fiorentina, infatti, l'immagine n. 30888 della Fototeca Zeri condivide tanto l'iconografia del dipinto quanto la concezione del paesaggio, quest'ultimo inteso sia in se stesso sia in relazione alla figura umana. Dal punto di vista stilistico, la mano del pittore della Fototeca Zeri appare meno sicura ed esperta, forse tradendo un rapporto "da discepolo" nei confronti delle opere realizzate dal maestro Perugino nell'ultimo decennio del Quattrocento.

Nel ritratto di Giuliano, ancora lontana appare la salda resa dei volumi corporei, riscontrabile invece in opere quali l'*Agnolo Doni*⁴¹ e la *Maddalena Strozzi*⁴² (Fig. 7 e 8), dipinti entrambi da Raffaello tra il 1504 ed il 1506. Rispetto al Magnifico, i due coniugi abitano lo spazio in maniera differente, mostrandosi ad esempio all'osservatore secondo una più accentuata posa di tre-quarti. Una posa che il Sanzio continuò ad impiegare nei ritratti della maturità artistica, anche quando il rassicurante paesaggio quattrocentesco sullo sfondo aveva ormai ceduto il passo alle tende e ai fondi monocromatici del XVI secolo.

Dal punto di vista stilistico, in realtà, le affinità maggiori si riscontrano con il ritratto di giovinetto di Budapest⁴³, variamente identificato e ritenuto tra le prime sperimentazioni del Sanzio nel genere ritrattistico (Fig. 9). La tavola ungherese è infatti datata tra il 1503 ed il 1504, un arco cronologico nel quale potrebbe porsi anche il ritratto n. 30888 della fototeca Zeri. Raffaello dunque avrebbe potuto ritrarre Giuliano durante il soggiorno del Magnifico presso la corte urbinata, dove il Sanzio si recò più volte tra il 1504 ed il 1508⁴⁴ e dove il Medici a partire dall'inverno 1502-1503 fu a lungo ospite del duca Guidobaldo da

⁴⁰ Pietro Vannucci detto Perugino, *Ritratto di Francesco Maria delle Opere*, 1494. Olio su tavola, 52 x 44 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 1700. Sull'opera, si veda *Perugino* 2004, pp. 250-251, n. I.40 (scheda di catalogo: Nicoletta Baldini).

⁴¹ Raffaello Sanzio, *Ritratto di Agnolo Doni*, 1504-1506 circa. Olio su tavola, 65 x 47,7 cm. Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Firenze, Inv. 1912 n. 61. Sull'opera, si veda *La Galleria Palatina* 2003, pp. 316-317 n. 515b (scheda di catalogo: Serena Padovani).

⁴² Raffaello Sanzio, *Ritratto di Maddalena Strozzi*, 1504-1506 circa. Olio su tavola, 65 x 45,8 cm. Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Firenze, Inv. 1912 n. 59. Sull'opera si veda *La Galleria Palatina* 2003, pp. 316-317 n. 515a (scheda di catalogo: Serena Padovani).

⁴³ Raffaello Sanzio, *Ritratto di giovane*, 1503-1504 circa. Olio su tavola di noce rinforzata su pino, 54 x 39 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. n. 72. Sull'opera, si veda Meyer zur Capellen 2001-2015, vol. I, pp. 282-284, n. 41.

⁴⁴ Cfr. Reiss 2005, in particolare pp. 43-46.

Montefeltro e di sua moglie, Elisabetta Gonzaga. Fu proprio ad Urbino che Giuliano entrò in contatto con i maggiori artisti, letterati e cortigiani del tempo quali Ludovico Ariosto, Ottaviano Fregoso, Pietro Bembo, Ludovico di Canossa, Bernardo Dovizi e Baldassarre Castiglione⁴⁵.

Non è inoltre da escludere che il Sanzio avesse messo mano al ritratto di Giuliano in più occasioni. In età moderna, era infatti prassi piuttosto comune il rivisitare ad alcuni anni di distanza l'immagine ufficiale di signori e sovrani. Copiando ed aggiornando quelli che erano i modelli offerti dai ritratti già esistenti, si metteva in atto un processo di reinvenzione parziale del quadro, nel quale particolare attenzione era posta affinché fossero mantenuti intatti tutti quegli elementi che, sentiti come caratterizzanti la persona, assicuravano il riconoscimento pubblico della figura del regnante.

Nella dinastia medicea, ad esempio, è noto che questa pratica fu ampiamente in uso negli anni del duca Cosimo I. In momenti diversi ed in più occasioni, Agnolo Bronzino, allora pittore di corte, fu chiamato ad aggiornare l'immagine ufficiale della famiglia ducale, rimanendo fedele all'archetipo stabilito dai ritratti di Cosimo I e di sua moglie Eleonora, dipinti dallo stesso pittore negli anni Quaranta del XVI secolo⁴⁶.

Le versioni superstiti del *Giuliano de' Medici* sembrano suggerire che qualcosa di simile sia accaduto anche per il duca di Nemours. I due dipinti della fototeca Zeri testimonierebbero infatti una prima versione del ritratto, offerta da Raffaello in una data imprecisata a cavallo tra i due secoli. Sulla propria invenzione, l'Urbinate sarebbe poi ritornato in un secondo momento, aggiornandola secondo le nuove tendenze. È a questa seconda creazione del Sanzio che farebbero quindi riferimento tutte le restanti versioni note del ritratto di Giuliano.

Questo secondo dipinto fu probabilmente fruibile anche agli allievi di Raffaello. Appare infatti plausibile che il Magnifico si sia rivolto alla bottega dell'Urbinate per ottenere alcune copie da inviare in dono ad amici e parenti, dal momento che, come noto, negli anni del pontificato mediceo il Sanzio fu costantemente occupato nelle commissioni ricevute da Leone X.

Concentrando l'attenzione sui tratti fisionomici impiegati per descrivere Giuliano nelle diverse versioni note, è possibile dividere l'insieme dei dipinti in almeno due gruppi⁴⁷.

Nel primo, il naso del Magnifico ha caratteristiche più imponenti e viene descritto con intenti chiaramente naturalistici. In queste opere, il setto nasale si fa più largo alla base, discendendo verso il basso secondo una linea allo stesso tempo rettilinea e leggermente arcuata, che definisce la punta del naso all'ingiù. Un secondo elemento di distinzione è

⁴⁵ Tabacchi 2009, pp. 85-86.

⁴⁶ Cfr. da ultimo *Bronzino* 2010, con ampia bibliografia precedente.

⁴⁷ Per una panoramica completa sui ritratti noti di Giuliano de' Medici, cfr. Langedijk 1981-1987, vol. II, pp. 1046-1061, n. 58.

inoltre dato dalla resa del collo, allungato e flesso in avanti, tipico - come è stato notato - di un portamento che predilige la chiusura delle spalle verso l'interno.

Questi elementi di maggiore naturalismo descrittivo si riscontrano ad esempio nella versione proveniente dalla collezione romana Camuccini⁴⁸, esposta nel 1859 con un'attribuzione a Giulio Romano (Fig. 10), oppure nella più tarda copia⁴⁹ eseguita dal pittore Alessandro Allori (Fig. 11).

Questi caratteri fisionomici permangono in una certa misura anche negli esemplari appartenenti al secondo gruppo, dove tuttavia appaiono in forma semplificata, per non dire stilizzata. Concentrando l'attenzione sul naso di Giuliano, si noterà infatti che la precisione naturalistica dei dipinti del primo gruppo rende altamente improbabile un'invenzione *ex novo* del naso arcuato del Magnifico partendo dal modello offerto da uno dei ritratti del secondo gruppo. Si prenda ad esempio la tarda copia dell'Allori e si tenti di farla derivare dalla versione del Metropolitan Museum⁵⁰ oppure, ancora, dalla tavola in collezione privata a Bellinzona⁵¹ (Fig. 12 e 13). L'esperimento risulterà impossibile!

E' più probabile quindi che l'Allori utilizzasse un altro modello, più vicino alla tavola conservata nelle collezioni inglesi del duca di Northumberland, con la quale il dipinto fiorentino condivide le particolarità fisionomiche citate in precedenza, ma dalla quale non può derivare. L'allievo del Bronzino copiò infatti da un esemplare a mezzo busto comprensivo delle mani, così come fece il pittore della tavola oggi al Metropolitan Museum di New York.

L'Allori tuttavia giunse talvolta a soluzioni distanti anche dalla tela americana. Si noti ad esempio il motivo del dito mozzato di Giuliano, del tutto mal compreso dal pittore fiorentino. Il futuro duca di Nemours si era procurato una menomazione all'indice della mano sinistra nel corso di una rissa in giovane età, ma nel dipinto degli Uffizi l'elemento naturalistico del modello è trasformato in un semplice effetto chiaroscurale, dando vita ad un'ombra proiettata sull'ultima falange del dito, che risulta infatti del tutto assente nelle altre versioni.

Per quanto riguarda invece la tavola in collezione privata svizzera, essa fu presentata nel 1959 come autografa del Raffaello da Fernanda de' Maffei ed espunta dal catalogo dell'artista dalla critica successiva. D'altronde, i confronti stilistici proposti dalla stessa studiosa, se da un lato sembrano confermare l'idea che la versione del Metropolitan Museum sia anch'essa una copia, dall'altro finiscono anche per screditare l'ipotesi che la

⁴⁸ Anonimo, *Giuliano de' Medici, duca di Nemours* (copia da Raffaello), prima metà del XVI secolo. Olio su tavola, 50,80 x 35,56 cm. Collection of the Duke of Northumberland, Alnwick Castle.

⁴⁹ Alessandro Allori, *Ritratto di Giuliano de' Medici duca di Nemours* (copia da Raffaello), 1580?. Olio su tavola, 87 x 70 cm. Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Firenze, Inv. 1890 n. 775.

⁵⁰ Giovan Francesco Penni, *Giuliano de' Medici (1479-1516), duca di Nemours* (copia da Raffaello), 1515. Tempera ed olio su tela, 83,2 x 66 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. n. 49.7.12.

⁵¹ Anonimo, *Ritratto di Giuliano de' Medici* (copia da Raffaello), 1515. Dipinto su tela montata su tavola di noce, 67 x 53 cm. Collezione privata (Zambrini di Vallescura - Luigi Brunetti), Bellinzona.

tavola svizzera possa essere l'originale perduto di Raffaello⁵². In entrambi i dipinti, infatti, lo sguardo del Medici appare eccessivamente piatto, mentre una maggiore vitalità espressiva si riscontra nella copia inglese, già in collezione Camuccini, la quale non a caso era stata in precedenza attribuita a Giulio Romano.

Le considerazioni appena proposte spingono a credere nell'esistenza di un modello oggi disperso. Il presunto autografo mancante fu verosimilmente realizzato da Raffaello, oppure dalla sua bottega, in un periodo di tempo compreso tra l'arrivo di Giuliano a Roma nel 1513 al seguito di Leone X e l'inverno 1514-1515. La tela, conservata al Metropolitan Museum of Art di New York ed attribuita a Giovan Francesco Penni, sembra infatti testimoniare che la nuova versione aggiornata del ritratto di Giuliano fosse già pronta prima delle nozze del Magnifico con Filiberta di Savoia nel gennaio del 1515.

Solo nella tavola statunitense, infatti, alle spalle di Giuliano si dispiega una veduta di Castel sant'Angelo, variamente ritenuta dalla critica un elemento originale oppure un'aggiunta posteriore al dipinto. Alcuni studiosi hanno letto nella presenza del Mausoleo di Adriano un esplicito riferimento alla nomina del Medici a Capitano Generale della Chiesa, proponendo come data *post quem* per il dipinto newyorkese il 29 giugno 1515, giorno in cui nell'ambito delle celebrazioni per i santi patroni di Roma, Pietro e Paolo, a Giuliano fu consegnato il bastone del comando⁵³.

Va precisato, tuttavia, che l'elezione di Giuliano a generale delle truppe pontificie era già stata approntata da Leone X in tutta fretta il 10 gennaio dello stesso anno e solo la consegna del bastone ebbe luogo nel giugno seguente. D'altronde, già almeno dalla primavera del 1515, Giuliano firmava regolarmente le proprie lettere ricorrendo al titolo di Capitano generale della Chiesa⁵⁴.

Più che come comandante militare, la scelta di Giuliano fu quella di farsi ritrarre come un vero cortigiano della Roma papalina, dedito alle lettere ed amante dell'antico. Il dipinto raffigura infatti il Magnifico, riccamente abbigliato, mentre posa con grazia le sue mani su quello che sembra essere un prezioso cofanetto, o forse un libro. Tra le dita, risplende il bianco di un piccolo foglio di carta ripiegato. Più evidente appare quindi il riferimento alla condizione di *patricius romanus*⁵⁵, reso esplicito dal ricco abbigliamento alla moda,

⁵² Cfr. De' Maffei 1959.

⁵³ L'ipotesi è stata avanzata per la prima volta nel 1907 da Oskar Fischel, in seguito ripresa da Karla Langedijk e recentemente ribadita da Carmen C. Bambach. Per la storia critica dell'opera, si rimanda alla dettagliata scheda fornita dal museo e consultabile online al link: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437373>.

⁵⁴ Si vedano ad esempio le due lettere di Giuliano al nipote, Lorenzo de' Medici, inviate da Roma il 17 ed il 28 maggio 1515 e conservate in ASF, *Mediceo avanti il Principato*, f. 117, nn. 24 e 37. I documenti sono consultabili anche online ai seguenti link:
- (Lettera del 17 maggio 1515) <http://151.13.7.53/map/riproduzione/?id=115981> ;
- (Lettera del 28 maggio 1515) <http://151.13.7.53/map/riproduzione/?id=116027>.

⁵⁵ Su richiesta di Leone X, i Conservatori di Roma avevano conferito a Giuliano e Lorenzo de' Medici la cittadinanza ed il patriziato romano. Tale evento era stato festeggiato in Campidoglio il 13 ed il 14 settembre 1513 con grandi cerimonie, per le quali si veda Cruciani 1983, pp. 406-420.

indossato con eleganza dal Medici. La veste di damasco foderato, con ampi risvolti in pelliccia di zibellino e maniche ampie ed intere, è guarnita con bande ad applicazione, decorate con segnaletti, ossia gancetti metallici destinati ad avere una funzione prevalentemente decorativa⁵⁶. Sotto la veste, appaiono la camicia bianca priva di ricamo, il giubbone rosso aperto sul davanti ed il saio nero con lo scollo basso ed orizzontale rimasto in uso solo fino alla fine degli anni '20 del Cinquecento⁵⁷, tutti capi di abbigliamento già indossati da Giuliano nel dipinto n. 30888 della fototeca Zeri. In testa, sotto una berretta nera, il Magnifico calza la sua ricca scuffia da uomo dorata.

La tavola newyorchese é stata più volte rimaneggiata, causando ad esempio un evidente appiattimento nella resa dei tessuti. Le lacune nei cartigli, inoltre, hanno determinato la perdita delle iscrizioni postevi in origine⁵⁸. Nonostante queste circostanze rendano la lettura del dipinto indubbiamente più complessa, le analisi ai raggi X hanno riscontrato diversi pentimenti, testimoniando a favore dell'originalità dell'opera⁵⁹.

Può essere interessante notare, inoltre, che la veduta di Castel sant'Angelo non appare di fantasia (Fig. 14). Alle spalle di Giuliano, il corridoio, noto come il "Passetto" e destinato a condurre il pontefice da San Pietro al sicuro in *Castrum Sancti Angeli*, è reso con precisione topografica nel suo andamento serpentino. Una fila di case è addossata alla destra della cinta muraria, rimanendo divisa dal resto delle abitazioni circostanti da una via che corre parallela al Passetto.

La stessa via e la stessa disposizione delle case si ritrova nella *Urbis Romae Descriptio* (Fig. 15), disegnata da Ugo Pinard, incisa da Giacomo Bos ed infine edita da Antonio Lafréry nel 1555⁶⁰. Nella pianta sono ben visibili l'asta reggi-bandiera ed il piccolo corpo di fabbrica in cima a Castel Sant'Angelo. Questi sono posti uno accanto all'altro nella pianta, mentre si sovrappongono nel dipinto raffaellesco. Questo dato, insieme alla descrizione data del Passetto, inducono a pensare che la veduta sia presa da ovest verso est. Il davanzale che si intravede alla destra di Giuliano potrebbe quindi essere una delle numerose finestre del Palazzo Apostolico così come ce lo mostra una pianta di Niccolò Beatrizet nel 1557⁶¹ (Fig. 16).

⁵⁶ A tal proposito si veda Hayward 2007, pp. 351-355. Tom Henry evidenzia la perfetta scorciatura delle losanghe che farebbe pensare alla mano di Raffaello. Lo studioso riconosce inoltre nella decorazione della losanga il motivo mediceo delle *palle*. Sembra, tuttavia, più probabile che si tratti di una semplice decorazione floreale. Cfr. *Late Raphael* 2012, p. 264.

⁵⁷ Orsi Landini 2011, p. 41.

⁵⁸ Per una più dettagliata analisi dello stato di conservazione, si veda *Late Raphael* 2012, p. 262.

⁵⁹ Meyer zur Capellen 2001-2015, vol. III, pp. 183-184.

⁶⁰ *Le piante di Roma* 1962, vol. I, pp. 171-172; vol. II, Pianta CXII, Tavola 223. I preziosi volumi curati dal Frutaz riportano un ampio repertorio di piante della città di Roma. Nonostante la maggior parte delle tavole cinquecentesche risalga alla seconda metà del XVI secolo, queste piante rimangono un valido strumento per ricostruire cosa poteva essere visibile dal Palazzo del Pontefice al tempo di Leone X.

⁶¹ *Le piante di Roma* 1962, vol. I, pp. 172-173; vol. II, Pianta CXIII, Tavola 224.

Tra il 1513 ed i primissimi giorni del 1515, infatti, è nel Palazzo Apostolico di Roma che abitò Giuliano de' Medici. Si può così immaginare il Magnifico affacciarsi alle finestre della propria stanza e scorgere il promontorio di uno dei sette colli dell'antica Roma, avvolto dalla foschia dietro l'imponente mole di Castel sant'Angelo⁶².

Che quantomeno la residenza ufficiale del Magnifico fosse posta in quei mesi in Vaticano, è confermato da diversi documenti. Il 15 giugno 1514, ad esempio, a *"Roma, nel palazzo apostolico, nella camera del magnifico messer Giuliano de' Medici - Il Cardinale de' Medici e il Cardinale d'Este promettono l'osservanza di alcuni capitoli"*⁶³, siglando in questo modo la distensione dei rapporti tra Leone X ed Alfonso I d'Este. Poco dopo, nel mese di settembre, Giuliano firmò una lettera al re d'Inghilterra *ex Palatio Apostolico*, così come era solito fare il cardinale Giulio de' Medici⁶⁴.

Una residenza ufficiale quella al Vaticano che, prima delle sue nozze con Filiberta di Savoia, il Magnifico poté quindi utilizzare come simbolo di auto-celebrazione, come dimostrazione visiva di un raggiunto *status* sociale. Nella copia newyorkese del *Ritratto di Giuliano*, il Penni ha forse fissato sulla tela proprio questo momento della vita di Giuliano, quando nella sua qualità di fratello del pontefice il Medici soggiornò presso gli appartamenti destinati alla corte pontificia.

D'altra parte, è noto come Giuliano utilizzasse il Belvedere per alloggiare alcuni dei suoi *provvisionati*, tra i quali spicca senza dubbio il nome di Leonardo da Vinci.

Solo infatti con l'arrivo a Roma di Filiberta di Savoia il 31 marzo 1515, il Medici elesse a propria residenza ufficiale la dimora degli Orsini a Montegiordano, oggi palazzo Taverna⁶⁵. Per l'occasione, erano stati condotti costosi lavori di ampliamento che avevano coinvolto anche il palazzo limitrofo, già proprietà dei Bentivoglio, creando così un appartamento

⁶² Sulla sommità del promontorio, si intravedono al centro i resti di una struttura ad arcate, a destra una cortina muraria munita di torre e a sinistra un corpo di fabbrica composto da elementi con altezze differenti. Dall'analisi delle piante già citate, si evince che nel XVI secolo dovevano essere visibili ad ovest di San Pietro: il Quirinale con le terme di Costantino, il Viminale con gli imponenti resti delle terme di Diocleziano ed il Collis Hortulorum, dove in epoca romana avevano trovato sede gli Horti Sallustiani. Qui si stagliavano i resti dell'acquedotto Vergine, che potrebbero spiegare la presenza di arcate nel dipinto, ai quali, da una visione da Occidente verso Oriente, avrebbe potuto sovrapporsi al tempo di Raffaello la vecchia chiesa della S. Trinità, così come appare dalla pianta del Beatrizet e da quella, incisa nel 1561, di Giovanni Antonio Dosio. Tuttavia, anche l'imponente complesso delle Terme di Diocleziano potrebbe dare senso alla presenza nel quadro di un muro perimetrale munito di torri.

Cfr. *Le piante di Roma* 1962, vol. I, pp. 176-177; vol. II, Pianta CXVII, Tavola 229.

⁶³ Guasti 1878, p. 411. In origine, pubblicato in "Archivio Storico Italiano" serie III, n. 26 (1877), pp. 362-363.

⁶⁴ Cfr. Rymer 1727, p. 467 (*Litera a Cardinali de Medicis*, 13 ottobre 1514) e p. 450 (*Litera Cardinalis de Medicis ad Regem*, 24 settembre 1514). Lo storiografo di corte di Guglielmo d'Orange, pur riportando nella missiva del 13 ottobre la firma "Julianus de Medicis", sembra tuttavia confondere Giuliano e Giulio de' Medici, attribuendo al secondo anche la lettera del primo.

⁶⁵ Moncallero 1953, pp. 406-407; Laurenza 2004. Sul viaggio di Giuliano e Filiberta da Torino a Roma, cfr. Segre 1900, pp. 115-116 nota 5. Sul palazzo Taverna, cfr. Pecchiai 1963; Golzio 1971, pp. 157-160; Triff 2012. Cfr. inoltre *supra* p. 79 nota 12.

adeguato al rango principesco della sposa⁶⁶. Nella nuova residenza, Giuliano aveva progettato di instaurare una magnifica corte seguendo il modello di coloro che, come i Valois in Francia ed i Montefeltro ad Urbino, lo avevano a lungo ospitato⁶⁷.

Quale fosse l'idea di corte di Giuliano, ce lo suggerisce un passo di Francesco Vettori:

"Di questo [Giuliano] si può dire che fusse veramente bono omo, alieno dal sangue e da ogni vizio, e si può chiamare non liberale, ma prodigo, perché donava e spendeva senza considerazione alcuna donde dovessino uscire i danari. Dilettavasi avere a presso di sé uomini ingegnosi et ogni cosa nuova voleva provare. Pittori, scultori, architettori, alchimisti, inventori di miniere erano condotti da lui con tanto stipendio, quanto non era possibile pagassi"⁶⁸.

Per progettare e coordinare la bonifica delle paludi pontine, ad esempio, Giuliano aveva condotto con sé a Roma l'artista forse più poliedrico di sempre, Leonardo da Vinci, il quale - come già accennato - è ricordato tra i *provisionati* alloggiati dal Magnifico presso il Belvedere vaticano⁶⁹.

A riprova di quanto già detto in merito dal Laurenza, l'Archivio Salviati presso la Scuola Normale Superiore di Pisa conserva un documento ancora inedito, il quale, oltre a confermare il soggiorno romano dell'artista, rende evidente quale fosse il tenore di vita del Magnifico a Roma (Fig. 17 e 18). Si tratta di una lista di conti riguardante il 1515, nella quale sono annotate le numerose spese anticipate da Domenico Canigiani ed i debiti da lui saldati nel corso dell'anno per conto di Giuliano de' Medici. Diverse voci riguardano il

⁶⁶ Lettera di Pietro Ardinghelli a Giuliano de' Medici (Roma, 21 marzo 1515): "[...] Lo alloggiamento si è ordinato a Monte Giordano, cioè tucta la casa grande che già prese Vostra Excellentia con tucto quello anchora tenevono e Bentivogli; et questo partito si è preso, perché el Magnifico Lorenzo dandovi la sua casa voleva le stanze vostre di palazzo, delle quali haresti patito disagio grande: con ciò sia che la casa che habita el Magnifico Lorenzo non era capace, se non della illustrissima Madama, et Vostra Excelletia non vi poteva avere le comodità sue, se non per la persona propria et a fatica, et la guardaroba di Palazzo et la stanza de l'arme et le stalle bisognava sgomberare. N. S. in questo modo ha iudicato che la Excellentia Vostra sarà più comoda al Palazzo, harà più stanze et non si priverrà delle sue; il che quanto importi epsa se lo intende. Per li oratori dello Ill.mo Duca si ordina de li altri alloggiamenti di Monte Giordano et la casa del Reverendissimo di Sancti Quatuor, dove era alloggiato l'anno passato messer Jacomo Salviati contigua et commoda et farassi lor le spese. Prepareranno le stanze dove stava el protonotario de' Bentivogli per la Excellentia vostra, quando vi vorrà stare, et da l'altra testa per Madama, distribuendo poi el resto secondo e' maiordomi disegneranno [...]" (pubblicato in Laurenza 2004, pp. 40-41, n. 1).

Secondo il Laurenza, il passo citato confermerebbe che Giuliano abitò in Montegiordano già prima delle nozze con Filiberta di Savoia. Tuttavia, i documenti noti restituiscono un quadro diverso per il periodo romano di Giuliano, precedente al matrimonio.

⁶⁷ Durante i lunghi anni dell'esilio dei Medici da Firenze, Giuliano aveva trovato ospitalità presso diverse corti europee, soggiornando lungamente a Roma, in Francia, a Bologna e a Milano, a Venezia e ad Urbino. Qui, in particolare, il Medici era entrato in contatto con letterati ed artisti, cimentandosi egli stesso nella produzione petrarchistica di versi e divenendo uno dei protagonisti della celebre opera del Castiglione, *Il Cortegiano*.

Cfr. Tabacchi 2009; Zapperi 2012.

⁶⁸ Vettori 1972, p. 174.

⁶⁹ Sul periodo romano di Leonardo, si veda Laurenza 2004.

matrimonio con la principessa sabauda, oltre i *familiari* del duca di Nemours. È tra questi ultimi che compare anche il nome di Leonardo da Vinci:

"Et p[er] tanto montano le p[ro]visionj chella ex[cel]lenti[ss]ima del s[ign]ore
da a lionardo da vinci e a sua musichj e a piero ardighelli e al s[ign]ore
Ipolito suo figlo p[er] mese viii / _____ 800"⁷⁰.

Tra gli insigni *provvisionati* del fratello del papa, in quei mesi figura anche Raffaello Sanzio⁷¹. Nelle *Carte Stroziane* dell'Archivio di Stato di Firenze, infatti, si conserva una lista di familiari di Giuliano il Magnifico, datata 28 aprile 1515, tra i quali compare anche un *Rafaello da Urbino*⁷². Nel pubblicare parte del documento, lo Shearman aveva messo in dubbio l'identificazione del suddetto urbinato con il Sanzio per via della stretta vicinanza del suo nome a quello di portinai, garzoni e maniscalchi⁷³. Tuttavia, come ricordato di recente anche dalla Bambach⁷⁴, tale circostanza non costituisce di per sé un problema dato che nei ruoli della corte una certa casualità nell'ordine con cui vengono enumerati coloro che figurano al servizio di un signore non è inusuale.

Lo stesso Shearman metteva in luce come, nella medesima filza, si conservi una seconda lista, questa volta non datata, nella quale lo studioso ha voluto erroneamente ravvisare un elenco dei *familiari* di Giuliano, stilato successivamente al suo rientro a Firenze nel luglio 1515⁷⁵. In realtà, i due elenchi non appartengono a due momenti distinti della vita del Magnifico, bensì essi costituiscono le due versioni di una stessa lista.

La prima ad essere redatta fu senza dubbio quella non datata, conservata alla c. 178, la quale infatti presenta un numero maggiore di persone citate. Si può ipotizzare che questa prima nota, una volta terminata, venisse sottoposta al vaglio del Medici, che per ragioni a noi ignote, decise di espungerne alcuni nomi. E' a questo punto che si rese necessario stilare il secondo elenco conservato alla c. 179, il quale a riprova di quanto detto reca come intestazione la frase "*Lista dela Casa del Ill.mo s.or Iuliano limitata da sua S.ria*"⁷⁶.

Gli studiosi che hanno riconosciuto la figura del Sanzio tra i documenti delle *Carte Stroziane* hanno in massima parte interpretato la sua presenza nei termini di un pagamento corrisposto dal Medici all'Urbinate per una specifica commissione, quale poteva essere il

⁷⁰ Archivio Salviati (SNS), *Miscellanea*, serie II, filza 1, fasc. 28, carte non numerate.

⁷¹ Su Leonardo e Raffaello a Roma, cfr. Bambach 2013.

⁷² ASF, *Carte Stroziane*, Prima serie, f. 10, cc. 178 r-v. Parzialmente pubblicato in Shearman 2003, vol. I, pp. 201-203, n. 1515/3 (con bibliografia).

⁷³ Shearman 2003, vol. I, p. 202.

⁷⁴ Bambach 2013.

⁷⁵ ASF, *Carte Stroziane*, Prima serie, f. 10, cc. 178 r-v. Parzialmente pubblicato in Shearman 2003, vol. I, pp. 201-203, n. 1515/3 (con bibliografia).

⁷⁶ ASF, *Carte Stroziane*, Prima serie, f. 10, c. 179 r.

ritratto di Giuliano. Le due liste appena ricordate, tuttavia, possono essere lette solo come una generica testimonianza del mecenatismo del Magnifico. Esse attestano infatti unicamente il ruolo di stipendiato della casa medicea, che fu riconosciuto al Sanzio come ad altri nell'aprile 1515.

Letti da questa prospettiva, i documenti acquistano una nuova valenza. Per Giuliano, infatti, annoverare tra i propri familiari un artista del calibro di Raffaello costituiva in primo luogo uno *status symbol*, un elemento di distinzione della propria condotta principesca, una testimonianza - tra le altre - della nuova corte che Giuliano andava formando nel suo palazzo in Montegiordano.

Tornando al ritratto di Giuliano, è quindi possibile interpretare la copia del Metropolitan Museum come una "versione aggiornata" del primo progetto raffaellesco, la quale doveva presentare Giuliano come un perfetto cortigiano all'interno del più esclusivo palazzo romano.

Come sottolineava Umberto Dorini, Filiberta fu "*la prima donna di una casa regnante che entrasse nella famiglia Medici*"⁷⁷ ed il Magnifico non poté certo rischiare di apparire dinanzi alla corte sabauda come l'ultimo dei *parvenus*. E' tenendo a mente questa sproporzione di *status* tra i Medici ed i Savoia che va letta la scelta di Giuliano de' Medici di conformarsi il più possibile alla moda della corte francese: la barba e gli indumenti indossati dal Magnifico nel dipinto sono stati infatti più volte messi in relazione dalla critica con il costume d'oltralpe⁷⁸.

Tra i costumi delle grandi corti europee, come abbiamo visto, figurava anche lo scambio di ritratti fra i promessi sposi. L'ipotesi che anche in quest'aspetto il Magnifico volesse uniformarsi al modello cortigiano, inviando un proprio ritratto al duca di Savoia oppure in Francia, appare dunque verosimile. Non solo i legami commerciali e finanziari dei Medici con Lione costituivano un canale consolidato per la circolazione delle opere, ma gli stessi uomini dell'*entourage* mediceo coinvolti nelle trattative matrimoniali si erano dimostrati già in precedenza esperti conoscitori delle potenzialità che un tale mezzo offriva alla diffusione di capolavori artistici.

Il Vasari narra ad esempio come proprio l'uomo di fiducia dei Medici, Bernardino de' Rossi, avesse già svolto prima simili mansioni. Nella sua *Vita del Perugino*, infatti, lo storiografo aretino ricorda una tavola con un san Sebastiano, dipinta dal Vannucci su commissione del de' Rossi. Ai fini della presente indagine, la notizia non sarebbe di per sé particolarmente rilevante se non fosse che un tale dipinto era stato destinato fin dalla sua origine al re di Francia, al quale - continua il Vasari - Bernardino aveva venduto l'opera del

⁷⁷ Dorini [1947] 2015, p. 141.

⁷⁸ Già in precedenza, in occasione del suo rientro a Firenze (dove Giuliano soggiornò per pochissimi mesi, richiamato a Roma per la vita dissoluta che vi conduceva), il Magnifico aveva modificato il proprio aspetto esteriore, assecondando le aspettative dei fiorentini. Cfr. in proposito l'iconografia delle medaglie commemorative raffiguranti Giuliano in Langedijk 1981-1987, vol. II, pp. 1054-1057, nn. 58,13-58,19.

Perugino per la considerevole cifra di quattrocento ducati d'oro, in luogo dei cento scudi d'oro concordati con l'artista come compenso⁷⁹.

A queste considerazioni si aggiungano i diversi documenti, pubblicati nel 1863 da Clemente Lupi in appendice al suo studio, i quali testimoniano già nel primo Cinquecento il consolidato legame commerciale dei mercanti fiorentini di stanza a Lione con la corte sabauda di Carlo III⁸⁰.

D'altra parte, solo tre anni più tardi, il banco Salviati di Lione svolse un ruolo centrale di mediazione per il matrimonio di Lorenzo de' Medici con la francese Madeleine de la Tour d'Auvergne, facendosi carico con i suoi uomini tanto dei preparativi per le nozze quanto dello scambio dei ritratti tra i promessi sposi⁸¹, e più di recente, il Tewes ha presupposto un ruolo delle società lionesi dei Bartolini e dei Salviati nella difesa degli interessi medicei già nel corso dei negoziati per la mano della principessa Filiberta di Savoia⁸².

D'altronde, il fatto che non sussista alcuna menzione esplicita riguardante l'invio di un ritratto di Giuliano non costituisce di per sé una prova che, nel caso delle nozze Medici-Savoia, tale scambio non sia mai avvenuto.

Alcuni indizi sembrano infatti suggerire che almeno una parte delle informazioni contenute nel fitto carteggio, avvenuto al tempo di Leone X tra Lione e la Roma dei Medici, siano andate perdute oppure rimangano ancora celate sotto fuorvianti spoglie. A fine Ottocento, infatti, nel pubblicare il contenuto dei manoscritti Torrigiani confluiti nei fondi dell'Archivio di Stato di Firenze, Cesare Guasti rendeva nota una breve lista dei cifrari in uso presso la segreteria di Leone X, conservata oggi nella filza 2 del fondo. Tra le chiavi menzionate dallo studioso, una in particolare cattura l'attenzione, recitando:

"Modo per potere scriver più coperto per me Francesco Naldini a la Magnificenzia di Giuliano; et serva ancho a Monsignore, a chi ne sia dato il dopio. E prima, io scriverò sotto color di faciende merchantile, dirizando la lettera a Pisa"⁸³.

In effetti, scorrendo la lunga sequenza numerica inviata in patria dal Naldini per decifrare il complesso modo in cui da lì in avanti sarebbero state inviate informazioni da Lione, oltre ovviamente al nome del Magnifico *Iugljano*, troviamo citato anche il *Duca di Savoia*, la

⁷⁹ Vasari 1966-1987, vol. III, p. 605: "Gli fu allogato da Bernardino de' Rossi, cittadin fiorentino, un San Sebastiano per mandarlo in Francia, e furono d'accordo del prezzo in cento scudi d'oro: la quale opera fu venduta da Bernardino al re di Francia quattrocento ducati d'oro". Il passo è consultabile online all'indirizzo: http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=Giuntina&volume_n=3&page_n=605.

⁸⁰ Lupi 1863.

⁸¹ A questo proposito, si confronti quanto detto più avanti.

⁸² Tewes 2011, p. 1086.

⁸³ C. Guasti 1878, p. 381, n. 54. In origine, pubblicato in "Archivio Storico Italiano", serie III, n. 26 (1877), p. 177, n. 54.

*Savoia e Torino*⁸⁴, parole-chiave che permettono di ricondurre il cifrario in oggetto, non datato dal banchiere, ai mesi in cui si concludeva il *parentado* con la corte sabauda.

Chiedersi se tra le tante *faciende merchantili* inviate dal Naldini a Pisa fosse transitata anche una descrizione cifrata di Filiberta oppure fosse menzionato un ritratto dei futuri sposi è quindi inevitabile⁸⁵.

Nelle collezioni sabaude, sono noti almeno due dipinti raffiguranti Giuliano de' Medici. Il primo, ricordato nella Guardaroba del duca di Savoia nel Seicento, transitò per la collezione del marchese Barollo per essere poi visto dal Cavalcaselle presso il Museo di Torino (Inv. n. 171 B). La tela, di 72 x 59 cm, era ricordata come una copia da Raffaello di un pittore fiorentino, anche se in precedenza aveva riportato un'inconsueta attribuzione a Giorgione. Nel 1911, è testimoniato il suo passaggio all'ambasciata italiana di Pechino. Da qui le sue tracce si perdono e già nel 1959 Fernanda de' Maffei era costretta a constatare l'ubicazione ormai ignota del dipinto⁸⁶.

Il secondo dipinto, riconducibile alle collezioni sabaude, fu reso noto dalla stessa studiosa⁸⁷. Come accennato, la de' Maffei identificò infatti l'originale perduto di Raffaello nella tela della collezione Zambrini di Vallescura. Sebbene l'attribuzione all'Urbinate non abbia trovato consenso nella critica successiva per l'evidente difficoltà di ravvisare nell'opera la mano del maestro, tuttavia, la forte vicinanza iconografica e stilistica dell'opera con la tavola del Metropolitan Museum of Art di New York spinge a ritenere il ritratto svizzero quantomeno un prodotto della bottega del Sanzio.

L'uso del supporto in tela, solo successivamente montata su una tavola di noce, e le dimensioni dell'opera sembrano compatibili con quelle di un dipinto pensato per essere spedito. A supportare l'ipotesi che il dipinto fosse stato pensato per la corte sabauda viene l'iscrizione, posta in cima al dipinto, la quale recita: "[IVLIAN]VS MED. LEONIS.X. FR[ATER]". Si tratta di un modo di ricordare il Magnifico piuttosto inconsueto, dal momento che in tutte le iscrizioni note egli è di preferenza ricordato come figlio di Lorenzo oppure, in alternativa, mediante altisonanti titoli, quali quelli di duca di Nemours, di patrizio romano o di cittadino fiorentino. Come già messo in evidenza dalla stessa de' Maffei, il riferimento a Leone X acquista senso solo se messo in relazione con un

⁸⁴ ASF, *Manoscritti Torrigiani*, f. 2, ins. 16, n. 54.

⁸⁵ Si confronti, ad esempio, quanto già detto al par. III.2 su Alfonsina Orsini e sull'uso di lettere cifrate nelle trattative matrimoniali.

⁸⁶ Pittore fiorentino (già attr. a Giorgione), *Ritratto di Giuliano de' Medici* (copia da Raffaello), dipinto su tela, 72 x 59 cm, XVI secolo. Ubicazione ignota. Cfr. Crowe - Cavalcaselle 1882-1885, p. 322; De' Maffei 1959, p. 321; Langedijk 1981-1987, vol. II, n. 58,6d.

⁸⁷ Fernanda de' Maffei così ricostruisce la storia collezionistica dell'opera: dalla discendenza femminile di Casa Savoia, il dipinto sarebbe pervenuto al castello di San Giorgio Monferrato, per poi passare all'inizio del '900 a Montecarlo (proprietà C. Rossi) e da lì pervenire alla collezione Zambrini di Vallescura. Cfr. De' Maffei 1959, p. 314.

negoziato nel quale la posizione di fratello del pontefice fosse considerata determinante⁸⁸. E' questo il caso delle trattative per la mano di Filiberta di Savoia.

L'ipotesi, che ad essere inviato a Torino fosse stata solo una copia e non l'originale citato dal Bembo nel 1516, si accorderebbe inoltre con la testimonianza del Vasari, il quale vide il quadro di Giuliano *"appresso agli eredi di Ottaviano de' Medici in Fiorenza"*, insieme al ritratto del nipote Lorenzo⁸⁹. L'artista aretino infatti fece largo uso dei due dipinti in palazzo Vecchio, dove tra il folto gruppo degli astanti nella scena di *Leone X tra i cardinali* (Sala di Leone X) fanno capolino i volti di Giuliano e Lorenzo, dipinti secondo il modello ritrattistico offerto dalle due opere di Raffaello.

A differenza di quanto avvenne pochi anni più tardi per il nipote Lorenzo duca d'Urbino, è possibile quindi che il ritratto di Giuliano non fosse stato pensato, in prima istanza, per le nozze del Magnifico. Nonostante ciò, appare plausibile che una copia del dipinto fosse stata in seguito realizzata per essere inviata in dono alla futura sposa Filiberta. Se la principessa sabauda avesse ricambiato o meno il pensiero non è possibile stabilirlo dal momento che di Filiberta di Savoia si conserva unicamente un disegno, nel quale lo stile dell'abito rispecchia la moda francese degli anni intorno al 1525, spingendo quindi a datare il ritratto successivamente al 1516, quando la giovane vedova fece ritorno alla corte di Torino⁹⁰.

IV.2 Banche e corti: Lorenzo de' Medici, i Salviati e la Francia

Sul finire del secondo decennio del Cinquecento, tra i membri della famiglia de' Medici l'uso, invalso tra i promessi sposi di scambiarsi vicendevolmente un ritratto in vista delle imminenti nozze, appare del tutto consolidato, ricalcando in larga parte quel modello già diffuso da diverso tempo presso le corti d'Oltralpe.

Le ipotesi, avanzate in relazione ai negoziati di Giuliano de' Medici con la corte sabauda, trovano la loro conferma nelle trattative matrimoniali, intavolate solo pochi anni più tardi per Lorenzo di Piero de' Medici. I preparativi per le nozze del nipote del Magnifico Giuliano aiutano infatti a chiarire come venisse inteso il ritratto in ambito matrimoniale a questa altezza cronologica, permettendo inoltre di contestualizzare lo scambio di ritratti all'interno del più generale invio di doni nuziali.

⁸⁸ De' Maffei 1959, p. 315.

⁸⁹ Vasari 1966-1987, vol. IV, p. 189 (*Vita di Raffaello*): "[...] Fece similmente il duca Lorenzo e 'l duca Giuliano, con perfezzione non più da altri che da esso dipinta nella grazia del colorito; i quali sono appresso agli eredi di Ottaviano de' Medici in Fiorenza [...]". Il passo è consultabile online al link: http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=Torrentiniana&volume_n=4&page_n=189.

⁹⁰ Langedijk 1981-1987, vol. I, p. 57; vol. II, p. 1319, n. 94,1.

Nei mesi in cui il pontefice Leone X aveva sperato di ottenere la pace universale e la glorificazione dinastica, concentrando le proprie energie sul *parentado* del fratello Giuliano, altri esponenti della famiglia Medici avevano atteso con impazienza che giungesse il proprio turno.

Era la fine dell'ottobre 1513 quando Lorenzo, nipote del pontefice, scriveva a Roma al cardinale Giulio:

"Con piacere grande ho inteso che la pratica del dare donna al Magnifico Giuliano si tira avanti, come cosa ben pensata et al proposito; pensando che expedita questa cosa, si habbia a dare expeditione anchora al dare donna ad me, perché altro non penso né altro desidero [...]"⁹¹.

Di nuovo, ai primi di novembre, Lorenzo aveva ripreso l'argomento con la madre Alfonsina, confermando in questo modo le numerose offerte matrimoniali che, in quei mesi, venivano recapitate con una certa insistenza alla corte pontificia:

"Ho inteso per la di V. S. il ragionamento havuto con Mons. Rev.mo circa il mariaggio del magnifico Giuliano et li assai partiti che si monstrono, et perché allui non ne ha a servire che uno solo, et del restante ne potria essere qualcuno secondo il gusto mio, harò caro che V. S. me ne dia notitia particolarmente, come monstra per la sua di voler fare, acciò che io possa andare examinando qualche cosa che habbia ad essere con satisfactione et honore di ciascuno"⁹².

Quando - nel febbraio seguente - il raggiungimento di un accordo matrimoniale per lo zio Giuliano sembrava ormai prossimo, Lorenzo era tornato di nuovo ad esortare per lettera il

⁹¹ Lettera di Lorenzo de' Medici al cardinale Giulio de' Medici (29 ottobre 1513), pubblicata in Zobi 1868, p. 48.

⁹² Lettera di Lorenzo de' Medici alla madre Alfonsina Orsini (2 novembre 1513), pubblicata in Zobi 1868, pp. 38-39, n. IV.

cardinale Giulio⁹³ e la madre Alfonsina⁹⁴, affinché lo tenessero informato sui partiti ancora disponibili.

Fin dal 1513, in effetti, si erano discusse diverse ipotesi per il figlio di Piero lo Sfortunato. Si era parlato allora di un'unione con la famiglia dei Soderini, poi nel gennaio 1514 anche per Lorenzo si era fatto il nome di Bona Sforza, passando tuttavia di lì a poco a prendere in considerazione un più prestigioso matrimonio con la sorella del re di Francia.

Dal canto suo, Leone X sembrava deciso questa volta a raggiungere un accordo con i Cardona di Napoli al fine di riequilibrare le alleanze politiche del papato⁹⁵. Così all'inizio del 1515, il segretario pontificio, Pietro Ardinghelli, poté scrivere a Giuliano, chiedendo dapprima quale fosse stato l'esito del suo matrimonio con la principessa Filiberta di Savoia - notizia ancora non pervenuta a Roma -, per informarlo poi che *"El parentado del Magnifico Lorenzo si può dir concluso, perché li capituli et le conditioni sono ferme et stipulate fra N. S. et lo oratore del Re Chatolico"*⁹⁶.

Gli equilibri politici tuttavia erano destinati a cambiare repentinamente e, una volta sfumati tutti i parentadi proposti per Lorenzo, nell'autunno del 1517 a Leone X non restò che riprendere i negoziati matrimoniali con la Francia.

A quel tempo, risiedevano nella terra dei Valois il vescovo di Sebenico, Giovanni Staffileo, e Francesco Vettori. Il primo era il nunzio papale che da pochi mesi aveva preso il posto del Canossa alla corte di Francesco I, dove da poco meno di tre anni il Vettori andava invece ricoprendo il ruolo di ambasciatore dello Stato fiorentino.

Diversi per carattere e spesso incompatibili tra loro, i due erano accomunati dalla scelta di porsi al servizio dei Medici, rientrando nel novero di quegli uomini che avevano legato il proprio destino a quello della famiglia fiorentina. Proprio per conto di quest'ultima, lo Staffileo ed il Vettori agirono nell'inverno del 1518, portando a termine i negoziati matrimoniali intrapresi da Leone X per il nipote Lorenzo.

⁹³ Lettera di Lorenzo de' Medici al cardinale Giulio de' Medici (15 febbraio 1514): "Hiersera scripsi a lungo alla S. V. R. quel tanto mi occorreva. Dopo il qual tempo ho una sua delli XI, alla quale apresso farò risposta [...]. Se il parentado con Spagna per conto del magnifico Giuliano va in lungo, bisogna che costì si tenghino pratiche con altri, delle quali harò caro intendere e particolari et le conditioni, per andare examinando, facto che sarà il suo, se vi fussi cosa al proposito mio: et però non sarà grave alla S. V. R. dirmene per la prima sua più lungamente che potrà, quel tanto se ne intende"; pubblicata in Zobi 1868, pp. 50-51.

⁹⁴ Lettera di Lorenzo de' Medici alla madre Alfonsina Orsini (14 febbraio 1514): "E' comparsa dopo l'ultima mia de' X. una di V. S. de' 9 [...]. Ringratio la S. V. delli avisi de' parentadi che si desegnono. Piacemi assai che si voltino ad quello di Savoia per e' respecti che si hanno di Francia et Spagna, et perché si verrà a fuggire il mettere in suspecto l'altra parte: et se il Duca la vuol dare con quelle conditioni che dice V. S., non mi pare che sia da recusarla, perché lei è pur nobile et di sorte da farvi qualche vantaggio da un'altra che non sia legiptima o che il padre o fratelli suoi habbino uno Stato in trespoli, come questi altri; et 30 o 40 mila ducati non doverranno dare briga a N. S., perché non li mancherà modo: et per questo io lo fo concluso. Dopo il quale vorrei che si pensassi a' casi mia, et sia qual parentado si vuole che ad me non dà briga, pure che se ne chavi le mani; perché non vorrei stare così; perché mi pare mill'anni, per essere la casa nostra senza successori dopo noi, di vedere qualche fructo de casa mia. Et però la S. V. aiuti la materia di Giuliano per tirar poi avanti la mia"; pubblicata in Zobi 1868, pp. 40-41.

⁹⁵ Benzoni 2006a, p. 80.

⁹⁶ Lettera di Pietro Ardinghelli a Giuliano de' Medici (1° febbraio 1515), pubblicata in Moncallero 1953, p. 397.

Così in una lettera datata da Amboise, il 4 ed il 5 gennaio 1518 il Vettori scrisse al segretario di Lorenzo, Goro Gheri:

"[c. 171 bis v] Io scripsi a voi et a Roma al Signor Duca ch[e] facessi provvedere duno anello p[er] dare alla figla ricordovelo p[er]ch[é] so bene el parentado si fa per procuratione credo vorra[n]no poi [c. 171 ter r] ch[e] io vadia dove epsa è, a sposarla i[n] nome d[e]l Duca et di gia me ne ha[n]no comi[n]ciato a cennare. La Ill[ustrissi]ma mado[n]na Alfonsina potrà pensare se è costume i[n] questi principij donare cosa alcuna a questa dama ch[e] io i[n] verita ne ho poca notitia [...]. Con questa sara[n]no e cap[ito]li d[e]l mariaggio [...] la figla come vedrete p[er] li cap[ito]li si chiama Magdalena"⁹⁷.

Nonostante la solerzia del Vettori, la lettera impiegò alcuni giorni per arrivare a Firenze. Il 9 gennaio 1518, quindi, non vedendo giungere nuove dalla Francia il cardinal Giulio ed il duca d'Urbino presero carta e penna e firmarono dal Palazzo apostolico una missiva, nella quale lamentarono con il nunzio e l'ambasciatore l'inadeguatezza delle informazioni ricevute fino a quel momento. Nella stessa lettera i due Medici rimproverarono inoltre lo Staffileo ed il Vettori per la lentezza dimostrata nel giungere ad un accordo con il sovrano francese, facendogli presente che erano *"gia xvij mesi ch[e] si comincio ad parlare di q[ue]lla di Navarra et le damiselle furono chiamate in corte et mai no[n] arrivorno"*⁹⁸.

Le damigelle citate nella lettera da Roma erano le due figlie del defunto re di Navarra, Jean d'Albret, in un primo tempo prese in considerazione, ma presto scartate in favore della diciottenne Madeleine de la Tour d'Auvergne, figlia di Jean III e di Jeanne la Jeune di Bourbon-Vendôme⁹⁹.

Tuttavia, come dimostra la lettera del 9 gennaio, ancora all'inizio del 1518 non si sapeva quasi nulla a Roma della futura sposa. Per questo motivo, tra le stanze del Palazzo Apostolico era iniziato a serpeggiare un certo nervosismo, che aveva portato infine il cardinale Giulio ed il duca Lorenzo a sottolineare la propria impazienza ai due inviati in Francia con queste parole:

⁹⁷ Lettera di Francesco Vettori a Goro Gheri (Amboise, 4-5 gennaio 1518) in ASF, *Mediceo avanti il Principato*, f. 142, n. 117. Il documento è consultabile online al link: <http://www.archiviodistato.firenze.it/map/riproduzione/?id=138898>.

Ringrazio il Prof. Marcello Simonetta per avermi segnalato il documento.

⁹⁸ Lettera di Giulio e di Lorenzo de' Medici al vescovo di Sebenico ed a Francesco Vettori (Roma, 9 gennaio 1518) in ASF, *Manoscritti Torrigiani*, f. 3, ins. 7, n. 12. Copialettere in ASF, *Manoscritti Torrigiani*, f. 2, ins. 9, c. 2r.

⁹⁹ Lettera di Giulio de' Medici al vescovo di Sebenico (Corneto, 18 ottobre 1517) in ASF, *Manoscritti Torrigiani*, f. 3, ins. 7, n. 17: "[...] Avanti ch[e] ci fussi lo adviso v[ost]ro qui d[e]l parentado di Navarra, ci era suto ricordato da uno amico una figl[i]a di mons[igno]re di bologna ch[e] ha una sorella maritata nel Duca di Albania potrete senza scoprirv[er] intendere et ritrarre un poco le q[ua]lità et co[n]ditionj sue et advisarne [...]".

Sul partito di Navarra, cfr. Simonetta 2014, pp. 205-206 e p. 359 note 2 e 3. Su Madeleine de la Tour d'Auvergne, si veda invece Benzoni 2006b.

"et ci maraviglamo bene no[n] ci habbiate scripto el nom[e] et il cognome dela M[ada]ma ch[e] ne havevj pur com[m]odita di intenderlo"¹⁰⁰.

Fortunatamente, di lì a poco, la lettera del Vettori dovette giungere a placare gli animi e la settimana seguente l'accordo poté dirsi ormai concluso. Non appena letto infatti quanto comunicatogli dall'ambasciatore fiorentino, con l'impazienza che lo contraddistingueva Lorenzo aveva informato subito lo Staffileo ed il Vettori di accettare *in toto* i capitoli matrimoniali inviatigli da Francesco I.

La lettera del duca d'Urbino, datata 17 gennaio 1518, suscita un interesse particolare per la menzione che vi viene fatta dei doni nuziali, i quali dovevano essere recapitati dagli inviati medicei alla sposa, seguendo le indicazioni accuratamente riportate nella lettera stessa.

Nella sua responsiva, infatti, Lorenzo avvertiva lo Staffileo ed il Vettori che a breve avrebbe spedito al secondo dei due un'altra lettera contenente un anello con diamante, "*el quale diamante è cosa antiqua di casa et co[n] epso si è sposato parecchi dele n[ost]re et lo mandiamo come una reliquia*"¹⁰¹. Il Vettori doveva quindi donarlo alla promessa sposa Medeleine come segno dell'impegno matrimoniale, preso nei suoi confronti da Lorenzo.

A questo anello, il Medici prometteva di far seguire molteplici altri doni, ma - precisava - solo una volta che fosse stato celebrato lo spozalizio per *verba de presenti*. Scrisse infatti:

"Ma subito ch[e] havemo adviso dela stipulatione d[ell] parentado per verba de presenti mandero altre anella piu belle & altre gioie et drappi di piu sorte et piacendo a Dio subito mi metterò in ca[m]mino per venire ad fare reverentia al Chr[istianiss]mo et ad ringratiarlo di tanto ble[n]efitio et ad visitare la sposa"¹⁰².

Lo *sposalitio per verba de presenti* tra il duca d'Urbino e Madeleine de la Tour d'Auvergne fu celebrato il 25 gennaio 1518, anche se per la celebrazione del matrimonio si dovette

¹⁰⁰ Lettera di Giulio e di Lorenzo de' Medici al vescovo di Sebenico ed a Francesco Vettori (Roma, 9 gennaio 1518) in ASF, *Manoscritti Torrigiani*, f. 3, ins. 7, n. 12. Copialettere in ASF, *Manoscritti Torrigiani*, f. 2, ins. 9, c. 2v.

¹⁰¹ Lettera di Giulio e di Lorenzo de' Medici al vescovo di Sebenico ed a Francesco Vettori (Roma, 17 gennaio 1518) in ASF, *Manoscritti Torrigiani*, f. 3, ins. 7, n. 13. Copialettere in ASF, *Manoscritti Torrigiani*, f. 2, ins. 9, c. 7v.

¹⁰² Lettera di Giulio e di Lorenzo de' Medici al vescovo di Sebenico ed a Francesco Vettori (Roma, 17 gennaio 1518) in ASF, *Manoscritti Torrigiani*, f. 3, ins. 7, n. 13. Copialettere in ASF, *Manoscritti Torrigiani*, f. 2, ins. 9, c. 7v.

attendere il 2 di maggio e l'arrivo di Lorenzo al castello di Amboise per presenziare, in nome del pontefice, al battesimo del delfino di Francia¹⁰³.

In realtà, non solo i doni promessi, ma anche il prezioso anello di casa Medici fu recapitato a Madeleine all'indomani dello sposalizio. Ancora il 28 gennaio, infatti, il Vettori tornava a scrivere da Amboise al Medici per informarlo della sua imminente partenza per la cittadina francese di Vic-le Comte, dove avrebbe consegnato l'anello alla promessa sposa Madeleine:

"[c. 220 ter r] Hebbi ancora lanello el quale el Re ha iudicato bellissimo et hoggi mi partiro p[er] andare da Madama Ill[ustrissi]ma consorte di V[ost]ra S[ignoria] la quale come altre volte ho scripto si truova a Vic in Alvernia ch[e] è lungi di qui circa migla dug[e]n[t]o et la visitero et li donero lanello p[er] parte di V[ost]ra S[ignoria] ch[e] altre cerimonie non bisogna fare ch[e] sono facte tucte qui. meco verra el secretario d[e]l Duca dalbania et uno ge[n]tilhuomo ch[e] il Re vuole ch[e] vengha i[n] mia compagnia. [...] [c. 220 quat r] Scriverro a V[ost]ra S[ignoria] dalvernia la qualita di Madama et la bellezza et ho imparato ta[n]to franzese che li sapro parlare quactro parole et penso mi j[n]tendera"¹⁰⁴.

Lo stesso giorno, il Vettori aggiornò anche il Gheri circa i suoi piani di viaggio:

"[c. 219 r] Io menandro piacendo a dio hoggi in alvernia da Madama la ducessa et li diro p[er] parte di mado[n]na alfonsina q[ue]lle parole iudich[e]ro a p[ro]posito et mi pare essere certo ch[e] a sua s[igno]ria no[n] dispiacera habbi p[re]sa d[e]lta auctorita. Hieri ri[n]gratij madama madre d[e]l Re p[er] parte d[e]l Duca et di mado[n]na [Alfonsina] d[e]lla opera havea facto i[n] questo mariaggio".

Al segretario fiorentino, inoltre, il Vettori poté comunicare di aver finalmente visto un ritratto della fanciulla d'Alvernia, aggiungendo poi alcuni consigli sulla venuta di Lorenzo in Francia:

"[c. 219 v] Io ho veduto el ritracto di madama duchessa n[ost]ra ma è suto cavato da uno ch[e] fu dipi[n]to bene sono tre a[n]ni ch[e] uno suo pare[n]te ch[e] è qui lo mandera al Duca, ma io se sara[n]no pictori in Alvernia ve la manderò ad ogni modo. Se el Duca ha a venire qui

¹⁰³ Benzoni 2006b, p. 138. Sui dipinti di Raffaello inviati per l'occasione in Francia, si vedano Scailliérez 1992, pp. 106-111, nn. 39-42; Knecht 1994, pp. 436-439; Cox-Rearick 1995, pp. 201-217, nn. VI.2-VI.5; Shearman 2003, vol. I, pp. 326-333, 337-340, 342-346, 348-349, 351, 361-363, 380-381; Knecht 2008, p. 193.

¹⁰⁴ Lettera di Francesco Vettori a Lorenzo de' Medici (Amboise, 28 gennaio 1518) in ASF, *Mediceo avanti il Principato*, f. 142, n. 151. Il documento è consultabile online al link: <http://www.archiviodistato.firenze.it/map/riproduzione/?id=139008>. Ringrazio il Prof. Marcello Simonetta per avermi segnalato il documento.

confortatelo a no[n] menare gra[n] trahino et no[n] venire pomposo oltre
a modo p[er]ch[é] sono cose dove si spende assai et fanno i[n]vidia"¹⁰⁵.

Da questo breve passaggio dell'epistola del Vettori, emergono due ordini di considerazioni. In primo luogo, dal momento che lo spozalizio fu concluso il precedente 25 gennaio, il ritratto di Madeleine non poté certo servire come prova delle qualità fisiche della ragazza durante la fase negoziale degli accordi matrimoniali. Nessun componente dell'*entourage* medico aveva infatti avuto modo di incontrare la fanciulla prima del raggiungimento di un accordo economico e politico tra le due parti e lo stesso Lorenzo ne aveva potuto indovinare il nome solo leggendo i capitoli matrimoniali.

Come sarà confermato dagli esempi successivi, un'immagine della sposa fu infatti resa accessibile al Vettori, ossia all'ambasciatore incaricato del negozio, solo all'indomani dello spozalizio, in un arco di tempo che tende talvolta a precedere talvolta a coincidere con il momento della celebrazione del matrimonio vero e proprio.

In secondo luogo, come indicato dallo stesso ambasciatore fiorentino, il ritratto di Madeleine mostrato al Vettori fu copiato da un dipinto già esistente della ragazza e realizzato almeno tre anni prima che fossero avviate delle trattative con la corte di Roma.

Tale indicazione temporale permette di precisare come i dipinti scambiati tra i promessi sposi fossero talvolta commissionati diverso tempo prima del loro effettivo impiego come *ritratti matrimoniali*. Semplificando, infatti, si potrebbe dire che la loro appartenenza ad un alto lignaggio faceva sì che i rampolli di una dinastia venissero di regola ritratti in tenera età e, di nuovo, al raggiungimento della giusta età per contrarre nozze. Mediante questi dipinti, i giovani eredi del casato erano in grado di far fronte a quasi tutte quelle esigenze di rappresentanza, legate alla vita di corte, che richiedevano la presenza di un'immagine ufficiale. Solo in casi particolari, infatti, si decideva per la commissione di un nuovo ritratto.

Questa riflessione aiuta a chiarire come una distinzione netta tra ritratto di corte *tout court* e ritratto matrimoniale rischi di non essere del tutto funzionale all'analisi del fenomeno. Nella maggior parte dei casi, infatti, questa tipologia di dipinti non sembra essere passibile di una rigida partizione in classi, dal momento che un uso intercambiabile dei ritratti, in base alle necessità che venivano di volta in volta a presentarsi, appare piuttosto frequente. Come conseguenza logica, dunque, anche la componente iconografica del quadro andrà di preferenza contestualizzata e valutata caso per caso.

Tornando alla lettera del 28 gennaio scritta dal Vettori al Gheri, l'ambasciatore fiorentino appare scettico sulla fedeltà del dipinto mostratogli dai parenti di Madeleine, tanto da risolversi a cercare un artista *in loco* che potesse ritrarre nuovamente dal vivo la futura sposa di Lorenzo.

¹⁰⁵ Lettera di Francesco Vettori a Goro Gheri (Amboise, 28 gennaio 1518) in ASF, *Mediceo avanti il Principato*, f. 142, n. 150. Il documento è consultabile online al link: <http://www.archiviodistato.firenze.it/map/riproduzione/?id=139002>.

Ringrazio il Prof. Marcello Simonetta per avermi segnalato il documento.

Per ovvie ragioni, la fedeltà del ritratto al soggetto rappresentato era senz'altro un tema molto sentito in ambito matrimoniale. Tuttavia, come vedremo più avanti, lo zelo dimostrato dal Vettori nel ricercare un buon ritratto di Madeleine appare dettato non tanto dalle esigenze di Lorenzo quanto piuttosto dal timore suscitato da Alfonsina Orsini all'interno della cerchia medicea.

Intanto che il Vettori si metteva alla ricerca di un pittore, il nunzio papale, Giovanni Staffileo, scriveva il 29 gennaio 1518 al duca d'Urbino, informandolo che:

“[c. 140 ter v] Mons[ignor] della Cambra parente della ex[cellentia] v[ost]ra et fr[at]ello del Duca de Albania vi manda el retracto della sposa per via de Salviati, vederete che è vero quello vi ho scripto che sia bellissima et dicono che hora si trova piu bella perche decto retracto è fatto gia un anno et p[ro]ficiat vobis”¹⁰⁶.

Un primo quesito si pone circa l'identità del *Monsignor della Cambra* citato dallo Staffileo. Il gentiluomo francese è forse da riconoscere in uno dei figli - Jean, Charles oppure Philippe - nati dall'unione in seconde nozze di Louis, Comte de la Chambre, con Anne de la Tour d'Auvergne.

Quest'ultima era sorella di Jean de la Tour d'Auvergne ed aveva sposato in prime nozze Alexander Stewart, duca d'Albany. Alla morte di Alexander, il titolo del ducato d'Albany era passato all'unico erede della coppia, John Stewart, il quale fin dal 1505 era stato destinato a sposare la cugina Anne de la Tour d'Auvergne, omonima della zia e sorella maggiore di Madeleine.

Per questo motivo, come si vedrà più avanti, il *monsignore della Cambra* fu anche descritto dal Vettori come *cugino d[e]lla duchessa [Madeleine] nato duna sorella d[e]l padre*¹⁰⁷.

Tornando al ritratto della principessa francese che il Monsieur de la Chambre inviò al duca d'Urbino, sorge il dubbio che l'informazione sulla commissione del quadro fornita dal vescovo di Sebenico fosse incorretta oppure che il ritratto di Madeleine non fosse lo stesso visto dal Vettori il 28 gennaio, ossia solo un giorno avanti alla missiva dello Staffileo. Nella sua lettera, l'ambasciatore fiorentino aveva infatti precisato, con un certo disappunto, che il quadro a lui mostrato era stato copiato da uno realizzato circa tre anni prima, mentre secondo la descrizione fornita dal nunzio papale il ritratto di Madeleine doveva essere stato terminato solo da un anno.

¹⁰⁶ Duplicato della lettera di Giovanni Staffileo al cardinal Giulio de' Medici (Amboise, 29 gennaio 1518) in ASF, *Mediceo avanti il Principato*, f. 144, n. 23. Il documento è consultabile anche online al link: <http://www.archiviodistato.firenze.it/map/riproduzione/?id=141572>.

Il passo era già stato pubblicato con alcune imprecisioni relative a mittente, data e segnatura archivistica in Langedijk 1981-1987, vol. II, p. 1215, n. 81,1Aa.

¹⁰⁷ Sulle intricate relazioni di parentela che unirono i conti de la Chambre, la *maison* de la Tour d'Auvergne ed il ducato d'Albany, si veda Guichenon 1650, parte III, pp. 237-241.

Intanto, mentre l'ambasciatore fiorentino esplorava il regno francese alla ricerca di un valido pittore, a Firenze ci si affaccendava nella preparazione dei doni da inviare a Madeleine. Tra i numerosi drappi e gli spettacolari gioielli scelti per la giovane sposa, figurava anche un *Ritratto di Lorenzo*, che lo stesso duca d'Urbino aveva commissionato per l'occasione al maggiore artista della corte papale, Raffaello Sanzio.

La commissione del dipinto all'Urbinate rappresenta un caso piuttosto unico nel panorama dei ritratti ad uso matrimoniale dal momento che, grazie ad un fitto carteggio intercorso tra Roma e Firenze nei primissimi mesi del 1518, è possibile seguire le fasi di realizzazione dell'opera, i suoi spostamenti e l'apprezzamento incontrato dalla tela stessa all'interno dell'ambiente mediceo¹⁰⁸.

Già il 22 gennaio 1518, il vescovo Beltrame Costabili aveva scritto da Roma ad Alfonso I d'Este informandolo che Lorenzo aveva inviato un proprio ritratto in Francia e che, a sua volta, il duca rimaneva in attesa di ricevere un ritratto della sua principessa francese¹⁰⁹. In realtà, come è possibile dedurre da altre fonti, a quella data il dipinto di Raffaello era lungi dall'essere terminato, ma, nonostante ciò, l'informazione fornita dal Costabili, sebbene imprecisa, conserva la sua importanza: essa testimonia infatti come la voce dell'invio di un ritratto in Francia si fosse già diffusa presso la corte papale all'inizio dell'anno e, poiché il vescovo si affrettò il prima possibile a comunicare tale notizia al duca di Ferrara, quanto tale notizia fosse ritenuta politicamente rilevante.

Più precisi della lettera del Costabili, furono invece gli avvisi scambiati da Roma con Firenze. Il 3 febbraio 1518, Baldassarre Turini, oratore di Lorenzo presso la Curia romana, scrisse a Goro Gheri, segretario del Medici, per informarlo che Raffaello aveva terminato il ritratto, sebbene bisognasse attendere ancora alcuni giorni per poterlo inviare a Firenze:

"/c. 125 v/ Dite alla Ex[cellenza] del Duca chel suo ritratto è finito mai che no[n] se li può mandar[e] per insino che no[n] è invernicato il che no[n] si può far[e] stando questi tempi tristi come stanno, perche Raphaello dice che ha bisogno d'un di che sia sole, per poterlo asciugar[e] b[e]n[e], et poi subito se li manderà. Dite a S[ua] Ex[cellenza] che gli è molto bello et che io credo gli satisfarà assai"¹¹⁰.

¹⁰⁸ I brani del carteggio Turini-Gheri, riguardanti la commissione al Sanzio del *Ritratto di Lorenzo*, sono stati pubblicati in Shearman 2003, vol. I, pp. 318-323, nn. 1518/3-10.

¹⁰⁹ Shearman 2003, vol. I, pp. 316-317, n. 1518/2: "E che 'l Duca ha mandato il suo retracto per Rafael de Urbino. E scrip[se] se li manda il retracto de la don[n]a". Si veda inoltre una seconda lettera, sempre del Costabili, datata da Roma al 27 gennaio 1518 in Shearman 2003, vol. I, p. 318, n. 1518/3.

¹¹⁰ Lettera di Baldassarre Turini a Goro Gheri (Roma, 3 febbraio 1518) in ASF, *Mediceo avanti il Principato*, f. 144, n. 16 e parzialmente pubblicata in Shearman 2003, vol. I, pp. 319-320, n. 1518/5. Il documento è consultabile online al link: <http://www.archiviodistato.firenze.it/map/riproduzione/?id=141526>.

Bastò una settimana a Raffaello per portare a termine l'opera¹¹¹ e già il 12 febbraio il Turini poté scrivere al Gheri, raccontando lo stupore e l'ammirazione che il dipinto aveva suscitato in Leone X e nel cardinal Giulio. Alla lettera, l'oratore mediceo allegò inoltre il disegno di un gioiello destinato a Madeleine, il quale sarebbe stato donato alla principessa francese da quel gentiluomo che, come concordato con il Vettori, il duca avrebbe scelto di inviare in Francia per tenere compagnia alla sposa fino al suo arrivo. Il *Ritratto di Lorenzo* invece avrebbe raggiunto Firenze nel giro di qualche giorno tramite un corriere diretto a Lione:

"[c. 142 r] Dite alla Ex[cellenza] del Duca che ho ricevuto la sua de x. alla quale no[n] mi accade altra risposta salvo che io farò intender[e] a questi s[igno]ri Orsinj per sua parte qua[n]to la mi comanda et co[n] questa vi mando un disegno del gioiello che s'è ordinato per mandarlo costi che S[ua] Ex[cellenza] lo mandi alla sposa p[er] ell'homo che lei disegna mandar[e] ad visitar[e] la sposa et notate che la prima gioia di decto gioiello è uno rubino giottola et la seco[n]da et la terza è uno smeraldo et uno diamante et la perla ve la vedete p[er] voi medesimo et sarà uno bel gioiello che varrà parecchie migliara di ducati. Dite anchora a S[ua] Ex[cellenza] chel suo ritracto è finito del tutto et che assai è satisfacto a N[ostro] S[ignore] et a Mons[ignore] Rev[erendissi]mo parendoli tanto bello che no[n] par loro che li [c. 142 v] altro che lo spirito et ve lo mando per questo corriere di Lione el quale no[n] parte questa sera ma indugierà a doman da sera perche el Naldino è giunto qui et ad stantia sua sopra sta sino a doman da sera"¹¹².

Il corriere dovette quindi attendere almeno ventiquattro ore prima di partire alla volta di Lione, rimanendo a disposizione del Naldini per quelle che - alla luce di quanto si dirà più avanti - furono verosimilmente esigenze commerciali legate all'attività del banco Salviati in Francia.

Tra il 14 ed il 15 febbraio, ad ogni modo, il ritratto di Raffaello giunse finalmente nelle mani del Gheri, il quale confermava al Turini la ricezione del dipinto in una lettera scritta dal segretario fiorentino a più riprese nell'arco di due giorni:

"Questa sera per il corrieri che va a Lione ho ricevuto la vostra de 13 con una alla Ex.a del Duca e con lo aggiunto che s'è facto alle lettere del nuntio. E con quelle si è hauto el ritratto di S. Ex.a, el quale

¹¹¹ Cfr. Lettera di Baldassarre Turini a Goro Gheri (Roma, 10 febbraio 1518) in ASF, *Mediceo avanti il Principato*, f. 144, n. 21, c. 132 v. Si veda Shearman 2003, vol. I, p. 321, n. 1518/8.

¹¹² Lettera di Baldassarre Turini a Goro Gheri (Roma, 12 febbraio 1518) in ASF, *Mediceo avanti il Principato*, f. 144, n. 25 e parzialmente pubblicata in Shearman 2003, vol. I, p. 322, n. 1518/9. Il documento è consultabile online al link: <http://www.archiviostato.firenze.it/map/riproduzione/?id=141584>. Sull'invio in Francia di un gentiluomo che facesse le veci di Lorenzo, cfr. *ibidem*, n. 21, c. 134 bis r.

abbiamo visto; et è molto bello e naturale. Credo che piacerà molto alla Ex.a del Duca, el quale non lo vedrà prima che domattina"¹¹³.

Il *Ritratto di Lorenzo* commissionato a Raffaello in vista delle nozze medicee del 1518 è stato identificato nel 1971 da Konrad Oberhuber¹¹⁴ in una tela in collezione privata a New York¹¹⁵ (Fig. 19).

È stato ipotizzato che la scelta della tela per il ritratto del duca d'Urbino sia stata determinata dalla funzione di dono diplomatico demandata al dipinto. Alcuni studiosi, tra i quali lo Shearman, hanno infatti evidenziato come tale supporto rendesse il quadro più facilmente trasportabile, rispetto ad un'opera su tavola¹¹⁶. In effetti, l'uso della tela risulta insolito nella produzione dell'Urbinate e riscontrabile solo in un numero assai limitato di opere dal momento che la maggior parte dei quadri dipinti da Raffaello oggi su tela furono in realtà trasportati dal loro supporto originario in tavola solo una volta giunti in Francia nell'Ottocento, a seguito delle requisizioni napoleoniche¹¹⁷.

A prima vista, contraddistingue il ritratto lo sfarzo delle ricche vesti indossate da Lorenzo di Piero de' Medici. Riccamente abbigliato "*alla francese*"¹¹⁸, infatti, il duca d'Urbino è ritratto posto leggermente di tre-quarti, nel gesto di stringere nella mano destra una piccola scatola smaltata di forma circolare. Nonostante la definizione dell'oggetto non sia tale da permetterne l'identificazione, il monile stretto dal duca è stato letto, in più occasioni, come un medaglione contenente il ritratto in miniatura della giovane sposa Madeleine, un'ipotesi che - sebbene non dimostrabile - si accorderebbe perfettamente con il carattere matrimoniale del dipinto¹¹⁹.

¹¹³ Lettera di Goro Gheri a Baldassarre Turini (Firenze, 14-15 febbraio 1518), pubblicata in Shearman 2003, vol. I, pp. 322-323, n. 1518/10.

¹¹⁴ Oberhuber 1971b.

¹¹⁵ Raffaello Sanzio, *Ritratto di Lorenzo de' Medici duca d'Urbino*, 1518. Olio su tela, 97 x 79 cm. Ira Spanierman (collezione privata), New York.

Per le numerose copie del dipinto di Raffaello e per un quadro generale sulla ritrattistica di Lorenzo de' Medici, si vedano Langedijk 1981-1987, vol. I, p. 57; vol. II, p. 1185-1197, n. 75; Meyer zur Capellen 2001-2015, vol.III, pp. 156-161, n. 80 (con bibliografia ragionata).

¹¹⁶ Oberhuber 1971b, p. 439, nota 9.

¹¹⁷ Per una rapida consultazione dei supporti impiegati dal Sanzio, si veda il catalogo delle opere dell'artista, completo di dati tecnici e storici, fornito in Camesasca 1956.

¹¹⁸ Nell'inventario della Guardaroba Medicea in Palazzo Vecchio (1553), il quadro è ricordato come: "Uno ritratto del Duca Lorenzo vestito alla francese, con ornamento dorato di mano di Raffaello da Urbino" (*Da Cosimo I a Cosimo II* 2002, tomo I, p. 188). Come è stato notato, l'espressione "alla francese" potrebbe indicare anche una generica sontuosità nel vestire, senza doversi riferire in maniera obbligata ad una precisa moda importata dalla Francia (Meyer zur Capellen 2001-2015, vol. III, p. 161, nota 212).

Il ritratto del duca Lorenzo fu in seguito visto dal Vasari, assieme a quello di Giuliano, nella collezione degli eredi di Ottaviano de' Medici a Firenze.

¹¹⁹ Oberhuber 1971b, p. 439, nota 9, il quale avanza anche l'ipotesi di un ritratto modellato in cera; Langedijk 1981-1987, vol. II, p. 1187; Shearman 2003, vol. I, p. 317.

Nel suo studio del 1971, Konrad Oberhuber ha definito il *Ritratto di Lorenzo* uno *state portrait*, “a work of courtly representation”, nel quale “the status and social rank of the person represented becomes more important than the person itself”¹²⁰.

Più di recente, invece, Tom Henry e Paul Joannides hanno preferito allontanarsi dalla definizione di *ritratto di stato*, leggendo l'opera alla luce del contesto nuziale nel quale fu prodotta. Nel catalogo della recente mostra dedicata agli ultimi anni di Raffaello, i due studiosi hanno riconosciuto a questa tipologia di dipinto specificità proprie, strettamente connesse alla funzione demandata fin dall'origine al ritratto. In questa chiave, nel *Lorenzo de' Medici* sarebbero caratteristiche nuziali la preferenza accordata alla posa di tre-quarti, anziché a quella frontale, e una certa intimità dello sguardo, che i due studiosi riscontrano nel soggetto. Questi aspetti conferirebbero all'opera un maggior grado di informalità, creando un più profondo rapporto di intimità con l'osservatore/osservatrice del dipinto.

Nella loro interpretazione dell'opera, tuttavia, Tom Henry e Paul Joannides finiscono per disconoscere del tutto la possibilità di una fruizione pubblica - o per meglio dire cortigiana ed ufficiale - del quadro, credendo i tempi già maturi per un uso intimistico del ritratto, che nelle corti europee sembra invece affermarsi solo nei decenni a venire.

La lettura proposta dai due studiosi se, da un lato, ha il pregio di porre l'accento sul ruolo svolto dalla funzione nella creazione del ritratto, dall'altro rischia di forzarne il significato. Ipotizzando, ad esempio, che Raffaello avesse lasciato aperta la possibilità di dipingere un *pendant* di Madeleine¹²¹, i due studiosi non tengono nella giusta considerazione il fatto che, secondo quanto testimoniato da molti dei ritratti matrimoniali coevi, un *pendant* femminile avrebbe dovuto di preferenza porsi alla sinistra del duca¹²².

In realtà, la sola analisi autoptica del dipinto non avrebbe probabilmente permesso di ricondurre il *Ritratto di Lorenzo* al suo contesto nuziale di produzione, una circostanza che aiuta a dimostrare come a questa altezza cronologica il ritratto impiegato in ambito matrimoniale sia in sostanza un *ritratto di corte*. Le scelte iconografiche operate per i *ritratti matrimoniali*, infatti, sembrano spesso discostarsi a fatica da quel filone rappresentato dalle immagini ufficiali, che nello stesso periodo venivano commissionate a glorificazione del casato.

Nei giorni in cui Raffaello lavorava senza sosta a Roma per portare a termine le commissioni ricevute da Leone X e dal duca d'Urbino, dall'Alvernia Francesco Vettori aveva continuato a raccogliere informazioni per Lorenzo de' Medici.

Così, con una lettera datata 7-8 febbraio da Vic-le-Comte e resa nota di recente da Marcello Simonetta, a diversi giorni dalla conclusione degli accordi matrimoniali l'ambasciatore fiorentino fornì al duca d'Urbino l'unica descrizione oggi conosciuta della principessa francese:

¹²⁰ Oberhuber 1971b, p. 440.

¹²¹ *Late Raphael* 2012, p. 270.

¹²² Cfr. quanto proposto per Hans Eworth da Honig 1995, in particolare p. 67.

"Signore mio, io penso che Vostra Signoria mi tenga per uomo che non usi dire il falso e che quando lo volessi dire non saprei, però alla qualità di madama la Duchessa non aggiungerò né leverò. Essa è di mediocre statura e bianca. Pende più tosto ad essere un poco piena di carne che magra. Il viso non ardirei dire che fosse molto delicato, pure è bello e credo piacerà a Vostra Signoria"¹²³.

Non vi è dubbio che il Vettori descrisse Madeleine in termini piuttosto vaghi, attento a non creare false aspettative nel suo signore. L'ambasciatore continuava poi informando Lorenzo che il corriere incaricato di recapitare la lettera avrebbe portato con sé un altro ritratto di Madeleine, questa volta inviato al Medici da parte del duca d'Albany:

"Per questo corriere el duca d'Albania credo manderà uno ritracto et monsignore della Cambra che è parente di madama la ducessa ne decte uno altro a questo medesimo corriere a Ambuosa che era ritracto quactro anni sono, ma vostra signoria non si fondi in su questi ritracti ma creda quello li dico io che è donna da satisfarsene per moglie et da fare belli figli"¹²⁴.

Il fatto che il Vettori ricordi in questa occasione anche il dipinto mandato in precedenza dal de la Chambre spinge a credere che l'indicazione temporale, fornita dallo Staffileo nella sua lettera del 29 gennaio, vada intesa come un riferimento generico al fatto che il ritratto della giovane non fosse affatto recente. D'altronde, anche lo stesso ambasciatore fiorentino sembra confondersi, nelle sue lettere, sull'età del soggetto ritratto nel dipinto e non è da escludere che nessuno dei due delegati avesse in realtà un'informazione attendibile su quando il quadro fosse stato effettivamente realizzato.

Ad ogni modo, né il ritratto inviato a Firenze dal duca d'Albany né quello mandato da monsieur de la Chambre dovettero convincere appieno il Vettori, forse per via di una fattura non proprio elevata di entrambi. Per questo motivo, l'ambasciatore fiorentino si affrettò a rassicurare il duca d'Urbino sul valore del parentado appena contratto e sulle qualità della sposa.

Pochi giorni più tardi, il Vettori tornò a scrivere a Lorenzo de' Medici. L'ambasciatore fiorentino raccontò questa volta di aver avuto modo di vedere altri due immagini di Madeleine, entrambe opera dello stesso pittore, ma la loro scarsa fedeltà al soggetto lo aveva indotto a riprendere in seria considerazione l'eventualità di commissionare un ritratto *ex novo* della fanciulla:

¹²³ Lettera di Francesco Vettori a Lorenzo de' Medici (Vic-le-Comte, 7-8 febbraio 1518), in Archivio Borromeo, Isola Bella. Il brano citato è pubblicato in Simonetta 2014, p. 207.

¹²⁴ Lettera di Lettera di Francesco Vettori a Lorenzo de' Medici (Vic-le-Comte, 7-8 febbraio 1518) in Archivio Borromeo, Isola Bella. Ringrazio il Prof. Marcello Simonetta per avermi messo a disposizione la trascrizione completa del documento.

“[c. 224 ter r] No[n] vi mandai el ritracto di madama dalvernia p[er]ch[é] vi era uno dipi[n]tore ch[e] la ritrasse due volte ma ta[n]to lungi dal vero ch[e] io iudicai no[n] fussi bene il mandarla haretene havuto uno ch[e] mando mons[igno]r d[e]lla ciambra cugino d[e]lla duchessa nato duna sorella d[e]l padre ma è ritracta quactro a[n]ni sono i[n] modo no[n] la somiglia molto. Io quando andai i[n] alvernia harei vole[n]tieri menato uno di questi discepoli di Lionardo da Vinci ch[e] è qui ma domandono le ce[n]tinaia di ducati [c. 224 ter v] et io conosco la Ex[cellent]ia d[e]l Duca havere ta[n]te spese in questo mariaggio ch[e] no[n] liene vorrei aggiugnere da va[n]taggio pure se troverro chi vi voglia andare p[er] prezzo co[n]venie[n]te ve lo manderò, quando no sua S[igno]ria aspectera di vederla qui et quando madama sara i[n] corte sara facile a farla ritrarre bene et mandarla a Madonna Ill[ustrissi]ma”¹²⁵.

Alla corte di Francesco I erano presenti alcuni seguaci di Leonardo da Vinci, da uno dei quali il Vettori sperava di ottenere un ritratto di Madeleine che potesse, se non superare, quantomeno non deludere le aspettative di Alfonsina Orsini. L'epistola del Vettori ha infatti il pregio di testimoniare l'importanza che la componente femminile del casato rivestì in ambito matrimoniale dal momento che, dietro l'epiteto di “*Madonna Illustrissima*”, altri non si celava che la madre del duca. Le parole dell'ambasciatore fiorentino sembrano dunque suggerire che fosse quest'ultima la vera destinataria del nuovo ritratto di Madeleine, che il Vettori andò cercando in lungo e in largo per il regno di Francia¹²⁶. Di lì a pochi giorni, infatti, il duca d'Urbino avrebbe potuto apprezzare la novella sposa direttamente dal vivo, non appena giunto alla corte di Francia, dove - come ci racconta lui stesso - l'ambasciatore fiorentino si riprometteva di trovare un buon pittore, che per una cifra più contenuta potesse soddisfare l'esigente matrona di casa Orsini senza depauperare ulteriormente le già esauste casse medicee.

L'impresa risultò più ardua del previsto. Solo alla fine di febbraio il Vettori poté comunicare a Firenze di aver finalmente preso accordi con un pittore locale:

“[c. 224 bis r] il Re torno qui da caccia alli xxij et alli xxijj il nu[n]tio et io li parlo insieme et io dixi q[ue]llo havevo facto in alvernia et come

¹²⁵ Lettera di Francesco Vettori a Goro Gheri (post 8 febbraio 1518) in ASF, *Mediceo avanti il Principato*, f. 142, n. 157 e parzialmente pubblicata in Langedijk 1981-1987, vol. II, p. 1215, n. 81,1Ab. Il documento è consultabile online al link: <http://www.archiviodistato.firenze.it/map/riproduzione/?id=139036>.

¹²⁶ Cfr. Simonetta 2014, p. 209. Il timore suscitato da Alfonsina Orsini emerge anche in un'altra lettera, datata dal Vettori 8 febbraio 1518, ed inviata da Amboise al segretario mediceo, Goro Gheri: "Messer Goro mio, io non voglio dire non a madonna illustrissima [Alfonsina] né a voi che questa sia donna eccellente di bellezza e benché mi sia suto decto più volte non l'ho mai creduto perché mi ricordavo averla vista, pure dubitavo non m'ingannare, ma in effetto è di qualità da contentarsi per moglie", in ASF, *Mediceo avanti il Principato*, f. 142, n. 154 (pubblicato in Simonetta 2014, pp. 360-361 nota 14).

havevo trovato essere vero circa la figla qualn]to sua m[ae]ta mi havea decto [...].

[c. 224 bis v] Penso harete mandato uno huomo da Madama la Ducessa come mi scripse il S[igno]r Duca da Roma et i[n] verita soprastando sua Ex[cellen]tia a venire è bene ch[e] apresso a Madama sia qualch[e] ge[n]tilhuomo i[n] nome di q[ue]lla io vedendo qua[n]to d[e]siderate el ritracto di epsa ho mandato di qui uno buono pictore ch[e] la ritraggha et porti decto ritracto a Lione a Salviati ch[e] ve lo mandino et che li dieno ∇ 40 ch[e] p[er] meno no[n] è voluto andare respecto al ca[m]mino lungo et difficile voi ne farete rimborsare d[e]cti Salviati quando li domanderanno¹²⁷.

Nonostante il pittore si fosse reso disponibile, per una cifra ragionevole, a recarsi in Alvernia per ritrarre la principessa Madeleine, i Salviati non furono chiamati - per il momento - ad anticipare alcun ducato a saldo della commissione. Scrivendo il 3 marzo al duca d'Urbino, il Vettori fu costretto ad una repentina marcia indietro. La nascita del delfino di Francia, infatti, aveva richiamato numerosi artisti presso la corte dei Valois ed anche il pittore scelto dall'ambasciatore fiorentino preferì recedere dagli impegni presi col Vettori nella speranza di ottenere compensi più elevati dalla famiglia reale:

"Il Duca d'Albania sarà qui domactina et li presenterò l'altra di V.S. et manderò la sua a madama la ducessa la quale non è ancora ritracta perché in su questo parto della Regina il pictore che mi havea promesso non è voluto andare pensando guadagnare più qua et se vedrò persista in questa fantasia ordinerò a Lione che ve ne mandino uno et da Lione vi è non sono più che dua giornate¹²⁸.

Da qui in avanti, si perde ogni traccia del quadro di Madeleine: se l'inviato mediceo riuscì o meno a portare a termine la sua missione, prima facendo dipingere il ritratto in Francia e poi spedendolo a Firenze, non è al momento possibile stabilirlo.

I numerosi ritratti citati nei documenti e la descrizione della principessa d'Alvernia, fornita al duca d'Urbino da Francesco Vettori, non sono stati sufficienti per stabilire quali fossero i lineamenti fisionomici di Madeleine de la Tour d'Auvergne ed il volto della fanciulla rimane, ancora oggi, piuttosto nebuloso. Sembra infatti essersi persa ogni traccia tanto dei dipinti inviati a Firenze quanto dei ritratti ricordati in alcuni inventari francesi¹²⁹.

¹²⁷ Lettera di Francesco Vettori a Goro Gheri (Amboise, 25-26 febbraio 1518) in ASF, *Mediceo avanti il Principato*, f. 142, n. 156 e parzialmente pubblicata in Langedijk 1981-1987, vol. II, p. 1215, n. 81,1Ac. Il documento è consultabile online al link: <http://www.archiviodistato.firenze.it/map/riproduzione/?id=139028>.

¹²⁸ Lettera di Francesco Vettori a Lorenzo de' Medici (Amboise, 3 marzo 1518) in BNF, *G. Capponi*, Cassetta 4, I, inserto 10. Ringrazio il Prof. Marcello Simonetta per avermi fornito la trascrizione completa del documento.

¹²⁹ Langedijk 1981-1987, vol. II, pp. 1215-1219, n. 81.

Alcune proposte sono state tuttavia avanzate. Nella sua monumentale opera sulla ritrattistica medicea, Karla Langedijk ha richiamato l'attenzione degli studiosi sulla sconosciuta dama francese oggi conservata agli Uffizi¹³⁰.

La tavola, di fattura notevole, è stata attribuita dalla critica alla mano del francese Jean Perréal (Fig. 20). Sebbene il *corpus* pittorico di quest'ultimo rimanga ancora incerto e lacunoso, come abbiamo visto, il Perréal ricoprì un ruolo di primo piano come artista di corte in Francia sotto diversi sovrani¹³¹, una circostanza che si mostra perfettamente in linea con l'ipotesi avanzata dalla Langedijk. Vanno nella direzione di un'identificazione con Madeleine de la Tour d'Auvergne anche la foggia del vestito, che data il dipinto entro il 1520, e lo stile del copricapo, tipicamente francese. Problematico rimane invece il nastrino iscritto che circonda con grazia ed eleganza il volto della dama degli Uffizi, il quale nastrino presenta all'osservatore la sequenza di lettere di un'enigma rimasto ancora irrisolto. È infatti verosimile che, tra le pieghe del copricapo, si stia celando il motto personale della misteriosa dama, forse unico elemento in grado di dirimere in maniera univoca la questione sull'identità del soggetto.

Ad ogni modo, chiunque fosse la dama francese, di lei si era già persa ogni memoria nella Firenze del duca Cosimo I, come dimostra la generica voce, dedicata al dipinto, nell'inventario della Guardaroba Medicea del 1553.

Una seconda ipotesi, è stata più di recente avanzata dal Simonetta, il quale sulla scia della descrizione fornita dal Vettori ha proposto di riconoscere la fanciulla d'Alvernia in una tavola francese, oggi conservata al Musée des Arts Décoratifs di Parigi¹³². Sebbene non dia il giusto peso alle profonde affinità che la tavola francese condivide con l'iconografia di *Mary Tudor*, la principessa inglese che fu consorte di Luigi XII, questa lettura congiunta di descrizione e quadro è di per sé estremamente affascinante, dal momento che richiama nuovamente l'attenzione degli studiosi su quale sia stata la sorte dei ritratti di Madeleine nel corso del Cinquecento e nei secoli a venire. Una questione rimasta ancora in larga parte aperta.

Qualcosa in più può forse essere detto invece sui canali attraverso i quali questi dipinti viaggiarono tra le corti europee all'inizio del XVI secolo.

Come si è detto, il *Ritratto di Lorenzo* giunse a Firenze nel febbraio del 1518 grazie ad un corriere dei Salviati diretto al banco di Lione. Non è da escludere che attraverso lo stesso

¹³⁰ Jean Perréal detto Jean de Paris, *Ritratto di donna (Madeleine de la Tour d'Auvergne ?)*, 1517-1518. Olio su tavola, 37 x 37 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. Depositi n. 37. Cfr. Langedijk 1981-1987, vol. I, pp. 57-58; vol. II, pp. 1215-1217, n. 81,1C.

¹³¹ Sull'artista Jean de Paris, cfr. *supra* pp. 95-96.

¹³² Anonimo, *Ritratto di Maria d'Inghilterra*, olio su tavola, 29 x 21,5 cm, 1514 ca. Musée des Arts Décoratifs, Parigi, Inv. n. 21135. La scheda dell'opera è visibile online al link: <http://collections.lesartsdecoratifs.fr/portrait-de-marie-d-angleterre>.

La proposta è stata presentata dallo studioso nel corso di un intervento (intitolato *Ritratti e contratti: rapporti cortigiani fra i Medici e Francesco I*) alla giornata di studi *Les arts de François Ier. L'Italie à la cour de France*, organizzata di recente a Firenze da Luisa Capodiceci e Gaylord Brouhot (Villa Finaly, 22 ottobre 2015).

canale il dipinto fosse da lì inviato in Francia, per essere donato alla giovane Madeleine in attesa del suo sposo. A quei tempi, infatti, era questo il mezzo di comunicazione più sicuro con il quale i Medici potevano raggiungere la corte francese¹³³.

I Salviati erano una famiglia dell'oligarchia fiorentina, dedita alla mercatura, che nel 1508 aveva deciso di espandere la propria rete commerciale aprendo una *compagnia* a Lione¹³⁴.

La nuova filiale, sorta sulle sponde del Rodano, era stata posta da subito sotto la direzione di Francesco Naldini, già ricordato a proposito di Giuliano di Lorenzo il Magnifico. La fondazione del banco lionese era stata voluta fortemente da Iacopo Salviati, il quale insieme al cugino Alamanno aveva fornito un terzo del capitale di partenza, mentre le restanti due parti del patrimonio (5000 *scudi di marchi* a testa) erano state messe dallo stesso Naldini e da Lanfredino Lanfredini¹³⁵.

Per quanto riguarda i Lanfredini, basti qui ricordare che, insieme ai Bartolini, essi costituirono uno dei maggiori *partners* commerciali dei Medici e dei Salviati, tanto che gli interessi commerciali delle quattro famiglie erano stati più volte salvaguardati tramite la stipula di alleanze matrimoniali¹³⁶.

All'aprirsi del Cinquecento, la cittadina francese di Lione era divenuta uno snodo commerciale di livello internazionale. Dagli anni Sessanta del secolo precedente, infatti, la decisione del monarca di Francia, Luigi XI (1461-1483), di trasferire la sede delle fiere da Ginevra alle sponde del Rodano aveva provocato il lento ed inesorabile declino dell'antico snodo commerciale francese in favore di Lione, dove in breve tempo l'afflusso di merci e di uomini da paesi lontani aveva trasformato il modesto centro urbano nella nuova capitale economica del regno dei Valois¹³⁷. Qui, infatti, quattro volte all'anno si diedero appuntamento i fornitori di seta grezza ed i mercanti che tornavano da Firenze, carichi dei loro drappi di seta finemente lavorati¹³⁸.

La manifattura tessile di qualità, offerta dagli italiani, era rinomata e ricercata in tutta Europa e presso i Salviati di Lione i mercanti francesi potevano trovare quei beni di lusso, provenienti dal Sud delle Alpi, che la nobiltà francese ricercava con sempre crescente interesse. Accanto al commercio dei tessuti, inoltre, la *compagnia* lionese svolgeva

¹³³ Per una definizione di *network* commerciale e per un'analisi delle sue implicazioni sociali e culturali in età moderna, si vedano Goldthwaite 2009, pp. 37-125; Lang 2014, pp. 107-109.

¹³⁴ Per una definizione del termine *compagnia*, si veda Goldthwaite 2009, pp. 64-79. Sulla famiglia Salviati, rimane invece fondamentale il contributo agli studi offerto da Hurtubise 1985.

¹³⁵ L'*écu de marc* era la moneta in uso alle fiere di Lione, cfr. Lang 2014, p. 265 nota 31.

¹³⁶ Lo stesso Iacopo Salviati, ad esempio, aveva preso per moglie Lucrezia de' Medici, figlia di Lorenzo il Magnifico.
Sul banco Salviati di Lione, si vedano Hurtubise 1985, *ad indicem*; Pallini-Martin 2009; Tewes 2011; Lang 2014.

¹³⁷ Sulla presenza italiana a Lione nel Rinascimento, si veda Tognetti 2013, pp. 7-14 con bibliografia ivi citata.

¹³⁸ Sulla produzione tessile fiorentina e sull'esportazione di drappi di seta, cfr. Goldthwaite 2009, pp. 282-295.

un'intensa attività bancaria, fornendo da un lato servizi finanziari all'aristocrazia locale e dall'altro cospicui prestiti alla Corona di Francia. A queste attività, in seguito all'elezione papale di Giovanni de' Medici nel marzo 1513, si era presto aggiunto anche l'incarico, affidato da Leone X proprio al banco Salviati, di provvedere al regolare trasferimento dalla Francia alle casse della Camera Apostolica delle ingenti somme di denaro, provenienti dalla riscossione di decime ed altre tasse nel reame francese¹³⁹.

Il modo in cui gli uomini di affari presenti a Lione svolsero un ruolo di mediazione verso la corte francese è chiarito da una lettera del cardinal Giulio de' Medici. Redigendo le istruzioni per il nunzio apostolico inviato in Francia nell'estate del 1517, infatti, il cardinale ragguagliò lo Staffileo sulla condotta da tenere nel suo viaggio verso la corte di Francesco I:

"R[everen]do D[omi]no E[pi]sco[po] sibiricens[i] S[erenissi]mi D[omi]ni
N[ostri] Nuncio

Mons[igno]re voi ne andrete ala volta di Francia co[n] piu celerità che vi
sara possi[bil]e ad trovare el Re Chr[istianissi]mo al quale N[ostro]
S[ignore] vi ha electo Nuncio suo et di questa s[an]c[t]a sede [...]

Q[ua]n[do] sarete poi à Lione la persona v[ost]ra potra alloggiare in casa
e salviati perche sono parenti & cose n[ost]re et da un Francesco
Naldini che e li al governo del banco potrete intendere dove si trova la
Corte & havere da lui qualche adviso perche é homo che ha pratiche
assai et parlare seco deli spacci che accadessi fare perche per le loro
mani el piu dele volte vi ma[n]deremo le l[ette]re n[ost]re et cosi voi
no[n] havendo co[m]modita piu certa indirizerete le v[ost]re à loro et se
havessi et ad spacciare apostata loro da Lione in qua le mandera[n]no
piglerete di questo bona intellig[ent]ia perche li advisi possono venire
presto secondo le importanze et perche N[ostro] S[ignore] & il
X[ristianissi]mo li ha[n]no deputatj ricevitorj dele Decime et Cruciatata
intenderete da loro se accadessi fare cosa alcuna in loro beneficio et
presterrete loro favore in nome di sua S[anti]tà col Re & co[n] Madama
et co[n] chi altrj bisognassi perche queste gratie habbino effecto [...]"¹⁴⁰.

E' in nome di questo legame tra la corte di Francia, il banco Salviati di Lione e la Roma di Leone X che il Turini affidò il *Ritratto di Lorenzo* ad un corriere diretto verso l'importante

¹³⁹ Lang 2014, pp. 112-116.

¹⁴⁰ Lettera del cardinale Giulio de' Medici a Giovanni Staffileo (Roma, 3 agosto 1517) in ASF, *Manoscritti Torrigiani*, f. 3, ins. 5, n. 18, carte non numerate.

piazza commerciale francese¹⁴¹. Allo stesso modo, pochi mesi più tardi furono i Bartolini di Lione ad essere chiamati in causa da Leone X per far arrivare a destinazione i dipinti, commissionati dal pontefice a Raffaello come doni per i Valois¹⁴². D'altronde, con la famiglia reale sempre in viaggio tra i castelli e le residenze disseminate per il regno e la nobiltà francese al suo seguito, quella vicinanza alla corte, che i mercanti fiorentini potevano vantare grazie alla loro professione, andava tenuta in grande considerazione. I regni di Luigi XII e Francesco I, infatti, si caratterizzarono per la preferenza accordata da questi sovrani ad un modello itinerante di corte tanto che, come sottolineato dal Knecht, "the court of France in the sixteenth century was whenever the king happened to be"¹⁴³.

IV.3 Dalla morte di Madeleine al Trattato di Barcellona: la politica medicea tra Roma e Firenze (1519-1529)

I dipinti della bella Madeleine furono inviati a Firenze dalla corte francese negli stessi giorni in cui a Roma Raffaello terminava il suo *Lorenzo de' Medici*. Questa coincidenza temporale sembra indicare che lo scambio di ritratti tra i promessi sposi, nella sua forma rituale ed in quanto parte di un più ampio cerimoniale di corte, trovasse di preferenza il proprio spazio nel momento in cui il braccio di ferro sulla dote volgeva ormai al termine e l'accordo tra le due parti poteva dirsi pressoché raggiunto.

Sfortunatamente per i due sposi, le nozze del duca di Urbino con la principessa francese non erano destinate a durare nel tempo. Già nella primavera del 1519, ad una sola settimana di distanza l'una dall'altro, entrambi i coniugi passarono a miglior vita, lasciando orfana la neonata Caterina, futura regina di Francia.

Madeleine de la Tour d'Auvergne, infatti, dopo giorni di accessi febbrili alternati a rapidi miglioramenti che più volte avevano fatto sperare invano i medici, si era spenta il 28

¹⁴¹ Su Jacopo Salviati e sul trasferimento a Roma di un ramo della famiglia, cfr. Hurtubise 1994. Sul ramo francese, inaugurato da Bernardo di Giannozzo Salviati, si veda invece Hurtubise 1985, pp. 198-206. Come ricordato dallo studioso, Bernardo è testimoniato come banchiere a Lione a partire almeno dal 26 ottobre 1516, quando è ricordato insieme a Francesco Salviati e Leonardo Spina come procuratore di Jacopo Salviati presso il re Francesco I. La data precisa del suo trasferimento in Francia rimane tuttavia sconosciuta, mentre è noto che nel 1517 Bernardo acquistò la signoria di Talcy nei pressi di Blois, ampliandone il castello ed eleggendola a residenza per sé e la propria famiglia. Il ramo Salviati inaugurato da Bernardo, tuttavia, si estinse solo due generazioni più tardi con la morte del nipote Forest, alla cui scomparsa si deve probabilmente la dispersione dell'archivio familiare.

¹⁴² Sui preparativi per il trasporto dei dipinti e sul coinvolgimento dei Bartolini di Lione, si veda Shearman 2003, vol. I, pp. 337-363, nn. 1518/31-36, 38-43, 45-47, 49-50, 57, 59. Cfr. inoltre *supra* par. IV.1 e IV.2.

¹⁴³ Knecht 2008, p. 40.

aprile, a causa probabilmente di un'infezione puerperale ed era stata frettolosamente inumata nella basilica fiorentina di San Lorenzo¹⁴⁴.

In pochi giorni, Lorenzo de' Medici aveva seguito le sorti della moglie. Da mesi costretto a letto da un male che lo rendeva ogni giorno più debole, il duca di Urbino esalò il suo ultimo respiro il 4 maggio, ucciso con buone probabilità da una tubercolosi polmonare¹⁴⁵ oppure vittima del *mal francese* o sifilide, che affliggeva il Medici da almeno un paio d'anni¹⁴⁶.

Alcune settimane prima di morire, Madeleine aveva portato a termine la sua gravidanza, dando alla luce l'unica erede legittima del casato mediceo, la piccola Caterina Maria Romula, nata il 13 aprile 1519¹⁴⁷. Nonostante non fosse mancato nell'*entourage* mediceo un certo disappunto per la nascita di una femmina, fin da subito la piccola orfana fu accolta presso il pontefice, Leone X, il quale ben comprendeva quale importanza rivestisse la nipote per le sorti della dinastia medicea.

Caterina era infatti l'unica Medici di nascita legittima che potesse perpetuare la stirpe. Oltre a lei, la Casa di Cosimo il Vecchio poteva ormai contare solo su due bastardi: Alessandro ed Ippolito. Il primo era nato dagli amori clandestini del cardinal Giulio ed era stato, per ovvie ragioni, legittimato come figlio naturale di Lorenzo, duca d'Urbino. Ippolito, invece, di un anno più grande di Alessandro, era figlio di una relazione extra coniugale, intessuta alla corte di Urbino da Giuliano di Lorenzo il Magnifico con la nobildonna Pacifica Brandano.

A vegliare sui primissimi mesi di vita della piccola Caterina era stata la nonna Alfonsina Orsini. Alla sua morte nel febbraio 1520, il re di Francia, Francesco I, si era fatto avanti per ottenere dal pontefice la tutela di Caterina e far crescere la bambina alla corte di Francia. Leone X, tuttavia, timoroso che la *duchessina* potesse divenire piuttosto un ostaggio nelle mani del Valois, ordinò che Caterina fosse tradotta a Roma¹⁴⁸.

Nei disegni del pontefice, la figlia di Lorenzo e Madeleine era destinata a sposare lo zio Ippolito, di otto anni più grande di lei, insieme al quale avrebbe governato su Firenze, riunendo in un'unico ramo le sorti del casato mediceo¹⁴⁹.

Nel frattempo, nell'attesa che quel giorno arrivasse, a prendersi cura di lei furono lo zio materno, il duca d'Albany, e le donne di casa Medici. Morta nonna Alfonsina, infatti, Caterina cresceva a Roma insieme ad Ippolito e ad Alessandro sotto l'occhio attento della

¹⁴⁴ Benzoni 2006b, p. 138; Poirier 2009, pp. 23-24.

¹⁴⁵ Poirier 2009, p. 23.

¹⁴⁶ Knecht 1998, p. 8; Benzoni 2006a, pp. 80-81.

¹⁴⁷ Frieda 2005, p. 13.

¹⁴⁸ Cloulas 1980, pp. 27-28; Poirier 2009, p. 25.

¹⁴⁹ Mariéjol 1920, pp. 1-28; Knecht 1998, p. 8; Frieda 2005, p. 22.

zia Clarice de' Medici, moglie del banchiere Filippo Strozzi, e della prozia Lucrezia, sposa di Jacopo Salviati.

Intanto alla corte pontificia, la scomparsa di Leone X il 1° dicembre 1521 aveva aperto la strada alle riforme del fiammingo filo-spagnolo Adriano di Utrecht, la cui prematura morte tuttavia aveva riconsegnato in pochi mesi le chiavi di Pietro nelle mani della famiglia Medici. Il 19 novembre 1523, infatti, il cardinal Giulio saliva al soglio papale, assumendo il nome di Clemente VII.

Per quanto riguarda la politica familiare, il nuovo pontefice sembrò perseguire in un primo tempo gli antichi piani del cugino Leone X.

Con l'elezione di Giulio alla tiara papale, la guida del casato passò ad Ippolito, ma essendo quest'ultimo ancora minorenni, la tutela del giovane ed il governo di Firenze furono affidati al cardinale Passerini. Il 31 agosto 1524, il figlio naturale del duca di Nemours fece il suo ingresso nella città toscana, seguito nel giugno dell'anno successivo da Caterina ed Alessandro. In questi mesi, i tre fanciulli trascorsero gran parte del loro tempo tra le stanze del Palazzo Medici a Firenze e la villa di Poggio a Caiano, mentre le voci su di un matrimonio tra Caterina ed Ippolito si facevano sempre più insistenti¹⁵⁰.

La lotta di Carlo V e Francesco I per il predominio in Italia avrebbe tuttavia segnato l'infanzia della *duchessina* in maniera inaspettata¹⁵¹. L'altalenante politica, portata avanti da Clemente VII nei confronti dei due sovrani stranieri, condusse nel maggio del 1527 alla terribile esperienza del sacco di Roma ed alla cacciata da Firenze del cardinal Passerini e dei due rampolli medicei, Ippolito ed Alessandro. Banditi i Medici dalla città, la Signoria incaricò Bernardo di Jacopo Rinuccini di prelevare la piccola Caterina dalla villa di Poggio a Caiano e di condurla nel convento domenicano di Santa Lucia, posto in via San Gallo. Da qui, all'inizio del mese di dicembre, la *duchessina* venne condotta dapprima presso il convento di Santa Caterina da Siena e quindi al monastero benedettino delle Murate.

Il biennio fiorentino di chiusura forzata fu costellato di momenti critici, nei quali l'incolumità stessa della giovane Medici fu più volte messa a repentaglio. L'importanza strategica, che per Clemente VII rivestiva Caterina nel mercato matrimoniale internazionale, si trasformò presto in un'arma per coloro i quali nella Signoria fiorentina avevano in odio il predominio mediceo. Con il diffondersi della peste in città e l'acuirsi dell'assedio da parte delle truppe spagnole, infatti, gli animi dei fiorentini erano divenuti ogni giorno più ostili nei confronti dei Medici e solo nell'ottobre 1530 Clemente VII riuscì a far rientrare sana e salva a Roma la piccola Caterina.

Una volta nell'Urbe, la *duchessina* fu affidata nuovamente alle cure di Lucrezia e di suo marito, Jacopo Salviati, ritrovando il suo posto al fianco di Alessandro ed Ippolito, con i quali condivideva gli spazi del Palazzo Medici, oggi palazzo Madama, e della villa di

¹⁵⁰ Cloulas 1980, pp. 28-30; Knecht 1998, pp. 9-10.

¹⁵¹ Sull'infanzia di Caterina de' Medici e sul turbolento contesto storico-politico che le fece da cornice, cfr. anche Frieda 2005, pp. 13-35; Poirier 2009, pp. 17-40.

Monte Mario, affrescata da Giulio Romano su disegni di Raffaello ai tempi del cardinalato di Clemente VII¹⁵².

Nel frattempo, per volere dello stesso pontefice, una svolta decisiva si stava consumando nella politica matrimoniale della casata.

Nonostante le spiccate inclinazioni di Ippolito per la vita di corte e per il matrimonio, fin dal gennaio 1529 il figlio di Giuliano era stato costretto all'abito cardinalizio da Clemente VII, il quale preferendogli il cugino Alessandro mirava ad escluderlo dal governo di Firenze¹⁵³.

Con la firma del trattato di Barcellona (29 giugno 1529), infatti, Carlo V d'Asburgo si era impegnato con il pontefice a restaurare con le sue truppe il perduto dominio mediceo su Firenze, ottenendo in cambio da Clemente VII la corona del Sacro Romano Impero¹⁵⁴.

A suggellare l'accordo con l'Asburgo, furono decise le nozze di Alessandro de' Medici con la figlia naturale dell'imperatore, Margherita d'Austria¹⁵⁵, con la quale il figlio del pontefice avrebbe governato la Repubblica fiorentina - formalmente come *primus inter pares* -, ricevendo inoltre dal novello suocero il titolo di duca della città.

¹⁵² Cloulas 1980, pp. 29-36.

¹⁵³ Frieda 2005, pp. 30-31.

¹⁵⁴ La scelta dell'Asburgo, fatta ormai dai principi elettori nel lontano giugno del 1519, attendeva infatti da un decennio la ratifica papale.

¹⁵⁵ Frieda 2005, p. 29.

Capitolo quinto

Gli anni di Clemente VII e Cosimo I

V.1 *L'abito non fa il monaco: i progetti matrimoniali di Ippolito de' Medici*

Prima che Clemente VII rimescolasse le carte in tavola in favore di Alessandro, diversi progetti matrimoniali avevano visto coinvolto Ippolito de' Medici.

Già nel 1514, quando il figlio di Giuliano aveva appena tre anni, era stato deciso il suo fidanzamento con Barbara di Rolando Pallavicino¹. Un più tardo documento di rinuncia alle nozze ricorda infatti la celebrazione degli "*sponsalia per verba de futuro*", voluti da Giuliano de' Medici "*pro Ill[ustrissimo] Domino Hippolyto eius nato Ju[ve]ne in infantile aetate constituto cum Mag[nifi]co et Illu[strissimo] Domino Rolando palavicino pro Ill[ustrissima] Domina Barbara eius filia Ju[ve]ne in infantile aetate*". Come cita la stessa rinuncia, l'atto del 1514 era stato rogato dalla segreteria pontificia per mano di tale "*Melchiore[m] De campania camere ap[osto]lice notarium Tempore fe[llicis] Re[cordationis] Leonis PP X[ristianissi]me*"².

L'età puerile di Ippolito, nato nel 1511, aveva tuttavia reso nulli gli accordi presi in suo nome ed agli sponsali non aveva fatto seguito nessun matrimonio³. Per sciogliere ciò che era stato unito in nome di Dio, si rese dunque necessario l'intervento di Clemente VII. Nel febbraio 1525, si procedette così ad una dichiarazione giurata di rinuncia agli impegni contratti dieci anni prima, nella quale si affermò che "*Nec p[re]fatus Ill[ustrissimus] Dominus Hippolitus Nec p[rae]libata Domina Barbara ullo unq[uam] tempore Ratificaverunt vel approbaverunt verbo vel sc[r]ipt[o] tacite vel exp[re]sse Nec intendant Ratificare vel approbare*"⁴. In questo modo, Rolando Pallavicino fu libero di unire con regolari nozze la figlia Barbara al conte Ludovico Rangoni⁵.

¹ Campari 1910, pp. 228-229; McIver 2003, pp. 51-52.

² ASF, *Carte Stroziane*, Prima serie, f. 10, c. 132 r.

³ A questo proposito, il Campari ricorda che l'età minima per contrarre gli sponsali era fissata a sette anni. Cfr. Campari 1910, p. 228 nota 2.

In seguito alla morte del duca d'Urbino, nel maggio 1519 Carlo d'Asburgo si era affrettato a proporre a Leone X una moglie filo-spagnola per Ippolito de' Medici. Lo stesso re di Spagna avrebbe scelto la fanciulla in modo tale che fosse di rango elevato e di età conveniente, dotandola inoltre di diecimila ducati annui. Cfr. ASF, *Manoscritti Torrigiani*, f. 3, busta II, fascio VII, ins. 2, n. 4.

⁴ ASF, *Carte Stroziane*, Prima serie, f. 10, c. 132 r.

⁵ Sull'intricata questione del fedecommesso legato all'eredità dei Pallavicino e sul ruolo svolto da Clemente VII in tale disputa, si veda Campari 1910.

Il finanziamento di Ippolito con Barbara potrebbe spiegare la presenza di un presunto ritratto della Pallavicino nelle collezioni fiorentine⁶ (Fig. 21). Presunto, come vedremo, dal momento che l'identificazione del soggetto è stata proposta da Corrado Ricci all'inizio del secolo scorso⁷, non trovando in seguito unanime consenso da parte della critica. Non meno controversa, d'altronde, appare l'attribuzione della tavola fiorentina all'artista parmense, Alessandro Araldi⁸.

Il dipinto oggi agli Uffizi non è il solo quadro a riprodurre le fattezze dell'ignota fanciulla. Del ritratto è nota infatti un'altra copia di qualità molto elevata (Fig. 22), che spinge a credere all'esistenza di una matrice comune per entrambi i dipinti, ossia ad ipotizzare che un artista o la sua bottega fossero stati incaricati di produrre più esemplari dello stesso ritratto. Questa seconda tavola, oggi a Oxford, fu lasciata in eredità alla Christ Church Library nel 1765 dal generale inglese John Guise, il quale la ritenne una *Santa Caterina* di mano del Carpaccio. Un successivo rimaneggiamento dell'opera aveva infatti aggiunto la ruota dentata, attributo della santa, e la palma del martirio, entrambi rimossi nel 1965 in seguito all'intervento di pulitura, condotto sull'opera da J. C. Deliss⁹. Un intervento che, restituendo la piena leggibilità all'opera, ha permesso di apprezzarne la finezza pittorica, la quale non ha nulla da invidiare al corrispondente dipinto fiorentino. Le due tavole sono infatti tra loro distinguibili unicamente da leggere variazioni nella resa di alcuni particolari iconografici, come la disposizione delle gemme e l'acconciatura dei capelli.

Il ritratto inglese è stato messo in relazione dallo Shaw, curatore del catalogo oxfordiano, con l'iconografia di Beatrice d'Este, sorella di Isabella e moglie di Ludovico il Moro¹⁰.

La conclusione dello Shaw non era del tutto nuova. Il nome di Beatrice d'Este era stato in precedenza proposto anche per la fanciulla degli Uffizi, sebbene una tale identificazione sia oggi di preferenza esclusa: già negli anni Cinquanta, infatti, la Ghidiglia Quintavalle aveva sottolineato la *notevole somiglianza* della fanciulla nella tavola fiorentina con l'adolescente

⁶ Alessandro Araldi, *Ritratto di Barbara Pallavicino*, secondo decennio del XVI secolo. Olio su tavola, 46,5 x 35 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. Palatina 1912 n. 371.

⁷ Ricci 1908.

⁸ Sul *corpus* pittorico dell'Araldi, si vedano Ricci 1903; Ghidiglia Quintavalle 1958; Chiusa 1996. Si noti, in particolare, che nell'ultimo contributo citato qui in nota il ritratto di Barbara Pallavicino agli Uffizi è stato definitivamente espunto dal catalogo dell'artista parmense.

⁹ Scuola lombarda, *Beatrice d'Este, duchessa di Milano*, fine XV secolo. Olio su tavola, 51 x 34,5 cm. Christ Church, University of Oxford, Oxford, Inv. n. JBS 156.

La scheda dell'opera è consultabile anche online al link: <http://artuk.org/discover/artworks/beatrice-deste-duchess-of-milan-229156#>.

Per un'analisi più dettagliata del dipinto e per la bibliografia specifica, si veda invece *Paintings by Old Masters* 1967, pp. 92-93, n. 156. Un'immagine della tavola prima del restauro novecentesco si trova in *Pictures by the Old Masters* 1916, plate XL, n. 181.

¹⁰ Sull'iconografia di Beatrice d'Este, si veda Malaguzzi Valeri 1917, pp. 25-31, in particolare nota 1.

moglie del Moro, scolpita in un busto marmoreo da Gian Cristoforo Romano intorno al 1491¹¹ (Fig. 23).

Della giovane Este sono noti almeno altri due ritratti, a lei riconducibili con certezza. In un diploma del 28 gennaio 1494, il volto di profilo della figlia del duca di Ferrara appare in un tondo, con cornice clipeata ed iscrizione latina, posto di fronte al medaglione ritratto del marito (Fig. 24). Si tratta di una donazione di terre, poste nei domini di Novara, Pavia e Milano, fatta da Ludovico Sforza in favore della moglie, la cui raffinata decorazione miniata, che illumina il documento con una profusione di lapislazzuli e foglie d'oro, è stata ricondotta dagli studiosi alla mano di Giovan Pietro Birago¹².

I lineamenti di Beatrice ritornano inoltre, pressoché invariati, nella cosiddetta *Pala Sforzesca* della Pinacoteca di Brera (Fig. 25 e 26), databile anch'essa al 1494-1495 circa¹³. Nel ricondurre la tavola della Christ Church nell'alveo dell'iconografia di Beatrice d'Este, lo Shaw ha dato particolare peso alla presenza tra i doni, inviati alla futura sposa dal reggente del ducato di Milano, di un "*bello zoglielo da atachare a dicta collana, nel quale è uno bellissimo smiraldo de grande persona, et uno balasso et una perla in forma de pero*"¹⁴. Secondo lo studioso, infatti, il gioiello sarebbe identico a quello indossato dalla giovane fanciulla. Tuttavia, tale abbinamento - perla (di preferenza a pera), smeraldo e rubino - con l'aggiunta o meno di zaffiri rappresentava una scelta assai comune tra Quattro e Cinquecento. Gli orafi di numerose corti europee si videro commissionare questo tipo di pendenti e per circa un secolo inventari e ritratti ne testimoniano l'ampissima diffusione. Simili gioielli, con montature pressoché identiche, si riscontrano con facilità tanto in Francia che in Inghilterra ed in Italia ancora nel XVI secolo.

Va inoltre notato che l'identificazione proposta dallo Shaw costringerebbe, come conseguenza naturale, ad anticipare la datazione dell'opera fiorentina di quasi tre decenni, dal momento che Beatrice morì di parto nel castello di Milano nel gennaio 1497. Se poi, sulla scia delle notazioni di costume¹⁵, si volessero ricondurre i due ritratti di Firenze ed

¹¹ Gian Cristoforo Romano, *Ritratto di Beatrice d'Este*, 1490-1491. Marmo, 59,5 x 30 x 24,3 cm. Musée du Louvre, Parigi, Inv. n. ML 10.
Cfr. Ghidiglia Quintavalle 1958, p. 318. Per un'esauriente bibliografia sul busto marmoreo del Louvre, si vedano invece *Les sculptures européennes* 2006, p. 189; *The Renaissance Portrait* 2011, pp. 255-257, n. 101.

¹² *Diploma di donazione (28 gennaio 1494)*, 1494. Tempera e foglia d'oro su pergamena, 61 x 55 cm. British Library, Londra, Add. MS 21413, c. 1r.
Per la bibliografia specifica, si rimanda alla scheda dell'opera consultabile online al link: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_21413.

¹³ Maestro della Pala Sforzesca, *Madonna in trono col Bambino, i Dottori della Chiesa e la famiglia di Ludovico il Moro ("Pala Sforzesca")*, 1494-1495. Olio e tempera su tavola, 230 x 165 cm. Pinacoteca di Brera, Milano, Inv. n. Reg. Cron. 451.
Per i riferimenti bibliografici sull'opera, si vedano *Pinacoteca di Brera* 1988, pp. 325-330, n. 145 (scheda di catalogo: Pietro C. Marani); *Pinacoteca di Brera* 2010, p. 312, n. 881.

¹⁴ Citato da *Paintings by Old Masters* 1967, p. 93.

¹⁵ Cfr. più avanti, p. 136, le osservazioni fatte dalla McIver in merito all'abbigliamento della fanciulla.

Oxford al matrimonio della Este con lo Sforza nel 1491, l'effigiata risulterebbe troppo matura in confronto all'adolescente sedicenne, che fu Beatrice al momento delle sue nozze. Contrariamente a quanto affermato dal Malaguzzi Valeri nel volume del 1917, la rotondità del viso di Beatrice, fedelmente riprodotta da Gian Cristoforo Romano nel busto del Louvre, non sembra ritornare nell'iconografia successiva della moglie del Moro, mentre rappresentò probabilmente un carattere fisionomico distintivo di Barbara Pallavicino, anche in età più matura.

Dal momento inoltre che, come noto, Beatrice era stata destinata a Ludovico fin dall'età di cinque anni, un'identificazione con la nobildonna ferrarese, giunta già da alcuni anni alla corte di Milano, renderebbe conto a fatica dell'esistenza di due ritratti pressoché identici e tra loro coevi.

Sembra invece più plausibile che la figura di Beatrice d'Este, destinata a divenire la *novarum vestium inventrix* tramandata dal Muralto, proprio per la sua fama più volte ricordata dagli studiosi, costituisse ancora nei primi decenni del Cinquecento un modello, un esempio da imitare per una facoltosa fanciulla, probabilmente appena iniziata dal padre alla vita della corte¹⁶. Si tenga nel giusto conto che solo pochi anni prima gli interessi dei Pallavicino avevano portato alcuni esponenti della famiglia ad avvicinarsi ai duchi di Milano. Non è superfluo ricordare, infatti, che il matrimonio proprio di Rolando, padre di Barbara, con Domitilla Gambaro (1505) aveva avuto lo scopo *in primis* di rinsaldare i legami famigliari con la corte milanese¹⁷. Ipotizzare che da parte dei Pallavicino vi fosse stata una scelta deliberata di ricorrere al modello ritrattistico offerto da Beatrice d'Este non risulterebbe quindi del tutto fuori contesto.

Le due sconosciute di Firenze e di Oxford rivelano infatti una forte somiglianza fisionomica anche con il volto di Barbara Pallavicino così come noto dalla pala d'altare, che il padre Rolando commissionò al pittore Francesco Zaganelli da Cotignola nel 1518-1519. La grande tavola, raffigurante la *Madonna con il bambino fra santi*, era destinata in origine all'antica chiesa del convento parmense dell'Annunziata di fuori Porta Nuova, un edificio che già nella seconda metà del Cinquecento era andato distrutto. Nella predella della pala dello Zaganelli, comparivano anche i ritratti dei donatori - Rolando e Barbara Pallavicino da un lato (Fig. 27) e Domitilla Gambaro dall'altro (Fig. 28) -, oggi separati dal pannello centrale e ubicati nel basamento delle colonne che cingono la sovrastante *Sacra Conversazione*¹⁸.

La rotondità del viso, e più in generale la corrispondenza quasi puntuale con i lineamenti del volto mostrati dalla Pallavicino a Parma, spinge a confermare per il ritratto fiorentino

¹⁶ Sulla figura di Beatrice d'Este, si veda la recente raccolta di contributi *Beatrice d'Este* 2008, in particolare Venturelli 2008.

¹⁷ Cfr. McIver 2003, p. 55 nota 17.

¹⁸ Francesco Zaganelli, *Ritratti di Rolando Pallavicino con la figlia e Domitilla Gambaro*, 1519. Dipinto su tavola, 67 x 40 cm (cadauna). Chiesa della SS. Annunziata, Parma. Sulla commissione della pala d'altare, si vedano Zama 1994, pp. 187-190, n. 72; McIver 2003.

l'identità, già proposta dal Ricci all'aprirsi del secolo scorso. D'altronde, il confronto con la tavola dello Zaganelli e l'età mostrata dalla ignota fanciulla degli Uffizi appaiono in linea con una datazione *ante quem* al 1525, fornita dalla rinuncia di Ippolito nelle *Carte Stroziane*.

Di recente, il ritratto dubitativamente attribuito all'Araldi ha richiamato l'attenzione di Katherine A. McIver, la quale ha sottolineato come nel ritratto degli Uffizi la *brocchetta di testa*, ossia il fermaglio arricchito da perle e pietre preziose, fosse di regola abbinato alla triade *coazzone, trinzale e lenza* in contesti che potrebbero definirsi matrimoniali. Questi elementi hanno condotto la studiosa a concludere che il dipinto fosse stato realizzato per il futuro sposo di Barbara, Ludovico Rangoni¹⁹. Tuttavia, il breve saggio, dedicato dal Ghizzoni alla ritrattistica pallavicina e citato dalla stessa studiosa nel suo lavoro del 2003, riteneva sì il dipinto degli Uffizi un saggio di come apparisse la promessa sposa, una sorta di "presentazione per il progetto nuziale", ma inviato dai signori di Zibello e Roccabianca non al Rangoni, bensì a Firenze per Ippolito de' Medici²⁰.

Purtroppo la dispersione dei beni di Ippolito e l'assenza di una guardaroba medicea per i primi decenni del XVI secolo rendono complesso ricostruire le vicende collezionistiche del dipinto oggi agli Uffizi, lasciando per il momento aperta la questione a quale promesso sposo fosse destinato il ritratto.

Barbara Pallavicino non fu, ad ogni modo, l'ultima candidata ad essere presa in considerazione per Ippolito. Nel maggio del 1520, ad esempio, il cardinal Bibbiena scrisse alla regina madre di Francia, Luisa di Savoia, per ringraziarla dell'interessamento mostrato dal sovrano francese nei confronti dei familiari di Leone X. Dalla corte di Francesco I era infatti giunta al pontefice una proposta di *mariaggio* con Madame de Givry per Ippolito de' Medici²¹.

A quest'informazione, si aggiunga che, neppure un anno prima del conferimento al Medici del cappello cardinalizio, Vespasiano Colonna aveva disposto il 12 marzo 1528 tramite testamento che la figlia Isabella andasse in sposa al figlio di Giuliano il Magnifico. La dote era stata fissata dallo stesso Colonna a 30 mila ducati, ma nel gennaio del 1529 Clemente VII aveva già imposto al futuro sposo l'abito talare²².

Anche una volta divenuto cardinale, Ippolito non aveva abbandonato la *sua strana fantasia* di voler prender moglie, accennando più volte all'idea di abbandonare la vita ecclesiastica.

¹⁹ McIver 2006, pp. 162-163. L'idea che il ritratto della Pallavicino fosse stato destinato al futuro sposo Ludovico era già stata anticipata dalla studiosa in McIver 2003, p. 55 nota 23.

²⁰ Ghizzoni 1975, pp. 22-24.

²¹ Lettera del cardinal Dovizi a Luisa di Savoia (Roma, 19 maggio 1520), pubblicata in Molini 1836-1837, vol. I, p. 85. È forse a questo progetto matrimoniale che si riferisce anche il Cloulas nella sua monografia su Caterina de' Medici, quando ricorda la proposta avanzata per Ippolito nel 1520 di una dama francese, parente dell'ammiraglio di Brion, Filippo di Chabot. Cfr. Cloulas 1980, pp. 36-37.

²² Fosi - Rebecchini 2009, pp. 100.

Tra l'inverno e la primavera del 1531, un brusio di voci si era rincorso nella corte papale. Tornato da poco in patria, il 3 luglio dello stesso anno l'ambasciatore della Repubblica veneta, Antonio Soriano, leggeva in Senato la relazione sulla missione appena conclusa a Roma, riportando fedelmente quanto udito²³. "Ho poi sentito mormorare da alcuni - raccontava il Soriano - essere obbietto del cardinal de' Medici, dispretandosi, di pigliare per moglie la duchessina, nipote del papa, e sua cugina in terzo grado; con la quale vive in amor grande, essendo anche da lei riamato; né più in altro ella confida né ad altri ricorre nei suoi bisogni e desideri, salvo al detto cardinale"²⁴. Riprendendo l'antico progetto di Leone X, Ippolito premeva infatti in quei mesi per ottenere la mano di Caterina e governare con lei Firenze²⁵.

Nel 1532, e poi di nuovo nel 1534, aveva invece comunicato al papa di voler sposare Giulia Varano. Ella era al tempo poco più di una bambina e la sua mano, per giunta, era stata già promessa al principe Guidubaldo della Rovere, duca di Urbino. Tuttavia, in quanto orfana di padre la duchessa di Camerino era un partito da non lasciarsi sfuggire, dal momento che avrebbe portato con sé in dote un intero stato²⁶.

Tutti i progetti proposti dall'irrequieto Ippolito erano stati sempre osteggiati con piglio risoluto da Clemente VII, il quale aveva dissuaso il cardinale dall'abbandonare la vita clericale ricorrendo di volta in volta ad ingenti esborsi di denaro in favore del nipote, accompagnati per giunta da remunerativi benefici ecclesiastici²⁷.

Sebbene gli studi sulla ritrattistica di Alessandro ed Ippolito de' Medici non abbiano finora messo in luce alcun dipinto dei due rampolli medicei collegabile ai negoziati matrimoniali che, a più riprese, li videro coinvolti²⁸, tuttavia uno sguardo all'immagine ufficiale che Ippolito de' Medici scelse per sé nel quarto decennio del Cinquecento suggerisce alcune considerazioni.

Come abbiamo visto, infatti, nei primi anni Trenta del secolo Ippolito manifestò più volte il proprio disprezzo per l'abito cardinalizio, impostogli dallo zio. Numerose testimonianze coeve ricordano la predilezione del Medici per la vita di corte, per gli abiti raffinati ed esotici, per i campi di battaglia. A parte rare occasioni, nelle mani di Ippolito ogni apparizione pubblica si trasformava in un momento di ostentazione, nel quale fuori da ogni convenzione il cardinale compariva in abiti secolari, circondato da armi e tessuti preziosi. Il disappunto di Clemente VII per la condotta del nipote era culminato nel gennaio 1534,

²³ La relazione al Senato del Soriano offre un'esaustiva panoramica delle trattative matrimoniali in corso in quel periodo in casa Medici, per la quale si veda *Relazioni* 1846, pp. 275-293.

²⁴ *Relazioni* 1839-1863, serie II, vol. III (1846), p. 282.

²⁵ Cloulas 1980, p. 37; Rebecchini 2010, pp. 70-72.

²⁶ Feliciangeli 1891, pp. 116-119.

²⁷ Rebecchini 2010, pp. 110-111.

²⁸ Cfr. Langedijk 1981-1987, vol. I, pp. 223-225, n. 1 e vol. II, pp. 1079-1090, n. 62; Rebecchini 2010, pp. 160-163.

quando il pontefice spazientito ed irritato dichiarò di non essere più disposto a vederlo cavalcare "vestito hora alla turchesca, hora alla gregesca et hora a l'ungaresca che non sono abiti da cardinale"²⁹.

Proprio agli anni tra il 1532 ed il 1534, risalgono alcuni dipinti commissionati da Ippolito, nei quali il Medici appariva laicamente abbigliato³⁰.

Stando a quanto tramandato dal Vasari, sotto tali sembianze il cardinale de' Medici fu ritratto da Tiziano almeno due volte tra il 1532 ed il 1533, in occasione del secondo incontro bolognese di Clemente VII con l'imperatore³¹. Scrive infatti l'aretino nelle sue *Vite*:

“Né passò molto, che tornando Carlo Quinto a Bologna per abboccarsi con papa Clemente, quando venne con l'esercito d'Ungheria, volle di nuovo essere ritratto da Tiziano; il quale ritrasse ancora, prima che partisse di Bologna, il detto cardinale Ipolito de' Medici con abito all'ungheresca; et in un altro quadro più piccolo il medesimo tutto armato; i quali ambidue sono oggi nella guardaroba del duca Cosimo”³².

La notizia vasariana è confermata dagli inventari della Guardaroba medicea, i quali annotano la presenza di entrambi i quadri nelle collezioni ducali a partire almeno dal 1553³³. Sebbene del ritratto in armatura non rimanga più alcuna traccia, il primo dipinto menzionato dal Vasari è identificabile nel *Ritratto di Ippolito de' Medici vestito all'ungherese* (Fig. 29), oggi conservato alla Galleria Palatina di Firenze in Palazzo Pitti³⁴. Come un condottiero vittorioso ed un raffinato cortigiano, il cardinale indossa una veste di velluto, al di sotto della quale lo sguardo attento dello spettatore può indovinare facilmente la sagoma di una corazza. Il caratteristico copricapo e le armi rimandano alla recente missione nel 1532 del cardinale in Ungheria. Nella mano sinistra, infatti, Ippolito tiene una sciabola ricurva dal gusto decisamente esotico, mentre con la destra impugna con forza una mazza ferrata tipicamente ungherese, detta *buzogány*. Il cappello è ornato con piume di

²⁹ Lettera di Fabrizio Pellegrini a Federico Gonzaga (Roma, 10 gennaio 1534), citata in Rebecchini 2010, pp. 107-108 nota 65. Sull'eccentrico abbigliamento di Ippolito de' Medici, si veda invece Rebecchini 2010, pp. 163-169.

³⁰ Per una panoramica sulla ritrattistica di Ippolito de' Medici, si vedano Langedijk 1981-1987, vol. II, pp. 1079-1090, n. 62; Rebecchini 2010, pp. 160-163.

³¹ Sull'incontro di Clemente VII e Carlo V nel 1532 e sugli artisti accorsi a Bologna per l'occasione, si veda da ultimo Sassu 2012. Cfr. inoltre Agosti 2000, la quale suggerisce invece che il ritratto di Ippolito sia stato dipinto da Tiziano a Venezia, passando poi nella collezione di Paolo Giovio.

³² Vasari 1966-1987, vol. VI, p. 162. Il passo delle *Vite* vasariane è consultabile anche online al link: http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=Giuntina&volume_n=6&page_n=162.

³³ Cfr. *La Galleria Palatina* 2003, vol. II, p. 458, n. 751 (scheda di catalogo: Serena Padovani).

³⁴ Tiziano Vecellio, *Ritratto del cardinale Ippolito de' Medici*, 1532-1533. Olio su tela, 139 x 107 cm. Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Firenze, Inv. Palatina 1912 n. 201.

struzzo e da un fermaglio, recante l'emblema del Medici: una stella cometa con il motto "INTE[R] [OMN]ES". I versi, tratti dalle Odi di Orazio (I, 12, 46-4), vengono letti come un'allusione alla supremazia sulle altre donne di Giulia Gonzaga, la bellissima vedova di Vespasiano Colonna, amata da Ippolito³⁵.

Un "*quadretto corniciato di pero tinto, col ritratto d'Ippolito Cardinal de' Medici in habito secolare*"³⁶, corredato da un'attribuzione a Sebastiano del Piombo, figurava anche tra i beni romani di Fulvio Orsini. Come indicato dalla voce inventariale, il dipinto del bibliotecario di casa Farnese doveva essere di piccole dimensioni, ma servì ugualmente allo Hirst per sottolineare il legame tra Ippolito e Sebastiano del Piombo. Sebbene infatti il Vasari non menzioni mai un ritratto del Luciani raffigurante il cardinale Medici, nella sua monografia sull'artista veneziano lo studioso richiamò l'attenzione su una tavola di grandi dimensioni (Fig. 30), databile agli Trenta del XVI secolo, la quale, transitata sul mercato newyorkese negli anni Settanta, fu in seguito battuta all'asta da Sotheby's nel luglio del 1999 a Londra³⁷.

Sebbene l'identificazione del gentiluomo stante con Ippolito de' Medici non abbia trovato concorde la critica³⁸, appare evidente la scelta reiterata del cardinale di commissionare propri ritratti in vesti laiche, in particolare per quanto riguarda il quarto decennio del Cinquecento. Una circostanza che permette di avanzare alcune ipotesi sul modo in cui un osservatore coevo avrebbe letto il dipinto e su quale fosse la funzione sociale demandata al genere del ritratto.

Le opere appena ricordate videro infatti la luce negli anni in cui, tra il 1531 ed il 1534, più insistenti si fecero anche le ambizioni matrimoniali di Ippolito, andando di pari passo con l'affiorare di una crescente insofferenza dello stesso per il ruolo marginale riservatogli da Clemente VII all'interno della famiglia Medici. La volontà di Ippolito di affermarsi politicamente e di rivendicare per sé un futuro come signore di uno stato territoriale traspare con forza dall'opera del Vecellio. Proprio a proposito della commissione a Tiziano, ad esempio, il Rebecchini ha di recente sottolineato come, "alla fine del 1532, quando il ritratto fu dipinto, quell'abito e quella posa costituivano una sfida, un gesto di insofferenza nei confronti del ruolo cui [Ippolito] era stato destinato dallo zio Clemente VII"³⁹.

Sebbene non vi siano al momento elementi che permettano di accostare i dipinti sopra menzionati ai *desiderata* matrimoniali, enunciati in più occasioni dallo stesso Ippolito, non

³⁵ Per ulteriori approfondimenti bibliografici sull'opera, si rimanda a *La Galleria Palatina* 2003, vol. II, p. 458, n. 751 (scheda di catalogo: Serena Padovani); *Tiziano e il ritratto di corte* 2006, pp. 118-119, n. 7 (scheda di catalogo: Tiziana Scarpa).

³⁶ De Nolhac 1884, p. 432, n. 23; Hochmann 1993, p. 76, n. 23; Rebecchini 2010, p. 161 nota 19.

³⁷ Sebastiano Luciani, *Ritratto di gentiluomo*, quarto decennio del XVI secolo. Olio su tavola, 107,6 x 95,8 cm. Collezione privata. Cfr. Hirst 1981, p. 114; Sotheby's 1999, pp. 110-112, n. 66.

³⁸ Cfr. *Sebastiano del Piombo* 2008, pp. 198-199, n. 42 (scheda di catalogo: Mauro Lucco).

³⁹ Rebecchini 2010, p. 161.

è tuttavia da escludere che nel commissionare la propria immagine l'audace ed impetuoso cardinale abbia scelto un modello ritrattistico che potesse essere facilmente utilizzabile anche in ambito nuziale. Come abbiamo visto, infatti, a quest'altezza cronologica tale uso era ormai divenuto comune anche all'interno della famiglia Medici, grazie al consolidarsi dei rapporti con la corte francese e all'esempio fornito in precedenza dalle esperienze dei duchi Giuliano e Lorenzo.

In quest'ottica, facendosi ritrarre come un giovane rampollo, estroso ed *à la page*, Ippolito esprimerrebbe quindi non solo il proprio dissenso nei confronti dei progetti predisposti per lui - e suo malgrado - da Clemente VII, ma rivendicherebbe per sé un ruolo di primo piano nel mercato matrimoniale dei primi anni Trenta del XVI secolo, affermando le proprie ambizioni politiche in quella che il Rebecchini ha definito una "consapevole infrazione del *decorum* che il suo ruolo gli avrebbe imposto di seguire"⁴⁰.

Non si può infatti escludere che, in alcuni casi, una medesima tipologia di ritratto, aderente ad un modello condiviso di vita cortigiana, fosse di volta in volta reimpiegata con finalità diplomatiche, matrimoniali o di rappresentanza.

V.2 Quadri e doni sulla via di Francia: Caterina ed Enrico d'Orléans

Il silenzio delle fonti riguardo un possibile utilizzo di ritratti nei negoziati matrimoniali, avviati da Clemente VII per il figlio Alessandro, e la reticenza delle stesse sugli scopi dei dipinti, commissionati da Ippolito, scompaiono del tutto dinanzi agli accordi conclusi negli stessi mesi per le future nozze di Caterina.

I negoziati erano stati in questo caso tutt'altro che veloci. Fin dal dicembre del 1524, infatti, si era vociferato del progetto di far sposare la nipote del pontefice con il duca d'Orléans, secondogenito di Francesco I⁴¹. Tuttavia, prima dell'assedio di Firenze del 1527, erano giunte a Clemente VII altre richieste per la mano della *duchessina*.

Al tempo della prigionia di Caterina nel convento fiorentino di Santa Lucia, si era fatto avanti tra i principi italiani Ercole d'Este, figlio del duca di Ferrara, Alfonso I. Monsieur de Vaudémont, inoltre, era giunto a Roma, tra il gennaio ed il febbraio del 1527, per ottenere dal papa Medici la mano di Caterina e per consolidare le proprie pretese sul regno di Napoli. Nelle stesse settimane, anche l'ambasciatore inglese presso la Santa Sede, Sir John

⁴⁰ Rebecchini 2010, p. 164. Con queste parole, lo studioso commenta la scelta di Ippolito di presentarsi ad Alessandro de' Medici in abiti laici in occasione di un incontro tra i due rampolli Medici, avvenuto alle porte di Roma nel settembre del 1531.

⁴¹ Cfr. Lettera di William Fitzwilliam al cardinale Wolsey (14 dicembre 1524) in *Letters and papers* 1864-1920, vol. IV, p. 402, n. 926. Consultabile anche online al link: <http://www.british-history.ac.uk/letters-papers-hen8/vol4/pp399-404>.

Russell, aveva fatto la sua parte, discutendo con il pontefice il disegno di dare in moglie Caterina ad Henry Fitzroy, duca di Richmond ed unico erede, sebbene di nascita illegittima, del sovrano inglese, Enrico VIII⁴². Infine, lo zio materno di Caterina, il duca d'Albany Giovanni Stuart, aveva proposto al pontefice un matrimonio con il minore re di Scozia, Giacomo V, del quale lo stesso duca era tutore. L'ipotesi non aveva tuttavia incontrato i disegni politici di Clemente VII⁴³.

Nei mesi dell'assedio alla città di Firenze, Clemente VII aveva anche vagliato l'ipotesi di ricompensare gli sforzi del comandante delle truppe assedianti, Philibert de Chalon, concedendogli la mano di Caterina. Sfortunatamente, il principe d'Orange aveva trovato di lì a poco la morte nella battaglia di Gavinana, proprio al comando delle truppe imperiali inviate a riconquistare Firenze.

Una volta riaffermato il controllo mediceo sulla città e ricondotta a Roma la *duchessina*, si erano discussi alla corte papale i nomi di Federico Gonzaga, duca di Mantova, e di Guidubaldo della Rovere, principe di Urbino. Anche l'imperatore, forte del rinnovato legame con Clemente VII, aveva detto la sua, facendo pressioni sul pontefice affinché acconsentisse ad unire la nipote Caterina al duca di Milano, Francesco II Sforza⁴⁴.

Il trentasettenne, malato e senza un soldo, non era forse il miglior partito a cui una principessa di appena dieci anni potesse aspirare. Ma a preoccupare Clemente VII non era certo il destino personale di Caterina, quanto piuttosto il rischio che un'unione con Milano rendesse la politica papale, e di conseguenza quella di Firenze, di fatto subordinate agli interessi imperiali nella penisola. Uno spettro che le pressanti richieste di Carlo V per la convocazione di un Concilio generale della Chiesa rendevano ogni giorno più reale per il pontefice.

Così, quando nel 1530 giunse alle orecchie di Clemente VII la notizia che il sovrano francese era ancora intenzionato a proporre il suo secondogenito Henri, duca d'Orléans, per la figlia di Lorenzo e Madeleine, il pontefice, pur inizialmente diffidente, aveva accolto con crescente interesse la proposta avanzatagli dal duca d'Albany. Francesco I aveva infatti visto sfumare le nozze del figlio Henri con la principessa inglese, Mary Tudor, figlia di Enrico VIII e sperava di riaprire, tramite l'alleanza con Roma, la via per la riconquista dei territori italiani.

Clemente VII, di indole prudente ed indecisa quale era, preferì condurre i negoziati con il Valois nel più assoluto silenzio, attento per il momento a non frustrare le speranze di Carlo

⁴² Cfr. Lettera di Sir Gregory Casale e Sir John Russell al cardinale Wolsey (11 febbraio 1527) e Lettera di Sir John Russell ad Enrico VIII (11 febbraio 1527) in *Letters and papers* 1864-1920, vol. IV, pp. 1285-1287, nn. 2875-2876. Consultabili anche online al link: <http://www.british-history.ac.uk/letters-papers-hen8/vol4/pp1271-1291>.

⁴³ Cfr. Lettera di Turenne al duca d'Albany (1 maggio 1527) in *Letters and papers* 1864-1920, vol. IV, pp. 1386-1387, n. 3088. Consultabile anche online al link: <http://www.british-history.ac.uk/letters-papers-hen8/vol4/pp1386-1392>.

⁴⁴ Knecht 1998, pp. 12-13; Frieda 2005, pp. 32-33.

V riguardo alla possibilità di un'alleanza medicea con gli Sforza di Milano. Lo schiaffo subito con il sacco di Roma era ancora ben vivo nella memoria del pontefice.

Intanto, Francesco I senza frapporre ulteriore tempo aveva inviato nell'aprile del 1531 alla corte pontificia Gabriel de Gramont, vescovo di Tarbes, con il doppio incarico di addolcire Clemente VII nei confronti della richiesta di divorzio, avanzatagli da Enrico VIII, e di sollecitare il pontefice riguardo il negozio di Caterina e Henri d'Orléans. Già in estate, il duca d'Albany, Gramont ed il segretario, Nicola Raince, ottenevano un contratto matrimoniale, firmato da entrambe le parti.

L'intesa rimase segreta al resto del mondo per circa un biennio. Ancora nel gennaio 1533, trovandosi Clemente VII a Bologna per incontrare l'imperatore, il pontefice fu raggiunto in gran segreto da una seconda missione francese, inviata in forma ufficiosa da oltralpe. Accompagnava il Gramont, divenuto nel frattempo cardinale, un altro cardinale, François de Tournon, al quale pochi mesi più tardi spetterà l'onere di coordinare i preparativi per l'arrivo di Caterina de' Medici in Francia.

A Bologna, compito di entrambi i cardinali era stato quello di definire con Clemente VII i capitoli dell'accordo matrimoniale tra Medici e Valois, firmato ormai ventuno mesi addietro. Anche in questa occasione, il pontefice si mostrò cauto, concedendo udienza ai due prelati solo una volta che l'imperatore ebbe lasciato la città ed a patto che la notizia dell'incontro non giungesse mai alle orecchie dell'Asburgo. In questo modo, Clemente VII voleva tutelare il successo diplomatico raggiunto con l'incoronazione imperiale di Carlo V il 24 febbraio 1530, con la quale il pontefice aveva ottenuto per il figlio Alessandro il titolo di duca perpetuo ed ereditario di Firenze e la mano della figlia naturale dell'imperatore, Margherita d'Austria⁴⁵.

Alcuni ritardi si erano creati nella scelta del luogo per le nozze di Caterina. Il duca di Savoia su pressione di Carlo V rifiutò Nizza per la celebrazione del matrimonio franco-fiorentino e la scelta ricadde sulla città di Marsiglia.

Grazie alle risorse finanziarie messe a disposizione dei Medici da Filippo Strozzi ed al prelievo forzoso imposto dal nuovo duca Alessandro alla città di Firenze, Clemente VII fu in grado di assicurare a Caterina una cospicua dote - 100 mila scudi d'oro col sole (*écu au soleil*), a cui si aggiungevano altri 30 mila scudi in cambio della rinuncia ai diritti esercitabili sul patrimonio di famiglia - che non facesse sfigurare la *duchessina* dinnanzi al rango regale dei Valois.

Alla dote si abbinava un lussuoso corredo, destinato ad accompagnare Caterina nel suo viaggio verso la Francia. La duchessa di Camerino, Caterina Cybo, e Maria Salviati supervisionarono la confezione degli abiti, chiedendo aiuto alla marchesa Isabella d'Este per far giungere da Mantova gonne e corsetti da ricamare in oro ed argento e lenzuola di sete preziose.

⁴⁵ François 1951, pp. 89-116; Cloulas 1980, pp. 38-40; Knecht 1994, pp. 297-299.

Favolosi gioielli, per un valore complessivo di 27900 scudi d'oro, seguirono Caterina in Francia. Tra i numerosi monili incrostati di gemme, risaltavano sette perle a pera, donate alla futura sovrana di Francia dallo zio Clemente VII e destinate in seguito a confluire attraverso la regina Maria Stuarda nei gioielli della Corona d'Inghilterra⁴⁶.

Scortati per parte del viaggio dalle galere del duca d'Albany e ricevuti al loro arrivo dai membri della famiglia reale, nell'ottobre 1533 Clemente VII e la futura sposa giunsero infine a Marsiglia. Per l'occasione, Francesco I fece erigere un palazzo temporaneo di dimensioni tali da poter ospitare gli alloggi del pontefice ed una cappella, destinata alle funzioni religiose. L'edificio era collegato con un ponte di legno all'antico palazzo dei conti di Provenza, scelto dal Valois quale propria residenza temporanea.

I preparativi alla corte di Francia erano stati avviati con largo anticipo fin dalla primavera precedente, quando Francesco I aveva ordinato a Guillaume Monnier, *tapissier du roi*, di provvedere al trasferimento nella nuova dimora provvisoria di tutto il necessario: per settimane mobili, *objets d'art*, drappi d'oro, arazzi e vasellame in oro ed argento confluirono a Marsiglia dal palazzo del Louvre e dai castelli di Blois ed Amboise. Una volta riunita a Marsiglia l'intera corte francese, ogni cosa era pronta per la celebrazione del matrimonio regale⁴⁷.

Come di consueto in questo genere di occasioni, numerosi doni furono scambiati tra le due corti. Poco prima di lasciare Firenze alla volta della Francia, Caterina aveva ricevuto il 28 agosto 1533 un inviato del re francese, incaricato di recapitarle alcuni gioielli di benvenuto, tra i quali spiccavano in particolare un diamante ed uno zaffiro. Quando, una volta celebrato il matrimonio a Marsiglia, era giunto il tempo per le due corti di rimettersi in viaggio verso casa, uno scambio rituale di doni aveva avuto luogo prima dei saluti. Francesco I aveva offerto al pontefice un arazzo di manifattura fiamminga, raffigurante *L'ultima cena*, mentre al cardinale Ippolito de' Medici era andato un leone addomesticato, proveniente dal pirata Barbarossa. Non essendo da meno, nel congedarsi dal consesso marsigliese, Clemente VII aveva fatto dono al sovrano francese di un pregiato cofanetto in cristallo di rocca (Fig. 31), finemente inciso dall'intagliatore vicentino Valerio Belli con scene della vita di Cristo⁴⁸. Insieme al cofanetto, il pontefice aveva fatto montare in oro un presunto corno di liocorno, il quale con i suoi poteri magici era ritenuto in grado di rilevare la presenza di veleno nel cibo, un richiamo alla lotta contro le eresie che imperversavano in

⁴⁶ Cloulas 1980, pp. 42-44; *I gioielli dei Medici* 2003, p. 118 (testo di Costanza Contu).

⁴⁷ Sui preparativi della corte francese e sull'incontro a Marsiglia di Francesco I e Clemente VII, cfr. Knecht 2008, pp. 43-44; 131-134. La magnificenza degli apparati ricorda gli allestimenti approntati per l'incontro tra Francesco I e Enrico VIII, avvenuto nel giugno 1520 nella piana di Val Doré e noto come Campo del Drappo d'Oro, sul quale si veda Sicca 2012.

⁴⁸ Valerio Belli detto Valerio Vicentino, *Cassetta Medici*, 1530-1532. Cristallo di rocca inciso e controfondato con foglie d'argento, argento dorato e smalti, 15 x 26,7 x 14,5 cm. Museo degli Argenti, Firenze, Inv. Gemme 1921 n. 505. Sulla Cassetta Medici, si vedano *Palazzo Vecchio* 1980, p. 218, n. 408 (scheda di catalogo: Marco Collareta); *I gioielli dei Medici* 2003, p. 119, n. 58 (scheda di catalogo: Maria Sframeli).

Francia⁴⁹. Per la montatura del prezioso corno aveva presentato un progetto anche Benvenuto Cellini, come racconta lo stesso artista nella sua autobiografia, al quale progetto tuttavia Clemente VII aveva finito per preferire il lavoro dell'orafo Tobia da Camerino⁵⁰.

In questo contesto, fatto di sfarzo ed ostentazione, nel quale ogni dono veniva scelto con cura per il suo valore economico e simbolico e nel quale il rispetto del cerimoniale garantiva la salvaguardia dei rapporti di forza tra tutti gli attori recitanti sul palcoscenico della corte, è in questo contesto - dicevamo - che si inserì anche uno scambio di ritratti tra i due promessi sposi.

Il 29 ed il 30 aprile 1532, l'ambasciatore francese a Roma, François de Dinteville vescovo di Auxerre, scrisse rispettivamente al duca d'Albany e al *grand maître de la maison du roi*, Anne de Montmorency, informandoli che la *duchessina* si era trasferita da Roma a Firenze, portando con sé il prezioso ritratto del duca d'Orléans, che aveva ricevuto dallo stesso vescovo di Auxerre⁵¹.

Intanto alla corte papale, come già ricordato, Caterina de' Medici aveva rappresentato una pedina indispensabile per la politica estera di Clemente VII e durante il suo soggiorno romano, tra il 1530 ed il 1533, il pontefice aveva chiesto al pittore veneziano, Sebastiano Luciani, di ritrarre la nipote. La notizia, riportata dal Vasari, è verosimilmente da mettere in relazione proprio con le numerose negoziazioni matrimoniali, condotte in quei mesi dal pontefice per conto della *duchessina*. Non è infatti da escludere che il dipinto commissionato da Clemente VII al Luciani fosse fin dall'origine destinato, se non proprio al duca d'Orléans, quantomeno a qualcuno dei pretendenti di Caterina. Tuttavia, per ragioni a noi sconosciute Sebastiano del Piombo non portò mai a termine l'opera ed il dipinto rimase incompiuto nella guardaroba papale⁵².

Dopo il naufragio della commissione al Luciani, un dipinto di Caterina fu richiesto a Giorgio Vasari ed inviato con una certa celerità al futuro sposo. Da quanto raccontato dallo storiografo aretino, sappiamo che nel novembre del 1532 il cardinale Ippolito aveva inviato

⁴⁹ Knecht 2008, p. 195.

⁵⁰ Santoni 1888; Pope-Hennessy 1985, p. 51.

Sullo scambio di doni con la corte francese e sulle testimonianze visive offerte più tardi dal Vasari nella Sala di Clemente VII in Palazzo Vecchio e da Antoine Caron in una serie di 28 disegni, eseguiti nel 1560-1574 per Nicolas Houel, cfr. invece Cox-Rearick 1995, pp. 77-81.

⁵¹ L'informazione è riportata dal François nella sua monografia sul cardinale francese. Il manoscritto, citato dallo studioso, fa parte della ricca collezione di documenti, tra cui lettere e copialettere del XVI secolo, messa insieme dall'erudito e bibliofilo francese Dupuy. Conservato presso la Bibliothèque nationale de France (BnF) a Parigi, il codice risulta purtroppo al momento non consultabile. Cfr. François 1951, pp. 112-113.

⁵² La commissione è ricordata con alcune variazioni in entrambe le edizioni delle *Vite* vasariane. Il testo della Giuntina recita: "Non molto dopo, essendo venuta a Roma la nipote del Papa, che fu poi et è ancora reina di Francia, fra' Sebastiano la cominciò a ritrarre, ma non finita si rimase nella guardaroba del Papa".

Quello della Torrentiniana invece: "Era venuta in questo tempo in Roma la nipote del Papa, che ora è regina di Francia; fra' Sebastiano la cominciò a ritrarre, e quella non finì; la quale è rimasa nella guardaroba del Papa".

Entrambi sono pubblicati in Vasari 1966-1987, vol. V, p. 97 e consultabili anche online al link: http://vasari.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=Giuntina&volume_n=5&page_n=97.

l'artista a Firenze, al servizio del duca Alessandro⁵³. Solo un mese più tardi, il 9 dicembre, il pittore annotò nelle sue *Ricordanze* di aver terminato due ritratti, raffiguranti rispettivamente Caterina di Lorenzo e "suo fratello" Alessandro⁵⁴. Il ritratto di Caterina menzionato dal Vasari, o comunque la sua tipologia ritrattistica, fu l'oggetto alcuni mesi più tardi di una lettera, non datata, indirizzata dallo stesso storiografo aretino a Carlo Guasconi a Roma:

"A Messer Carlo Guasconi sopra il ritratto di Madama d'Orliens.

Io ho ricevuto la vostra, che di Roma mi scrivete, desiderando la Signoria Vostra avere da me il ritratto della duchessa Caterina de' Medici, sorella del nostro Duca. Gl'è vero, ch'io n'ho fra le mani uno dalle ginocchia in su quant' il vivo, il quale, finito che n'ebbi un grande di Sua Eccellenza, m'impose facessi questo della signora duchessa che finito, debbe andare subito in Francia al Duca d'Orliens, suo sposo novello. E perché sono forzato farne una copia che rimanga a messer Ottaviano de Medici, che l'ha in custodia, da quello, avendo la Signoria Vostra pazienza, potrò ritrarne uno e servirla, atteso la servitù, che avete con questa signora, e l'amorevolezze, che usa verso di noi tutti, merita che ci rimanga dipinta, come ella partendosi, ci rimarrà scolpita nel mezzo del cuore.

Io li son tanto, Messer Carlo mio, affezionato per le sue singolari virtù e per l'affezione che ella porta non solo a me, ma a tutta la patria mia, che l'adoro, se è lecito dir così, come fo i santi di paradiso. La sua piacevolezza non si può dipignere, perché ne farei memoria co' mia pennelli, e fu caso da ridere questa settimana che avendo lassato i colori, che avevo lavorato in sul suo ritratto tutta la mattina, nel tornare doppio pranzo per finire l'opera che avevo cominciata, trovo che hanno colorito da sé una mora, che pareva il trentadiavoli vivo vivo, e se io non la davo a gambe per le scale, da che avevano cominciato, arebbono dipinto ancor il dipintore. Ora basta che sarete servito"⁵⁵.

Commissionata dal duca Alessandro, la tavola - scrive il Vasari - raffigurava la futura regina d'oltralpe "*dalle ginocchia in su quant' il vivo*" ed era destinata ad "*andare subito in Francia al duca d'Orliens, suo sposo novello*"⁵⁶, servendo da modello - verosimilmente

⁵³ *Le Ricordanze* 1929, p. 18: "Ricordo come adi 10 di novembre mi partì di Arezzo l'anno 1532 che ero stato malato dadi ultjmo di Giugno suddetto che erro tornato da Roma mandato dal Reveredissimo et Illustrissimo Cardinal de Medicj A Fiorenza dove mi acconcejaj al servjtio del Duca Alessandro [...]"

⁵⁴ *Le Ricordanze* 1929, p. 19: "Ricordo come adi 9 di dicembre io fecj un ritratto Alla Jllustrissima Duchessa Caterina de Medicj mj fece fare dua Ritrattj uno lo Jllustrissimo Signor Duca Alessandro suo fratello et il ritratto suo de qualj il prezzo non si dicise allora ma (si) doveva finito lopera".

⁵⁵ *Il carteggio di Giorgio Vasari* 1923, pp. 21-25. Il testo della lettera è consultabile anche online al link: http://www.memofonte.it/home/ricerca/singolo_17.php?id=6&.

⁵⁶ *Il carteggio di Giorgio Vasari* 1923, p. 22. Cfr. Langedijk 1981-1987, vol. I, p. 351, n. 17,7.

prima dell'imminente partenza di Caterina il 1° settembre del 1533 - per una copia commissionata all'aretino da Ottaviano de' Medici, temporaneo custode del ritratto.

Sebbene la lettera al Guasconi non rechi alcuna annotazione della data, il confronto con quanto riportato dal Vasari in un altro passo delle *Ricordanze* permette di confermare per il dipinto, destinato ad Henri d'Orléans, una cronologia all'estate del 1533. Il 15 agosto, infatti, registrando i propri eventi patrimoniali il Vasari annotò la copia destinata ad Ottaviano de' Medici per la cifra di 8 scudi⁵⁷. La terza replica per il Guasconi invece giunse solo alcuni mesi più tardi⁵⁸.

L'immagine di Caterina dipinta dal Vasari prese verosimilmente il largo per la Francia negli stessi giorni della *duchessina*. Custodita forse in una delle numerose casse caricate sulle galee del duca d'Albany, dovette giungere a Marsiglia nell'autunno del 1533, al seguito dei lunghi cortei, fatti di uomini, tessuti preziosi e gioielli, che accompagnarono Caterina e Clemente VII verso il consesso francese. Come a voler ripercorre la via tracciata nel 1518 dai genitori della futura regina di Francia, quando altre casse cariche di regali erano state inviate da Lorenzo alla sua giovane sposa Madeleine.

V.3 Una 'mogliera' inglese per Cosimo I: trattative anglo-fiorentine all'indomani della Tregua di Nizza (1538)⁵⁹

Nella travagliata penisola italiana, le ostilità tra l'imperatore Carlo V ed il sovrano francese si erano riaccese in seguito alla morte nel novembre 1535 di Francesco II Sforza, duca di Milano. L'assenza di eredi aveva fatto piombare il ducato lombardo al centro di quella lotta per la supremazia in Europa, che da decenni vedeva contrapporsi Valois ed Asburgo⁶⁰. Per l'imperatore, Milano rappresentava infatti il naturale collegamento tra i territori spagnoli e tedeschi degli Asburgo, mentre per Francesco I di Francia il controllo del ducato lombardo avrebbe scongiurato l'accerchiamento da parte delle forze asburgiche e garantito un ponte sulla penisola italiana.

⁵⁷ *Le Ricordanze* 1929, p. 20: "Ricordo come adi 15 di agosto 1533 il Magnifico Messer Ottavjano de Medicj mj fa fare il Ritratto della Illustrissima Signora Duchessa Caterjna de Medicj grande quanto il naturale dall mezzo della figura in su per prezzo di scudi otto cioè scudi 8".

⁵⁸ La copia per il Guasconi arriverà solo nel febbraio del 1534 assieme ad un ritratto del duca Alessandro. Oltre che per il Guasconi, quest'ultimo dipinto fu replicato dal Vasari anche nelle tavole commissionategli tra il febbraio e l'aprile 1534 da altri due illustri fiorentini, Francesco Antovittori e Maurizio Cancellieri. Di nessuna di queste repliche, tuttavia, rimane alcuna traccia. Cfr. *Le Ricordanze* 1929, p. 21.

⁵⁹ I risultati delle ricerche, contenuti nel presente paragrafo, sono stati in parte anticipati in un intervento, dal medesimo titolo, presentato il 29 Maggio 2014 presso l'Archivio di Stato di Firenze in occasione del convegno internazionale *Cosimo di Giovanni de' Medici (Magnus Etruria Dux)*.

⁶⁰ Sul ducato di Milano conteso da Spagna e Francia, si veda Chabod [1961] 1971.

La cronica assenza di denaro aveva reso nel giro di qualche anno la logorante guerra insostenibile per entrambe le parti⁶¹. Il 23 marzo 1538 Paolo III si era quindi messo sulla via di Savona per raggiungere Nizza, dove era atteso per mediare tra l'imperatore e Francesco I. Nonostante il grande rilievo dato all'evento dalla propaganda filo-papale, come era facile prevedere in quell'occasione il sovrano francese si rifiutò di firmare qualsiasi trattato di pace senza aver ottenuto prima la cessione del ducato di Milano. Quella stipulata alla vigilia del 18 giugno 1538 fu quindi solo una tregua di dieci anni a conferma dello *status quo*, con la quale la Francia si vedeva riconoscere il ducato di Savoia, mentre il ducato di Milano rimaneva per il momento a gravitare nell'orbita spagnola⁶².

Nonostante l'apparente inconsistenza dell'incontro, la tregua di Nizza aprì in realtà una fase di profondo ripensamento degli equilibri europei. Una fase nella quale, una volta fermati gli eserciti, il campo si presentava libero per intavolare più fruttuose alleanze dinastiche. E non a caso il Brandi ha osservato come nel corso degli incontri tenutisi nel 1538 tra il Valois e l'Asburgo "di possibili alleanze matrimoniali si parlò a lungo"⁶³.

Date le circostanze, la dote ideale della maggior parte dei matrimoni in discussione era naturalmente il ducato di Milano⁶⁴. Ricorrendo alle parole di Chabod, si può infatti affermare che senza troppi problemi la giovane vedova di Francesco II Sforza, Cristina di Danimarca, fu in questo periodo "fatta passare, nell'immaginazione de' molti, dalle braccia del duca di Angoulême o del duca di Orléans a quelle di Emanuele Filiberto o di don Luis di Portogallo"⁶⁵.

Tra i numerosi pretendenti della duchessa di Milano figurava anche Enrico VIII Tudor⁶⁶. Ai primi di marzo del 1538, come è noto, il sovrano inglese era alla ricerca di una nuova moglie e per questo motivo aveva inviato a Bruxelles l'ambasciatore Sir Philip Hoby. Lo

⁶¹ Sulle trattative che tra il 1537 ed il 1538 coinvolsero Spagna e Francia, cfr. Keniston 1958.

⁶² Sulla tregua di Nizza, si veda Brandi 1961, pp. 372-381. Una copia degli articoli della tregua è conservata in ASF, *Miscellanea Medicea*, filza 22, fasc. 6, cc. 1-7.

⁶³ Brandi 1961, p. 380.

⁶⁴ Cfr. Chabod [1961] 1971, pp. 31-32, 69-72 e 114. Fin dalla morte senza eredi dello Sforza nell'autunno del 1535, Venezia, il Papa e i principi italiani avevano auspicato per Milano un duca italiano. Un candidato straniero sarebbe stato da questi tollerato solo se fosse stato in grado di garantire l'indipendenza del dominio milanese dagli interessi degli Asburgo. Ciò che gli Stati italiani volevano infatti a tutti i costi scongiurare era che Milano divenisse un dominio diretto della Spagna. Tali paure non erano infondate: il ducato fu infatti concesso al principe Filippo d'Asburgo il 5 luglio 1546, ma la notizia fu per lungo tempo tenuta segreta (Chabod [1961] 1971, pp. 113-121). Cosimo de' Medici, ad esempio, seppe della possibilità di una futura investitura dell'Asburgo solo nel giugno 1547 (Chabod [1961] 1971, p. 119, nota 4).

⁶⁵ Chabod [1961] 1971, pp. 14-15.

⁶⁶ Alla morte della regina Jane Seymour il 24 ottobre 1537, la successione al trono inglese era garantita da due figlie, Maria ed Elisabetta, e da un neonato erede maschio, Edoardo. Per tutto il 1538, Enrico VIII intavolò senza successo lunghe trattative matrimoniali sia con Carlo V che con Francesco I. Cfr. Chamberlain 1912, p. 25.

accompagnava nel suo viaggio il pittore Hans Holbein il Giovane⁶⁷, al quale Enrico VIII aveva affidato il compito di realizzare un ritratto della giovane Cristina. La vedova dello Sforza posò dinnanzi all'artista per circa tre ore il 12 marzo, un lasso di tempo circoscritto, nel quale, come è stato detto da più parti, Holbein poté realizzare solo alcuni disegni preparatori. L'eccezionale dipinto, conservato alla National Gallery di Londra e ritraente la duchessa di Milano a figura intera (Fig. 32), fu infatti realizzato dall'artista una volta tornato a Londra tra l'aprile ed il maggio 1538⁶⁸.

Nel frattempo, le delicate trattative per la mano di Cristina di Danimarca venivano portate avanti presso la corte imperiale dal poeta-ambasciatore, Sir Thomas Wyatt⁶⁹. Tra gli incarichi ricevuti, il Wyatt aveva anche quello di negoziare le nozze della primogenita di Enrico VIII, la principessa Maria Tudor, con l'Infante di Portogallo Don Luis. A quest'ultimo, infatti, sarebbe spettato per volere di Carlo V il ducato di Milano⁷⁰. Della possibilità di quest'unione, il Wyatt aveva parlato con l'imperatore una prima volta a Villafranca, in occasione del soggiorno della corte imperiale a Nizza, e di nuovo il 25 luglio a Barcellona⁷¹.

Dal carteggio diplomatico dei Medici, veniamo a sapere che era interesse *in primis* dell'imperatore mantenere unite le due trattative con Enrico VIII. Il 25 luglio 1538, infatti, l'ambasciatore mediceo Giovanni Bandini scrisse da Barcellona a Cosimo I, raccontandogli di aver incontrato Sir Thomas Wyatt:

"son[o] stato q[ue]sta sera co[n] l'Amb[asciato]re d'Inghilterra a' lungho
dal quale ho inteso ch[e] inanzi el partir[e] di questi S[ignori] di qui

⁶⁷ Hans Holbein il Giovane nacque tra il 1497 ed il 1498 ad Augusta. Venne avviato alle arti, insieme al fratello Ambrosius, verosimilmente dal padre Hans Holbein il Vecchio, un apprezzato pittore sia di soggetti religiosi che di ritratti. Nel 1520, Hans Holbein il Giovane è ricordato a Basilea, dove, ottenuta la cittadinanza, sposò la vedova Elsbeth Binzenstock. È qui che il pittore tedesco entrò in contatto con l'umanista Erasmo da Rotterdam, dal quale fu introdotto nel 1526 al cancelliere inglese Thomas More. Sulla sua opera pittorica, si vedano Ganz 1950; Rowlands 1985; Bächtmann - Griener 1997; *Hans Holbein* 2001; Foister 2006; Nuechterlein 2011; Bächtmann - P. Griener 2014. I disegni autografi dell'artista sono divisi tra le collezioni reali di Windsor, il British Museum ed il Kunstmuseum di Basilea. Per il catalogo delle rispettive collezioni si vedano Parker 1945; Rowlands 1993; *Die Zeichnungen* 1996. Per i soggiorni inglesi di Hans Holbein, si vedano in particolare Strong 1967a; Strong 1967b; Buck 1997; Foister 2004; Foister 2006. Per maggiori riferimenti sulla fortuna critica, si vedano infine Michael 1997; Buck 1997, in particolare pp. 21-81.

⁶⁸ Hans Holbein il Giovane, *Cristina di Danimarca, Duchessa di Milano*, 1538. Olio su tavola, 179,1 x 82,6 cm. The National Gallery, Londra, Inv. n. NG2475. Sul dipinto, si vedano Chamberlain 1912; Chamberlain 1913, pp. 114-137; Foister 2004, in particolare pp. 200-203.

⁶⁹ Sir Thomas Wyatt ricoprì l'incarico di ambasciatore inglese presso la corte imperiale dall'Aprile 1537 fino all'Aprile 1539, cfr. Lee 1908-1909b. Il Wyatt è ritratto in un disegno autografo dell'Holbein, databile tra il 1535 ed il 1537: Hans Holbein il Giovane, *Sir Thomas Wyatt*, gessetti ed inchiostro su carta preparata, 37,2 x 26,9 cm, 1535-1537. The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 912250.

⁷⁰ Le trattative per un matrimonio tra Maria Tudor e Don Luis di Portogallo erano già state avviate in precedenza nel giugno 1536. Al riguardo, cfr. Chabod [1961] 1971, pp. 31-32, nota 8.

⁷¹ *Letters and papers* 1864-1920, vol. 13 (1893), part 2, pp. 383-384 .

andeva la il mandato per concluder[e] le cose fra S[ua] M[ae]sta⁷² et il suo Re⁷³, et questa mattina accompagnando luj l'Imperatore a' messa gli parlo molto a' lungho, et dicendoli S[ua] M[ae]sta no[n] haver[e] concluso niente co[n] il Papa, ne co[n] Francia, et replicandolj luj, forse quella no[n] mj vuol dir[e] il tutto glie ne torno dinuovo a' confirmar[e], ch[e] cosi era come luj gli diceva, et dicendo io all'Ambasciatore forse ch[e] S[ua] M[ae]tà intende darvj la Duch[ess]a di Milano per il Re v[ost]ro, et no[n] parlar[e] altram[en]te d[el]la v[ost]ra Principessa co[n] Portugallo⁷⁴ ne d[el]lo Stato di Milano mi rispose Questo no[n] puo esser[e] p[er]ch[é] havendo io allj di passati offerto pigliar[e] la Duch[ess]a di Mil[an]o per il mio Re, et no[n] parlar[e] altram[en]ti di mariaggio co[n] Portugallo, S[ua] M[ae]sta mi rispose no[n] voler[e] far[e] in modo alchuno l'un[o] senza l'altro, et a' dirti il vero la M[ae]sta S[ua] mostra haver[e] grandiss[im]o desiderio di convenir[e] col mio Re⁷⁵.

A differenza di Spagna e Francia, l'Inghilterra non poteva vantare avamposti nella penisola italiana. Per questo motivo, grazie ad un sistema di trattative matrimoniali *a catena*⁷⁶, Enrico VIII aveva cercato nel corso del 1538 di consolidare la propria posizione in quei territori considerati politicamente strategici⁷⁷. Tra questi ultimi, rientrava anche il ducato del neo-eletto Cosimo de' Medici.

Nel prosieguo della medesima lettera, il Bandini raccontò infatti a Cosimo l'interesse dimostrato nei suoi confronti dal Wyatt, il quale ostentando una certa noncuranza aveva chiesto all'ambasciatore mediceo:

⁷² L'imperatore Carlo V d'Asburgo.

⁷³ Enrico VIII Tudor.

⁷⁴ Il riferimento è all'unione di Maria Tudor con l'Infante di Portogallo.

⁷⁵ Lettera di Giovanni Bandini a Cosimo I (Barcellona, 25 luglio 1538) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 4300, cc. non numerate.

⁷⁶ Cfr. Chabod [1961] 1971, p. 75, quando parla dei "«tanti Hymenei», una serie di matrimoni a catena", proposti nel 1545 da Francesco I a Carlo V.

⁷⁷ La ferma volontà di Carlo V di tenere uniti i due *parentadi* con il regno inglese nasceva dal timore che, attraverso il matrimonio con Cristina di Danimarca, Enrico VIII potesse rivendicare diritti sul ducato di Milano, sottraendolo all'influenza spagnola. In quest'ottica, l'unione della principessa Maria con l'Infante di Portogallo avrebbe garantito all'imperatore una comunione d'intenti tra il regno inglese e gli Asburgo. Nel frattempo, Enrico VIII sembrava deciso a sottrarre al re di Scozia la duchessa vedova di Longueville, Marie de Lorraine, figlia del duca di Guise. Di questa questione, il sovrano inglese discusse più volte in quei mesi con Louis de Perreau, signore di Castillon ed ambasciatore francese a Londra. Per non scontentare Giacomo V, i francesi avevano proposto ad Enrico VIII altre dame: Margaret de Vendôme, Louise e Renée (anche loro figlie del duca di Guise) e la loro cugina, Anne de Lorraine (cfr. Chamberlain 1912).

"Dim[mlj] piacerebbeti no[n] havendo luogho come par[e] ch[e] tu dubiti il mariaggio fra la mia principessa et l'Infante di Portugallo haverla per il tuo patrone"⁷⁸?

Per tutta risposta, l'ambasciatore fiorentino si era mostrato cauto, preferendo rimettersi sulla questione alle decisioni dell'imperatore⁷⁹.

Nell'estate del 1538, la questione di una moglie per il duca di Firenze era ancora in sospeso. Durante i negoziati a Nizza, le richieste avanzate dai delegati inviati da Cosimo I non erano state prese in considerazione e la mano di Margherita d'Austria, vedova di Alessandro de' Medici, era stata concessa ad Ottavio Farnese⁸⁰. In quell'occasione, il cardinale Cybo era stato rassicurato dal principe Doria sui piani di Sua Maestà: per il giovane duca Cosimo rimaneva ancora una sorella del duca d'Alba se non addirittura la stessa Cristina di Danimarca⁸¹. Anche la proposta di Paolo III restava in piedi. Sebbene mai realmente presa in considerazione da Cosimo per le evidenti mire del pontefice sul ducato fiorentino, la mano di Vittoria Farnese era ancora a sua disposizione.

La lettera del Bandini raggiunse Firenze solo il 6 agosto 1538. Nel rispondere, Cosimo I si mostrò alquanto scettico sulle reali possibilità che entrambe le coppie menzionate da Thomas Wyatt potessero convolare a nozze "no[n] sipotendo dare à due il medesimo stato di Milano".

Pur dichiarandosi fiducioso circa la magnanimità che a tempo debito Carlo V avrebbe saputo dimostrare nei suoi confronti, Cosimo proseguì la sua lettera esortando il Bandini a vagliare attentamente la proposta inglese. Sebbene vi fossero state tante promesse, nulla di certo sembrava profilarsi all'orizzonte. Scrisse infatti il duca all'ambasciatore mediceo:

"Tuttavia q[ue]llo almio particolare se si potessi sperare punto in q[ue]lla principessa d'Inghilterra, molto me ne satisfarrei p[er] esser[e] altrimenti di S[ua] M[ae]stà principalmente ch[e] altra esclusa q[ue]sta et q[ue]lla di Milano no[n] ci si vede in esser[e]"⁸².

⁷⁸ ASF, *Mediceo del Principato*, f. 4300, Barcellona 25 luglio 1538.

⁷⁹ Scrisse infatti il Bandini a Cosimo: "adch[e] io gli risposi co[n] le debite parole ch[e] credevo una tanta S[ignor]a farebbe molto al proposito, ma ch[e] di questo, et d'ogn'altra cosa era necessario parlarne a' S[ua] M[ae]stà prima ch[e] a nessun'altro". Le ragioni politiche di Enrico VIII furono così spiegate dallo stesso Bandini: "credo ben[e] ch[e] havendo quella nation[e] odio co[n] il Papa potessin[o] haver[e] qualch[e] co[n]sideration[e] che l'Ex[cellentia] V[ost]ra fussi per far loro in cio qualch[e] servitio" (ASF, *Mediceo del Principato*, f. 4300, Barcellona 25 luglio 1538).

⁸⁰ Sui delegati fiorentini a Nizza, si veda Staffetti 1896.

⁸¹ Cfr. Ferrai 1882, p. 273; Staffetti 1896, pp. 263-264.

⁸² Lettera di Cosimo de' Medici a Giovanni Bandini (Roma, 6 agosto 1538) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 1a, c. 419 r.

L'8 settembre, Giovanni Bandini incontrò di nuovo a Valladolid l'ambasciatore inglese, il quale lo informò che la reggente dei Paesi Bassi, Maria d'Ungheria, aveva finalmente ricevuto dall'imperatore il mandato per concludere entrambi i matrimoni Tudor⁸³. Mandato che, stando al testo pubblicato dal Gairdner, dovette in realtà essere già deciso diverse settimane addietro⁸⁴.

Ormai forte dell'accordo concluso con l'imperatore, Sir Thomas Wyatt poté proporre a Cosimo per conto di Enrico VIII:

"di pigliar[e] per] mogliera una sua nipote figliuola d[e]lla sorella, ch[e] fu moglie del Re di Scotia padre di questo, et poj maritata co[n] il Conte d'Anghiseia schozese di chi è figliuola questa S[igno]ra la quale ha nome mad[al]ma Margherita giovane, bella, et savia, et di an[n]j 20 in circa la quale il Re suo Zio tiene app[re]so della sua figliuola no[n] mancho cara"⁸⁵.

La giovane in questione era Lady Margaret Douglas (1515-1578)⁸⁶, figlia della regina consorte di Scozia, Margaret Tudor, e del suo secondo marito, Archibald Douglas, conte d'Angus⁸⁷.

Con il fine di fare "bona compositione per diffendersi dalli cattivj scherzi ch[e] ogni di ne fan[n]o i Papi" - raccontava il Bandini - il Wyatt aveva proseguito dicendo che:

"q[ua]n[do] questa no[n] piacesse all'Ex[cellentia] V[ostra] il Duca di Norfolcho ha una figliuola nominata maria Duch[e]ssa Dersmundia della med[esi]ma eta, et no[n] mancho bella et virtuosa ch[e] l'altre"⁸⁸.

⁸³ Lettera di Giovanni Bandini a Cosimo I (Valladolid, 8 settembre 1538) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 4300, cc. non numerate: "Son[o] stato dinuovo co[n] l'Amb[asciato]re d'Inghilterra, il quale tiene per certo, ch[e] a' quest' hora el parentado co[n] l'Infante di Portugallo et la sua Principessa sia stabilito havendo S[ua] M[ae]sta da Barzalona mandato in Fiandra ampio mandato alla Reina maria, et tiene pui per certo questo ch[e] quel della Duch[e]ssa di Milano co[n] il suo Re anchorch[e] questi S[igno]ri gli habbin[o] ditto, ch[e] non farebbon[o] l'un[o] senza l'altro".

⁸⁴ *Letters and papers* 1864-1920, vol. 13 (1892), part 1, p. 544, n. 1470: "Commission of Charles V. to Mary of Hungary to treat with the king of England's Commissioners for his marriage with the duchess dowager of Milan and that of Don Luys of Portugal with the Princess, Henry's daughter; with power to conclude and ratify the latter. Barsalona, 20 July, 19th year of his Empire and 24th as king of Spain".

⁸⁵ ASF, *Mediceo del Principato*, f. 4300, Valladolid 8 settembre 1538.

⁸⁶ Su Lady Margaret Douglas, cfr. Finlayson Henderson 1908-1909.

⁸⁷ Susan E. James ha proposto di riconoscere Margaret Douglas in una miniatura di Hans Holbein il Giovane, il cui soggetto è tradizionalmente identificato con Katherine Howard, quinta moglie di Enrico VIII. Secondo la studiosa la commissione del piccolo ritratto si legherebbe alle numerose negoziazioni matrimoniali che nel 1538 coinvolsero la nipote di Enrico VIII (cfr. James 1998). La proposta tuttavia non è stata accolta dalla critica successiva.

⁸⁸ ASF, *Mediceo del Principato*, f. 4300, Valladolid 8 settembre 1538.

La regione di *Dersmundia* citata dall'ambasciatore mediceo non è altrimenti nota. Il termine potrebbe nascondere una trasposizione della contea di Desmond nell'Irlanda meridionale. Tuttavia, oltre a non costituire propriamente un ducato, va tenuto a mente che nella famiglia del conte di Desmond non compaiono per quegli anni personaggi femminili di nome Mary.

L'enigma sembra sciogliersi se si pensa ad un errore materiale del Bandini, il quale indica invece con precisione il nome, l'età ed il padre della ragazza, alla quale si può quindi risalire percorrendo una via diversa. La giovane menzionata nella sua lettera dal Bandini è infatti identificabile con Mary Howard⁸⁹, duchessa di Richmond e figlia del potente duca di Norfolk, Thomas Howard⁹⁰, in quegli anni in rapida ascesa presso la corte di Enrico VIII. Mary era nata nel 1519 e doveva quindi avere nel 1538 poco meno di vent'anni, come appunto indicato nella lettera a Cosimo.

Mary Howard, aveva sposato in prime nozze nel 1533 il duca di Richmond e Somerset, Henry FitzRoy, figlio illegittimo di Enrico VIII ed a quel tempo erede di fatto al trono inglese. Furono probabilmente le nozze del 1533 ad offrire il pretesto per la commissione di un ritratto della giovane Howard. Rimasta vedova solo pochi anni più tardi, nel luglio 1536, Mary Howard era di nuovo sul mercato matrimoniale nell'estate 1538, come dimostra una lettera datata al 14 luglio di Ralph Sadler, gentiluomo di camera di Enrico VIII, al primo ministro inglese, Thomas Cromwell⁹¹.

Il 19 settembre, il Bandini tornò a scrivere a Cosimo. All'inizio della sua missiva, come di consueto l'ambasciatore informò il duca di aver ricevuto le ultime lettere inviategli da Firenze, le quali erano datate alla fine di agosto⁹². Se ne deduce che l'ambasciatore fiorentino non avesse ancora ricevuto istruzioni precise in merito alle proposte matrimoniali, avanzate da Sir Thomas Wyatt al duca di Firenze. E, tuttavia, il Bandini si vide costretto ad informare il duca che “circa la cosa d'Inghilterra ho riparlato hierj co[n] l'Amb[asciato]re il quale usciva da parlar[e] a' S[ua] M[ae]sta et p[er] q[ue]llo io ritrassi la cosa è raffredda”⁹³.

L'ipotesi di un'unione Tudor-Medici rimase infatti subordinata al raggiungimento di un accordo tra Carlo V ed Enrico VIII sulle sorti del ducato di Milano. Un accordo che il

⁸⁹ Su Mary Howard, cfr. Goodwin 1908-1909.

⁹⁰ Su Thomas Howard, cfr. Creighton 1908-1909.

⁹¹ *Letters and papers* 1864-1920, vol. 13 (1892), part 1, p. 510, n. 1375: "The day the King removed from Westminster to Hampton Court, the duke of Norfolk made a suit to him touching the jointure of his daughter the duchess of Richmond, and spoke about her marriage, mentioning two persons, one being Sir Thos. Seymour. The King has spoken to Sir Thos. about it, and he, considering that Cromwell's son has married his sister, prefers him to have «the mayning of the matter.» The King desires him to speak to the Duke at some time convenient, and soon, as the Duchess goes into the country tomorrow or next day. Chobham, 14 July".

⁹² Lettera di Giovanni Bandini a Cosimo I (Valladolid, 19 settembre 1538) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 4300, cc. non numerate: "Alli VIII scrissi l'ultima a[lla] V[ostra] Ex[cellentia] dipoj son[o] comparse le sue del ultimo d[e]l passato co[n] le Dup[lica]te dellj 23 portate da Mons[ignor] D'Andalo".

⁹³ ASF, *Mediceo del Principato*, f. 4300, Valladolid 19 settembre 1538.

timore di una frattura con Roma aveva reso ogni giorno più difficile, spingendo infine Carlo V a mettere da parte la triplice trattativa avviata tra Asburgo Tudor e Medici⁹⁴. Ancora il 12 ottobre, tuttavia, il Medici ordinava al Bandini di tenerlo aggiornato sugli sviluppi dei negoziati anglo-imperiali. Nella sua lettera all'ambasciatore mediceo, il duca scrisse infatti:

"circa quello ch[e] havete rissolto [/ritratto?] ultimame[n]te] dalli Amb[asciato]re d'Inghilterra della pratica d[e]l pare[n]dato Della Duchessa di Milano co[n] quel Re [...] certo haro piacer[e] ch[e] voi mi la vigiliate: p[er] sapere giornalm[en]te: à che termine la si trova: et tenerci su l'ochio co[n] quella destrezza voi saperete: cercando di ritrarre se no[n] riuscendo la pratica co[n] quel Re quello sene disegna p[er] sua M[ae]sta et à chi"⁹⁵.

Gli ultimi riferimenti alle trattative medicee con l'Inghilterra si trovano in una lunga lettera, scritta da Cosimo I il 13 novembre. Il duca raccontò ai due ambasciatori in corte imperiale, Giovanni Bandini e Antonio Guiducci, di aver avuto a Firenze un incontro con Ascanio Colonna, il quale aveva voluto ragionare con lui dei partiti matrimoniali ancora disponibili. Nel corso dell'incontro, erano dunque state prese in considerazione una delle figlie del re di Polonia, forse Isabella⁹⁶, una figlia naturale dell'imperatore, non altrimenti

⁹⁴ Se infatti da un lato l'imperatore avrebbe assecondato le mire di Enrico VIII sulla penisola italiana nella speranza di legare a sé il regno inglese in funzione anti-francese, dall'altro Paolo III Farnese si era già mostrato fortemente avverso a l'ipotesi di negoziati di Francia e Spagna con Enrico VIII. Proprio a Nizza il pontefice aveva cercato di richiamare all'ordine l'imperatore. Il 7 giugno 1538 durante una discussione sulle sorti di Milano tra delegati imperiali e francesi, il pontefice aveva ribadito con forza i doveri di Carlo V verso la Cristianità, i quali consistevano - come ricordato da Chabod - nel combattere l'avanzata dei Turchi nel Mediterraneo e in Europa, quella dei Luterani in Germania e nel castigare l'eretico sovrano d'Inghilterra (F. Chabod [1961] 1971, p. 74).

⁹⁵ ASF, *Mediceo del Principato*, f. 2, cc. 111v-112r.

Vivo rimase anche l'interesse di Enrico VIII per l'Italia. Determinato ad ottenere la mano di Cristina di Danimarca, il 16 ottobre il sovrano inglese ordinava a Philip Hoby, inviato inglese alla corte imperiale, di consegnare al suo collega Thomas Wyatt precise istruzioni su come fare pressioni su Carlo V. Con l'imperatore, infatti, i due ambasciatori avrebbero dovuto paventare l'ipotesi che la mano della principessa Elisabetta, di Margaret Douglas oppure della duchessa di Richmond fosse concessa a qualche principe italiano in cerca di moglie. Cfr. *Letters and Papers, Foreign and Domestic, Henry VIII*, vol. 13 (1892), part 2, pp. 239-242: "The King thinks the Emperor should not follow the «bruted and famed purpose» of bestowing Milan on such as would attempt further upon him under colour of old titles, but rather, in accordance with his overtures at Villafranca, give it to his «in manner very son» the Infant Don Ludovic of Portugal, with whom, in hope of the Emperor's stedfastnes, he has appointed commissioners to treat, in Flanders, a marriage with his daughter Mary. If the Emperor will thankfully and frankly so do, the King will not stick for pure kindness to bestow his other daughter Elizabeth, his niece lady Margaret, «and therewith» the duchess of Richmond, by the said Emperor's advice, upon such of the princes of Italy as shall be thought convenient. Thus the King thinks the Emperor's estate in Italy would be best assured to him and his posterity".

⁹⁶ Figlia di Sigismondo I Jagellone, re di Polonia e granduca di Lituania, e di sua moglie Bona Sforza, Isabella si sposò nel 1539 con Giovanni Zápolya, re d'Ungheria. Nel 1538 è possibile che la giovane fosse ancora disponibile sul mercato matrimoniale. Bona Sforza infatti "ebbe sei figli: Isabella, sposata nel 1539 con Giovanni Zápolya, re d'Ungheria; Sigismondo Augusto, re di Polonia dal 1548, ultimo della dinastia degli Jagelloni; Sofia, sposata ad Enrico, principe di Brunswick; Anna, futura regina di Polonia e moglie di Stefano Báthory; Caterina, sposata al re di Svezia, Giovanni III; e Olbracht morto il giorno della nascita" (Barycz 1969, p. 432).

nota, e ad una sorella dell'imperatrice, quest'ultima forse identificabile con Maria d'Aviz⁹⁷. Tuttavia, come sottolineato dallo stesso duca di Firenze, a suscitare maggiore interesse in casa Medici era stato il parentado inglese. Scrisse infatti Cosimo ai due delegati:

"Scrivendo ci sono l[ette]re di Roma come il parentado co[n] il Re de Inghilterra si tiene escluso in tutto p[er] le molte exorbitantie di q[ue]l re le qualj ognj di apparischano maggiorj: et bench[é] di la meglio sene sapera la verita no[n] ho voluto manchar[e] di dirne una parola essendosi sempr[e] co[n]cluso in tutti lj discorsi et ragionamentj ch[e] questo sia el migliore partito ch[e] possa accadere si possa fare p[er] servizio di s[ua] M[ae]sta sicurta di q[uest]o stato et beneficio di casa n[ost]ra poj ch[e] no[n] si e['] potuto ottenere la S[igno]ra Duchessa [Margherita d'Austria]"⁹⁸.

Sebbene brevi e politicamente effimere, le trattative di Giovanni Bandini con Thomas Wyatt non furono affatto prive di conseguenze. Sul piano artistico, le tracce lasciate appaiono profonde.

Nel tracciare le linee del manierismo toscano, nel 1944 Luisa Becherucci scriveva a proposito dei ritratti di Agnolo Bronzino: "è tutta una realtà sensualmente goduta che si raggela in questa voluta astrazione stilistica, come se la fantasia potesse esercitarsi solo su quanto obiettivamente cade sotto l'osservazione, priva di quello slancio creativo che era in tutta la visione soggettiva, diversa da ogni realtà, del Pontormo". Nell'allievo di quest'ultimo, infatti, "le cose assumono un freddo splendore in questo accordo di azzurri, di argentei grigi, di perlacei incarnati", dando conferma ai numerosi paralleli stilistici che avevano permesso di accostare i ritratti di Agnolo Bronzino all'opera pittorica di un artista "lontano" come Hans Holbein il Giovane. Nella pittura del Bronzino, concludeva la studiosa, "una percezione naturalistica, immediata come nella pittura del Nord vi si decantava nei filtri sottili dell'intellettualismo fiorentino"⁹⁹.

Tra il 1543 ed il 1550, il Bronzino sembra infatti innovare per Cosimo ed Eleonora la tradizione raffaellesca e pontormiana con elementi formali, rimasti fino a quel momento in larga parte estranei al contesto toscano¹⁰⁰. La resa minuziosa del dettaglio e la profusione di preziosi fondi blu-lapislazzuli divengono nei ritratti dei duchi fiorentini e dei principi medicei un carattere distintivo dell'iconografia ufficiale, ricalcando da vicino elementi

⁹⁷ La giovane, elogiata dai contemporanei per cultura e bellezza, era nata nel 1521 dal secondo matrimonio di Emanuele I di Portogallo con Eleonora d'Asburgo e fu ritratta una prima volta da Gregório Lopes intorno al 1540. Il dipinto, oggi perduto, è noto grazie ad alcune copie riconducibili all'ambito di Jean Clouet, per le quali cfr. Zvereva 2002, pp. 72-73, n. 25. Più tardi, intorno al 1552-1553, Maria fu ritratta anche dal pittore della corte imperiale Anthonis Mor.

⁹⁸ ASF, Mediceo del Principato, f. 3, c. 91v.

⁹⁹ Becherucci 1944, pp. 46-47.

¹⁰⁰ Sull'opera ritrattistica del Bronzino, si veda il catalogo della recente mostra fiorentina *Bronzino* 2010.

stilistici diffusisi fin dagli anni Venti dello stesso secolo nelle corti d'Oltralpe. Le opere di artisti quali Jean Clouet, Lucas Horenbout e Hans Holbein il Giovane appaiono come i diretti ascendenti delle nuove soluzioni formali proposte dal Bronzino. Mirando le splendide vesti broccate di Eleonora, il suo volto levigato come la porcellana, il contrasto acceso con il fondo blu in lapislazzuli che amplifica la tridimensionalità delle figure, il pensiero corre veloce ai numerosi ritratti, prodotti già da alcuni decenni per le corti di Francesco I di Valois e di Enrico VIII Tudor.

Sebbene le origini di questa stagione ritrattistica rimangano ancora in parte incerte¹⁰¹, l'insolita ripresa di stilemi nordici operata dal Bronzino all'aprirsi degli anni Quaranta del secolo potrebbe spiegarsi con l'ampia circolazione di ritratti, determinata solo pochi anni prima dalle mire politiche di Enrico VIII.

Dal momento che, come noto, nei mesi primaverili ed estivi del 1538 Cristina di Danimarca ed Anna di Clèves furono ritratte da Hans Holbein per rispondere alle ambizioni matrimoniali del Tudor¹⁰², non è da escludere che un ritratto in grande o piccolo formato di quelle principesse inglesi, che solo pochi mesi più tardi Sir Thomas Wyatt andava proponendo a Cosimo I de' Medici, fosse stato consegnato ad uno dei delegati medicei in corte imperiale. In particolare, il ritratto di Lady Richmond, realizzato dal pittore tedesco nel 1533, potrebbe rappresentare quell'anello di congiunzione, ancora mancante, tra il naturalismo nordico ed il manierismo toscano che caratterizzano l'opera ritrattistica del Bronzino.

Tra i committenti inglesi di Hans Holbein il Giovane figurano diversi esponenti della famiglia Howard. Oltre alla tavola di Windsor Castle (Fig. 33) nella quale giganteggia la figura ammantata di ermellino del duca di Norfolk¹⁰³, i lineamenti del figlio Henry Howard, conte di Surrey, sono riconoscibili in almeno due disegni preparatori (Fig. 34 e 35) conservati nelle collezioni reali inglesi¹⁰⁴.

Fu inoltre nel 1533, in occasione delle nozze di Mary Howard con l'erede al trono Henry Fitzroy, che Lucas Horenbout e Hans Holbein furono chiamati a dipingere i ritratti dei due

¹⁰¹ Al riguardo, si veda Bentley-Cranch 2004.

¹⁰² Cfr. Bättschmann - Griener 2014, pp. 266-272.

¹⁰³ Hans Holbein il Giovane, *Thomas Howard, terzo duca di Norfolk*, 1539 circa. Olio su tavola, 80,1 x 61,4 cm. The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 404439. Sull'opera, si vedano Ganz 1950, pp. 250-251, n. 103; Rowlands 1985, p. 146, n. 68; *Hans Holbein* 2003, pp. 134-137 e p. 175, n. 34 (scheda di catalogo: Ariane van Suchtelen); Foister 2006, p. 150, n. 164; *The Northern Renaissance* 2011, pp. 178-179, n. 80 (scheda di catalogo: Lucy Whitaker).

¹⁰⁴ Hans Holbein il Giovane, *Henry Howard, conte di Surrey*, 1532-1533. Gessetti ed inchiostro su carta preparata, 25,1 x 20,5 cm. The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 912215; Hans Holbein il Giovane, *Henry Howard, conte di Surrey*, 1532-1536. Gessetti ed inchiostro su carta preparata, 29 x 21 cm. The Royal Library, Windsor, Inv. n. RCIN 912216. Su entrambe le opere, si vedano Parker 1945, p. 41, n. 17 e pp. 43-44, n. 29; Roberts 1993, pp. 48-49, n. 12; Foister 2006, pp. 54-55, nn. 49-50. Su Henry Howard, cfr. invece Lee 1908-1909a.

giovani sposi. Del figlio illegittimo di Enrico VIII si conserva, infatti, una miniatura¹⁰⁵, alla quale deve unirsi un disegno autografo, ancora nelle collezioni reali inglesi, recante la tarda iscrizione "The Lady of Richmond."¹⁰⁶ (Fig. 36 e 37).

Nel disegno di Windsor, l'identità della giovane è confermata dalle iniziali "MH", ovvero Mary Howard, poste nell'angolo in basso a sinistra del foglio, alle quali si aggiunge, ripetendosi in molteplici varianti, la "R" di Richmond. Mary Howard, duchessa di Richmond dal 1533, è quindi ritratta frontalmente, mentre con gli occhi bassi in segno di modestia volge leggermente lo sguardo verso destra. Il viso della giovane è incorniciato da due ciocche laterali di capelli, tendenti al biondo. Questi sono raccolti in una *scuffia* di cotone bianco, sulla quale risalta con maggior forza il copricapo piumato in velluto nero. Il collo è cinto dal colletto della camicia, lasciato leggermente aperto sul davanti, mentre la scollatura a V della veste è solamente accennata dal pittore. Come per molti disegni preparatori, infatti, il ritratto della duchessa non va oltre la linea delle spalle.

I lineamenti del viso di Mary Howard sono resi con tratti leggeri, mentre più marcati risultano, nella parte bassa del foglio, i due schizzi approntati dall'artista per la decorazione del cappello. In quello inferiore, l'artista ipotizza una decorazione formata da gioielli, modellati in forma di "R" ed impreziositi da perle o gemme preziose. Alcuni elementi, inoltre, sono maggiormente definiti mediante l'aggiunta del colore: il cappello nero, i capelli di un castano ramato, la bocca leggermente rosata, le linee gialle che assecondano lo scollo della veste. Per il colore dell'abito, invece, Holbein annotò più velocemente le parole "samet rot", ossia velluto rosso. Una rapida annotazione sulla destra infine recita "schwarz felbet", velluto nero.

Il disegno di Mary Howard è stato messo in relazione da Susan Foister con una voce inventariale del 1547. Tra i beni reali conservati a Westminster sotto la custodia del gentiluomo di camera Richard Coke all'indomani della morte di Enrico VIII, figura anche: "Item a Table with the picture of the Duches of Richmounte and Darbie sittinge vppon her knees"¹⁰⁷. Fraintendendo i titoli nobiliari del soggetto, la studiosa ha quindi ipotizzato la presenza di un ritratto di Mary Howard nella collezione reale dei Tudor, giungendo fino ad interpretare la parola "Darbie" citata nell'inventario come un termine antico per designare un piccolo cane oppure un altro animale da compagnia¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Lucas Horenbout, *Henry Fitzroy, duca di Richmond e Somerset (1519-1536)*, 1533-1534. Acquerello su pergamena incollata su carta da gioco, 4,4 cm (diametro). The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 420019. Sull'opera, si vedano Strong 1983, p. 40, n. 15; *Henry VIII* 1991, p. 92, n. V.50 (scheda di catalogo: David Starkey); Reynolds 1999, pp. 48-49, n. 4; *The Northern Renaissance* 2011, p. 69, n. 22 (scheda di catalogo: Jennifer Scott).

¹⁰⁶ Hans Holbein il Giovane, *Mary, duchessa di Richmond e Somerset*, 1532-1533. Gessetti ed inchiostro su carta preparata, 26,6 x 19,9 cm. The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 912212. Sul disegno, si vedano Parker 1945, p. 40, n. 16; Foister 2006, p. 54, n. 49 (con bibliografia).

¹⁰⁷ *The Inventory* 1998, p. 385, n. 15406.

¹⁰⁸ Foister 2006, p. 149.

Tuttavia, appena qualche riga sopra nello stesso inventario è annotato un altro quadro così descritto: "Item a Table with the picture of the Counteis of Richemounde and Darbie"¹⁰⁹. Non vi sono dubbi che il soggetto ritratto sia da identificare con Margaret Beaufort, madre di Enrico VII, la quale portò il titolo di contessa di Richmond e Derby fino alla sua morte, avvenuta nel 1509. Il compilatore della voce inventariale, pur facendo una certa confusione tra i titoli di contessa e duchessa, dovette quindi riferirsi ad un ritratto di Margaret Beaufort inginocchiata in preghiera, secondo il tipo noto da diverse copie, delle quali una delle più antiche è conservata al St John's College di Cambridge¹¹⁰.

Riconducibile a Mary Howard sembrerebbe invece essere un altro disegno tra i fogli ritenuti autografi dell'Holbein conservati a Londra¹¹¹.

Il foglio (Fig. 39) è contrassegnato con il numero inventariale 912190 e ritrae una dama che con sguardo fermo fissa lo spettatore. Gli occhi marroni, i capelli castani e le delicate labbra rosee sono rese con gessetti colorati, mentre i lineamenti del volto e le sopracciglia sono disegnati con minuzia e precisione grazie all'impiego dell'inchiostro nero. Lo *status* è quello di una nobile dama: sul ricco cappello si susseguono numerose gemme disposte a fiore, mentre sul colletto della camicia l'artista ha annotato il complesso motivo decorativo del ricamo. Anche i tessuti scelti per la veste sono pregiati come indicato dalle iscrizioni "samat", ossia velluto, e "damast", ovvero damasco. La preparazione rosa del foglio è tipica del secondo soggiorno inglese di Holbein e permette di stabilire una datazione tra il 1532 ed il 1543¹¹². Solo in un momento successivo, la sagoma dell'intera figura è stata ritagliata ed incollata su un secondo foglio di carta, con il probabile fine di rinforzarne il supporto.

Un confronto con il disegno raffigurante la duchessa di Richmond rivela interessanti affinità. L'ovale del volto, le ciocche laterali di capelli - nell'ignota dama leggermente più scuri - ricordano da vicino quelli della duchessa, così come la foggia della *scuffia*, il colletto della camicia e lo scollo della veste. Per questo motivo, il disegno numero 912190 può essere letto come una seconda fase di studio nella preparazione del dipinto vero e proprio. La maggiore definizione rispetto al primo schizzo, il quale sarebbe allora rappresentato dal disegno numero 912212, sembra infatti determinata dalla necessità dell'artista di mettere a punto i lineamenti del volto ed i ricchi particolari delle vesti.

¹⁰⁹ *The Inventory* 1998, p. 385, n. 15396. Tra i beni sotto la custodia di Sir Anthony Denny nel Palazzo di Westminster figura anche un'altra tavola, che riprova la correttezza dell'identificazione con Margaret Beaufort: "Item a Table with a picture of kynge henrye the seventhes mother beinge countes of Richemonde with a curteyne of yellow and white Sarceonette paned together" (*The Inventory* 1998, p. 238, n. 10616).

¹¹⁰ Roland Lockey, *Lady Margaret Beaufort (1443–1509), contessa di Richmond e Derby*, 1598. Olio su tavola, 177,8 x 114,3 cm. University of Cambridge, Cambridge, Inv. n. 37.

¹¹¹ Hans Holbein il Giovane, *Ritratto di dama sconosciuta*, 1532-1538. Gessetti, tempera ed inchiostro su carta preparata, 27,1 x 16,9 cm. The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 912190. Sul disegno, si vedano Parker 1945, p. 49, n. 47; Foister 2006, p. 149, n. 162 (con bibliografia precedente). La giovane ritratta era stata in precedenza identificata con Amelia, figlia del duca di Clèves.

¹¹² Sulla preparazione rosa del supporto nei disegni di Hans Holbein il Giovane, cfr. Foister 2004, pp. 51-52.

Tuttavia, la più attenta definizione delle linee del volto sembra conferire maggiore maturità al soggetto, rendendo plausibile l'ipotesi che all'artista venisse richiesto solo pochi anni più tardi un secondo ritratto, aggiornato, della duchessa. Delineato dall'Holbein con la sua caratteristica tecnica mista a gessetti ed inchiostro, il disegno fu infatti pensato come uno studio preparatorio, propedeutico alla realizzazione di un ritratto dipinto in grande o piccolo formato. Tale pratica di lavoro è eloquentemente dimostrata dal caso di Lady Audley, per la quale si conservano un disegno su carta preparata¹¹³ ed il ritratto miniato da esso derivato¹¹⁴, entrambi databili al 1538 (Fig. 40 e 41). Lo stesso anno in cui Mary Howard tornava ad essere il fulcro di intense trattative matrimoniali.

V.4 Descrizioni oppure ritratti? I principi medicei e l'ascesa di Cosimo I

La pratica di inviare ritratti nel corso dei negoziati matrimoniali continuò a convivere a lungo con l'uso più antico di ottenere da ambasciatori e rappresentanti descrizioni scritte di candidate e candidati, con le quali accertare le loro condizioni di salute e la loro bellezza così come le risorse economiche della famiglia di appartenenza. Nelle trattative portate avanti da Cosimo I per un'alleanza dinastica con Pedro de Toledo, proprio le descrizioni scritte furono determinanti per la scelta della futura moglie. Il Viceré di Napoli era infatti intenzionato a concedere al duca di Firenze la prima delle sue figlie, Isabella, la quale tuttavia non godeva di buona fama. Della cosa era stato prontamente avvisato Cosimo I con una lettera di Agnolo Niccolini, il quale da Roma aveva scritto a Firenze ad Ugolino Grifoni:

"Domandandomi il Valenzuola del parentado col Vice-re, dicendo che intendeva gli voleva dare la prima, gli risposi non ci haver lettere, né avisi circa questo articolo di costà, ma havevo ben sentito dire che la era bruttissima; egli me la commendò con certe parole pure assai fredde, il medesimo havevo ritratto per via di Lopez, e don Luigi suo cognato, benché non l'avessi creduto. Penso che il Vice-re desideri dar via questa, come maggiore d'età, et più difficile a trovar conditione, o veramente mettere innanzi questa per vendere forse meglio l'altra. Stateci per

¹¹³ Hans Holbein il Giovane, *Elizabeth, Lady Audley*, 1538 circa. Gessetti, inchiostro e punta metallica su carta preparata, 29,3 x 20,8 cm. The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 912191.

¹¹⁴ Hans Holbein il Giovane, *Elizabeth, Lady Audley*, 1538 circa. Acquerello su pergamena incollata su carta da gioco, 5,6 cm (diametro). The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 422292. Su entrambe le opere, si vedano Strong 1983, pp. 49-50, nn. 31-32; Rowlands 1985, p. 151, n. M.9; Roberts 1993, pp. 88-89, n. 30; Reynolds 1999, pp. 49-50, n. 5; *Hans Holbein* 2003, pp. 126-129 e pp. 173-174, nn. 31-32 (schede di catalogo: Ariane van Suchtelen); Foister 2006, p. 106, nn. 115-116; *The Northern Renaissance* 2011, p. 182, n. 82 (scheda di catalogo: Vanessa Remington).

vostra fè bene advertiti di non consentire al primo trattato perché, secondo la relatione et fama di qui, la maggiore figlia del vice-re è brutta, e di cervello è il ludibrio di Napoli"¹¹⁵.

La notizia giunta alle orecchie del duca si rivelò determinante per far ricadere la scelta definitiva del Medici sulla sorella minore di Isabella, la bella Eleonora di Toledo¹¹⁶.

Un enigmatico ritratto, conservato al Philadelphia Museum of Art, raffigura Cosimo I nei panni di Orfeo (Fig. 42). La tavola, con la quale sembra aprirsi la stagione del Bronzino al servizio del duca di Firenze, ritrae il Medici seminudo, seduto alle porte dell'Ade mentre impugna con grazia la sua melodica lira da braccio. Come il mitico cantore Orfeo, Cosimo si accinge ad addormentare il mostruoso Cerbero, le cui teste animalesche si stagliano sulla sinistra del dipinto¹¹⁷.

Colto nel pieno della sua giovinezza, virile ma allo stesso tempo con il volto appena ombreggiato da una leggera barba, il Medici sembra confermare un'età non troppo distante dal 1539, anno delle sue nozze con Eleonora di Toledo. Sebbene l'attribuzione al Bronzino sia oggi concordemente riconosciuta, l'assenza di qualsiasi riferimento alla tavola di Philadelphia tanto nei documenti coevi quanto nelle *Vite* vasariane ha aperto il campo ad interpretazioni differenti.

Da un lato vi sono coloro i quali hanno visto nel dipinto un intimo ritratto matrimoniale, un dono personale di Cosimo alla sua novella sposa Eleonora. In questa direzione condurrebbero allora l'ostentata nudità del duca ed alcuni riferimenti agli organi genitali, individuati dagli studiosi nella posizione dell'archetto e nella forma del cavigliere¹¹⁸.

La soave musica di Orfeo, capace di addomesticare la più feroce delle creature, sarebbe per alcuni un'allusione al ruolo pacificatore di Cosimo I, in un parallelo non inedito tra armonia musicale e concordia generata dal buon governo del sovrano¹¹⁹. Un richiamo politico alla tradizione fiorentina sarebbe invece leggibile nell'illustre modello utilizzato dal Bronzino per la statuaria e sensuale nudità del duca: il Torso del Belvedere. Nel Cinquecento, infatti, si riteneva che la celebre statua vaticana raffigurasse Ercole, l'eroe simbolo della Repubblica Fiorentina scelto come emblema personale di Cosimo I fin dal 1537.

¹¹⁵ Lettera di Agnolo Niccolini ad Ugolino Grifoni (Roma, 4 gennaio 1539) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 3261, c. ; Pubblicato in Ferrai 1882, pp. 75-76.

¹¹⁶ Cfr. Spini 1980, pp. 173-178.

¹¹⁷ Agnolo Bronzino, *Ritratto di Cosimo I de' Medici come Orfeo*, 1537-1539 circa. Olio su tavola, 93,7 x 76,4 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Inv. n. 1950-86-1. Sull'opera, si vedano Langedijk 1981-1987, vol. I, p. 418, n. 27,30; Simon 1985; Brock 2002, pp. 171-174; *L'ombra del genio* 2002, pp. 161-162, n. 17 (scheda di catalogo: Janet Cox-Rearick); *Pontormo, Bronzino, and the Medici* 2004, pp. 130-133, n. 38. Tra i numerosi studi dedicati al pittore Agnolo Tori detto il Bronzino, si ricordano qui Cox-Rearick 1993; Brock 2002; *Bronzino* 2010; Geremicca 2013.

¹¹⁸ Forster 1971, p. 83 nota 53; Simon 1985.

¹¹⁹ Langedijk 1976; Morel [2004] 2010, p. 323.

Per altri, invece, il Cosimo-Orfeo di Philadelphia rappresenterebbe un manifesto di mecenatismo artistico. Esposta alla mostra del 2004, l'opera è stata infatti ricondotta all'ambiente letterario dell'Accademia Fiorentina, grazie anche all'acquisizione di nuovi dati scientifici. Le indagini riflettografiche eseguite sull'opera hanno infatti mostrato come in precedenza il Bronzino avesse ideato una versione "più casta" dell'immagine ducale, un dato che ha solo in parte tolto incisività all'ipotesi di un dono di nozze¹²⁰.

L'unione con Eleonora di Toledo nel 1539 garantì al ducato di Firenze una copiosa prole, consentendo di aprire fin dagli anni Quaranta del secolo una fervente stagione di negoziati matrimoniali. Nonostante il permanere di tensioni derivanti dal fuoriuscitismo anti-mediceo, la lenta stabilizzazione politica a cui si avviò il principato mediceo sotto Cosimo I garantì i presupposti indispensabili per intraprendere nuove e rinnovate alleanze.

Di trattative matrimoniali in casa Medici si iniziò a parlare molto presto. Nel marzo 1546, infatti, il segretario ducale Bartolomeo Concini veniva inviato alla corte cesarea di Carlo V per affiancarsi al lavoro dell'ambasciatore mediceo, Averardo Serristori. Nelle istruzioni ricevute dal Concini per l'occasione, Cosimo I scriveva:

"Sopra la pratica mossa da monsignor de Granuella per il casamento di don Francesco nostro figliolo, poi che a nostro nome haverete baciato le mani di sua signoria di questo suo amorevole offitio li risponderete da nostra parte che per essere don Francesco piccolo et di tenera età, noi non habbiamo pensato mai per ancora a tal cosa per lui, ma quando sapessimo con chi sua signoria disegnasse di casarlo et come et in che modo, in tal caso potremmo risolverci al casamento suo, secondo e' partiti che ci fussino proposti, perché ci sarebbe molto grato di assettar le cose sue in vita nostra et lassarle assettate in buona maniera doppo la nostra morte"¹²¹.

Nel prendere in considerazioni parentadi per il piccolo Francesco, l'iniziale titubanza mostrata in apertura del brano da Cosimo è subito smentita dallo stesso duca, senza dubbio profondamente incline a vagliare ogni proposta che avesse garantito la stabilità dello stato mediceo. La lettera al Concini mostra, infatti, chiaramente la presenza dei principi medicei sul mercato matrimoniale fin dai loro primi anni di vita, nella loro (inconsapevole?) funzione di pedine indispensabili all'ascesa politica del padre.

Sebbene diversi indizi testimonino il rinnovato interesse suscitato dalla famiglia Medici nel campo delle alleanze dinastiche, nessuna certezza sussiste che uno scambio rituale di ritratti tra promessi sposi abbia avuto luogo nelle numerose trattative riguardanti i figli di Cosimo ed Eleonora. Dallo spoglio della corrispondenza medicea, infatti, non sono emersi chiari riferimenti di dipinti utilizzati in questa funzione. Sappiamo, tuttavia, che un'ampia

¹²⁰ Pontormo, Bronzino, and the Medici 2004, pp. 130-133, n. 38.

¹²¹ Istruzioni di Cosimo I a Bartolomeo Concini (Firenze, 15 marzo 1546) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 2634, parte I, c. 87 v; pubblicato in *Istruzioni agli ambasciatori* 2007, vol. I, p. 74, n. 12.

circolazione di immagini raffiguranti i principi medicei fu fortemente voluta e sostenuta da Cosimo I. A questo proposito, Alessandro Cecchi ha ricordato un numero cospicuo di commissioni, riguardanti ritratti di Cosimo, di Eleonora e dei principi medicei, affidate a partire dal 1543 ad Agnolo Bronzino. Di questi dipinti, una buona parte era stata destinata a corti estere¹²².

Alle commissioni già menzionate dallo studioso, si aggiungono le richieste avanzate da Caterina, delfina di Francia, al delegato fiorentino Bernardo de' Medici. Il 28 febbraio 1545 quest'ultimo scriveva infatti a Firenze:

"[c. 110 r/ S[ua] M[ae]sta X[ristianissi]ma alli 22 del pr[esen]te venne a San Borgh: che è un[o] solo palazzo, et quivi all'intorno, anc[or]a che vi siano poche h[ab]itationi, no[n] ha volsuto, ch[e] alt[r]o vi sia alloggiato: Et t[ut]ti ci troviamo in q[uest]a villa di Bles: dove è il primogenito d[e]lla Ill[ustrissi]ma S[igno]ra Delphina: la quale mandò da San Borgh à me la matt[in]a seg[ue]nte il suo m[on]s[ieur] Gio[vanni] Bat[tist]a Seghizio: accioche insieme co[n] lui il vedessi in Castello, dove egli si nutrice: Lei ci venne il giorno med[esi]mo et l'Ill[ustrissi]mo S[ign]or suo Consorte, et ci son[o] stati 3 giorni, et ho havuto colm]modita di vederlo piu volte co[n] pigliarne maraviglioso co[n]tento, si p[er]che è bello et vivace q[ua]nto altro mai e si anc[or]a p[er]che s'assembiglia al suo Don Giovan]ni Et ragionandone io co[n] S[ua] Ex[cellen]za son[o] stato strettamente ricerco da lei: ch'io scriva all'Ex[cellen]za V[ostra] che gli mandi il ritratto no[n] solo di Don Giovanni, ma del S[ign]or Don Franc[esc]o anc[or]a che gliene fara cosa grat[issi]ma. Et lei all'inco[n]tro gli man[de]ra il ritratto d[e]l figl[i]o, di suo Ill[ustrissi]mo Consorte, et [c. 110 v/ di lei stessa"¹²³.

Lo stesso giorno Bernardo de' Medici scrisse al segretario Lorenzo Pagni, accennando anche con lui alle pressioni ricevute da Caterina affinché venissero il prima possibile inviati in Francia cavalli turchi, panni e ritratti dei principi medicei¹²⁴. Cinque settimane più tardi, fu proprio il Pagni a assicurare l'inviato mediceo sull'andamento della commissione pittorica, informandolo della nuova nomina a maggiordomo maggiore di Pierfrancesco Riccio:

"la cura de Ritratti delli s[igno]ri Don Fran[ces]co Don Gio[vanni] et do[n]na Maria è commessa al R[everen]do m[on]s[ignor] Pier Fran[ces]co

¹²² Cecchi 1998, pp. 127-133.

¹²³ Lettera di Bernardo de' Medici a Cosimo I (Blois, 28 febbraio 1545) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 4590, cc. 110 r-110 v.

¹²⁴ Lettera di Bernardo de' Medici a Lorenzo Pagni (Blois, 28 febbraio 1545) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 4590, cc. 108 r-109 v.

il quale nella reforma della casa, di S[ua] Ex[cellenz]a nuovam[en]te fatta è stato dichiarato maiordomo maggior[e] di essa casa"¹²⁵.

Come si evince dalla lettera, l'iniziale richiesta di due ritratti, uno di Francesco e uno di Giovanni, si era nel frattempo ampliata, prevedendo anche un'immagine raffigurante Maria, la figlia primogenita di Cosimo ed Eleonora. La corrispondenza di Bernardo de' Medici con la corte fiorentina, tutta rigorosamente smistata attraverso il canale di Lione, continua senza accennare ulteriormente alla questione. La disputa sulla precedenza con gli Este occupò la mente del prolisso ambasciatore per settimane, concludendosi infine con il ritiro del residente mediceo dalla corte di Francia. In questo lasso di tempo, oltre a Cosimo I, il nuovo interlocutore di Bernardo divenne Cristiano Pagni, parente di Lorenzo. Quest'ultimo infatti era alla prese con la "cura del legno", afflitto dalla gotta e da altri problemi di salute che lo tormentarono per tutta la vita¹²⁶.

Il 31 maggio 1545, è quindi Cristiano Pagni a dare a Bernardo de' Medici la buona notizia della conclusione di ben due ritratti. Scrisse infatti il segretario all'ambasciatore:

"De ritratti son fatti dua, et si fanno hor li duoi de magg[i]ori figliuoli di sua Ecc[ellenz]a et p[re]sto si manderanno"¹²⁷.

È verosimile che uno dei due dipinti terminati raffigurasse il piccolo Giovanni, il quale menzionato più volte rimarrebbe altrimenti escluso. Come esplicitato dallo stesso Pagni, i ritratti ancora da dipingere avrebbero invece riguardato Maria e Francesco, i figli maggiori di casa Medici. Il quarto dipinto infine avrebbe potuto raffigurare Isabella, di quasi tre anni. Lucrezia infatti era venuta al mondo solo nel febbraio dello stesso anno e difficilmente avrebbe potuto essere un soggetto adatto per un ritratto.

La corrispondenza di Bernardo de' Medici con la corte di Firenze non conserva traccia di chi fosse il pittore incaricato di portare a termine i dipinti richiesti da Caterina. Tuttavia, sappiamo con certezza che proprio nella primavera e nell'estate del 1545 il Bronzino era intento a ritrarre la duchessa Eleonora ed i principi medicei.

Il 19 aprile, il vescovo Marzi da Pietrasanta comunicava al Riccio:

"Il Bronzino ha scritto d'haver finito il ritratto del Signor Don Giovanni, et domanda s'ha da venir qua per far gl'altri, la S. V. R.ma gli cometterà che venga che così comanda S. Ecc[ellenz]a"¹²⁸.

¹²⁵ Lettera di Lorenzo Pagni a Bernardo de' Medici (Pisa, 6 aprile 1545) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 4591, c. 41 r. Sul Riccio maggiordomo di Cosimo I, si veda Cecchi 1998.

¹²⁶ Cfr. ASF, *Mediceo del Principato*, f. 4590, c. 79 r.

¹²⁷ Lettera di Cristiano Pagni a Bernardo de' Medici (Firenze, 31 maggio 1545) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 4591, c. 71 r.

¹²⁸ Pubblicato in Cecchi 1998, p. 128: lettera di Marzio Marzi a Pierfrancesco Riccio (Pietrasanta, 19 aprile 1545) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 1171, ins. 6, c. 266 r.

Il 4 maggio seguente, il Riccio girava l'informazione ricevuta, scrivendo a Lorenzo Pagni:

"El bronzino ha finito per[er]fectam[en]te il ritracto del S[ignor] don Giovanni et è veram[en]te vivo, mi dirà V[ost]ra S[ignoria] se detto bronzino deve venir costà per[er] far l'altra op[er]a de ritracti de S[ignori] Ill[ustriss]imi, com' s'è parlato, et ordinata la tela"¹²⁹.

Il secco "no" annotato in margine alla lettera dovette dare il contrordine all'andata del Bronzino in corte medicea - la quale doveva essere ancora ritirata a Pietrasanta oppure a Volterra come indicato dal Cecchi -, dove l'artista avrebbe dovuto porre mano ai ritratti dei principi mancanti. Tuttavia, l'arresto nel lavoro del pittore dovette essere solo momentaneo, se il 31 maggio almeno un altro ritratto oltre a quello di Giovanni era stato nel frattempo terminato¹³⁰.

I documenti provenienti dal carteggio di Bernardo de' Medici (ASF, *Mediceo del Principato*, ff. 4590-4591) sono infatti complementari alle informazioni già da tempo note. La richiesta dei dipinti per Caterina de' Medici fu inviata dalla Francia il 28 febbraio. Se si calcolano due settimane di media come tempo necessario al dispaccio della corrispondenza tra la corte francese e Firenze, anche la data del 21 marzo ricordata da Andrea Baldinotti per la commissione del dipinto al Bronzino concorda pienamente con la lettera firmata dal vescovo di Forlì¹³¹.

Il fatto che per i dipinti fosse stata ordinata della tela testimonierebbe l'esigenza di spedire i ritratti fuori da Firenze, confermando appunto l'ipotesi di una loro destinazione francese. A quest'altezza cronologica, infatti, nessun ritratto realizzato dal Bronzino per la famiglia Medici utilizza questo tipo di supporto. Dal momento che tutte le immagini ufficiali note dell'artista sono su tavola, l'individuazione dei dipinti destinati alla Francia diviene assai complessa. Tuttavia, anche questo dato, ossia la loro assenza dalle collezioni museali odierne, può essere inteso come un'ulteriore riprova di una commissione voluta da Oltralpe. Come si vedrà più avanti, infatti, una dispersione pressoché totale delle opere sembra essere stato il destino ultimo della raccolta voluta da Caterina de' Medici.

Come altre opere del Bronzino, anche il ritratto di Giovanni de' Medici (Fig. 43), oggi agli Uffizi e ritenuto dalla critica il dipinto citato nelle lettere del Marzi e del Riccio, presenta

¹²⁹ Lettera di Pierfrancesco Riccio a Lorenzo Pagni (Firenze, 8 maggio 1545) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 376, c. 129 r; pubblicato in Gaye 1839-1840, vol. II, p. 329, n. CCXXXI (con indicazione della precedente segnatura).

¹³⁰ Cfr. *supra*, lettera di Cristiano Pagni a Bernardo de' Medici (Firenze, 31 maggio 1545) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 4591, c. 71 r.

¹³¹ *Bronzino* 2010, pp. 134-135, n. II.12 (scheda di catalogo: Andrea Baldinotti).

un supporto in tavola¹³². Nel dipinto fiorentino, il piccolo Giovanni è vestito di un ricco abito di seta rossa ricamata in oro. Con la mano destra tiene stretto un cardellino, minuziosamente descritto nella sua cromia variegata, mentre al collo una lunga catenella d'oro sostiene diversi pendenti: una sfera in oro, una mano di Fatima ed un ramo di corallo. Questi evidenti elementi cristologici hanno permesso di leggere l'opera del Bronzino come una celebrazione della futura carriera ecclesiastica, a cui era stato destinato fin da subito il bambino. Sull'identificazione del soggetto, rimasta a lungo incerta tra Giovanni e il fratello minore Garzia, la parola conclusiva si deve a Luisa Becherucci, la quale nel 1944 riconosceva nella tavola degli Uffizi il "primo ritratto di Giovanni eseguito dal marzo al maggio 1545 quando l'illustrissimo principe ereditario aveva i diciotto mesi resi verisimili dai dentini già spuntati"¹³³.

A questo proposito, tuttavia, una datazione dell'opera antecedente alla primavera del 1545 sembra rendersi necessaria. Proprio il dato naturalistico messo in luce dalla Becherucci sembrerebbe indicare per il soggetto un'età compresa piuttosto entro il primo anno di vita, ossia in quel periodo di tempo in cui ha di norma luogo la prima dentizione del neonato. Dal momento che Giovanni era nato nella notte tra il 28 e il 29 settembre 1543, una datazione della tavola degli Uffizi all'anno immediatamente seguente appare quindi più verosimile, ovvero esattamente a quando il Bronzino doveva da poco aver portato a termine i primi ritratti commissionatigli dalla famiglia ducale proprio nel 1543 (Fig. 44 e 45). L'immagine di Giovanni seguirebbe dunque di alcuni mesi la versione fiorentina del *Cosimo I in armi* e la *Eleonora di Toledo* in collezione praghese¹³⁴, oltre al ritratto di Francesco citato dal Vasari ma non ancora individuato dagli studi¹³⁵. Dal punto di vista iconografico e formale, una datazione alta del dipinto spiegherebbe anche le differenze, evidenti, con il Giovanni realizzato dallo stesso artista nel grande ritratto di Eleonora oggi

¹³² Agnolo Bronzino, *Ritratto di Giovanni de' Medici bambino*, 1543. Olio su tavola, 58 x 45 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 1475.

¹³³ Becherucci 1944, p. 47.

¹³⁴ Agnolo Bronzino, *Ritratto di Cosimo I de' Medici*, 1543. Olio su tavola, 74 x 58 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. Depositi n. 28. Sul dipinto, cfr. Simon 1983, p. 536, n. 8; Brock 2002, pp. 155-159. Agnolo Bronzino, *Duchessa Eleonora di Toledo*, 1543. Olio su tavola, 59 x 46 cm. Národní galerie, Praga, Inv. n. D-880 (O 11971). Sul dipinto, si veda *I gioielli dei Medici* 2003, pp. 64-66, n. 8 (scheda di catalogo: Lisa Goldenberg Stoppato) con bibliografia precedente.

¹³⁵ Cfr. Vasari 1966-1987, vol. VI, pp. 233-234: "Il signor Duca, veduta in queste et altre opere l'eccellenza di questo pittore, e particolarmente che era suo proprio ritrarre dal naturale quanto con più diligenza si può immaginare, fece ritrarre sé, che allora era giovane, armato tutto d'arme bianche e con una mano sopra l'elmo; in un altro quadro la signora Duchessa sua consorte, et in un altro quadro il signor don Francesco, loro figliuolo e prencipe di Fiorenza. E non andò molto che ritrasse, sì come piacque a lei, un'altra volta la detta signora Duchessa in vario modo dal primo, col signor don Giovanni suo figliuolo appresso. Ritrasse anche la Bia fanciulletta e figliuola naturale del Duca; e dopo, alcuni di nuovo et altri la seconda volta, tutti i figliuoli del Duca, la signora donna Maria, grandissima fanciulla bellissima veramente, il prencipe don Francesco, il signor don Giovanni, don Garzia e don Arnaldo [Ferdinando], in più quadri, che tutti sono in guardaroba di Sua Eccellenza, insieme col ritratto di don Francesco di Tolledo, della signora Maria madre del Duca, e d'Ercole Secondo duca di Ferrara, con altri molti".

Nonostante il Bronzino fosse vivente al momento della stesura delle *Vite*, le informazioni fornite dal Vasari non vanno intese come un catalogo completo e puntuale del pittore.

agli Uffizi (Fig. 46), sicuramente databile all'estate-autunno del 1545¹³⁶. Nella grande tavola fiorentina, infatti, il piccolo Medici si distingue per una fisionomia, qui sì finalmente in linea con i suoi ventitré mesi di età.

Se quindi non è per il momento possibile identificare quali furono i ritratti inviati in Francia nel 1545, alcune ipotesi possono essere tuttavia avanzate circa la funzione ad essi demandata.

L'interesse di Caterina de' Medici per le immagini di sovrani e principi, nobili e membri della corte è ampiamente documentata¹³⁷. Nel corso della sua lunga vita, infatti, la regina di Francia fu in grado di mettere insieme una sorprendente collezione costituita da centinaia di esemplari, da lei stessa commissionati ai pittori di corte oppure ricevuti in dono da diplomatici e sovrani stranieri¹³⁸.

Una vasta raccolta di ritratti, avviata fin dai primissimi anni del suo soggiorno in Francia, era destinata a confluire più tardi nella residenza parigina della regina, a pochi passi dal palazzo del Louvre, dove a partire dal 1570 con l'acquisto di lotti di terreno ed edifici nel popoloso quartiere di Les Halles, Caterina inaugurò i lavori della sua nuova dimora, denominata l'hôtel de la Reine. A ricordo dei meravigliosi giardini, degli appartamenti reali, della galleria di ritratti e dei preziosi *cabinets* voluti in prossimità del Louvre dalla regina rimane oggi solo la *Colonne astronomique* dell'architetto francese Jean Bullant, in origine posta nell'angolo nord ovest della corte d'onore e successivamente inglobata nel settecentesco edificio della Bourse. Tra il 1748 ed il 1750, infatti, il complesso ormai noto con il nome di hôtel de Soissons fu interamente demolito¹³⁹.

Nonostante l'eccezionalità della raccolta di Caterina, con opere d'arte e libri di primissimo ordine, pochi sono i dati certi circa la storia collezionistica dei singoli pezzi. Dei numerosi ritratti ricordati negli inventari, ad esempio, nessuno appare oggi rintracciabile, sebbene ulteriori studi in questa direzione siano auspicabili.

I dipinti menzionati dal Pagni e da Bernardo de' Medici nelle loro lettere furono probabilmente destinati proprio a questa raccolta, per la quale sopravvivono alcuni inventari. Alla morte della regina nel gennaio 1589, in particolare, fu stilato un inventario dei beni mobili custoditi da Caterina all'hôtel de la Reine. Sembra infatti che l'operazione di catalogazione avesse lasciato escluse le altre residenze reali, non permettendo quindi di ricostruire quali e quante opere fossero in esse ospitate. Fortunatamente, la passione di Caterina per i ritratti sembra essersi concentrata proprio all'hôtel de la Reine, nel cui

¹³⁶ Agnolo Bronzino, *Ritratto di Eleonora di Toledo col figlio Giovanni de' Medici*, 1545. Olio su tavola, 115 x 96 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 748. Sulla datazione del dipinto, si vedano Gaye 1839-1840, tomo II, pp. 329-330, n. CCXXXII; *Bronzino* 2010, pp. 116-117 (scheda di catalogo: Janet Cox-Rearick) con ampia bibliografia precedente.

¹³⁷ Cfr. Zvereva 2002; Zvereva 2007.

¹³⁸ Sulla collezione di ritratti di Caterina de' Medici, si vedano Turbide 2005; Turbide 2007; Zvereva 2008a; Zvereva 2008b. Per il ruolo rivestito dai ritratti dinastici nella formazione di Caterina, cfr. ffolliott 2005.

¹³⁹ Su l'hôtel de la Reine, cfr. Turbide 2005; Odde 2007, pp. 499-502; Zvereva 2008b.

cabinet su rue du Four l'inventario del 1589 ricorda la presenza di "vingt-sept tableaux et portraictz de plusieurs seigneurs tant de la maison de Médicis que autres maisons, d'ung pied et demy en quarré avec leurs chassis"¹⁴⁰. Sfortunatamente invece, maggiori dettagli sull'identità dei soggetti ritratti non furono annotati dal compilatore dell'inventario.

È noto come nel 1566 il duca di Firenze inviasse in Francia ventidue ritratti di esponenti della famiglia Medici, per i quali è stato fatto il nome del pittore fiorentino Cristofano dell'Altissimo. Secondo le più recenti indagini, proprio questi dipinti costituirebbero "une partie des tableaux du cabinet de la rue du Four"¹⁴¹. Si potrebbe quindi supporre che ai ventidue ritratti dell'Altissimo venissero aggiunti anche i quattro dipinti inviati in precedenza da Firenze nel 1545 grazie a Bernardo de' Medici. In questo caso, tuttavia, rimane ancora poco chiara l'aggiunta delle *autres maisons*, citate dal compilatore nella voce inventariale del 1589. Vanno esse intese come un riferimento alle famiglie di origine di quei soggetti che entrarono a far parte del casato mediceo attraverso il matrimonio? Oppure si trattava di un nucleo di soggetti autonomi, slegati dalla casata fiorentina?

Non è infatti da escludere che i quattro ritratti raffiguranti i principi medicei nel 1545 fossero stati destinati dalla regina ad altre residenze reali oppure scambiati per fini matrimoniali con famiglie nobiliari in cerca di un'alleanza con i Medici. I figli di Cosimo ed Eleonora non furono infatti i soli a suscitare l'interesse di Caterina.

Il 3 gennaio 1548 Giulio Alvarotto informava da Melun il duca di Ferrara, Ercole II d'Este, dell'esito positivo dell'incarico affidato al Primaticcio. Il pittore bolognese aveva infatti portato a termine la propria missione in maniera eccellente, facendo dono alla regina di Francia dei ritratti dei principi estensi e risvegliando la curiosità dell'intera corte. Scrisse infatti l'inviato estense ad Ercole II:

"Maestro Girolamo da Carpi ha mandato qua al Bologna pittore, et ei li ha donati alla serenissima Regina, li retratti de tutti li illustrissimi signori figliuoli e figliuole de Vostra Eccellenzia, che sono tanto piaciuti al Re et alla Regina et a tutta questa corte che non ragionano d'altro. Et in camera della Regina dicono ve ha la famma di monsignor d'Umala, e madama sua matre ne fa una festa la maggior del mondo, e non vuol vedere altro che la signora donna Lucrezia. Al Re è piaciuto molto la signora Principessa"¹⁴².

¹⁴⁰ Bonnaffé 1874, p. 150, n. 806. Il manoscritto originale si trova in BnF, ms. lat. 14359, cc. 417-495, consultabile anche online al link: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9072682s/f432.image>. A Firenze, si conserva una copia dell'inventario in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6354a, fasc. 4, cc. 171-219.

¹⁴¹ Turbide 2005, p. 51.

¹⁴² Occhipinti 2001 p. 191, n. CCLXXIV. La lettera era stata precedentemente pubblicata in Venturi 1889, p. 377.

Le nozze di François de Lorraine, duca di Guisa e d'Aumale, con una figlia del duca di Ferrara furono solo questione di pochi mesi, anche se il ruolo della sposa non toccò alla tanto elogiata Lucrezia bensì a sua sorella maggiore, Anna d'Este¹⁴³.

L'episodio estense rappresenta un'importante testimonianza del valore dato al ritratto dei rampolli negli ambienti di corte, anche nel caso in cui ad essere raffigurati erano "solo" principi in tenera età. Tutt'altro che innocui fanciulli, le immagini di questi ultimi potevano talvolta essere viste con sospetto da ambasciatori di fazioni politicamente avverse oppure, al contrario, essere accolte con entusiasmo da chi parteggiava per quel disegno di alleanza. In quanto discendenti legittimi di una dinastia, essi erano infatti i potenziali attori di nuovi vincoli matrimoniali e di intese politiche. Come le principesse estensi dopo di loro, anche i rampolli medicei dovettero quindi divenire presso la corte francese l'oggetto di attenzioni, non solo per via dei legami familiari che li univano alla delfina di Francia. Le loro immagini servirono infatti a Cosimo ed Eleonora per sondare le possibilità di parentadi in suolo gallico.

Come emerge anche dagli esempi fin qui citati, il legame del Bronzino con le effigi matrimoniali appare quanto mai sfuggente, ma non per questo assente. Diverse opere, nate negli anni del governo cosimiano, sono state infatti interpretate dalla critica come un ritratto matrimoniale oppure comunque riconducibili ad un contesto nuziale. La mostra dedicata al Bronzino nel 2010 ne ricordava più di un esempio.

Il *Ritratto di Eleonora di Toledo* alla Národní galerie di Praga costituì il modello per i successivi dipinti realizzati dallo stesso Agnolo Tori in casa Medici. La ieratica posa frontale della duchessa, raffigurata a mezzo busto con la mano destra adagiata poco sotto il petto, ritorna pressoché invariata nel dipinto di una fanciulla con libro agli Uffizi¹⁴⁴. In quest'ultimo (Fig. 47), stagliata su di un intenso fondo blu lapislazzuli la giovane indossa una sottana in taffetas grigio-viola guarnito in nero, con una gorgiera a colletto impreziosita da un ricamo floreale a rilievo. Nella mano destra, avvicinata al petto, impugna un piccolo libro d'ore o di poesie, stretto in una coperta verde. Al collo, una lunga collana di pietre montate in oro le chiude il colletto della gorgiera, mentre i capelli sono trattenuti in una scuffia decorata con fiori in oro. Il motivo floreale ritorna ancora in un anello con diamante e montatura a petali che le cinge l'anulare. Un analogo gioiello è indossato da Eleonora nella tavola praghese, ma piuttosto che rappresentare, come è stato suggerito da alcuni, un indizio del lignaggio mediceo della fanciulla il monile conferma la partecipazione dei Medici alla moda internazionale e ad uno stile di vita cortigiano. Tale tipologia decorativa era infatti ampiamente diffusa oltralpe, come testimoniato da numerosi esempi nella ritrattistica di corte inglese e francese.

¹⁴³ Sull'episodio cfr. anche Dimier 1900, p. 166 (con un'errata datazione al 1549); Cox-Rearick 1995, p. 236; Pattanaro 2000, pp. 13-14; Turbide 2005, p. 50.

¹⁴⁴ Agnolo Bronzino, *Ritratto di fanciulla con libro*, 1548-1550 circa. Olio su tavola, 58 x 46,5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 770. Sull'opera di vedano Langdon 2006, pp. 98-126; *Bronzino* 2010, pp. 136-137, n. II,13 (scheda di catalogo: Antonio Geremicca).

Convincente appare comunque la proposta di identificare la fanciulla con una principessa medicea ed in particolare con Giulia di Alessandro de' Medici. All'indomani della morte del padre, Giulia era infatti entrata a far parte della famiglia ducale, ricevendo prima le cure di Maria Salviati e poi di Eleonora di Toledo. Verosimile è quindi anche l'ipotesi che il dipinto sia stato commissionato al Bronzino in vista oppure in occasione delle nozze nel 1550 di Giulia con Francesco Cantelmi, per le quali proprio il duca di Firenze stava provvedendo negli stessi mesi a procurare l'ingente somma necessaria per la dote¹⁴⁵.

Anche i ritratti di Francesco e Maria (Fig. 48 e 49), con l'immagine regale che offrono dei due principi medicei, sembrano inserirsi in un contesto analogo di produzione di dipinti per finalità matrimoniali¹⁴⁶. La posa frontale e ieratica di Maria in particolare, insieme con lo sfarzo profuso nelle ricche vesti e nei gioielli indossati dalla primogenita di Cosimo ed Eleonora nel quadro del Bronzino, non possono non testimoniare l'orgoglio del rango e l'offerta di un'alleanza.

Racchiusa in un abito di velluto verde con inserti in oro e argento, ampio scollo quadrangolare e gorgiera pieghettata in velo di seta, Maria è adornata di perle e diamanti incastonati in oro, i quali si alternano con infinita eleganza sugli orecchini, sulla collana e sui capelli della principessa, ostentandone il gusto, proprio solo di una regina. Il colore scuro della veste e del fondo fa risaltare il volto della fanciulla, accentuandone il pallore. Tra i canoni estetici più lodati del tempo figurava infatti il biancore della carnagione, considerato simbolo di virtù e di purezza.

Nella tavola fiorentina, tutto quindi sembra parlare a favore di una commissione del dipinto in vista di trattative matrimoniali importanti, come quelle che porteranno nel 1557 a raggiungere un accordo con Alfonso II d'Este. Eppure di questo legame tra dipinto e sfera nuziale non sembra essere rimasta alcuna traccia nelle lettere del tempo.

I due dipinti di Francesco e Maria fanno infatti parte di un gruppo omogeneo di ritratti, risalenti all'inizio del sesto decennio. Nel dicembre del 1550, il Bronzino raggiunse la corte ritirata a Pisa, nuovamente incaricato da Cosimo I di dipingere dal vivo la numerosa prole medicea. Anche questa volta a seguire i lavori del pittore fu il maggiordomo ducale Pier Francesco Riccio, al quale il 27 gennaio 1551 il Bronzino scriveva:

"Io ho fornito il ritratto del S.or Don Giovanni et quello della S.ora Donna Maria et così domani o l'altro harò fornito il S.or Don Grazia, che sono restato qui in Pisa a fornirlo et egli si ritruova a Livorno con

¹⁴⁵ Bronzino 2010, p. 136. Cfr. inoltre ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6357, cc. non numerate (29 dicembre 1549).

¹⁴⁶ Agnolo Bronzino, *Ritratto di Maria de' Medici*, 1550-1551. Olio su tavola, 52,8 x 38,5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 1572. Sull'opera, si vedano *I gioielli dei Medici* 2003, pp. 70-72, n. 13 (scheda di catalogo: Lisa Goldenberg Stoppato); Langdon 2006, pp. 108-111; Bronzino 2010, pp. 140-141, n. II,15 (scheda di catalogo: Simone Giordani).

Agnolo Bronzino, *Ritratto di Francesco I de' Medici fanciullo*, 1551. Olio su tavola, 58 x 41, 3 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 1571. Sull'opera, cfr. Bronzino 2010, pp. 138-139, n. II,14 (scheda di catalogo: Simone Giordani).

quel suo bel visino et con quelle sua dolcissime paroline; et come loro Ex.tie torneranno, farò il S.or Don Francesco"¹⁴⁷.

Oltre alla lettera del Bronzino, Detlef Heikamp pubblicava anche una missiva di Luca Martini indirizzata sempre al Riccio, nella quale il provveditore di Cosimo I specificava quali ritratti del Bronzino fossero contenuti nella cassa che si accingeva ad inviare a Firenze:

"invio a V. R. S. per Stefano dalla Moriana vetturale una cassa coperta con tela et incerato diritta a quella in guardaroba entrovi sette quadri di legniamе entrovi ritratti per l'Ecc.mo Bronzino l'Ill.mi Figliuoli di loro Ecc.ze Ill.me, che due ve ne sono del S.r Don Francesco, uno del S.or Don Giovanni, due del S.or Don Grazia et due della S.ra Donna Maria: li quali quella, nel cavarli fuora, faccia avvertire allo sconficcarli et al maneggiarli perché, come vedrà, non hanno adornamenti"¹⁴⁸.

Come sottolineato dallo studioso, solo tre dei sette ritratti menzionati dal Martini figuravano ancora nella guardaroba di Palazzo Vecchio nel 1553. Si trattava di un quadro di Maria, uno di Francesco ed uno del più piccolo Garzia¹⁴⁹. Per gli altri quadri mancanti all'appello, è lecito pensare che essi fossero stati oggetto di dono, ma non solo come è stato suggerito per completare le collezioni di familiari e parenti. Per Francesco e Maria infatti il mercato matrimoniale poteva ancora riservare importanti sorprese a livello internazionale. Del periodo cosimiano, un dato emerge con forza dal versante archivistico. Scorrendo la copiosa corrispondenza intessuta dal duca di Firenze con segretari ed ambasciatori, appare subito chiaro come i riferimenti a ritratti in contesto matrimoniale siano alquanto esigui, per non dire pressoché assenti. Questo nonostante, come si è visto, l'analisi formale dei dipinti superstiti sembri al contrario confermare un loro più che probabile impiego per finalità di tipo nuziale. L'impressione data dalle immagini prodotte dal Bronzino e dalla sua bottega è infatti quella di veri e propri manifesti di nobiltà, patenti del rango sociale raggiunto e quindi strumenti per raggiungere altolocate alleanze dinastiche.

Come abbiamo visto, Francesco fu da molti considerato un valido partito fin dai primissimi anni di vita e la ricerca di una sposa di rango elevato per il primogenito di casa Medici occupò la mente di Cosimo I per diversi decenni. Delle numerose trattative intavolate in favore di Francesco, si può avere agevole riscontro nella corrispondenza ducale, sebbene il partito asburgico rimanesse preponderante¹⁵⁰. Il primo marzo 1561 la segreteria medicea

¹⁴⁷ Lettera di Agnolo Bronzino a Pierfrancesco Riccio (Pisa, 27 gennaio 1551), pubblicata in Heikamp 1955, pp. 137-138, n. 1.

¹⁴⁸ Lettera di Luca Martini a Pierfrancesco Riccio (Pisa, 31 luglio 1551), pubblicata in Heikamp 1955, p. 138, n. 2.

¹⁴⁹ Heikamp 1955, p. 134.

¹⁵⁰ Cfr. Carcereri 1926-1929, vol. I, pp. 127-133.

redigeva una minuta per Bernardetto Minerbetti, allora ambasciatore residente in Spagna. Alla lettera sarebbe stata allegata una nota, nella quale erano così descritte le figlie dell'imperatore Massimiliano I:

"Il Dolfino dice che son da disegnare per moglie la Margherita, et Barbara, magrolina, non molto allegra; perché Helena è gobba d'ogni banda, Maddalena di 29 anni; et Giovanna bassissima di persona non mostra 9 anni, se bene n'ha 13 o 14. Et che per suo iuditio piglierebbe la Margherita, la quale ha bellissimo sangue, grassotta et tutta allegrezza: havendole viste mangiare, et egli in compagnia con loro, più volte; dove ha notato le attioni, motivi, visi et gesti di tutte"¹⁵¹.

Il contratto nuziale che infine unì il principe Francesco a Giovanna d'Austria venne steso il 10 gennaio 1565 ed i due promessi sposi si incontrano per la prima volta a Innsbruck nel novembre dello stesso anno. Tuttavia, né in questo negozio né negli altri casi noti sembrano essere menzionati ritratti. La scarsità dei dipinti nuziali nel carteggio cosimiano non riguarda solo i negoziati falliti, per i quali sarebbe anche lecito supporre che non si sia mai arrivati ad un effettivo scambio rituale di quadri. Anche nel caso di Giovanna d'Austria l'assenza di ritratti è, per il momento, totale¹⁵².

Non maggior fortuna si avrebbe con i precedenti matrimoni delle sorelle Lucrezia ed Isabella¹⁵³, sebbene il repertorio mediceo redatto da Karla Langedijk negli anni Ottanta del secolo scorso presenti una varietà di tipologie ritrattistiche ed un numero considerevole di copie per ognuno dei soggetti citati¹⁵⁴.

Le ipotesi possono essere due soltanto. Da una parte è lecito supporre che i riferimenti ai dipinti siano stati esclusi nella stesura delle lettere, quasi fossero sentiti come marginali, per via della predilezione di Cosimo per una comunicazione veloce e diretta al punto, una caratteristica che come si è detto differenziò profondamente il governo del padre da quello dei figli Francesco e Ferdinando. Dall'altra parte, l'abbondanza di descrizioni scritte spinge a credere che nel periodo cosimiano queste ultime siano state preferite all'impiego di dipinti, essendo forse ritenute maggiormente degne di fede. Non si tratta tanto di escludere a priori ed *in toto* la presenza di ritratti matrimoniali per i decenni centrali del Cinquecento, quanto piuttosto di registrare cautamente quella che sembra essere, almeno per il momento, una loro assenza dalle fonti documentarie. Il perché di questo dato può solo essere oggetto di ulteriori indagini.

¹⁵¹ *Carte Stroziane* 1884, vol. I, p. 211. Cfr. inoltre Kaborycha 2011, pp. 89-92.

¹⁵² Sulle trattative e sui preparativi per le nozze con Giovanna d'Austria, si veda Fubini Leuzzi 2008.

¹⁵³ Su Lucrezia de' Medici, cfr. Langdon 2006, pp. 137-145; Ricci 2008. Su Isabella, cfr. invece Mori 2011.

¹⁵⁴ Langedijk 1981-1987, *ad vocem*.

Capitolo sesto

Francesco I e Ferdinando I

VI.1 *La prova del ritratto: Anna di Francesco e Carlo d'Austria*

Con lo strutturarsi di una corte di stampo internazionale a Firenze, il ricorso a ritratti in ambito matrimoniale acquistò sempre maggiore consistenza, divenendo al pari di altri uno strumento necessario ed indispensabile alla conduzione dei negoziati. E' infatti tra gli anni Settanta e Ottanta del Cinquecento che si registra nei carteggi diplomatici un significativo incremento nel numero di ritratti in entrata ed in uscita dalla corte medicea.

Succeduto al padre nella guida del granducato, nel novembre 1578 Francesco I era in procinto di concludere un accordo matrimoniale con la corte di Innsbruck. Sua figlia Anna doveva ancora compiere 9 anni, ma aveva già suscitato l'interesse dell'arciduca Ferdinando del Tirolo, il quale sperava di unire il suo figlio morganatico, Carlo d'Asburgo, alla ricca casata medicea. Un progetto reso irrealizzabile solo dalla morte prematura della Medici nel febbraio 1584.

Del negozio erano stati incaricati il barone di Sprinzenstein, noto a Firenze come il Princistano, e Belisario Vinta, incaricato il 31 ottobre 1578 da Francesco I di raggiungere in suo nome la corte di Innsbruck¹. Come raccontò lo stesso segretario al granduca di Toscana, nel corso del suo soggiorno il Vinta ebbe modo di incontrare più volte "il s[ignor] Marchese, che così si chiama il s[ignor] Carlo figliuolo di S[ua] A[ltezza] giovane di xvij anni"², trascorrendo con lui diverso tempo. Queste preziose occasioni permisero al Vinta di raccogliere informazioni sul futuro sposo e di riportarle a Francesco I. Il 15 novembre, ad esempio, il segretario mediceo raccontò di essere stato invitato dall'arciduca a visitare la sua artiglieria:

"aspettavami S[ua] A[ltezza] ad una finestra d'un corridore di legname, donde si vedeva il S[ignor] Marchese giuocare al Pallone con il Bracciale, et egli era quello, che se la levava, et guidava tutto il giuoco dalla sua banda, perch[é] io lo vedessi fare ancho q[ue]lla forza, et essercitio, et in vero à me' parve, ch[e] riuscisse bene, et ch[e] mostrasse una buona sanità, le spalle assai larghe, et ogni segno di havere à

¹ Cfr. Istruzione di Francesco I a Belisario Vinta (Poggio a Caiano, 31 ottobre 1578) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6355a, cc. 150 r-154 r. Il Vinta partì da Firenze la sera del 5 novembre, passando per Trento la notte dell'8 e giungendo infine ad Innsbruck la sera dell'11 novembre 1578, cfr. ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6355a, cc. 158 r-159 v.

² Lettera di Belisario Vinta a Francesco I (Innsbruck, 15 novembre 1578) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6355a, c. 163 r. Carlo d'Austria (1560-1618), deteneva il titolo di margravio di Burgau ed era figlio del matrimonio morganatico di Ferdinando II del Tirolo con Philippine Welser.

imporre maggior persona, et carne; é questo s[igno]re di carnagion bianca, sanguigna, et colorita, di pelame biondo, et di fattezze molto comportabili"³.

Il Vinta chiudeva il suo lungo e dettagliato resoconto con una postilla:

"[c. 170 v] Mi scordava scriverle, ch[e] l'Arciduca prega V[ost]ra A[ltezza], [c. 171 r] che si contenti di mandarle per questo corriero il Ritratto della Principessa Anna mia S[igno]ra"⁴.

Alla lettera, il segretario medico allegava inoltre un inserto in cifra nel quale scriveva al granduca:

"Del Sig[no]re Marchese non si vede estrinsecame[n]te defetto, ne' impedime[n]to alcuno; Degli occulti non si può giudicare; et qui non è, alcuno, ch[e] ne referisca se non bene, massime ch[e] ò, vogliono adulare, ò si immaginano, che s'habbia la mira à parentado: della principessa Anna è stato detto all'Arciduca, che ella habbia guasta la faccia dalla caduta, et un' occhio continuame[n]te lacrimevole, con colore pallido in viso, si che mandandosi il ritratto l'Alt[ez]za V[ost]ra potrà fare advertire"⁵.

Le voci diffuse in modo incontrollato sulla salute della principessa Anna rischiavano di far arenare i buoni propositi dell'arciduca. Per incoraggiare Ferdinando del Tirolo a proseguire nelle trattative, Francesco I dovette reperire in tempi brevissimi un ritratto della figlia da poter inviare.

Già il 27 novembre 1578, a neppure due settimane di distanza, il granduca di Toscana rispondeva al Vinta, allegando alla lettera un dipinto della fanciulla e pregando il segretario medico di rassicurare l'arciduca Ferdinando sulle condizioni fisiche di Anna:

"[c. 185 v] Vi si manda il Ritratto della Principessa Anna il meglio, ch[e] s'è potuto p[er] la fretta del rimandare il corriero, assicurando S[ua] A[ltezza], ch[e] ella no[n] hà male alcuno alli occhi, né gli lacrimano altrime[n]ti, ma perch[e] son molti mesi, ch[e] cascò, et si percosse il Naso, et le enfiò un poco, ch[e] p[er] no[n] esser curato da principio bene, come caso di poca importa[n]za, quando è guarito, et quando è ritornato un poco enfiato, et ultimame[n]te, ch[e] hebbe la rosolia, se le

³ Lettera di Belisario Vinta a Francesco I (Innsbruck, 15 novembre 1578) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6355a, c. 164 r.

⁴ Lettera di Belisario Vinta a Francesco I (Innsbruck, 15 novembre 1578) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6355a, cc. 170 v-171 r.

⁵ Inserto alla lettera di Belisario Vinta a Francesco I (Innsbruck, 15 novembre 1578) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6355a, c. 172 r.

asciugò quel poco di materia, ch[e] vi cadeva, et ritornò come prima, et perch[é] ella no[n] hà maculato il naso, né altro, i Medici dicono, ch[e] si leverà q[ue]l poco d'humore, et ch[e] ne resterà libera interame[n]te [c. 186 r] et il Princestano, ch[e] fù ultimame[n]te à Pratolino, et la vidde, potrà dir lui, ch[e] non è cosa d'importa[n]za, et ch[e] è per guarirne bene presto"⁶.

Avendo potuto incontrare la bambina dal vivo nel corso della sua missione fiorentina, il Princistano aggiungeva quindi alla sua funzione di negoziatore anche quella di garante, confermando l'aderenza del dipinto alla reale fisionomia del soggetto.

Nella lettera di Francesco I, un dato richiama l'attenzione: la scelta di quali porzioni di testo riportare in cifra. Come si evince più in generale dal carteggio granducale, le trattative con l'arciduca erano state tenute segretissime. Alla vigilia di Natale, il cardinale Ferdinando de' Medici era ancora all'oscuro del futuro parentado⁷. In questa prospettiva, non può quindi essere casuale la decisione di Francesco I di cifrare proprio le parti relative al ritratto della principessa Anna, lasciando invece ben leggibili le notizie sulle rendite del marchese Carlo. Tale circostanza lascia presumere che le seconde non fossero percepite come informazioni scottanti, mentre l'invio di un ritratto, se intercettato da mani sbagliate, poteva divenire di per sé compromettente. Uno scambio di immagini ufficiali poteva infatti essere interpretato come una manifestazione d'interesse per un partito oppure letto come una velata richiesta di alleanza, scoprendo quindi ad occhi indiscreti le manovre politiche di una delle due parti.

L'immagine di Anna giunse in salvo alla corte di Innsbruck il 3 novembre, dove attese per due giorni il ritorno del Vinta da una breve missione in Baviera. Non appena aperto il plico, il segretario si affrettò immediatamente a richiedere udienza all'arciduca, il quale gliela accordò solo per il 7 del mese. Trattandosi di una domenica, il Vinta fu quindi ricevuto da Ferdinando "alla chiesa nel Gabbineto, dove ode la Messa". Nella sua lettera di risposta, il segretario mediceo raccontava a Francesco I il modo in cui aveva presentato il quadro all'arciduca:

"[c. 188 r] In quella prima Udienza non volsi fare altro, che presentare il ritratto, esporre quanto la mi ordinava intorno alla caduta, che già fece quella Principessa, et baciargli à nome di V[ostra] A[ltezza] le mani con molta affettione, chiedendogli un'altra Udienza più commoda à suo piacimento per referirgli nel negotio principale tutta la risposta, et la mente d[e]lla Altezza V[ost]ra, risolvendomi così, et per il luogo, dove si

⁶ Lettera decifrata di Francesco I a Belisario Vinta (Poggio a Caiano, 27 novembre 1578) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6355a, cc. 185 v-186 r. La versione in cifra della medesima lettera si trova alle cc. 180 r-183 v. La missiva è inoltre presente in una delle filze con rilegatura in cuoio che formano il copialettere del Registro segreto (ASF, *Mediceo del Principato*, f. 321, cc. 42 v-44 v), cfr. nel database Bia: MAP Doc ID# 1708.

⁷ Cfr. Lettera di Francesco I a Belisario Vinta (Poggio a Caiano, 24 dicembre 1578) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6355a, cc. 206 r-206 v.

trovava l'Arciduca, et per dargli tempo da considerare quel Ritratto, et da farne la mostra à Madama, et al S[ignor] Marchese medesimo [...]. [c. 188 v] Nel Gabineto ascoltò allegrissimame[n]te l'Arciduca il tutto, ringratiò del ritratto, et del baciama[n]o, et volse molto particolarmente intendere della savità di V[ostra] A[ltezza], dicendomi che presto mi farebbe chiamare all'altra Udienza per sentire la risposta di V[ostra] Altezza".

Concluso l'incontro, il ritratto fu consegnato al diretto interessato, il marchese Carlo, il quale stando a quanto riportato dal Vinta avrebbe condiviso appieno la scelta paterna. Il segretario mediceo fu quindi richiamato nuovamente in udienza dall'arciduca Ferdinando, il quale gli avrebbe raccontato di aver mostrato il dipinto al figlio marchese, ponendogli la domanda: "che diresti tù, se con il tempo questa Principessa fusse tua moglie"? Domanda alla quale l'accondiscendente figlio si sarebbe affrettato a rispondere con un "obbedirò volentieri l'A[ltezza] V[ostra], et questa effigie mi piace"⁸.

Chi fu il pittore incaricato di una tanto rapida realizzazione? Fu necessario commissionare un dipinto *ex novo* oppure si ricorse ad un ritratto già presente nella guardaroba medicea? Alcuni dettagli della vicenda sono chiariti dalla corrispondenza di un altro segretario mediceo, Antonio Serguidi⁹. Due lettere in particolare, già note a Karla Langedijk, raccontano la concitazione del momento e l'impossibilità di inviare nel 1578 ad Innsbruck una grande tela di mano di Alessandro Allori. Nel novembre di quell'anno, il segretario si trovava alla villa di Poggio a Caiano al seguito di Francesco I, quando il 27 (lo stesso giorno in cui il granduca spediva il ritratto di Anna al Vinta) si vide recapitare una lettera dell'allievo prediletto del Bronzino, il quale scriveva:

"Questa mattina ho ricevuto una di V[ostra] S[ignoria] la quale mi imponeva chio havendo finito il ritratto della Principessa Anna io lo consegnassi Al cavaliere delle poste dove io le dico che appena oggi ho possuto cominciare sendo che le tele non erano ad ordine, e da me non solo di questo ma di ogn'altra cosa non mancherò mai di ogni pristezza e diligentia p[er] serviti[o] del mio S[igno]re e di pui le dico come li detti ritratti hanno à esser Due uno della Principessa Leonora, e laltro della Principessa Anna, et in somma no[n] è possibile che p[er] il presente correre possi andare rispetto che facendosi a olio non asciugano i colori come farebano se fusse di state, io no[n] le diro altro che adesso mi metto a ordine suo à servire. E piacendo à V[ostra] S[ignoria] mi fara gr[ati]a che S[ua] A[ltezza] S[erenissi]ma sappi il tutto"¹⁰.

⁸ Lettera di Belisario Vinta a Francesco I (Innsbruck, 17 dicembre 1578) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6355a, cc. 188 r-188 v.

⁹ Sulla figura di Antonio Serguidi (?-1602), si veda Pansini 1982.

¹⁰ Lettera di Alessandro Allori ad Antonio Serguidi (Firenze, 27 novembre 1578) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 717, c. 114 r.

Essendo solo appena approntato il dipinto dell'Allori, il Serguidi dovette trovare in fretta e furia un altro quadro da inviare ad Innsbruck prima del calar del sole.

Sfortunatamente, di Anna de' Medici non è oggi nota alcuna immagine che la raffiguri con certezza. Nessun quadro coevo riporta iscritto il suo nome e nessuna delle serie di ritratti medicei la raffigura. Anche le incisioni di Adriaen Haelwegh e di Francesco Allegrini dimenticano la figura di Anna di Francesco I, non comprendendo nelle loro raccolte neppure uno dei suoi ritratti dispersi¹¹. Morta in ancora giovane età nel febbraio 1584, la fanciulla potrebbe tuttavia essere ravvisabile in uno dei numerosi ritratti raffiguranti sconosciute principesse medicee, per i quali una chiara ed unanime identificazione deve ancora essere fornita. Diverse interpretazioni avanzate da Karla Langedijk nella sua monumentale opera sulla ritrattistica medicea sono state spesso oggetto di revisione da parte degli studi più recenti, in particolare per quanto attiene alla seconda metà del Cinquecento¹². Nel caso specifico di Anna, le scarse informazioni disponibili sulla sua fisionomia rendono il compito particolarmente complesso.

Nonostante ciò, il dipinto della piccola principessa destinato ad Innsbruck potrebbe essere lo stesso menzionato proprio dall'Allori nei suoi *Ricordi*¹³. Tra il 5 luglio ed 23 agosto 1579, l'allievo del Bronzino riceveva infatti "scudi sessanta quattro di moneta di Roma" per alcuni dipinti ordinati da Francesco I. Tra questi, figuravano anche un ritratto della figlia Eleonora e due di Anna, dei quali il secondo in particolare era un "ritratto della principessa Anna fatto in Pratolino"¹⁴. Il prezzo concordato era stato di otto scudi d'oro, la metà esatta di quanto stabilito per gli altri due dipinti delle principesse medicee, che al 27 novembre 1578 il pittore aveva appena iniziato. La differenza nel compenso pattuito si accorda con la fretta con cui Francesco I aveva richiesto il dipinto ed alla possibilità che il ritratto fosse di minori dimensioni rispetto alle due grandi tele ancora in lavorazione. Non potendo l'Allori terminare queste ultime prima della partenza del corriere per Innsbruck, è quindi verosimile che il granduca ricercasse una più rapida soluzione per portare a termine l'accordo con l'arciduca del Tirolo.

¹¹ Sulla assenza di ritratti noti di Anna de' Medici, cfr. Langedijk 1981-1987, vol. I, p. 253, n. 4. Sulle serie di ritratti medicei, si veda invece Meloni Trkulja 2003.

¹² Si veda, ad esempio, quanto proposto su Isabella de' Medici Orsini in Langdon 2006; Mori 2011.

¹³ Sulla produzione pittorica di Alessandro Allori, si vedano Lecchini Giovannoni 1991; Pilliod 1992; Pilliod 2001; Costamagna 2002, pp. 207-213; *Bronzino* 2010, pp. 323-335.

¹⁴ Supino 1908, p. 11. Sui ritratti di Eleonora e Anna de' Medici cfr. più avanti il par. VI.2.

Un'immagine presentabile della piccola Anna poteva essere presente nella guardaroba medicea oppure nella bottega dell'Allori nell'ottobre del 1578¹⁵. Non è infatti da escludere che il pittore fosse stato incaricato di dipingere un ritratto di Anna già in precedenza e che i pagamenti delle opere fossero stati conteggiati tutti insieme solo in un secondo momento. Uno studio del volto poteva essere inoltre stato eseguito dall'Allori in preparazione della grande tela, come non è possibile escludere un intervento importante della bottega nel dipinto inviato ad Innsbruck nel novembre 1578¹⁶. Non passa infatti indifferente il fatto che, nonostante si fosse in presenza di un dipinto, qualsiasi riferimento al dato stilistico dell'opera, oppure ad una sua valutazione artistica, sia completamente assente dai carteggi. In maniera differente da quanto accadeva negli stessi anni in presenza di doni diplomatici o più in generale dell'invio di opere d'arte, sembra quasi che nel caso del ritratto di Anna l'apprezzamento estetico e l'attenzione dell'osservatore fossero riservati unicamente al soggetto, che in carne ed ossa doveva celarsi oltre la cornice del quadro. L'arte del pittore era solo il mezzo di finalità eminentemente pratiche, lo strumento per misurare le qualità estetiche della futura moglie. L'immagine di Anna spedita ad Innsbruck nel 1578 non dovette raffigurare molto più del volto della principessa, arrivando al massimo alle dimensioni di un ritratto a mezzo busto secondo i modelli bronziniani, offerti da Maria, Francesco e dagli altri principi medicei prima di lei.

L'opera uscita dalla bottega dell'Allori fece la sua parte nel garantire il successo dell'accordo, convincendo l'arciduca della buona salute di Anna e smentendo le voci circa una sua possibile deformità fisica. Prima che il Vinta potesse apporre la sua firma alla lettera con la quale informava il granduca del successo raggiunto, 13 dicembre 1578 la promessa di matrimonio tra Anna de' Medici e l'arciduca Carlo d'Austria era già stilata¹⁷.

¹⁵ Al 15 ottobre 1578, tra i pagamenti della Guardaroba medicea figura un saldo per diversi ritratti. Cfr. Barocchi - Gaeta Bertelà 1993, p. 149, n. 157: "A spese generale fiorini cent' uno di moneta lire IV piccioli pagati in virtù di rescritto di Sua Altezza degli 11 stante alli appresso pittori per più ritratti et altro fatti per servizio di Sua Altezza e consegnati nella sua Guardaroba, ch'è fiorini 21 lire 3 a Francesco da Poppi, pittore, in di 14 stante per dua ritratti a scudi 10 d'oro l'uno; fiorini 53 lire IV a Alessandro del Bronzino, in di 14 stante per cinque ritratti a scudi 10 d'oro l'uno; fiorini 21 lire 3 a Santi di Tito pittore, in di detto per dua ritratti al medesimo prezzo e fiorini 5 lire 1 a Filippo di Simone torniaio, questo di per fattura di XII scatolini d'ebano che devano servire per mettervi drento cammei. Portò ciascuno li sua contanti. Fiorini 101 lire 4".

¹⁶ Sulla produzione di ritratti e copie all'interno della bottega dell'Allori, cfr. Lecchini Giovannoni 1968; Lecchini Giovannoni 1991, pp. 300-301.

¹⁷ ASF, *Miscellanea Medicea*, f. 12, ins. 9, cc. 1 r-13 v.

VI.2 *Le lunghe trattative con la corte di Mantova: Vincenzo Gonzaga ed Eleonora de' Medici*

In cambio delle nozze di Anna con Carlo d'Asburgo, il granduca di Toscana aveva ottenuto dall'arciduca la sua mediazione nelle negoziazioni in corso con Mantova per unire la primogenita Eleonora de' Medici al principe Vincenzo Gonzaga¹⁸.

Nel 1588, ad un anno dalla morte del duca Guglielmo nel suo palazzo di Goito, veniva data alle stampe a Mantova la *Vita del Serenissimo Signor Guiglielmo Gonzaga* del letterato Ludovico Arrivabene¹⁹. L'opera, dedicata nell'incipit a Vincenzo Gonzaga da poco succeduto al padre, si caratterizza per un sapore marcatamente apologetico ed encomiastico, essendo tutta volta a celebrare le gesta ed il buon governo del defunto duca. Tra le numerose vicende raccontate nella *Vita*, figura anche l'accordo matrimoniale, concluso con la corte di Firenze appena quattro anni prima, tra l'allora principe Vincenzo e la figlia del granduca di Toscana, la principessa Eleonora de' Medici. Con queste parole l'Arrivabene raccontava l'episodio:

"Hora studiando il Sig. Duca [Guglielmo Gonzaga] di sodisfare à quel desiderio, che suole essere naturalmente in tutti gl'huomini, & ispetialmente ne' grandi; ciò è di veder successori de' loro figliuoli, per havere à chi le loro facoltà, & gli stati lasciare; ma molto più per potere, per questa via, quando quasi altra, nõ se ne hà, nellè memorie degl'huomini, quanto si possa il più, conservarsi, deliberò che l Principe suo figliuolo prendesse moglie, quale alla sua conditione si convenisse; e di molte donne frà se pensando, gli ne venne una nell'animo, ch'egli avisò senza fallo molto in concio à' fatti communi, dover venire; & questa fù la Sig. Leonora figliuola del Sereniss. Sig. Francesco de' Medici, gran Duca di Thoscana; allà qual'una, quanto à molt'altre, in molti anni, donar dovea di bello, & di buono, parmi che, in grande abondanza il Cielo donato habbia; parendogli, che fosse bene che, dellè belle cose, & care di la sù, si desse à gl'occhi di qua giù alcuno esempio; dove, come à bersaglio, chiunque hà di bene, & laudevamente operar vaghezza, habbia l'arco teso dello 'ntelletto poco appresso, volendo il Duca ad effetto recare questo suo proponimento, sentì essere il gran Duca altresì in così buona dispositione di dare à

¹⁸ Sulla mediazione dell'arciduca Ferdinando chiesta da Francesco I de' Medici in cambio della mano di Anna, cfr. ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6355a, cc. 186 r-v e f. 321, cc. 43 v-44 r. Si veda inoltre la lettera di Francesco I a Luigi Dovara (4 aprile 1580) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 321, c. 76 v. Sulle implicazioni politiche delle unioni matrimoniali, si vedano invece Galluzzi [1781] 1820-1821, vol. III, pp. 235-236; Frigo 2008b, pp. 361-367.

¹⁹ Sulla figura di Ludovico Arrivabene, cfr. Carando 1962.

questo maritaggio compimento, che'l negotio, con molta sodisfattione d'ambe le parti, fù tratto in poco stante à fine"²⁰.

Con abile sapienza cortigiana, il libretto celava ad arte quella che era stata nei fatti una realtà profondamente diversa. I documenti di archivio ci restituiscono infatti la storia di un susseguirsi incessante di calcolate infrazioni al cerimoniale cortigiano, estenuanti trattative, lunghissimi negoziati sulla dote e di inusuali, quanto ufficiali, prove di virilità²¹.

La possibile unione del principe ereditario di Mantova e Monferrato con la principessa di Toscana era stata discussa una prima volta già al tempo di Cosimo I. Forti legami dinastici univano al tempo le due corti italiane, dal momento che la duchessa di Mantova, Eleonora d'Asburgo, era anche la sorella maggiore di Giovanna d'Austria, moglie del principe Francesco, il quale in qualità di futuro erede di Cosimo I era subentrato al padre nel governo del granducato.

Intorno al 1572, il duca Guglielmo Gonzaga aveva inviato alla corte fiorentina Silvio Calandra, il quale investito di pieni poteri aveva avuto l'incarico di trattare per il principe Vincenzo un matrimonio con la piccola Eleonora de' Medici, di appena cinque anni²². In quell'occasione, tuttavia, un accordo economico non era stato raggiunto dal momento che la somma di 300 mila scudi, richiesta come dote dall'ambasciatore di Mantova, fu ritenuta dal granduca di Toscana eccessivamente elevata²³. Per questo motivo, i negoziati caddero per alcuni anni nell'oblio fino a quando, nell'autunno del 1578, si fece nuovamente largo nelle due corti italiane l'ipotesi di un'alleanza dinastica. Fu Ferdinando II d'Austria a suggerire al duca di Mantova e Monferrato di riprendere in considerazione l'avvio di più stabili relazioni politiche con il granducato di Toscana e la mediazione del negozio fu quindi affidata alla casata degli Asburgo²⁴.

Fu in questo frangente che al pittore di corte, Alessandro Allori, vennero commissionati i ritratti delle principesse medicee. Come accennato, oltre al dipinto di Anna fatto a Pratolino, nell'estate del 1579 l'Allori registrava nel suo libro dei *Ricordi* un pagamento da

²⁰ Arrivabene 1588, pp. 19-20, consultabile anche online al link: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5455265x/f20.image>.

²¹ Per una bibliografia completa, si rimanda a Finucci 2015.

²² Cfr. il "Sommario del rapporto del Calandra al Sig[no]r Duca di Ma[n]tova sopra [i]l neg[ozio] di Fiorenza" in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6355, cc. 876-877. Sulla figura del Calandra, si veda Bertoni Argentini 1973.

²³ Il 10 luglio 1579, in un'istruzione al segretario mediceo Belisario Vinta, Francesco I de' Medici ricordava infatti: "che quando il Calandra ma[n]dato dal Sig[no]r Duca di Mantova al già Gran Duca Cosimo mio p[ad]re che sia in gloria à trattare di questo medesimo negotio chiese trecentomila scudi soli, noi gli rispondemmo liberamente, che non volevamo dare tal dote" (ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6354, c. 18 r). Il documento è pubblicato anche in Cattini - Romani 2009, pp. 54-55.

²⁴ L'arciduca del Tirolo, Ferdinando d'Austria, era il fratello maggiore tanto della duchessa di Mantova e Monferrato, Eleonora d'Austria, che della granduchessa di Toscana, Giovanna d'Austria, scomparsa appena pochi mesi prima, nell'aprile del 1578.

parte delle casse granducali di 32 scudi per altri due dipinti, raffiguranti uno la principessa Eleonora e l'altro la sorella Anna:

"Dal Ser.mo Gran Duca Francesco scudi sessanta quatro di moneta di Roma (?), tanto sono per dua ritratti, l'uno della principessa Leonora e uno della principessa Anna di prezzo di ∇ sedici di moneta l'uno d'accordo, tutti in tela alti B.^a 3 alti e larghi B.^a 1 2/3, e più un ritratto della principessa Anna fatto in Pratolino, scudi otto d'oro d'accordo; e di più un Santo Giouanni in auato piccolo scudi sette d'oro, e per tre ritratti piccoli di donne scudi cinque d'oro l'uno"²⁵.

La cifra piuttosto elevata accordata al pittore e le misure delle tele (circa 174 x 97 cm)²⁶ riferiscono di due ritratti, in grande formato ed a grandezza naturale, destinati a soddisfare le esigenze di una commissione prestigiosa, nella quale il coinvolgimento politico e l'interesse dinastico risultassero preponderanti. Il 30 novembre 1578, Alessandro Allori aveva già messo mano all'immagine di Anna, come riportava Polidoro Castelli al Serguidi:

"Alla v[ost]ra del 28 del pr[esen]te Dico p[er] risposta c[he] al Bronzino se lascio ritrare la S[igno]ra Principessa Anna Esso è tornato p[er] seguitare quanto ha in comessione dal Ser[enissi]mo Gra[n] Duca"²⁷.

Anche nel caso della principessa Eleonora, i negozi furono tenuti nel più assoluto riserbo. Il 29 maggio 1579, il barone Iohannes Albertus di Sprinzenstein, uomo di fiducia ed ambasciatore dell'arciduca Ferdinando, rassicurava Belisario Vinta con queste parole:

"Ancora ch io in nome di S[ua] Al[tezz]a mio Sign[or]²⁸ ho scongiurato il sig[or] Duca²⁹ di non palesar a p[er]sona fora di quelli che trattino in questo negotio, cosa nisuna ne di questo³⁰ o l'altro di gia concluso

²⁵ Supino 1908, p. 11. La nota dell'Allori, non datata, è inserita tra il 5 luglio ed il 14 agosto 1579.

²⁶ Langedijk 1981-1987, vol. I, p. 683, n. 33.1b.

²⁷ Lettera di Polidoro Castelli ad Antonio Serguidi (Pratolino, 30 novembre 1578) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 717, c. 163 r.

²⁸ L'arciduca Ferdinando II del Tirolo.

²⁹ Il duca di Mantova e Monferrato, Guglielmo Gonzaga.

³⁰ Il riferimento è all'unione di Eleonora de' Medici con Vincenzo Gonzaga.

parentado fra la seconda genita di V[ost]ra A[ltezza]³¹ et il Sig[no]r Marchese³², et tanto m'ha promesso"³³.

Nonostante la mediazione dell'arciduca Ferdinando, i negoziati con la corte di Mantova erano destinati ad arenarsi una seconda volta con l'aprirsi del nuovo anno, preceduti da una fase durata mesi, nella quale la fecero da padroni scaramucce diplomatiche, questioni di cerimoniale ed un'estenuante *impasse*. Nel luglio del 1579, ad esempio, diffusasi la notizia di un'imminente visita ad Innsbruck della duchessa di Mantova e Monferrato³⁴, il granduca di Toscana si era affrettato ad inviare il fidato Vinta alla corte di Ferdinando del Tirolo, ordinandogli di concludere in tempi rapidi il *mariaggio* della principessa Eleonora o quanto meno, scriveva Francesco I de' Medici, di costringere i Mantovani "d'esser risolti per potere applicar l'animo ad altri partiti, che voi sapete da diverse bande esserci proposti"³⁵.

Nel suo viaggio alla volta di Innsbruck, il Vinta portava con sé due doni, entrambi destinati alle collezioni dell'arciduca Ferdinando nel suo castello di Ambras. Si trattava infatti di una mazza ferrata per l'armeria dell'Asburgo e di una lista dei ritratti presenti nella Guardaroba medicea. Come racconta lo stesso Vinta, entrambi i doni furono consegnati a Ferdinando d'Austria il 22 luglio 1579³⁶. Sebbene oltre la suddetta lista non vi sia altra menzione di ritratti, appare verosimile che in questa occasione il segretario mediceo portasse con sé i due dipinti a figura intera delle principesse medicee nel frattempo terminati dall'Allori.

Ad ogni modo, la visita estiva della duchessa Eleonora d'Austria non era destinata a produrre frutti durevoli. Mentre Francesco I de' Medici sperava di giungere in tempi rapidi ad una risoluzione condivisa con il Gonzaga, il duca di Mantova aveva orchestrato ritardi su ritardi nella partenza della moglie per Innsbruck al solo scopo di tirare sull'ammontare della dote. Con il lento ed inesorabile trascorrere del tempo, la presenza del delegato mediceo alla corte di Innsbruck si era fatta sconveniente, mettendo a repentaglio l'onore stesso dei Medici. Indispettito dal temporeggiare del duca di Mantova, fu in quell'occasione lo stesso arciduca Ferdinando a suggerire al Vinta di ritirarsi presso una

³¹ Anna de' Medici.

³² Carlo d'Austria.

³³ ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6354, c. 10 r.

³⁴ Sulla figura di Eleonora d'Austria (1534-1594), si veda Sandbichler 2010 (con bibliografia precedente).

³⁵ ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6354, c. 17 r.

³⁶ Il 22 luglio 1579, Belisario Vinta scriveva al granduca di Toscana: "La mazza ferrata è stata gratissima al Sig[no]r Arciduca, si come anco la nota dei ritratti dela sua Guardarobba" (ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6354, c. 30 r). Sulle collezioni dell'arciduca Ferdinando del Tirolo nel castello di Ambras, cfr. Scheicher 1985 (con bibliografia precedente). Sulla famosa collezione di ritratti, si vedano anche Kenner 1896; *Die Porträtsammlung* 1932; Ladner 1936.

dimora vicina, dove attendere in segreto l'arrivo della duchessa³⁷. La decisione dell'arciduca Ferdinando rispecchiava l'importanza del ruolo da lui rivestito. La scelta di ricorrere ad un personalità *super partes* in grado di mediare nelle trattative matrimoniali rappresentava infatti una garanzia per entrambe le casate coinvolte. Essa assicurava il corretto svolgimento dei negoziati, garantendo il rispetto delle norme del cerimoniale cortigiano e la salvaguardia dell'onore anche, o forse soprattutto, in quei frangenti in cui i toni rischiavano di alzarsi e gli animi di incendiarsi per spinose questioni economiche.

Quando Eleonora d'Austria arrivò ad Innsbruck la situazione non migliorò di molto. La ripresa dei negoziati con Mantova aveva trovato alla corte di Firenze una situazione mutata rispetto agli anni di Cosimo I. Nell'aprile del 1578, infatti, in seguito alle complicità del parto era venuta a mancare la granduchessa Giovanna d'Austria, un tragico evento che aveva portato alla definitiva affermazione a corte della nobile Bianca Cappello. La cortigiana veneziana, a lungo amante di Francesco I de' Medici, era stata da quest'ultimo sposata il 5 giugno 1578 con una cerimonia segreta, una notizia che tuttavia era divenuta di dominio pubblico in poco tempo, destinata inoltre ad essere ufficialmente ratificata, da lì a poco, con le solenni nozze celebrate pubblicamente nell'ottobre 1579 e con l'incoronazione della Cappello a granduchessa di Toscana³⁸.

I rivolgimenti politici alla corte fiorentina ed il matrimonio morganatico del granduca si erano trasformati nelle mani di Guglielmo Gonzaga in un asso da poter giocare all'occorrenza. Dal momento che era il rango delle due casate a determinare l'ammontare della dote, giunta ad Innsbruck, la duchessa di Mantova e Monferrato aveva quindi mostrato all'arciduca Ferdinando la seguente lettera, scritta per lei dal marito:

"[c. 62r] Poiche il Ser[enissi]mo Arciduca Ferdinando vista V[ost]ra Alt[ez]za³⁹ che con l'andata sua in Isprucco porti resolutione all'Alt[ez]za S[ua]⁴⁰ di quanto io intendo di fare intorno al parentado proposto da lei fra il Prencipe nostro figlio et la figliola primogenita del Gran Duca di Toscana potrà l'Alt[ez]za V[ost]ra dirle che la puoca inclinatione ch'io hò sempre havuto al sudetto partito, hora s'è accresciuta di modo per la qualità della moglie⁴¹ che hà preso esso Gran Duca, in mano della quale se non sono poste del tutto le figliuole, almeno si sa' certo che vanno seco per Firenze, ch'io non saprei come potermi disporre à fare detto parentado del quale anco n[ost]ro figliolo mostra che riceverebbe puoca sodisfattione, et io non trovo che sia [c. 62v] accompagnato da

³⁷ Nell'estate del 1579, infatti, il viaggio di Eleonora d'Austria era stato rimandato più volte e sempre con motivazioni pretestuose. Cfr. ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6354.

³⁸ De Caro 1968, pp. 15-16.

³⁹ Eleonora d'Austria.

⁴⁰ Arciduca Ferdinando II del Tirolo.

⁴¹ Bianca Cappello.

quelli utili et commodj che sono stati proposti. Onde prego l'Alt[ezz]a S[ua] che si degni di sodisfarsi di questa mia resolutione, assicurandosi ch'io le restarò perpetua[men]te obligato dell'amorevoliss[im]o animo ch'ella ha dimostrato verso questa Casa, la quale sara sempre prontissima à servire l'Alt[ezz]a Sua"⁴².

In realtà, il negozio con Firenze doveva essere tutt'altro che di poco conto per la corte di Mantova. Con una memoria che si può far risalire ai primi mesi del 1580, il Vinta ragguagliava il granduca di Toscana su quanto di recente comunicatogli dal Princistano:

"Dice il B[arone] ch[e] vorrebbero vedere d'arrivare à 400 [mila] scudi, ch[e] madama⁴³ hà gra[n]dissima voglia di q[uest]o parentado, et ch[e] ne hanno voglia tutti quei Ministrj⁴⁴; ch[e] il D[uca]⁴⁵ ne hà voglia anche egli, se bene gli è stato soffiato nelle orecchie, ch[e] la Principessa minore è la più bella, et ch[e] à lui vogliono dare la più brutta, et ch[e] pagherebbe un Ritratto della P[rincipessa] Leonora gra[n] cosa"⁴⁶.

Quanto riportato nella memoria, inserita senza indicazione cronologica tra le lettere del fitto carteggio scambiato dal segretario mediceo con il granduca di Toscana⁴⁷, sembra indicare che a questa data un ritratto quanto meno recente della principessa Eleonora de' Medici non avesse ancora raggiunto la corte mantovana. Forse la grande tela dell'Allori non era stata ancora consegnata a causa del differire nella ricerca di un accordo con Mantova?

Le lungaggini e le obiezioni, sollevate di continuo dal duca di Mantova, nascondevano invero altri interessi. Il duca Guglielmo Gonzaga aveva infatti da tempo avviato segrete trattative per unire il figlio Vincenzo alla dinastia dei Farnese, nel tentativo di creare insieme con gli Este un saldo fronte anti-mediceo in Italia⁴⁸. Venuto a conoscenza dei progetti del duca Guglielmo, l'arciduca Ferdinando ne fu a tal punto risentito da decidere di liberare il granduca da qualsiasi vincolo nei confronti di Mantova. Così il 16 marzo 1580,

⁴² ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6354, cc. 62 r-63 v. Si tratta di una lettera consegnata a mano dalla Duchessa di Mantova all'Arciduca Ferdinando (cfr. c. 63r), non datata ma verosimilmente risalente all'agosto 1579, pubblicata in parte in Frigo 2008b, pp. 363-364 (come lettera di Guglielmo Gonzaga alla moglie Eleonora d'Austria).

⁴³ Eleonora d'Austria.

⁴⁴ I ministri della corte di Mantova.

⁴⁵ Guglielmo I Gonzaga.

⁴⁶ ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6354, c. 102 r.

⁴⁷ La memoria è compresa tra il 4 gennaio ed il 29 febbraio 1580.

⁴⁸ Galluzzi [1781] 1820-1821, vol. III, pp. 254-255.

il barone di Sprinzenstein comunicò a Francesco I che il negozio con i Gonzaga era da considerarsi chiuso⁴⁹. Il Medici non poté far altro che ringraziare

In risposta, in una lunga missiva indirizzata il 27 marzo a Ferdinando del Tirolo, così il Medici ringraziava l'arciduca per i suoi servigi:

"Al ser[enissi]mo Arciduca Ferdinando [...] con tutto il cuore affettiosissimamente la ringrazio del favore fattomi di spedirmi huomo a posta p[er] raggiuagliarmi del tutto minutamente, et del havermi liberato della parola mia per conto della pratica introdotta da lei di parentado tra il sig[no]r Duca di Mantova, et me, riconoscendo io in cio manifestamente, et la sua solita affettione verso questa sua Casa, et la somma prudentia et dignità con che ella procede in tutte le attioni sue"⁵⁰.

Il 22 ottobre 1580 l'Allori tornava a registrare il pagamento per un ritratto di Eleonora nel suo libro delle ricordanze⁵¹. Commissionato dal segretario granducale Antonio Serguidi, l'indicazione dell'altezza (circa 75 cm)⁵² posta dall'allievo del Bronzino ci restituisce l'immagine di un dipinto su tela della giovane Medici a mezzo busto. Fallita Mantova, una

⁴⁹ ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6354, cc. 132 r-132 v. Nella lettera, il Princistano racconta inoltre a Francesco I come l'ambasciatore mantovano, messo alle strette, gli avesse confessato che: "[c. 132 v] questo [di Firenze] per piu rispetti sarebbe il piu commodo partito per il sig[no]r Principe di Mantova che nisun altro ancora che quel del Duca di Sabbioneta sia grand[issi]mo. Oltra che del partito di Parma, il Cardinale Farnese ha promesso di far passar trecento milia scudi in dote, et che anco la Duchessa di Lorena promette cose grande al Sig[no]r Duca volendo attender al partito della sua figliola".

⁵⁰ ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6354, c. 139 r.

⁵¹ Cfr. Supino 1908, p. 13: "Dal Signor Fiscale di Firenze lire quarantasette e soldi dieci, tanti so' per un ritratto della principessa Leonora per commissione del Signor Antonio Serguidi, fatto in tela alto b.^a 1 1/4 tutto a mia spese. Portai contanti questo di 22 di ottobre".

⁵² Langedijk 1981-1987, vol. I, p. 683, n. 33.1c.

nuova stagione di parentadi si apriva per la principessa medicea⁵³. Tuttavia, la cifra piuttosto contenuta del dipinto, neppure i sette scudi, consiglia in questo caso cautela.

Rotti i negoziati con Firenze, il principe Vincenzo Gonzaga convolò a nozze meno di un anno più tardi con Margherita Farnese. Come è noto, lo sfortunato matrimonio non fu mai consumato, dando origine ad un estenuante rimpallo di responsabilità tra le corti di Parma e Mantova. Sulla delicata questione, furono chiamati a pronunciarsi i migliori specialisti del tempo. Da una parte, veniva proposto di intervenire chirurgicamente sulla giovane Margherita, di appena quattordici anni, dall'altra si avanzava il sospetto che la causa fosse da attribuire ad una presunta impotenza di Vincenzo. La questione, che potrebbe oggi apparire quantomeno voyeuristica, non era in realtà di poco conto dal momento che, oltre a determinare la restituzione o meno della dote, la risoluzione della controversia avrebbe definitivamente escluso, in quanto non atto a procreare, uno dei due giovani dalla linea di successione dinastica, precludendogli di conseguenza qualsiasi possibilità futura nel mercato matrimoniale⁵⁴.

Quindi, ancor prima che fosse annullato il matrimonio del principe Vincenzo con Margherita Farnese, la casata dei Gonzaga tornò a volgersi con un rinnovato interesse alla corte medicea ed il 2 luglio 1583 Antonio Serguidi poteva così informare Pietro di Francesco Usimbardi⁵⁵, segretario al ruolo della corte prelatizia del cardinale Ferdinando de' Medici, sulla ripresa dei negoziati:

"A Mantovani par loro mille anni la dissolut[i]one di parma p[er] correr qua dove si è dato orecchie gagliardam[en]te et fu acio che q[ue]

⁵³ I partiti proposti per la principessa Eleonora de' Medici dall'arciduca Ferdinando d'Austria non si limitavano al solo Vincenzo Gonzaga. Nella stessa lettera, infatti, Francesco I de' Medici continuava scrivendo: "*c. 139 v*] con questa resolutione, quel Principe restera chiaro, et io libero come sempre hò desiderato, di poter fare li fatti miei, et voltarmi alli altri partiti che restavano indreto per questo maneggio dell'Alt[ez]za v[ost]ra con Mantova. Rendole di nuovo efficacissime gratie di tanta briga, che con tanta patientia ella s'hà voluto pigliare, et del conto, che la mi hà dato di mano in mano di cio che l'è piaciuto d'operare: Si come anco la ringratio diligentissimamente di quanto il sopranominato Barone m'afferma esserle stato co[m]messo dall'Alt[ez]za v[ost]ra nella sua gita à Praga, et forse anco in Sassonia, et di quanto l'Alt[ez]za v[ost]ra mi mette in consideratione p[er] conto dell'Amb[asciato]re di Savoia a[n]dato in Baviera, in caso che io lo giudichi espedie[n]te per mio servitio: Intorno à che non veggo, che con la persona di detto Amb[asciato]re l'Alt[ez]za v[ost]ra possa p[er] hora, ne utilmente, ne con dignità sua, et mia passare offiti in corte veruna, atteso che quanto all'inp[ar]entarsi seco, è da pensarla sin che si sappia piu innanzi della complessione, et sanità del S[ignor] Principe [*c. 140 r*] suo fig[liu]o et della volontà et inclination loro" (ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6354, cc. 139 v-140 r).

Già il 20 febbraio 1580, infatti, lo stesso Francesco I aveva inviato a Roma Bartolomeo Giovannini con queste istruzioni: "Ve ne andrete a Roma, et [...] esporrete al Cardinale [Ferdinando de' Medici] per parte nostra che havendo il Cardinale Alessandrino [Michele Bonelli] come amico nostro et confidente di Savoia preso assunto di trattar con quel Principe [Carlo Emanuele I di Savoia] parentado con la Principessa nostra figliuola, c'è parso conveniente che sappia tutto quello che passa in questa materia" (ASF, *Mediceo del Principato*, f. 321, c. 116). La trascrizione è tratta dal database online Bia, dove tuttavia il documento è messo in relazione con Anna de' Medici piuttosto che con la sorella Eleonora; cfr. MAP Doc ID# 13862.

⁵⁴ Sulla controversia e sugli aspetti medici della questione, si veda Finucci 2015, pp. 28-61.

⁵⁵ Su Pietro di Francesco Usimbardi (1539-1612), cfr. Fantoni 1994, pp. 139-168.

Princ[ipe]⁵⁶ ha mandato quattro quadretti alla Grand[uche]ssa⁵⁷ col mezzo del Pomarancie che si dimena in q[ue]st[a] pratica et anco mando[ne] un Fiamminghetto pittore⁵⁸ à ritrarre la Princip[ess]a sua⁵⁹ p[er] q[ue]llo che mi dice il Pancratio ci sarà che fare in q[ue]st[a] dissolutione p[er]che Mant[ov]a vuol la dote et le spese fatte et Pavea vuol che la Princ[ipess]a si tagli et far apparire l'impotentia di Mantova, talche si varierà un'altra"⁶⁰.

Le voci ormai largamente diffuse sulla presunta impotenza del principe di Mantova avevano fatto girare la ruota della Fortuna in favore dei Medici, costringendo questa volta i Gonzaga a più miti pretese riguardo alla dote⁶¹. A poco erano valse le memorie giurate sulle innate doti del principe Vincenzo, inviate a Firenze da amici e familiari⁶²: a garanzia dell'onore di Eleonora e del casato mediceo fu richiesta da Francesco I una prova di virilità a cui il principe Vincenzo fu forzato a sottoporsi suo malgrado. Belisario Vinta fu quindi incaricato da Francesco I di ricercare in Firenze una giovane vergine di piacevole aspetto che, adeguatamente ricompensata per la perdita del proprio onore, potesse volontariamente prestarsi al caso.

Dopo non pochi tentennamenti da parte della corte mantovana, il 21 febbraio 1584 il segretario mediceo poteva infine aggiornare il granduca di Toscana che:

"[c. 255 r] questa sera in poste in grandissima dilige[n]za è comparso il Sec[re]tario Donati⁶³ di Mantova mandato dal S[igno]re Principe⁶⁴, che mostra gran fretta, et che mi hà pregato, havendolo io condotto ad alloggiar meco, di far saper subito à V[ost]ra Alt[ez]za⁶⁵ il suo arrivo, et

⁵⁶ Vincenzo Gonzaga.

⁵⁷ Bianca Cappello.

⁵⁸ Probabilmente l'artista fiammingo Giovanni Bahuët. Sui ritrattisti attivi alla corte mantovana negli anni Ottanta del XVI secolo, cfr. più avanti pp. 192-197.

⁵⁹ Eleonora de' Medici.

⁶⁰ ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5109, Ins. 2, c. 104 v. Una parziale trascrizione del documento, sebbene con alcune differenze di lettura, è reperibile anche nella piattaforma online BIA con il riferimento: MAP Doc ID# 17613.

⁶¹ L'ammontare della dote di Eleonora de' Medici sarà infine stabilito a 300 mila scudi d'oro, cfr. Pellizzer 1993, p. 435.

⁶² L'11 novembre 1583, ad esempio, Cesare d'Este, compagno giovanile di avventure amorose del principe Vincenzo, firmava una memoria giurata sulla capacità di procreare del Gonzaga. Della memoria si conservano almeno due copie in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6354, c.170 e c. 194.

⁶³ Il medico mantovano Marcello Donati (1538-1602) era segretario e consigliere del principe Vincenzo Gonzaga. Cfr. Pellizzer 1992.

⁶⁴ Vincenzo Gonzaga.

⁶⁵ Il granduca Francesco I de' Medici.

che è venuto per assicurarla, che suo Patrone è pronto di venire à tutto transito [c. 255 v] alla pruova, ma che vorrebbe qualche bel viso, [lacuna] portarsi da lui cinque commessioni; Di vedere il soggetto, che sia bello; Di certificarsi della habilità, et che non habbia impedimento; Di rimanere d'accordo del modo della pruova; Di stabilire il tempo; et di vedere ancho egli in ultimo inna[n]zi che si parta la S[igno]ra Principessa⁶⁶, desiderando il S[igno]r Principe, che da lui anchora gli venga confermata l'ottima relatione, che da tante persone hà havute delle sue belle, et virtuose maniere, et fattezze; Gli hò risposto, che quanto prima significherei à V[ost]ra Alt[ez]za il suo arrivo, che de i soggetti s'andava tuttavia cercando, et che speravo pure, che havrere[m]mo cosa, che lo dovesse contentare, pare[n]do che in uno atto simile avesse da bastare una forma mediocre, et che sopra tutto la giovane sia sana, et habile; Che quanto [c. 256 r] al vedere la S[igno]ra Principessa, che havendo V[ost]ra Al[tezza] comandato per levarla dal dolore, et dalla fresca memoria d[e]lla perdita così acerba della sorella⁶⁷, che la se ne ve[n]ga à trovarla, che egli non potrebbe vederla, se non si transferisce à Livorno, dove egli mostrò di voler venire, come le altre cose qui fussino in ordine et accordate"⁶⁸.

Durante il suo colloquio con il Donati, quindi, il Vinta aveva lasciato intendere al medico mantovano che ci fossero possibilità per un incontro con la futura sposa di Vincenzo Gonzaga, sebbene la recente ed inaspettata scomparsa della sorella Anna de' Medici avesse indotto il granduca Francesco I e la granduchessa Bianca Cappello a richiamare presso di sé a Livorno la giovane Eleonora⁶⁹.

In realtà, un'udienza presso la principessa medicea non fu mai accordata al Donati, tanto che il giorno seguente, il 22 febbraio 1584, Belisario Vinta tornava a scrivere al granduca:

"[c. 264 r] Ser[enissi]mo mio signore
Il Donati medico, et secreta[r]io del S[igno]r Principe di Mantova⁷⁰, che arrivò qui, come scrissi, la sera del 21, mi par persona accorta, et

⁶⁶ Eleonora de' Medici.

⁶⁷ Anna de' Medici.

⁶⁸ ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6354, cc. 255 r-256 r.

⁶⁹ Il 20 febbraio 1584, Francesco I de' Medici scriveva da Livorno al fratello Ferdinando a Roma: "Doppo il ragguaglio ch'io detti a V[ost]ra S[ignoria] Ill[ustrissi]ma del male della Principessa Anna [di Francesco I], ella è andata sempre migliorando con esser le febre sempre scemate, et variate l'hore et pure hieri i medici mi scrissono, che il miglioramento seguitava, et che la febre era minore, ma in un subito quell'humore se li gettò al cuore, et in questo punto mi scrivono che ella morì hieri alle 20 hore con tutti i sacramenti della chiesa. Il dispiacere che io n'ho sentito è infinito, ma bisogna accommodarsi al voler di Dio. [...] Io ho dato ordine che si seppellisca nel modo medesimo che si fece Donna Maria [di Cosimo I] nostra sorella, et che la Principessa Leonora [di Francesco I] se ne venga qua da noi per levarla da quella solitudine" (ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5109, Ins. 2, c. 360). La trascrizione del documento è tratta da Bia: MAP Doc ID# 17658.

⁷⁰ Vincenzo Gonzaga.

pratica, et eloquente, ma sino ad hora mostra una buona mente; Hà seco due persone, et m'ingegno di accarezzargli tuttj, quanto convenga; Hà havuto poi meco lungo ragioname[n]to intorno alle sue commissioni, dicendomj, Che la S[igno]ra Principessa⁷¹ per la grandezza della sua nascita, et per tante altre qualità di bontà, di valore, et di merito, che concorrono in lei, sanno certo, che hà molti gran Principi, che la desiderano, ma che ancho loro possono dire, che al lor Principe⁷² in verità non manchino de partiti, ma che egli è innamorato di questo, et ch[e] sopra tutti gli altri per ogni conto gli piace, et così à suo Padre⁷³, et à sua madre⁷⁴ [...];

[c. 265 v] dicendo hora che per consumar ma[n]co tempo, non verrà altrimenti in Corte, et che se no[n] potrà veder la Principessa, che il S[igno]r Principe haverà una buona patie[n]za, et perche in q[ue]sto proposito mi gettò questo motto, forse la vederò nell'imbarcarsi, ò in carrozza, detti passata, ma subito à quattro occhi avvertij il S[igno]r Pandolfo, che io presentivo, ch[e] ci fusse un Mantovano, ch[e] era venuto à portar lettere al S[igno]r Carlo [Gonzaga], et ch[e] cercava di veder la S[igno]ra Principessa, però, che poiche l'haveva p[er] magrezza, et pallidezza patito in molto, che era bene partire à una hora, che la non fusse vista, et così farà⁷⁵.

L'impossibilità di vedere *ad vivum* la giovane Eleonora ad ogni modo non precluse la missione a Firenze del Donati, il quale in quell'occasione poté giungere con il segretario medico ad un accordo definitivo circa tempi, luoghi e modalità della prova.

Così, con spiccato estro narrativo e talento affabulatorio degni di un romanzo, il carteggio di Belisario Vinta con il granduca Francesco I prosegue raccontando lungamente e nel dettaglio la ricerca di una giovane fiorentina tra gli Ospedali di Firenze, i preparativi e la commissione per lei di vesti appropriate all'occasione, il lungo viaggio verso il luogo scelto per la prova, ossia Venezia, e la permanenza per diversi giorni nella città nel più segreto anonimato.

L'occasione del singolare esame a cui fu sottoposto Vincenzo Gonzaga diede l'opportunità al Vinta di scrutare da vicino il promesso sposo, del quale il segretario medico inviò il 10 marzo 1584 a Firenze una dettagliata descrizione:

"[c. 296 v] Il Principe mi par bello, di statura come la mia et maggiore, pieno di carne, ma non troppo grasso, bianco di carnagione, di pelame

⁷¹ Eleonora de' Medici.

⁷² Vincenzo Gonzaga.

⁷³ Guglielmo Gonzaga.

⁷⁴ Eleonora d'Austria.

⁷⁵ ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6354, cc. 264 r-265 v.

biondo, et porta come me[n]to zazzera, et spunta hora un po' di lanugine di barba nella parte di sopra alla bocca, et in tutta la persona è tutto proportionato, et agile per quello, che hò possuto osservare sino ad hora, et [se] le parti occulte, et la prova conrisponderanno all'appare[n]za di fuore, io p[er] me credo, ch[e] V[ostra] A[ltezza] ne rimarrà satisfattissima, Dimostra una libera ingenuità di procedere in ogni conto, veste vole[n]tieri alla fra[n]zese, et diletlandosi infinitame[n]te della Caccia, et massime di porci cinghiai, mi hà detto, ch[e] gli pare ogni [c. 297 r] hora mille anni di venire alla Caccia di Toscana, parlando sempre del pare[n]tado come di cosa fatta, et della pruova, come che egli non ci habbia un' dubbio al mondo"⁷⁶.

Una volta che la prova fu svolta e le attese medicee soddisfatte l'accordo con Mantova poté dirsi raggiunto ed il 26 marzo 1584 il granduca di Toscana poteva informare le corti dell'imperatore e degli arciduchi che il parentado con i Gonzaga era ormai da considerarsi come ufficialmente concluso⁷⁷.

Da quel preciso momento in poi, il succedersi degli eventi, che fino a poche settimane prima si era dipanato con estrema ed estenuante lentezza, subì un'improvvisa accelerazione che colse in parte impreparata la stessa corte medicea, tutta intenta nei preparativi per una degna accoglienza del promesso sposo. Già il 4 aprile 1584, infatti, Belisario Vinta scriveva dalla corte gonzaghesca al granduca di Toscana per informarlo che un viaggio a Firenze del principe Vincenzo era imminente. Nella stessa missiva, il segretario mediceo forniva ai granduchi importanti ragguagli sui gusti del Gonzaga e comunicava di essere in procinto di ottenere un ritratto a grandezza naturale del principe, anche se, aggiungeva il segretario, data la sollecitudine del giovane non era da escludere che arrivasse a Firenze prima l'originale in carne ed ossa del quadro:

"[c. 371 v] Son dreto per havere il Ritratto del S. Principe tutto intero di naturale, et me l'hanno promesso, et se sarà possibile ò lo porterò, ò lo ma[n]derò inna[n]zi allo ar- [c. 372 r] rivo del vero originale, il quale se ne viene corre[n]do con una innamorata volontà, et concetto gra[n]dissimo della bellezza, bontà, et maniera della ser[enissi]ma Principessa mia signora, et lo scrivo à V[ostra] A[ltezza], perch[e] questa prima vista, et incontro hà da servire mirabilmente per gittar saldissimi principij, et fondamenti d'amore, j quali quando son poi fatti, no[n] maj s'allentano"⁷⁸.

⁷⁶ ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6354, cc. 296 v-297 r.

⁷⁷ ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6354, cc. 335 r-343 v.

⁷⁸ ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6354, cc. 371 v-372 r.

Lo stesso giorno in cui il Vinta auspicava una felice e durevole unione tra Medici e Gonzaga, da Mantova partiva un'altra lettera, questa volta di Camillo Capilupi⁷⁹, con la quale il segretario di Gregorio XIII aggiornava il cardinal Ferdinando I de' Medici a Roma sui festeggiamenti in corso e sull'imminente partenza del principe Vincenzo:

"Questa mattina si è cantata la messa dello spirito santo [...] Si sono fatte et si fanno alegrezze di campane et questa sera di fuochi et d'artiglierie se il gran vento non impedisca, acciòche tutti conoscano a questi segni esteriori la molta alegrezza et contento che questi precncipi sentono di questo felice successo. Il Ser.o S.r Prencipe [Vincenzo I Gonzaga] dovrà andar a Fiorenza fra otto dì a baciare la mano alle Ser.i Gran Duca [Francesco I de' Medici] et Gran Duchessa [Bianca Cappello], et a veder la sua desideratissima sposa [Eleonora de' Medici], il cui ritratto sta già apreso a capo il letto"⁸⁰.

A quale ritratto di Eleonora de' Medici si riferisse il Capilupi rimane una questione aperta. Il lungo periodo, intercorso tra l'avvio delle trattative Medici-Gonzaga e la loro conclusione nel marzo 1584, consiglia prudenza. Tuttavia, almeno due ipotesi possono essere avanzate. Non inverosimile appare che il dipinto menzionato dal Capilupi potesse essere lo stesso commissionato neppure un anno prima, nell'estate del 1583, da Vincenzo Gonzaga ad un *Fiamminghetto pittore* inviato a tale scopo a Firenze⁸¹. Oppure, è possibile immaginare un ritratto più piccolo, a mezza figura, della principessa Eleonora, come quello commissionato nel 1580 all'Allori da Antonio Serguidi⁸², il quale per le sue più ridotte dimensioni potrebbe in effetti ben pensarsi come *apreso a capo il letto*.

Con certezza sappiamo invece che il dipinto di Vincenzo citato nella missiva del cavalier Vinta raggiunse Firenze l'11 aprile 1584, come testimonia una lettera scritta dalla granduchessa Bianca Cappello al segretario medico ancora in missione a Mantova:

"Mag[ister] lo Cav[alier]re n[ost]ro dilet[ti]ssimo
Con la v[ost]ra del IX habbiamo ricevuto il ritratto intero del S[igno]r
Principe di Mantova, che è stato visto da noi con intera n[ost]ra
sodisfattione, essendoci riuscito cosi bello, come cel'eravamo promesso,
et ne aggradiamo à voi la diligenza, ch'avete usata nel farlo dipignere.
La rimostranza, c'havete fatta, che sarà come impossibile il far feste in
tanta scarsità di tempo, è stata molto à proposito, et d[el]l'avviso di come
habbin fatta costì l'entrata l'altre Principesse spose, si fara capitale; Nel

⁷⁹ Sulla figura del Capilupi (1531-1603), cfr. De Caro 1975.

⁸⁰ ASF, *Mediceo del Principato*, f. 2939 (indicazione della carta mancante). Trascrizione da Bia, MAP Doc ID# 4400.

⁸¹ Cfr. *supra* p. 185.

⁸² Cfr. *supra* p. 183.

resto ci rimettiamo à quel che vi scrive al Gran Duca, et Dio vi conservi.

Di Fior[en]za li XI di Ap[ri]lle 1584

La gran duchessa di T[osca]na"⁸³.

Di lì a pochi giorni, il principe Vincenzo Gonzaga in persona sarebbe giunto con grande seguito a Firenze per conoscere la sua promessa sposa e condurla con sé alla corte dei Gonzaga. Dopo l'ingresso a Mantova della principessa Eleonora, il 29 aprile 1584 ebbe luogo la cerimonia dell'anello e fu celebrato lo sposalizio, mentre l'*instrumento matrimoniale* venne stipulato il 26 maggio 1584 da due notai, uno mantovano e l'altro fiorentino⁸⁴. Aveva inizio così la lunga avventura di Eleonora de' Medici alla corte mantovana⁸⁵.

La ritrattistica della primogenita di Francesco I de' Medici e Giovanna d'Austria si presenta piuttosto lacunosa almeno fino al 1600, allorquando in qualità di duchessa di Mantova la Medici iniziò a posare per i fiamminghi Frans Pourbus il Giovane e Peter Paul Rubens⁸⁶.

Nel tentativo di ricostruire le vicende di quei ritratti di Eleonora, che i documenti ci mostrano inviati a Mantova tra il 1578 ed il 1584, non aiutano a sciogliere i numerosi dubbi neppure gli inventari della ricchissima collezione Gonzaga.

Come è noto, infatti, una catalogazione dei beni mobili ed immobili posseduti dalla dinastia mantovana si era resa necessaria all'indomani della morte nel 1540 del duca Federico II Gonzaga. Appena due anni più tardi, in qualità di tutori degli eredi ancora in età pupillare, la duchessa vedova Margherita Paleologo ed il cardinale Ercole Gonzaga avevano reso pubblico l'inventario, che avrebbe garantito la corretta trasmissione dei beni ai figli di Federico II⁸⁷. Da quel momento in poi, bisognerà attendere Ferdinando Gonzaga ed il biennio 1626-1627 per assistere ad una nuova stagione di inventariazione⁸⁸. In quest'ultimo caso, tuttavia, le alterne vicende politiche del casato e le difficoltà incontrate

⁸³ ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6354, c. 409 r.

⁸⁴ ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6357 (*Scritture attenenti à parentadi*), n. 66, carte non numerate. Una descrizione del matrimonio è conservata in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 6354, cc. 419 r-421 v. Federigo Amadei, inoltre, nella sua *Cronaca universale della città di Mantova* (una raccolta di notizie iniziata dall'erudito mantovano nel 1737 e rimasta inedita fino al secolo scorso) così ricordava le nozze di Eleonora de' Medici e Vincenzo Gonzaga:

"e finalmente questa novella sposa [Eleonora de' Medici], accompagnata dal Cardinal [Ferdinando] de' Medici, fece il suo solenne ingresso [a Mantova] per Porta Pusterla il giorno 29 aprile del corrente anno 1584. Sedeva essa sola in una carrozza coperta per metà, per dar agio a tutto il popolo di vederla: vestiva un drappo di seta bianchissimo e teneva sulla testa una regale corona intessuta di grosse perle; e dopo della sua carrozza susseguiva il corteggio di tutta la nobiltà. Attraversò la città fino al ducale Castello, ove solennemente fu sposata lo stesso giorno col principe Don Vincenzio, per mano del Cardinale de' Medici, lei zio" (Amadei 1954-1957, vol. II, p. 846).

⁸⁵ Sugli anni di Eleonora de' Medici alla corte di Mantova, si vedano Bourne 2007; Frigo 2008b.

⁸⁶ Cfr. Langedijk 1981-1987, vol. I, pp. 683-688, n. 33.

⁸⁷ Sull'inventario Gonzaga del 1542, cfr. Ferrari 2003.

⁸⁸ Sull'inventario dei beni del 1626-1627, si vedano Morselli 2000; Lapenta - Morselli 2006.

dai periti nella stesura dell'elenco dei beni determinarono una sostanziale incompletezza del catalogo seicentesco⁸⁹. L'assenza di un ritratto "di fidanzamento" della giovane Eleonora de' Medici tra le voci inventariali del 1626-1627 non aiuta quindi né a confermare né a smentire l'ipotesi che quadri raffiguranti la giovane principessa medicea fossero presenti a Mantova nel Cinquecento⁹⁰.

Nel suo *Riposo* del 1584, Raffaello Borghini ricordava come il pittore di corte Alessandro Allori avesse ritratto *tutte le Principesse figliuole del Gran Duca Francesco più volte*⁹¹. Sfortunatamente, nessuno di questi dipinti, né di mano dell'allievo del Bronzino né di altro pittore, è giunto fino a noi a testimoniare l'aspetto di Eleonora de' Medici prima del suo trasferimento a Mantova⁹². Problematica rimane dunque l'assenza quasi completa, nelle odierne collezioni pubbliche e private, di ritratti raffiguranti Eleonora de' Medici nella sua qualità di principessa fiorentina.

L'unico indizio figurativo noto sembra essere costituito da una miniatura (Fig. 50) conservata agli Uffizi⁹³. L'opera reca un'attribuzione a Costantino de' Servi, il quale - come è stato sottolineato di recente - nel piccolo ritratto di Eleonora "si dimostra perfettamente inserito, alla metà del nono decennio del Cinquecento, nella levigata ritrattistica del manierismo internazionale"⁹⁴. Le notizie concernenti l'opera sono, tuttavia, esigue: non essendo conosciuto il contesto di committenza, la datazione è posta genericamente al periodo delle nozze con Vincenzo Gonzaga e nessun elemento permette di desumere, ad esempio, se il poliedrico allievo di Santi di Tito abbia tratto o meno le sembianze della principessa da un dipinto in grande formato della giovane Medici. Quasi unica traccia per ricostruire le vicende della miniatura degli Uffizi, ancora poco studiata, rimane l'identificazione proposta da Karla Langedijk con il piccolo ritratto in scatolino d'ebano di Eleonora, menzionato nell'inventario della Tribuna fiorentina del 1589⁹⁵, al quale farebbe

⁸⁹ Sul grado di esaustività degli inventari Gonzaga, cfr. Morselli 2013.

⁹⁰ Circa l'esiguo numero di dipinti ricordati sotto la voce "Medici, Eleonora Gonzaga duchessa", cfr. Morselli 2000; Lapenta - Morselli 2006, *ad indicem*. Tutti i ritratti ivi menzionati sembrano raffigurare la Medici come duchessa di Mantova.

⁹¹ Borghini 1584, p. 628: "Infiniti sono i ritratti dipinti da Alessandro per Principi, Signori, e gentilhuomini, come il ritratto di Alamanno Salviati, di madonna Isabella sua donna, del Cardinal Giovanni Salviati, del Signor Vincentio Vitelli, del Signor Sforza di Piombino, della Reina Giovanna d'Austria, e di tutte le Principesse figliuole del Gran Duca Francesco più volte" (<https://archive.org/stream/ripodosiraffaell00borg#page/628/mode/2up>).

⁹² Anche i cinque ritratti annotati nel 1582 dall'Allori non sono più rintracciabili: «Dal Ser.mo Gran Duca lire dugento ottanta tanti sono per cinque ritratti delle 3 principesse Anna, Maria e Leonora, e del Ser.mo Gran Principe e Marchese don Antonio, alti br. 1 1/5 in tela con telaro e tela della Guardaroba, e più un ritratto della Nuntiata di Firenze in legno alto br. 1 1/8, a mia spese» (Supino 1908, p. 16). Si veda anche Langedijk 1981-1987, vol. I, p. 683, n. 33.1d.

⁹³ Costantino de' Servi, *Ritratto di Eleonora di Francesco I de' Medici duchessa di Mantova*, 1584 circa. Olio su rame, 7,5 x 5,8 cm circa. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 4533.

⁹⁴ *Maria de' Medici* 2005, p. 66, n. I.13 (scheda di catalogo di Silvia Meloni Trkulja).

⁹⁵ Cfr. Langedijk 1981-1987, vol. I, p. 685, n. 33.5.

da *pendant* un altro piccolo ritratto, di forma e stile analoghi, raffigurante la futura granduchessa di Toscana, Cristina di Lorena⁹⁶. Bisogna tuttavia sottolineare che un conflitto sembra emergere tra i tratti fisionomici riconosciuti dalla stessa studiosa tedesca come tipici di Eleonora, ossia "brown eyes, brown hair, Hapsburg jaw"⁹⁷, e l'acceso colore azzurro degli occhi della giovane miniata agli Uffizi.

Non miglior sorte attende lo studioso che voglia cimentarsi nella ricerca di quel dipinto di Vincenzo Gonzaga che, nella primavera mantovana del 1584, Belisario Vinta aveva inviato ai granduchi di Toscana. Nonostante la citata lettera di Bianca Cappello confermi l'avvenuta ricezione a Firenze del quadro, nessuna menzione del ritratto esiste negli inventari della Guardaroba medicea e ritratti del principe Vincenzo con certezza databili al 1584 non sembrano al momento noti. Pur tuttavia, alcune considerazioni sullo stile del dipinto possono essere tentate. Il contesto storico-artistico, nel quale avvenne lo scambio di ritratti tra Medici e Gonzaga, permette infatti di avanzare alcune supposizioni, per le quali l'analisi dell'iconografia del principe Vincenzo si rivela un utile strumento d'indagine.

La ritrattistica del Gonzaga è stata studiata di recente da Paolo Bertelli. Secondo quella che era una prassi consolidata nelle corti europee, anche a Mantova si ci avvalse nel XVI secolo di tipologie ritrattistiche adeguatamente pensate per rappresentare i membri della famiglia ducale nei contesti ufficiali. Questi modelli, aggiornati con regolarità nel tempo, erano destinati ad essere più volte copiati dagli artisti di corte.

Negli anni Ottanta del XVI secolo, in particolare, tre modelli ritrattistici sono noti per Vincenzo Gonzaga. Sorvolando infatti sull'immagine del principe di Mantova all'età di appena pochi mesi⁹⁸, le sembianze dell'erede del duca Guglielmo ci sono restituite da una piccola tavola (Fig. 51) proveniente dalla celebre collezione di ritratti dell'arciduca

⁹⁶ Cfr. più avanti par. VI.4. Il testo dell'inventario 1589 ricorda infatti alla quattordicesima mensola: "[162] Un mezzo scatolino d'ebano con suo filetto d'ottone, ritrattovi dentro la Serenissima Gran Duchessa Cristiana, attaccato con catenuzza d'argento, di mano di Gostantino de' Servi, n. 1", a cui segue poche righe sotto: "[164] Un mezzo scatolino d'ebano ritrattovi dentro la Duchessa Leonora di Mantova, filetto di ottone e coperta di cristallo, con catenuzza d'argento, di mano di Gostantino de' Servi, n. 1", pubblicato in Gaeta Bertelà 1997, pp. 16-17.

⁹⁷ Langedijk 1981-1987, vol. I, p. 683, n. 33.

⁹⁸ Artista mantovano, *Vincenzo Gonzaga a pochi mesi d'età*, Collocazione ignota. Si tratta di un olio su tela di piccole dimensioni (50 x 42 cm) di autore ignoto, la cui attuale collocazione risulta al momento sconosciuta, sebbene il catalogo della "Mostra Iconografica Gonzaghese", tenutasi a Mantova nel 1937, indicasse il dipinto come proveniente dalla collezione genovese del Marchese G. Serra (*Mostra iconografica gonzaghese* 1937, p. 35 n. 156: "Il dipinto, per tradizione della famiglia patrizia mantovana, di dove uscì, è ritenuto per il ritratto del Duca, bambino di pochi mesi"). La foto dell'opera è stata di recente nuovamente pubblicata da Paolo Bertelli con una datazione ai primi mesi del 1563 ed una proposta di attribuzione al pittore Teodoro Ghisi (Bertelli 2011, p. 231). Per un'immagine del dipinto in questione, cfr. quindi Bertelli 2011, p. 403 fig. 1).

Solo per completezza, si ricorda inoltre come un presunto ritratto di Vincenzo Gonzaga bambino fosse tradizionalmente riconosciuto in una tela ad olio (45 x 40 cm) proveniente dalla collezione del Palazzo Reale di Caserta ed esibita insieme alle altre opere alla mostra mantovana del 1937. Tuttavia, già in quell'occasione sussistevano alcune riserve relative al riconoscimento del soggetto. Cfr. *Mostra iconografica gonzaghese* 1937, p. 35 n. 157 ("A Caserta è ritenuto come il ritratto del Duca Vincenzo bambino. Non sembra però attendibile tale identificazione. Più facilmente dovrebbe trattarsi di un Farnese"); Bertelli 2011, pp. 248-249.

Ferdinando del Tirolo⁹⁹. L'effigie, di appena 13,5 x 10,5 cm, faceva parte di quel folto gruppo di immagini dei Gonzaga, presenti nelle raccolte del castello di Ambras e datate dall'Amadei e dal Marani ai primi mesi del 1582, all'epoca delle seconde nozze dell'arciduca Ferdinando con la nipote Anna Caterina Gonzaga. L'elevata qualità pittorica del piccolo quadro, inoltre, ha permesso più di recente al Bertelli di proporre un'attribuzione a Lorenzo Costa il Giovane oppure a Teodoro Ghisi¹⁰⁰. Sono questi, due dei numerosi artisti presenti a Mantova in quel giro di anni.

La corte del duca Guglielmo si caratterizzò infatti per una notevole vivacità della produzione artistica. L'esaltazione della casata ed un'oculata gestione delle spese avevano portato il Gonzaga a ricorrere fin da subito ad artisti locali, una scelta che oltre a rivelarsi economicamente vantaggiosa, aveva permesso sul lungo periodo di mantenere elevato il numero e la qualità delle commissioni ducali¹⁰¹. In questi pittori di corte, la tradizione mantovana - memore dell'esperienza di Giulio Romano e della sua cerchia - si confrontava di continuo sia con la pittura veneta, molto amata dal duca Guglielmo, sia con gli esempi romani del più aggiornato manierismo, grazie soprattutto ad artisti del livello di Lorenzo Costa il Giovane. Quest'ultimo infatti, oltre a lavorare a Roma al fianco di Federico Zuccari nelle fabbriche vaticane, aveva svolto per Mantova il ruolo di tramite precoce delle originali suggestioni che improntavano lo stile del Barocchi, mentre nel campo della pittura religiosa determinante si era rivelata l'ondata contro-riformistica che aveva travolto il ducato mantovano negli anni del governo di Guglielmo Gonzaga.

A differenza di quanto accadeva negli altri generi pittorici, tuttavia, anche a Mantova gli ambiti della ritrattistica di stato e dell'illustrazione scientifica mantennero legami profondi con le suggestioni naturalistiche provenienti da Oltralpe, le quali per tutto il XVI secolo dettarono le linee guida di quello stile ufficiale con il quale il mondo delle corti amò auto-rappresentarsi¹⁰².

⁹⁹ Lorenzo Costa il Giovane o Teodoro Ghisi, *Ritratto del principe Vincenzo Gonzaga*, 1582. Dipinto su tavola, 13,5 x 10,5 cm. Innsbruck, Schloss Ambras. Dipinto indicato in Kenner 1896 come: Tafel B, n. 64. Per la bibliografia di riferimento, si veda Amadei - Marani 1978, pp. 61-62, n. 23. Non più reperibile a causa dell'ignota collocazione è un piccolo ritratto su tela (60 x 48 cm) di pittore anonimo, un tempo nella collezione F. Cantoni di Maderno, esposto durante la mostra mantovana del 1937 (*Mostra iconografica gonzaghese* 1937, p. 36 n. 158: "Il dipinto esce da quella che fu la villa gonzaghese di Maderno, per cui molta attendibilità può avere l'identificazione in questo ritratto di Vincenzo giovane"). Sfortunatamente in quell'occasione il catalogo dell'esposizione non fu corredato di un apparato fotografico in riferimento all'opera. Cfr. inoltre Bertelli 2011, pp. 248-249. Anche la grande tela agli Uffizi (olio su tela, 211 x 126 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 2330, depositi - Palazzo degli Uffizi), precedentemente ritenuta un ritratto al naturale di Vincenzo Gonzaga in giovane età (*Mostra iconografica gonzaghese* 1937, p. 36 n. 163: "Discreta pittura italiana ritraente il principe negli anni suoi giovanili"), è stata di recente più ragionevolmente ricondotta al figlio Ferdinando Gonzaga, futuro sposo di Caterina de' Medici. Cfr. *Italian Paintings* 2010, pp. 20-23 (scheda di catalogo di Lisa Goldenberg Stoppato); Bertelli 2011, p. 248.

¹⁰⁰ Amadei - Marani 1978, pp. 7-11; Bertelli 2011, pp. 231-232.

¹⁰¹ Si pensi ad esempio ai lavori portati avanti in Palazzo Ducale, alla decorazione del Castello di Goito oppure ancora al cantiere della basilica palatina di S. Barbara ed alle numerose pale dipinte per i principali altari della città. A tal proposito, si veda Bourne 2010, in particolare pp. 170-185.

¹⁰² D'Arco 1857; (Tellini) Perina 1965, in particolare pp. 361-399; Berzaghi 1989; *Manierismo a Mantova* 1998, in particolare pp. 71-173.

Già il Luzio¹⁰³ aveva ricordato come negli anni Ottanta del XVI secolo figurassero attivi come ritrattisti per il duca Guglielmo Gonzaga, oltre al Ghisi¹⁰⁴ ed al Costa¹⁰⁵, anche i pittori Giovanni Bahuet¹⁰⁶ e Stefano Sanvito¹⁰⁷. Ciò che rimane oggi dell'opera di questi artisti si lega prevalentemente ai lavori da essi condotti nelle fabbriche ducali oppure alle numerose commissioni di carattere religioso che li videro coinvolti, sebbene per ognuno di loro esistano documenti attestanti un'intensa produzione di ritratti al servizio dei Gonzaga. Il 17 ottobre del 1582, ad esempio, il duca Guglielmo aveva disposto che si dipingessero alcuni ritratti da inviare in dono al duca di Sassonia¹⁰⁸ e, pochi giorni più tardi, il segretario ducale Teodoro Sangiorgio aveva scritto a Bernardino Brugnoli per dare più precise istruzioni su quali dipinti prendere a modello:

"Ordinai l'altro giorno *sei quadri per fare alcuni ritratti*, sopra quali hora vi dico che faciate pingere quelli che serano notati qui abasso facendoli da mezza cossa in su. Il che faccia il Costa s'egli è in termine di farli presto, altrimenti li faccia m. Theodoro che sta sul Te¹⁰⁹, sollicitando che li finiscano... Sachetta il 23 ottobre 1582.

Due quadri simili con il ritratto del S.mo S. Duca nostro Signore cavandolo dal quadro che si trova in casa del S.r Carlo Aldegato, fatto quando S. A. era putto insieme colli SS. suoi fratelli.

Due quadri simili con il ritratto del Ser.mo Duca Federico padre di S.A. cavandoli da quello di Ticiano del quale il Costa et il Ghisi hanno coppia.

Due quadri simili del ritratto del S.mo S. Principe N. S."¹¹⁰.

Sebbene figurassero nella lista del Sangiorgio anche due ritratti del principe Vincenzo, la permanenza in quegli stessi giorni di Giovanni Bahuet presso la contessa Fulvia Pico della Mirandola aveva fatto ricadere anche la realizzazione di questi due dipinti sugli altri artisti

¹⁰³ Luzio 1913, p. 179.

¹⁰⁴ Per gli studi sul pittore, si rimanda a Tellini Perina 1979; Berzaghi 1998; L'Occaso 2009/2010.

¹⁰⁵ (Tellini) Perina 1965, pp. 361-367; Gozzi 1976; Berzaghi 1989; Tellini Perina 1998.

¹⁰⁶ Sulla produzione ritrattistica del Bahuet, si vedano Pagani 1987; Tellini Perina 1995; Paolozzi Strozzi 2013.

¹⁰⁷ Sull'opera del Sanvito non esiste una bibliografia specifica. Oltre al Luzio, brevi riferimenti alla sua opera di ritrattista sono in D'Arco 1857, vol. II, pp. 280-281; (Tellini) Perina 1965, pp. 377-378.

¹⁰⁸ "Sua Altezza ha ordinato che si facciano li ritratti dimandati dal Signor Andrea Pavoli per il Signor Duca di Sassonia, li quali si manderanno quanto prima saranno finiti", pubblicato in Berzaghi 1998, p. 159 nota 32.

¹⁰⁹ Il riferimento è qui probabilmente al Palazzo Te, dove il Ghisi abitò con la mansione di custode insieme al fratello Giorgio almeno a partire dal 1574. Cfr. Berzaghi 1998, p. 129.

¹¹⁰ Pubblicato in Luzio 1913, p. 179; Berzaghi 1998, p. 130.

di corte¹¹¹. Era infatti alle sapienti mani del pittore fiammingo che, a partire almeno dall'ottavo decennio del Cinquecento, l'immagine del principe Vincenzo era stata affidata¹¹² ed è probabile che proprio il nome del Bahuët dovesse celarsi dietro quel *Fiamminghetto pittore* inviato a Firenze nell'estate del 1583 per ritrarre la principessa Eleonora¹¹³. Una notizia che sembra confermata dal fatto che, come ricordato dal Luzio e dalla Pagani, allorché Vincenzo ed Eleonora furono invitati nell'ottobre 1584 dal granduca Francesco I alla Villa di Poggio a Caiano per godere della stagione della caccia, tra i numerosi pittori a quel tempo presenti a corte fu scelto il Bahuët per seguire nel loro viaggio in Toscana i novelli sposi¹¹⁴.

Nonostante la copiosa messe di informazioni documentarie ancora esistenti¹¹⁵, tuttavia, rimane ancora ignota pressoché la totalità dell'opera ritrattistica di Giovanni Bahuët. Nessun dipinto è oggi ascrivibile con certezza al pittore fiammingo¹¹⁶, anche se alcune ipotesi interessanti per una ricostruzione del *corpus* dell'artista sono state avanzate.

Tra le poche opere attribuite con verosimiglianza al Bahuët, figura un nucleo di almeno quattro dipinti raffiguranti il principe Vincenzo intorno al 1587, anno della sua successione al titolo ducale. Per quanto riguarda la presente analisi, la loro importanza risiede nel fatto di rappresentare le uniche altre due tipologie note, insieme a quella del ritrattino di Ambras, in grado di testimoniare quali fossero i modelli ritrattistici scelti per Vincenzo Gonzaga nel nono decennio del XVI secolo.

Nel primo di questi ritratti, Vincenzo appare a figura intera, splendidamente abbigliato come nel giorno della sua incoronazione (Fig. 52). La descrizione lenticolare dei materiali esalta lo sfarzo e la magnificenza delle vesti, dove drappo d'oro e pelliccia d'ermellino sembrano gareggiare con la preziosità di perle e pietre preziose, incastonate con grande copia nella corona granducale¹¹⁷.

¹¹¹ La contessa Fulvia Pico della Mirandola scriveva il 25 ottobre 1582 al segretario di Vincenzo, Marcello Donati: "Havrò caro che... abbia memoria... d'iscusarmi con Sua Altezza se M. Giannino s'è forse trattenuto più di quello ch'era sua satisfazione, poiché nel suo mestiere sa che bisogna lasciarlo lavorare a sua voglia, e ancora non ha potuto ispedire alcuni ritratti che mi aveva principati, i quali voglio però assicurarmi che S. A. sia per gratiarmi che un'altra volta possa tornare a finirli", pubblicato in Pagani 1987, p. 114, doc. XII.

¹¹² È noto, ad esempio, che intorno al 1579 fu il Bahuët a donare un piccolo ritratto di Vincenzo Gonzaga alla sorella del principe, Margherita, moglie di Alfonso II d'Este e duchessa di Ferrara. Altri tre ritratti del principe Vincenzo, questa volta a figura intera, sono documentati come eseguiti dal Bahuët tra il 1579 ed il 1580. Cfr. Tellini Perina 1995, p. 94.

¹¹³ Cfr. *supra* p. 185.

¹¹⁴ Luzio 1913, p. 37 nota 2; Pagani 1987, p. 111.

¹¹⁵ Cfr. Tellini Perina 1995. Ancora nel 1588, ad esempio, diversi pagamenti vengono eseguiti da Vincenzo I in favore del Bahuët, per i quali si veda anche Luzio 1913, p. 37 nota 2 e p. 180.

¹¹⁶ Cfr. Bertelli 2011, p. 232 nota 7.

¹¹⁷ Giannino Bahuët, *Ritratto di Vincenzo I Gonzaga nel giorno dell'incoronazione*, 1587 circa. Olio su tela, 210 x 117 cm. Collezione privata. Cfr. Bertelli 2011, pp. 232-233 (con bibliografia precedente).

A questo splendido ritratto di sovrano, si accostano altri tre dipinti, simili tra loro e derivanti tutti da un unico modello, i quali mostrano il giovane duca stante, raffigurato fino all'altezza delle ginocchia. In questi, Vincenzo ha dismesso gli abiti dell'incoronazione per indossare un'armatura da parata (Fig. 53). Posto di tre-quarti, il duca è rappresentato mentre poggia fiero la mano destra sul bastone del comando e si cinge con la sinistra la vita. Come di consueto nei ritratti di stato, un drappo di velluto rosso si discosta sul fondo del quadro, mettendo così in risalto un tavolo, posto in secondo piano sulla sinistra quasi a formare una quinta teatrale, sul quale troneggia in bella vista l'elmo del duca finemente decorato ed adorno di vistose piume colorate¹¹⁸.

Se è vero che le numerose lacune, sia nella produzione artistica del Bahuet che nella ritrattistica del Gonzaga per gli anni 1582-1587, non aiutano nella ricostruzione di quale fosse l'effigie scelta per il principe Vincenzo in occasione dei negoziati con la dinastia medicea, dall'altro lato, tuttavia, la temperie artistica della corte dei Gonzaga negli anni Ottanta del XVI secolo non lascia dubbi sul fatto che anche a Mantova nel campo della ritrattistica ufficiale la preferenza fosse stata accordata a quello stile internazionale di ascendenza fiamminga in grado di esaltare il rango del soggetto e di descrivere la fisionomia dei regnanti¹¹⁹.

Sarà del resto lo stesso Vincenzo Gonzaga, divenuto nel 1587 duca di Mantova e Monferrato, a chiamare presso di sé come ritrattisti di corte i più importanti pittori fiamminghi del tempo, confermando la sua generale predilezione per quel luogo, i Paesi Bassi, dove i gusti artistici e personali del duca potevano fondersi con gli interessi commerciali del ducato. Così a partire dal 1600, al posto del meno noto Giovanni Bahuet, giungeranno a Mantova Frans Pourbus il giovane, probabilmente incontrato da Vincenzo I durante un viaggio dell'anno precedente a Bruxelles, e Peter Paul Rubens, che lavorerà per il duca non solo come pittore, ma anche come soprintendente alla galleria, agente d'arte ed ambasciatore dei Gonzaga¹²⁰.

È infatti "significativo che la venuta a Mantova del Rubens e del Pourbus sia preceduta dalla presenza di un altro fiammingo", sottolineava già nel 1995 Chiara Tellini Perina, la quale concludeva che "era ormai riconosciuto, anche nella cerchia gonzaghese, il primato degli artisti di tale origine specializzati nel genere dei ritratti, come aveva testimoniato la folgorante carriera presso le corti europee di Anthonis Mor"¹²¹.

¹¹⁸ Giannino Bahuet (attr.), *Ritratto di Vincenzo I Gonzaga con l'armatura «VI»*, 1587 circa. Olio su tela, 107,7 x 137,6 cm. Collezione privata. Cfr. Tellini Perina 1995; Bertelli 2011, pp. 233-234 (con bibliografia precedente).

¹¹⁹ Sulla pittura a Mantova al tempo di Vincenzo I Gonzaga, cfr. Tellini Perina 1989. Frans Pourbus il giovane, in particolare, è stato descritto dalla studiosa come un "autore dalle sorprendenti capacità descrittive, nella linea di gusto del ritratto internazionale di Alonso Sanchez Coello, del Pulzone e di François Clouet" (Tellini Perina 1989, p. 44).

¹²⁰ Cfr. Morselli 2008; Morselli 2015.

¹²¹ Tellini Perina 1995, p. 94.

VI.3 *Il ruolo delle granduchesse nei ritratti matrimoniali: Virginia e Cesare d'Este*

Tra le principesse medicee da accasare figurava anche Virginia, figlia di secondo letto del granduca Cosimo I. La madre, Camilla Martelli, l'aveva data alla luce il 29 maggio 1568, ma la bambina era stata legittimata solo in seguito alle nozze dei genitori nel 1570¹²². Di possibili parentadi per Virginia si ha notizia almeno a partire dal luglio 1581. A quel tempo, la scelta e la gestione del negozio ricaddero sotto la cura dei fratellastri, il granduca Francesco I ed il cardinale Ferdinando de' Medici, i quali avevano pensato in prima battuta ad un'unione con gli Sforza di Santa Fiora¹²³. Fallita la trattativa, le mire medicee si erano spostate verso Ferrara, dove il cugino di Alfonso II, Cesare d'Este, doveva ancora prendere moglie.

Dal 1581 al 1586, come era prassi, i negoziati furono portati avanti e discussi da esponenti maschili dei due casati come Francesco I, il cardinal Ferdinando, il cardinale Luigi d'Este e Paolo Giordano Orsini. Gli aspetti economici erano infatti prerogativa degli uomini di casa, ma anche le donne svolgevano mansioni non trascurabili nel corso di un negozio matrimoniale.

Come noto, Eleonora di Toledo e Giovanna d'Austria non furono granduchesse assenti dagli affari di stato, ritirate all'interno delle mura domestiche¹²⁴. Tuttavia, è solo a partire dal nono decennio del XVI secolo, con l'ascesa al potere di Bianca Cappello, che nei carteggi si registra una maggiore ingerenza della granduchessa di Toscana nella gestione della sfera matrimoniale. Il modo in cui la Cappello, ad esempio, si occupò dei ritratti nuziali rammenta da vicino l'eredità lasciata in casa Medici da figure carismatiche del calibro di Lucrezia Tornabuoni e di Alfonsina Orsini, sempre in prima linea quando si trattava di svolgere un ruolo chiave negli affari di famiglia.

Nel caso dell'unione di Virginia con Cesare d'Este, alcune lettere ci informano di come per la promozione dell'immagine della fanciulla fosse intervenuta personalmente la granduchessa di Toscana. Il 16 maggio 1584, infatti, Camilla Martelli scriveva a quest'ultima:

"Vengo con questa mia a far[e] reverentia a V[ostra] A[ltezza] S[erenissi]ma, con dirle come da me è stato un[o] mandato di Don. Alfonso da est a rallegrarsi mecho d[e]ll parentado di Don[na] Verginia mia fig[liuo]la d[e]ll che n'ho sentito quel gran' contento che V[ostra]

¹²² Arrivo 2003, p. 33.

¹²³ Cfr. Lettere di Francesco I al cardinale Ferdinando (1 e 4 luglio 1581) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 321, cc. 138 r-140 r, 141 v-142 v (copialettere).

¹²⁴ Cfr. *The Cultural World* 2004; Fubini Leuzzi 2008.

A[ltezza] S[erenissi]ma si puo in maginare . Et con lei di nuovo me ne rallegra et la supplico a tenermi viva nella gratia d[e]l Gran' Duca et sua".

A postilla dei ringraziamenti, la Martelli aggiungeva la richiesta fattale dal delegato estense di avere un ritratto della principessa da poter donare al futuro sposo:

"Questo mandato di don' Alfonso mi ha domandato il ritratto di don[na] Verginia, se paresi a V[ost]ra A[ltezza] S[erenissi]ma sene facessi uno io manderei il mio pittor[e], est.o ha da essere un[a] buona gratia sua il farlo o no[n]"¹²⁵.

Al di là di formalismi poco sentiti, è probabile che il ruolo della granduchessa prevedesse anche la facoltà di poter decidere sulla circolazione di immagini, concedendo o saldando il conto di un ritratto per i membri più prossimi della famiglia Medici. Nel caso specifico infatti, essendo l'intero negozio sottoposto all'autorità granducale, le parole della Martelli suggeriscono che anche l'invio di un ritratto, la scelta del pittore e le modalità di raffigurazione fossero controllate, ovvero supervisionate dalla Cappello. Il 18 maggio 1584, Camilla Martelli tornava a scrivere alla granduchessa:

"Dalla lett[er]a sua piena di inconperabile amorevolezza ho sentito quanto è passato di don[na] Verginia mia, ne rendo in finite gratie a V[ost]ra A[ltezza] S[erenissi]ma et mi rallegra con lei, [...] et quanto al ritratto no[n] voglio mai se no[n] quanto pare a V[ost]ra A[ltezza] alla quale devotamente mi raccomando"¹²⁶.

Nei due giorni trascorsi tra la prima e la seconda lettera della Martelli, Bianca Cappello aveva quindi risposto in merito alla questione del pittore, ma non è facile ricostruire quale decisione fosse stata presa dalla granduchessa. Evidente è invece come il ritratto di Virginia fosse stato commissionato *ex novo* solo una volta che l'accordo matrimoniale poté dirsi raggiunto. Lo strumento dotale venne infatti stilato l'8 dicembre 1583, sebbene per le nozze si dovesse attendere il 6 febbraio 1586¹²⁷.

È proprio in questa finestra temporale, tra la definizione della dote e la celebrazione delle nozze, che nella maggior parte dei casi attestati si colloca l'invio di un dipinto oppure uno scambio vicendevole di ritratti tra i promessi sposi. A differenza di quanto ricostruito per Anna, in questi casi il valore di testimonianza visiva dei dipinti, ovvero di prova dell'aspetto fisico e della buona salute dei ritrattati, doveva divenire secondario, dal

¹²⁵ Lettera di Camilla Martelli a Bianca Cappello (Firenze, 16 maggio 1584) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5926, c. 216 r. Documento presenta anche in Bia: MAP Doc ID# 3638.

¹²⁶ Lettera di Camilla Martelli a Bianca Cappello (Firenze, 18 maggio 1584) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5926, c. 215 r.

¹²⁷ Ascari 1980, p. 136.

momento che l'accordo economico a monte era già stato fissato. Salvo casi eccezionali, non sarebbe stato messo in discussione.

Come per Anna, la ritrattistica di Virginia de' Medici risulta avara di esempi. Alla giovane sono tradizionalmente riferiti due dipinti. Il primo, conservato alla Galleria degli Uffizi (Fig. 54), presenta la fanciulla sfarzosamente abbigliata¹²⁸. Alcuni elementi del suo vestiario, quale ad esempio la corona, richiamano suggestioni assai prossime ai costumi indossati in occasione di eventi mondani, come potevano essere le mascherate di corte. Il prezioso collare indossato dalla fanciulla è stato riconosciuto da Costanza Contu in un monile registrato nel 1574 tra le gioie di Camilla Martelli e passato nei beni dotali di Virginia nel 1586¹²⁹. Quanto proposto dalla studiosa ha portato a rivedere l'identità del soggetto, oggi in bilico tra Virginia de' Medici e sua madre Camilla, con una maggiore propensione della critica nei confronti della prima delle due¹³⁰.

L'ipotesi del collare è confermata da un ritratto presso la Walters Art Gallery di Baltimora (Fig. 55). Ascrivibile alla bottega dell'Allori, il dipinto era stato inserito dalla Langedijk tra le immagini raffiguranti Dianora di Toledo, moglie di Piero de' Medici¹³¹. Nel dipinto americano, la scelta della posa e la restituzione della veste sono identiche a quelle presenti nella tavola ligozziana, così come la collana tempestata di gemme, descritta nell'inventario della Martelli. Le affinità si fanno ancora più stringenti in una seconda versione del dipinto (Fig. 56), battuta all'asta da Sotheby's il 5 luglio 2007¹³². Che la tavola di Baltimora e la versione transitata sul mercato antiquario rappresentino la moglie morganatica di Cosimo I è confermato dall'incisione dedicata a Camilla Martelli (Fig. 57) nella serie Allegrini¹³³. Sembra quindi plausibile che, ritratta dall'Allori o dalla sua bottega tra l'ottavo e l'inizio del nono decennio del secolo, la Martelli avesse offerto più tardi il modello per il ritratto della figlia, dipinto dal Ligozzi in vista delle nozze della fanciulla con Cesare d'Este.

¹²⁸ Jacopo Ligozzi, *Ritratto di donna*, 1586 circa. Olio su tavola, 68 x 52 cm. Firenze, Galleria degli Uffizi, Inv. OdA Poggio a Caiano n. 64.

¹²⁹ Cfr. *I gioielli dei Medici* 2003, pp. 72-75, n. 14 (schede di catalogo: Lisa Goldenberg Stoppato e Costanza Contu).

¹³⁰ *Jacopo Ligozzi* 2014, pp. 126-127, n. 43 (scheda di catalogo: Lucilla Conigliello). Sembra invece da escludere la precedente identificazione con Maria de' Medici. Vistose incongruenze sono infatti ravvisabili con i tratti fisionomici della futura regina di Francia, attestati per gli stessi anni da almeno tre quadri (cfr. più avanti).

¹³¹ Alessandro Allori (bottega), *Ritratto di una nobildonna*, XVI secolo. Olio su tavola, 46,3 x 41,3 cm (in origine 43,5 x 35 cm). Baltimora, The Walters Art Museum, Inv. n. 37.1112. Cfr. Langedijk 1981-1987, vol. I, p. 709, n. 36.1; *I gioielli dei Medici* 2003, p. 75 (dove tuttavia le identificazioni tra i soggetti dei due ritratti sono invertite).

¹³² Alessandro Allori (bottega), *Ritratto di Camilla Martelli*, XVI secolo. Olio su tavola, 66,5 x 51,5 cm. Sotheby's, *Old Master Paintings / Day*, Sale Number L07032, London, 5 July 2007, n. 182. Cfr. Sotheby's 2007, pp. 114-115, n. 182.

¹³³ Cfr. Langedijk 1981-1987, vol. I, p. 328, n. 13.1.

All'iconografia di Camilla Martelli va infine ricondotto un piccolo dipinto su rame (Fig. 58), esposto di recente alla mostra parigina dedicata al ritratto fiorentino¹³⁴. In questa occasione, il ritratto presentava la consueta identificazione con Dianora di Toledo, sulla scia del catalogo proposto dalla Langedijk. La miniatura della Alana Collection, per la sua elevata fattura, reca a ragione un'attribuzione ad Alessandro Allori con una ipotesi di datazione al 1565-1568¹³⁵. Tuttavia, la lampante somiglianza con la tavola di Baltimora e la stessa cronologia spingono a rivedere tale identificazione. Piuttosto che con Dianora di Toledo, nata nel 1553, la giovane è da identificare con la Martelli all'età di circa vent'anni, quando divenne l'amante di Cosimo I, determinando nel 1567 l'allontanamento di Eleonora degli Albizzi dal palazzo mediceo.

Il secondo ritratto per il quale è stato fatto il nome di Virginia di Cosimo I è una miniatura in collezione Thyssen-Bornemisza a Zurigo¹³⁶. Il piccolo dipinto, incastonato in un pendente d'oro smaltato e pietre verdi (Fig. 59), fu segnalato sul mercato antiquario per la prima volta nel 1975. In quella occasione, la tradizionale identificazione con Anna di Francesco I fu negata da Detlef Heikamp, il quale preferì riconoscere nella fanciulla Lucrezia di Cosimo I. Il dipinto posto sul verso del monile alluderebbe infatti, secondo lo studioso, alle nozze estensi della principessa medicea¹³⁷. La critica successiva ha sostanzialmente confermato il contesto matrimoniale dell'opera, proprio in virtù della presenza di numerose divinità femminili. Tuttavia, le interpretazioni della scena allegorica sono state varie. Sempre nel 1975, Yvonne Hackenbroch identificò la fanciulla del ritrattino con Virginia de' Medici, ravvisando nell'allegoria a tergo un riferimento al quinto dei sei intermezzi inscenati da Bernardo Buontalenti per le nozze della Medici con Cesare d'Este¹³⁸. La presenza delle figure allegoriche di Cometa, Pioggia e Rugiada ha invece permesso a Gabrielle Langdon nel 2001 di accostare il piccolo dipinto con il carro di Giunone, che nella *Mascherata della geneologia degli dei de' gentili* aveva percorso le vie di Firenze in occasione delle nozze di Francesco I e Giovanna d'Austria nel febbraio 1566¹³⁹.

¹³⁴ Alessandro Allori, *Ritratto di donna*, 1565-1568. Olio su rame, 16,7 x 12,7 cm. Newark, The Alana Collection, Inv. n. 2012.21.

¹³⁵ Cfr. *Florence portraits* 2015, pp. 134-135, n. 23 (scheda di catalogo: Gaylord Brouhot).

¹³⁶ Pittore toscano, *Pendente con il ritratto in miniatura di una dama ed allegoria*, 1560-1586. Olio su argento e cornice d'oro smaltato, 5,2 x 3,9 cm (alto 8,4 cm con la cornice). Lugano, Collezione Thyssen-Bornemisza.

¹³⁷ *Notable Works of Art* 1975, tavv. XI-XII.

¹³⁸ Hackenbroch 1975.

¹³⁹ Langdon 2001; Langdon 2006, pp. 171-193.

Fin dall'inizio, l'opera fu messa in relazione dall'Heikamp con il grande dipinto di principessa medicea (Fig. 60) oggi a Vienna¹⁴⁰. Tuttavia, l'accostamento tra i due ritratti, in seguito non sempre accolto¹⁴¹, non è purtroppo di aiuto nel determinare l'identità del soggetto nel pendente Thyssen, dal momento che il dipinto del Kunsthistorisches Museum è a sua volta oggetto di differenti interpretazioni. Per la grande tavola viennese sono infatti stati avanzati i nomi di Dianora di Toledo, di Maria di Cosimo I oppure di Isabella de' Medici¹⁴².

In conclusione, sia la tavola ligozziana degli Uffizi che il piccolo dipinto in collezione svizzera non sono riconducibili agli eventi narrati nella corrispondenza del 1584, quando come abbiamo visto Camilla Martelli scriveva a Bianca Cappello di voler far realizzare un ritratto della figlia Virginia. Dal momento che il quadro del Ligozzi non sembra aver mai lasciato le collezioni fiorentine, difficilmente potrebbe identificarsi con il dipinto richiesto da Alfonso II d'Este. Il quadro, infatti, una volta completato a Firenze dovette essere inviato in tempi piuttosto rapidi a Ferrara. Nel caso del pendente della collezione Thyssen-Bornemisza, invece, la realizzazione del piccolo ritratto si collocherebbe all'indomani delle nozze di Virginia de' Medici, ovvero non prima del 1586, sempre che sia confermata l'identità del soggetto con la figlia di Cosimo I e di Camilla Martelli.

VI.4 La finzione del ritratto: Ferdinando I e Cristina di Lorena

Con Cosimo I e suo figlio Francesco I, il granducato di Toscana era rimasto sostanzialmente fedele al partito asburgico. In passato, infatti, le proposte provenienti da altre potenze europee, come Francia e regno inglese, avevano più volte suscitato l'interesse dell'*entourage* mediceo senza per questo riuscire ad andare oltre la fase progettuale. Con il tempo, tuttavia, una nuova collocazione nel Mediterraneo e in Europa si rese necessaria per la sopravvivenza stessa del principato mediceo, tanto che la politica granducale fu più volte oggetto di attrito tra Francesco I ed il fratello cardinale, Ferdinando de' Medici, più propenso a sperimentare nuovi assetti politici.

¹⁴⁰ Alessandro Allori oppure Mirabello Cavalori, *Ritratto di una principessa Medici*, 1550-1590. Dipinto su tavola, 116 x 90 cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. Gemäldegalerie n. 2583. Cfr. <http://www.khm.at/objektdb/detail/44/>. Il dipinto è stato espunto dal catalogo dell'Allori da Lecchini Giovannoni 1991, pp. 300-301.

¹⁴¹ Cfr. *I gioielli dei Medici* 2003, pp. 76-77, n. 15 (scheda di catalogo: Lisa Goldenberg Stoppato).

¹⁴² Per le identificazioni proposte, si vedano Langedijk 1981-1987, vol. II, pp. 1238-1239, n. 85.6 (come Maria di Cosimo I); Langdon 2006, pp. 171-193 (come Dianora di Toledo); Mori 2011, p. 91 (come Isabella de' Medici).

Fu con la successione di quest'ultimo alla guida del granducato nel 1587 che la politica medicea subì un decisivo cambiamento di rotta, sottraendosi all'ala protettrice della Spagna di Filippo II nel tentativo di ritagliarsi nuovi margini di manovra all'interno dello scacchiere europeo. In questa nuova rotta di governo, rientrarono anche le decisioni matrimoniali prese da Ferdinando I per sé e per alcuni membri della propria famiglia¹⁴³.

Da parte imperiale, il Medici ancora cardinale si era visto offrire la mano di una figlia dell'arciduca Carlo d'Austria. Nel vano tentativo di ottenere il favore del granduca, pare che nella primavera del 1588 un ritratto della fanciulla fosse stato inviato a Firenze. Il 19 marzo di quell'anno, infatti, Marcello Donati spediva una lettera a Pietro di Francesco Usimbardi, informandolo che un ritratto della principessa Anna d'Asburgo sarebbe giunto a breve nel Monferrato e, da lì, smistato verso Firenze:

"Su la Gazzetta di Venezia viene scritto che il matrimonio fra il Gran Duca [Ferdinando I] e la Figlia del Duca di Lorena [Cristina di Lorena] era come concluso co'l mezzo del S.r Duca di Ferrara [Alfonso II d'Este], il che sebene non crede S.A. [Vincenzo I Gonzaga] poichè di costà non ne sente pure un minimo moto, nondimeno ella desidera saperne veramente quello che è. Non può tardare ad arrivare qua due giorni il ritratto della Figlia [Anna] dell'Arciduca Carlo, il quale il Ser.mo mio S.re inviarà subito per huomo espresso costì"¹⁴⁴.

Oltre ad Anna, la Spagna aveva a sua volta offerto al granduca una figlia del duca di Braganza. Ma Ferdinando I mise entrambe le proposte da parte e nel 1589 il granduca di Toscana convolò a nozze, accordando la propria preferenza alla "francese" Cristina di Lorena¹⁴⁵. Quest'unione permise a Firenze di allontanarsi dal giogo degli Asburgo, dando l'occasione al granducato di tessere nuovi e più saldi legami con la Francia¹⁴⁶. La giovane, figlia del duca di Lorena Carlo III, era infatti nata nel 1565 crescendo in seguito alla corte della nonna materna, Caterina de' Medici.

Anche dal punto di vista economico, il partito francese aveva offerto notevoli vantaggi. Cristina di Lorena portava in dote la considerevole somma di 600.000 corone. Il contratto nuziale, avviato nel 1587, impiegò due anni per essere stipulato e gli sponsali furono celebrati a Blois solo il 22 febbraio 1589, con la corte francese ancora in lutto per la recente scomparsa di Caterina. Dalla nonna, morta il 5 gennaio 1589, Cristina ereditava i diritti ancora detenuti dalla regina di Francia sui beni dei Medici e su quelli sul ducato di

¹⁴³ Fasano Guarini 2003, pp. 36-37.

¹⁴⁴ Lettera di Marcello Donati a Pietro Usimbardi (Casale Monferrato, 19 marzo 1588) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 2940, c. ?. La trascrizione del documento è tratta da Bia: MAP Doc ID# 4657.

¹⁴⁵ Fasano Guarini 1996, p. 266.

¹⁴⁶ Volpini 2008, pp. 1133-1134.

Urbino. Era il 30 aprile 1589 quando Cristina di Lorena poté infine fare il suo ingresso a Firenze¹⁴⁷.

Già nel dicembre 1587, mentre si contrattavano ancora i termini definitivi dell'accordo matrimoniale, Marcello Donati tornava a scrivere, questa volta da Mantova, a Pietro Usimbardi, rassicurandolo dell'impegno profuso da Vincenzo Gonzaga per far giungere al granduca un ritratto di Cristina di Lorena:

"Sono molti giorni che il Ser.mo mio S.re [Vincenzo I Gonzaga] scrisse, et fece altre pratiche per havere li retratti che medesimamente sono desiderati da cotesto Ser.mo Gran Duca [Ferdinando I de' Medici], il quale restarà servito subito che si possano havere, ne de' quelli che si hanno qua si manda copia, poichè quelli de' figliuoli et figliuole sono fatti quando erano di tenera età, basterà per hora dire a V.S. che la figlia maggiore è di beltà più tosto eccellente"¹⁴⁸.

Come per gli altri casi analizzati, anche con Cristina, figlia maggiore di Carlo III di Lorena e di sua moglie Claudia di Valois, l'invio di un ritratto non avvenne precedentemente all'avvio del negozio. Il dipinto al contrario lasciò la Francia solo all'indomani del raggiungimento di un'intesa tra le parti, sebbene in un periodo di tempo in cui i termini economici dell'accordo erano ancora in via di definizione. Se da un lato quindi è plausibile ritenere che il ritratto matrimoniale fosse pensato per formare il reciproco giudizio estetico dei promessi sposi, nella pratica questo strumento di conoscenza, nella maggior parte dei casi, poteva ottemperare alla sua funzione in una fase avanzata delle trattative. La sua influenza sulla stesura dei capitoli matrimoniali poteva dunque essere solo relativa.

Morto François Clouet nel settembre 1572, il posto di ritrattista alla corte di Caterina de' Medici rimase vacante fino al 1574, quando l'onore di pittore ufficiale della Corona fu accordato a Jean Decourt e al suo tratto da orefice. Nel frattempo, diversi artisti si erano succeduti nelle commissioni reali. A Pierre Dumonstier, in particolare, la regina aveva chiesto di ritrarre l'amata nipote (Fig. 61). Oggi conservato nel Dipartimento Disegni e Stampe del British Museum, lo studio del Dumonstier ritrae Cristina di Lorena a sanguigna, acquarello ed inchiostro nero, così come doveva apparire nel 1572¹⁴⁹. Come messo in luce di recente da Alexandra Zvereva, in quanto immagine ufficiale, il disegno costituì per lungo tempo il modello di riferimento per i ritratti della principessa, venendo copiato più e più volte nella posa, nei rapporti fisionomici e nell'espressione della

¹⁴⁷ Bertoni 1985, pp. 37-38.

¹⁴⁸ Lettera di Marcello Donati a Pietro Usimbardi (Mantova, 11 dicembre 1587) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 2940, c. 7. La trascrizione del documento è tratta da Bia: MAP Doc ID# 7240.

¹⁴⁹ Pierre Dumonstier I, *Cristina di Lorena*, 1572 circa. Inchiostro nero e sanguigna su carta, 32,8 x 23,5 cm. The British Museum, Londra, Inv. n. 1910,0212.81. L'attribuzione al Dumonstier fu avanzata dal Dimier, mentre l'identificazione con Cristina di Lorena è stata proposta da Alexandra Zvereva. Sull'opera, cfr. Dimier 1924-1926, vol. II, p. 206, n. 815; Zvereva 2011, pp. 367-368, n. 398.

fanciulla. Tra le numerose versioni da esso derivate, si ascrivono anche un disegno a Chantilly¹⁵⁰ ed un dipinto alla Galleria degli Uffizi¹⁵¹ (Fig. 62 e 63). Come mostra chiaramente l'analisi stilistica e formale delle due opere, il primo dovette essere uno studio preparatorio per la realizzazione del secondo¹⁵². Entrambi infatti facevano parte di un'unica commissione, intesa ad aggiornare l'immagine della principessa, in vista probabilmente di qualche negoziato matrimoniale¹⁵³.

Proprio il ritratto di scuola francese presente agli Uffizi sarebbe il dipinto inviato nel 1588 a Firenze, quando Caterina de' Medici proponeva la mano della nipote Cristina al granduca Ferdinando I¹⁵⁴. In realtà, pare che la tavola non raffigurasse le sembianze della futura granduchessa così come dovevano essere nel 1588. Già all'inizio del secolo scorso, notazioni di costume presenti nel disegno londinese avevano infatti indotto Étienne Moreau-Nélaton a datare questo nuovo ritratto di Cristina al 1580 circa¹⁵⁵. Nonostante lo studioso ritenesse il soggetto Marguerite de Lorraine, Duchessa di Joyeuse, la proposta di datazione sembra aver raccolto in maniera unanime i favori della critica successiva, non venendo più messa in discussione.

Un'ulteriore riprova del fatto che Ferdinando I avesse ricevuto un'immagine giovanile della sua futura sposa arriva da una miniatura, ricordata nel 1589 tra le opere presenti nella Tribuna degli Uffizi come racchiusa in un "mezzo scatolino d'ebano" (Fig. 64)¹⁵⁶. Una volta a Firenze, infatti, il dipinto di scuola francese avrebbe costituito il modello per un piccolo ritratto di Cristina di Lorena, ascritto dalla critica a Costantino de' Servi. Come già accennato, il delizioso olio su rame aveva il suo *pendant* in una miniatura, di dimensioni e tecnica analoghe, nella quale la principessa di Mantova, Eleonora de' Medici, appariva abbigliata di rosso in un profluvio di perle bianche¹⁵⁷. Questa volta, nel copiare con dovizia di particolari il ritratto francese di Cristina, Costantino de' Servi non si limitò solo a rinnovare la decorazione della veste. Il volto della granduchessa di Toscana fu infatti rivisto dall'artista sul modello in carne ed ossa, tanto che il soggetto della miniatura, in

¹⁵⁰ Jean Clouet (scuola), *Cristina di Lorena*, 1584 circa/ante 1588. Inchiostro nero e sanguigna su carta, 34 x 24,8 cm. Musée Condé, Chantilly, Inv. n. MN 353. Cfr. Dimier 1924-1926, vol. II, p. 207, n. 820.

¹⁵¹ Ambito francese, *Ritratto di Cristina di Lorena*, 1580 circa/ante 1588. Olio su tavola, 39,5 x 32,5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 4338.

¹⁵² Cfr. Dimier 1924-1926, vol. II, p. 214, n. 862.

¹⁵³ Cfr. Zvereva 2011, p. 169 e p. 367.

¹⁵⁴ *Pittura francese* 1977, p. 144, n. 90.

¹⁵⁵ *Chantilly* 1910, p. 270, n. 353. Anche il de Broglie aveva datato il disegno intorno al 1580, cfr. De Broglie 1971, p. 329, n. 340.

¹⁵⁶ Costantino de' Servi, *Ritratto di Cristina di Lorena*, 1589 circa. Olio su rame, 7,5 x 6 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 4529.

¹⁵⁷ Cfr. *supra* p. 192.

linea con il 1589 delle nozze, mostra un'età decisamente più matura rispetto al suo modello francese¹⁵⁸.

Il quadro di Cristina di Lorena inviato a Firenze nel 1588 fu quindi dipinto in Francia diverso tempo prima che le trattative con Ferdinando I fossero avviate. Solo alcuni anni più tardi, il ritratto dovette essere ripreso ed utilizzato da Caterina de' Medici per occultare l'età "avanzata" di Cristina, la quale nel 1588 aveva ormai 23 anni. Sebbene le motivazioni politiche di Ferdinando I fossero senza dubbio radicate al punto da non poter essere messe in discussione da un ritratto, la regina di Francia dovette giudicare superfluo correre inutili rischi ed optò per un'immagine edulcorata della nipote.

VI.5 Le funzioni del ritratto matrimoniale: Maria de' Medici ed Enrico IV di Borbone

Giunta da poco più di due mesi a Firenze, Cristina di Lorena aveva trovato subito il proprio posto alla guida del granducato. In una lettera del 7 luglio 1589, infatti, la vediamo assolvere allo stesso ruolo, ricoperto prima di lei da Bianca Cappello. A quella data, il miniaturista Costantino de' Servi scriveva a Cristina di Lorena per informarla sull'andamento di una commissione di due ritratti, uno di Maria ed uno di Eleonora de' Medici, che la granduchessa voleva a Milano il giorno seguente:

“Ho ricevuto la sua gratissima lettera e inteso la commessione fattami di mandare li ritratti delle principesse [Maria de' Medici and Eleonora de' Medici] a Milano, la qual cosa li dico che ancora non è fornito quello della principessa Maria, ma poco manca. E perché vegho che il tempo è breve, chome mi scrive che vorrebbe che fusseno li detti ritrati in Milano alli otto, e già siamo alli sette, ho fatto resolutione di andare istesso per più sicureza, apostata di dua giornate, chella mità [metà] del camino anderò chon la Sig.ra Duchessa di Bransuiche [Ursula Sachsen Lauenburg] che parte domattina e questa sera si è dispedita dal Ducha [Alfonso II d'Este] e dalla Duchessa [Margherita Gonzaga d'Este]. Restai con seco un pezo ragonando [ragionando] sempre di V.A. S.ma. Li mostrai un ritratto di V.A. [Christine de Lorraine-de' Medici], il quale me lo a preso ello vol con seco, et in contrachambio mi à promesso di lassarsi ritrarre per il viaggio perchè io lo possa portare a V.A. S.ma da parte sua. Volse vedere il ritratto della Pri.sa Maria così abbozato, e di Dogna Leonora. Li satisfecero assai et li mandò subito a mostrare alla Duchessa e al Ducha, i quali restorno

¹⁵⁸ *Pittura francese* 1977, p. 252, n. 191; *Palazzo Vecchio* 1980, p. 199, n. 375 (scheda di catalogo: Silvia Meloni Trkulja); *Maria de' Medici* 2005, p. 67, n. I.14 (scheda di catalogo: Silvia Meloni Trkulja).

molto sottisfatti e giudicorno [giudicarono] che sse così erano sicondo che mostravono nelli ritratti essere delle più belle dame che siano inn Italia, dove che fu fatto lor fede che errono più belle che lli ritratti”¹⁵⁹.

Nata il 26 aprile 1573 da Giovanna d'Austria e Francesco I, Maria fu il fulcro delle mire politiche della famiglia per più di un decennio, in particolare da quando nel 1587 lo zio Ferdinando assunse la guida del granducato. Dapprima si trattò per un'unione con le casate degli Este o dei Farnese, poi si fecero i nomi del duca Teodosio di Braganza, di Mattia d'Asburgo, fratello vedovo dell'imperatore Rodolfo II, e dello stesso Rodolfo. Nonostante alcuni progressi, tuttavia, dal 1592 Ferdinando I cominciò a progettare per la nipote un matrimonio francese¹⁶⁰. Dagli anni novanta del secolo, Maria costituiva infatti per la casata medicea una pedina importante, una carta da poter giocare per accedere a qualche trono in Europa.

A questo scopo, Ferdinando I negoziò a lungo con Roma per ottenere una riconciliazione tra il pontefice Clemente VIII ed il sovrano ugonotto, Enrico IV. Quest'ultimo, ancora formalmente sposato a Margherita sarebbe stato un partito perfetto per la principessa Maria. Il vincolo matrimoniale del Borbone poteva essere sciolto, come effettivamente avvenne, ma a preoccupare era soprattutto la relazione con Gabrielle d'Estrées, dalla quale il sovrano francese aveva avuto tre figli. Enrico IV desiderava sposarla e solo la morte della concubina, nell'aprile 1599, permise un'accelerazione nelle trattative con Firenze. Un accordo fu raggiunto alle fine del dicembre 1599, con una dote di 600.000 scudi, di cui 250 mila corrisposti in forma di saldo di una parte dei debiti contratti dalla Corona francese con Firenze¹⁶¹.

Dotata di una straordinaria cultura artistica, Maria era cresciuta a stretto contatto con le collezioni granducali, venendo istruita nelle arti. Suo maestro di disegno fu il pittore di corte Jacopo Ligozzi, al quale dovette sommarsi una certa assiduità della principessa con le opere di quei pittori incaricati di ritrarla: Alessandro Allori, Scipione Pulzone, Jacopo Ligozzi e Santi di Tito sono infatti solo alcuni degli artisti chiamati a dar forma all'immagine ufficiale di Maria negli anni in cui si negoziava per lei un'unione matrimoniale¹⁶².

La produzione ricchissima di ritratti giovanili di Maria è confermata dai documenti¹⁶³, dai quali traspare chiaramente l'importanza politica della principessa. La richiesta di immagini che la raffigurassero era infatti in costante crescita, dal momento che una vera e propria

¹⁵⁹ Lettera di Costantino de' Servi a Cristina di Lorena (Ferrara, 7 luglio 1589) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 5927, c. 460. La trascrizione tratta da Bia: MAP Doc ID# 3692.

¹⁶⁰ Tabacchi 2008, p. 205.

¹⁶¹ Tabacchi 2008, p. 206.

¹⁶² Sull'educazione artistica impartita a Maria de' Medici, cfr. Chappell 2003.

¹⁶³ Cfr. Langedijk, 1981-1987, vol. II, pp. 1241-1242.

promozione della sua persona fu operata dai granduchi di Toscana a livello europeo. Tuttavia, incidenti di percorso potevano verificarsi. Pare infatti che tra il 1592 e il 1593 il fratello minore del granduca, Pietro de' Medici, avesse approfittato della sua posizione per veicolare fuori da Firenze ritratti di Maria e di Eleonora de' Medici. Il fatto che anche alla corte francese vi fosse stata una circolazione di quadri della minore delle principesse medicee aveva condotto sull'orlo di una crisi diplomatica e la voce che Ferdinando I stesse cercando un accordo con l'ugonotto Enrico IV si era sparsa in un baleno. Come in altre occasioni quando c'era di mezzo lo zampino di Pietro¹⁶⁴, Ferdinando I si era quindi visto costretto ad intervenire. Al fine di tutelare la propria reputazione di fronte a Filippo II, il 20 gennaio 1593, il granduca scriveva infatti all'ambasciatore mediceo a Madrid, Francesco Lenzoni:

"Del ritratto è debolezza far capitale poiché non havremmo noi commessa mai un'indignità tale sta in arbitrio d'ognuno lo haverlo dopo che il S.r Don Pietro [de' Medici] istesso contra il parer nostro volse farlo fare dal [Iacopo] Ligozzi pittore con l'altro della Principessa Leonora [de' Medici-Gonzaga] per portarli in Spagna dando adito al Pittore di farne le copie et per guadagno darle fuori di maniera che fin l'Ambasciatore del Transilvano l'anno passato n'ebbe et di queste et d'altre principesse de' quali doppo il sudetto primo se ne vedono per tutto et però l'inventione è debole et impertinente come è l'indizio che se ne piglia del trattato, et non sussiste, ne può haver fondamento sendo Navarra [Henri IV Bourbon] accasato"¹⁶⁵.

Pochi giorni più tardi, il granduca inviava una missiva anche al delegato mediceo a Roma, Giovanni Niccolini affinché rassicurasse il pontefice sui progetti riguardanti Maria de' Medici:

"oltre al non essere però mai uscite da noi attioni tali, che s'abbia a credere veniamo in pensiero nonché in trattamento di cosa pregiudiziale all'honor nostro, ed tutta la casa nostra, et manifesta dannatione dell'anima nostra come saria l'accompagnare nostra nipote con uno non Re di Francia ma heretico manifesto, che non per moglie ma per concubina la teneria. Con il Car.le Gondi, ne con altri non ne trattammo mai, ritratto non gl'habbiamo ne dato ne fatto dare che et di lei [Maria de'Medici], et di Donna Leonora [Eleonora de' Medici] siano ritratti fuori non neghiamo, ma questa è colpa originata dal S.r Don Pietro, il quale contra nostra voglia li volse far fare e portar seco in Spagna, dando occassione al Ligozzi pittore di venderne come pure

¹⁶⁴ Cfr. Volpini 2010a; Volpini 2010b.

¹⁶⁵ Lettera di Ferdinando I a Francesco Lenzoni (Livorno, 20 gennaio 1593) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 282, c. 169. Trascrizione tratta da Bia: MAP Doc ID# 718.

senza nostra saputa et volontà fece l'anno passato all'huomo venuto di Transilvania et potria essere che degli altri havesse dati fuori"¹⁶⁶.

La ricostruzione degli eventi è ovviamente quella offerta da Ferdinando I de' Medici. Come noto, la frattura tra Enrico IV di Borbone e la sterile moglie Margherita di Valois rischiava di lasciare senza eredi il regno di Francia. Che già al tempo segrete trattative con Firenze fossero state avviate appare quindi verosimile. Come sottolineato da Franco Angiolini infatti "la linea perseguita dai Medici era quella di intrecciare alleanze di parentela con le maggiori case al fine duplice di accrescere il prestigio della dinastia e di costruire attorno al Granducato una rete di relazioni che ne proteggesse la stabilità negli equilibri internazionali"¹⁶⁷.

Aldilà di quanto veridica fosse la versione offerta dal granduca, le lettere di Ferdinando I confermano quanto ipotizzato a proposito di Bianca Cappello e dei ritratti di Virginia di Cosimo I. In quanto immagini ufficiali, come nel 1584 anche nel caso di Maria i ritratti matrimoniali dovevano essere sottoposti all'autorità ed al vaglio della coppia granducale. Nel XVI secolo, questa si tradusse in sostanza nel controllo della diffusione dei dipinti, una necessità derivante dalle profonde implicazioni politiche che la circolazione delle effigi di principi e principesse, come abbiamo visto, poteva avere. Margini di incertezza dovevano ad ogni modo esistere se Pietro de' Medici, in quanto membro della famiglia regnante, poteva essere tacciato da Ferdinando I di aver disposto a suo piacimento dell'operato del Ligozzi. Di questi numerosi ritratti destinati all'estero che il Ligozzi avrebbe realizzato per volere di Pietro de' Medici non rimane al momento traccia, complice in parte l'esiguo catalogo dei ritratti ascrivibili oggi all'artista¹⁶⁸.

Fortunatamente più cospicuo è invece il numero di dipinti conservati, nei quali è possibile ravvisare le fattezze della principessa medicea. Un nutrito gruppo di ritratti, infatti, tramanda l'immagine ufficiale di Maria de' Medici prima del suo arrivo in Francia. Un primo ritratto (Fig. 65) raffigurerebbe la Medici ancora in tenerissima età¹⁶⁹. L'opera ascritta unanimemente dalla critica a Santi di Tito recava in precedenza una datazione al 1590, ricondotta al 1575-1580 da Caterina Caneva sulla scorta di considerazioni stilistiche, a cui ben si accordano le dovute considerazioni di costume. La moda della bambina è infatti quella in auge a Firenze tra il 1575 ed il 1580. L'identificazione con Maria sarebbe confermata proprio dall'inusitata eleganza delle vesti, degne di una principessa medicea. La minuzia delle trine nel merletto, i ricami in oro della veste scarlatta, il profluvio di perle ed

¹⁶⁶ Lettera di Ferdinando I a Giovanni Niccolini (Firenze, 2 febbraio 1593) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 282, c. 169. Trascrizione tratta da Bia: MAP Doc ID# 16774.

¹⁶⁷ Angiolini 2003, p. 64.

¹⁶⁸ Sul pittore veronese, si vedano *Jacopo Ligozzi* 2014; *Jacopo Ligozzi* 2015.

¹⁶⁹ Santi di Tito, *Ritratto di bambina (Maria de' Medici?)*, 1575-1576. Olio su tavola, 32,5 x 29,5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 1468.

i taglietti sulle maniche di seta rendevano infatti tali abiti un bene di lusso accessibile a pochi¹⁷⁰.

La stessa ricercatezza ritorna nella vesta in teletta d'oro indossata da Maria in un secondo ritratto (Fig. 66), databile ai primi anni Ottanta del XVI secolo¹⁷¹. Ascritto dapprima alla mano di Scipione Pulzone da Karla Langedijk, il dipinto è stato in seguito variamente accostato ai modi dell'Allori ed alla pittura di Jacopo Zucchi, tradendo quella forte connotazione con aperture verso la pittura fiamminga tipica della ritrattistica medicea che rende spesso complessa una distinzione tra i singoli artisti. Il dipinto proviene dalla Villa di Poggio Imperiale e raffigura la principessa medicea all'età di 7-9 anni. Maria ha il capo adorno con una ghirlanda di fiori smaltati e perle, le quali ritornano fermate sulla veste ricamata in oro¹⁷². Come per il ritratto di Maria di Cosimo I, dipinto dal Bronzino negli anni Cinquanta del secolo, l'immagine di Maria di Francesco I non sembra ambire in questo caso ad una destinazione privata. La sontuosità delle vesti e lo sguardo fermo e deciso della bambina parlano in favore di un manifesto politico, dove poco spazio è lasciato alla tenerezza dell'età anagrafica. Quella dipinta dall'ignoto pittore fiorentino è infatti una celebrazione dell'orgoglio dinastico dei Medici. Negli anni di Francesco I e di Bianca Cappello, ritratti analoghi, tratti da un medesimo modello, dovettero raggiungere le corti di mezza Europa con lo scopo di presentare in effigie la principessa medicea ai rampolli delle migliori casate.

Negli anni 1588-1590, Maria de' Medici divenne il soggetto di un'altra tela (Fig. 67), anch'essa ascritta ad un anonimo pittore fiorentino¹⁷³. Avanzata per la prima volta da Karla Langedijk, l'identificazione con la principessa medicea non fu in seguito messa in discussione, sebbene come per i due dipinti precedenti siano assenti riscontri documentari. Restaurato in occasione della mostra del 2005, è probabile che nel XVIII secolo, il quadro fosse stato oggetto di un ridimensionamento con l'intenzione di adattarlo al gruppo delle "Bellezze di Artimino", gruppo del quale tuttavia non doveva far parte in origine. Dal punto di vista formale e stilistico, Caterina Caneva ha parlato per quest'opera di un distacco dalla maniera del Bronzino e del suo allievo Alessandro Allori, chiamando in causa una maggiore inclinazione del pittore verso la sperimentazione cromatica e lo stile ritrattistico internazionale¹⁷⁴.

¹⁷⁰ Cfr. *Maria de' Medici* 2005, p. 91, n. I.35 (scheda di catalogo: Caterina Caneva).

¹⁷¹ Pittore fiorentino, *Ritratto di Maria de' Medici bambina*, 1580-1583. Olio su tela, 53 x 40 cm. Galleria Palatina, Firenze, Inv. Poggio Imperiale 1860 n. 393.

¹⁷² Cfr. *Maria de' Medici* 2005, p. 51, n. I.1 (schede di catalogo: Caterina Caneva e Roberta Orsi Landini).

¹⁷³ Pittore fiorentino, *Ritratto di Maria de' Medici*, 1588-1590. Olio su tela, 66 x 51,5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 2503.

¹⁷⁴ Cfr. *Maria de' Medici* 2005, p. 52, n. I.2 (schede di catalogo: Caterina Caneva e Roberta Orsi Landini).

Di recente, inoltre, è tornata in auge la proposta avanzata da Luciano Berti nel 1989 di ravvisare il volto di Maria de' Medici in un dipinto in Casa Vasari ad Arezzo¹⁷⁵. Si tratta di un ritratto su tavola (Fig. 68), nel quale il gusto per il dettaglio minuto fa emergere il viso candido della principessa medicea dal ricco collare di fine trina ad ago e dall'acconciatura, così tipica di Maria, costellata di perle e ghirlande preziose. Un'immagine iconica, come è stata definita, che richiama i modi internazionali della ritrattistica ufficiale. Databile intorno al 1590, la tavola di Arezzo raffigurerebbe quindi Maria de' Medici all'età di quindici anni¹⁷⁶. Fu forse questa la tipologia di ritratto inviata a Praga nel 1591, quando nell'aprile di quell'anno Ferdinando I scriveva da Pisa a Giovanni Battista Concini che "il Ritratto della Principessa si va facendo tutta via, et al ritorno nostro a Firenze procureremo che vi si mandi"¹⁷⁷.

Tra il 1593 ed il 1595 circa si colloca invece un ritratto di Maria de' Medici all'età di vent'anni (Fig. 69), conservato nella collezione romana di palazzo Lancellotti¹⁷⁸. I limiti cronologici dell'opera sono stati posti da Francesco Solinas, il quale aveva dapprima proposto una datazione al 1598, anticipandola in seguito e collocando la realizzazione del quadro in occasione di un probabile soggiorno fiorentino di Pietro Fachetti al seguito di Eleonora e Vincenzo Gonzaga. Il dipinto reca infatti nello zoccolo del pilastro la firma del pittore, in quegli anni ritrattista dei duchi di Mantova e più tardi, in seguito al suo trasferimento a Roma, agente d'arte sempre per i Gonzaga¹⁷⁹. Sul medesimo pilastro, la Medici poggia la mano destra in un gesto di familiarità con il principesco ambiente circostante, facendo sentire lo spettatore a colloquio con la padrona di casa. Tende di velluto verde e di color cremisi si addensano alle spalle di Maria, mettendo in mostra metri e metri di prezioso tessuto. Un'ostentazione di ricchezza ripresa nella veste candida, indossata dalla Medici ed adorna di ricami in oro, perle, passamanerie nere finemente decorate, delicati merletti accostati a maniche in teletta d'oro tagliuzzata. A rendere ancora più esplicito il messaggio del quadro, un diadema cinge la testa di Maria. Racchiusa in un abito degno di una regina, infatti, la principessa medicea sembra essere stata chiamata a testimoniare nel dipinto del Fachetti le mire dello zio Ferdinando I per un suo futuro glorioso.

Nell'ultimo decennio del secolo, l'immagine ufficiale di Maria si cristallizza in forme definite, ripetendosi tuttavia in una originalità di varianti. Non a caso, il modello proposto

¹⁷⁵ Santi e Tiberio Titi (ambito), *Ritratto di Maria de' Medici*, 1590 circa. Olio su tavola, 53 x 39 cm. Museo di Casa Vasari, Arezzo, Inv. 1890 n. 2489 (in deposito dalle Gallerie fiorentine).

¹⁷⁶ Cfr. *Maria de' Medici* 2005, pp. 54-55, n. I.4 (schede di catalogo: Caterina Caneva e Roberta Orsi Landini).

¹⁷⁷ Lettera di Ferdinando I a Giovanni Battista Concini (Pisa, 10 aprile 1591) in ASF, Mediceo del Principato, f. 280, c. 42. La trascrizione è tratta da Bia: MAP Doc ID# 7296.

¹⁷⁸ Pietro Fachetti, *Ritratto di Maria de' Medici*, 1593-1595 circa. Olio su tela, 180 x 90 cm. Palazzo Lancellotti, Roma, collezione privata.

¹⁷⁹ Solinas 2003; *Maria de' Medici* 2005, pp. 56-57, n. I.5 (scheda di catalogo: Francesco Solinas).

dal Fachetti fu ripreso e riproposto alcuni anni più tardi da Santi di Tito, incaricato dal granduca di ritrarre Maria prima della sua partenza per Marsiglia¹⁸⁰. La futura regina di Francia è vestita di velluto nero, ricamato con un motivo floreale alternato a gigli (Fig. 70). Bottoni e spille in oro, incrostati con pietre preziose, fanno a gara in ricchezza con le maniche in seta verde laminata d'oro e d'argento. Una cintura, anch'essa d'oro, è decorata con rubini, diamanti e smeraldi, mentre perle a pera di grande calibro adornano il capo di Maria, come spesso accade in numerosi suoi ritratti. La corona di Francia fa bella mostra di sé alla destra di Maria, posta sul tavolo in attesa che la sua regina la indossi¹⁸¹.

Al Santi è ascritto solo il volto della principessa, mentre il resto del dipinto sarebbe stato demandato alla bottega. Come ha reso evidente nel 2002 il lavoro di Julian Brooks, infatti, la minuziosa realizzazione delle vesti era incarico privilegiato di assistenti specializzati, tra i quali figurava anche il figlio Tiberio. Un lavoro di squadra che rendeva possibile rispondere in tempi celeri alla crescente domanda di ritratti da parte delle corti principesche¹⁸². Numerose copie del dipinto sono infatti note dalle collezioni fiorentine¹⁸³.

Il dipinto della Galleria Palatina rappresenta una testimonianza preziosa per la comprensione del ritratto matrimoniale nella sua affermazione presso la corte medicea. La grande tela, alta poco meno di due metri, fu dipinta nell'estate del 1600, dopo che tra il 7 marzo ed il 25 aprile il contratto di matrimonio era stato firmato prima a Parigi e poi a Firenze¹⁸⁴. Per questo motivo il soggetto del dipinto è stato definito dai curatori della mostra del 2005 un "ritratto di Maria de' Medici in veste di sposa promessa del re di Francia". Il matrimonio per procura con Enrico IV, infatti, ebbe luogo solo il 5 ottobre 1600¹⁸⁵. "La fidanzata di Francia", come è stata definita dal Solinas¹⁸⁶, è quindi una tela di grandi dimensioni destinata fin dall'origine a rimanere nelle collezioni medicee, per essere solo in seguito copiata e diffusa tra amici, parenti, alleati¹⁸⁷. A conferma del successo accordato alla tipologia ritrattistica offerta dal Fachetti prima e dal Santi di Tito rimane nelle collezioni fiorentine una miniatura di formato ovale, attestato prototipo fin dal 1600

¹⁸⁰ Santi di Tito e bottega, *Ritratto di Maria de' Medici*, 1600. Olio su tela, 194,5 x 109,5 cm. Galleria Palatina, Firenze, Inv. 1890 (Depositi) n. 2421. Sul viaggio di Maria verso Marsiglia, cfr. Millen 1983.

¹⁸¹ Cfr. *Maria de' Medici* 2005, pp. 58-59, n. I.6 (scheda di catalogo: Francesco Solinas).

¹⁸² Brooks 2002.

¹⁸³ Langedijk, 1981-1987, vol. II, pp. 1248-1251, n. 86.16.

¹⁸⁴ Mamone 1987, p. 22; Tabacchi 2008, p. 206.

¹⁸⁵ Sulle nozze di Maria de' Medici e sulle celebrazioni a Firenze e Parigi, si veda Mamone 1987.

¹⁸⁶ Solinas 2003, p. 12.

¹⁸⁷ Sulle raccolte di ritratti come espressione delle alleanze familiari e politiche, cfr. Eichberger - Beaven 1995.

per diverse incisioni¹⁸⁸, alla quale si lega una seconda miniatura cronologicamente affine¹⁸⁹ (Fig. 71 e 72). Erano infatti questi gli strumenti con i quali un'ampia diffusione del volto della nuova regina di Francia fu garantito in tutta Europa. Ostentato in pubblico, forse nel corso delle celebrazioni nuziali a Firenze¹⁹⁰, il grande ritratto di Maria dipinto nel 1600 costituiva la prova del nuovo *status* raggiunto dalla principessa medicea. Un altro modo in cui il ritratto matrimoniale assolveva alla propria funzione, sempre in bilico tra strumento di conoscenza e testimonianza visiva del vincolo contratto.

¹⁸⁸ Pittore ignoto, *Ritratto di Maria de' Medici*, 1600 circa. Tempera su cartoncino ovale, 9,2 x 6,6 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 8952. Sull'opera, cfr. *Maria de' Medici* 2005, p. 68, n. I.15 (scheda di catalogo: Silvia Meloni Trkulja). L'incisione più antica sembra essere quella del Sadeliers, firmata e datata 1600 (Solinas 2003, p. 11, fig. 6).

¹⁸⁹ Santi di Tito, *Ritratto di Maria de' Medici*, 1600. Rame ovale, 6,4 x 4,8 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. Palatina 1912 n. 601. Sull'opera, cfr. *Pittura francese* 1977, p. 253, n. 192.

¹⁹⁰ Cfr. l'impiego di ritratti nel 1539 durante il banchetto nuziale di Cosimo I ed Eleonora di Toledo, per il quale si veda Cox-Rearick 1984, pp. 233-250.

Conclusioni

Il consapevole impiego del ritratto in ambito matrimoniale, pittoricamente tradotto dal Rubens per il ciclo del Palais du Luxembourg nell'estasi esperita da Enrico IV dinnanzi all'immagine di Maria de' Medici, ebbe dunque i caratteri di una lenta conquista per il casato fiorentino. Con l'aprirsi del XVI secolo, infatti, il ricorso al ritratto nelle pratiche matrimoniali si delineò con crescente intensità come un imprescindibile aggiornamento culturale, la cui ineluttabilità per l'*entourage* medico fu in larga parte dovuta ad esigenze di affermazione dinastica e di prestigio sociale. In una gara di magnificenza con le maggiori corti d'Europa, le principali tappe attraverso le quali il ritratto si impose anche negli affari matrimoniali di casa Medici sembrano intersecarsi più volte con le vicende politiche che sconvolsero per decenni le sorti di Firenze.

A questo proposito, riprendendo un pensiero già espresso da Enrico Castelnuovo, Patricia Rubin ha di recente messo nuovamente l'accento sulle ricadute che ebbe l'ordinamento politico sul genere ritrattistico. In particolare, le culture figurative che nel corso del XV secolo avevano distinto Venezia e Firenze dalle altre corti d'Italia e, più in generale, d'Europa sono state lette dalla studiosa, a ragione, come una conseguenza diretta della forma di governo a quel tempo vigente nelle due città¹. Il *modus operandi* degli esponenti di casa Medici conferma fedelmente questa più ampia tendenza, dando senso al marcato disinteresse per l'impiego di ritratti che, diversamente dalla sensibilità mostrata in altre commissioni artistiche, abbiamo visto contraddistinguere il casato mediceo nelle trattative matrimoniali del XV secolo.

Fin dai tempi della missione di Lucrezia Tornabuoni a Roma, infatti, l'uso di scambiare immagini dei promessi sposi fu un costume largamente attestato per molte delle corti europee con le quali Firenze intratteneva frequenti e proficue relazioni economiche. Tuttavia, per il XV secolo, i negozi matrimoniali intrapresi in quegli anni dai Medici non sembrano ricordare la presenza di immagini di questo tipo. L'unica eccezione in questo senso sembra essere rappresentata dall'effigie di profilo di Maddalena di Lorenzo il Magnifico, una tavola che come abbiamo visto si inserisce perfettamente nella tradizione fiorentina del ritratto muliebre, nel quale, come testimoniato dalle tavole di Fra Filippo Lippi e dei Pollaiuolo, l'ostentazione di abiti ricercati e gioielli permetteva di celebrare la bellezza e la grazia della novella sposa.

Il ritardo accumulato dalla dinastia medicea in età umanistica si stempera con i primi decenni del Cinquecento, quando appare infine certa la presenza in casa Medici di un ritratto con finalità nuziali. Furono infatti le alleanze strette con la corona francese da Giuliano, duca di Nemours, e da Lorenzo, duca di Urbino, rispettivamente nel 1515 e nel 1518, a far entrare prepotentemente nel bagaglio culturale della dinastia fiorentina la moda del ritratto matrimoniale, importata verosimilmente dal mondo cortigiano d'oltralpe. In

¹ Rubin 2011, p. 9.

entrambi i negozi citati, lo scambio di immagini fu vicendevole, reso più interessante nel caso di Lorenzo da una certa vivacità mostrata da parte della corte francese nell'impiegare più ritratti ad un medesimo scopo. Così, di Madeleine de la Tour d'Auvergne si ricordano almeno tre dipinti inviati al duca d'Urbino nel 1518, tutti ancora dispersi.

Il fatto che proprio la corte francese rappresentasse un modello per la ritrattistica di corte non costituisce un'anomalia. Tutt'altro. Negli stessi anni, tra il 1517 ed il 1518, Raffaello guardava infatti al modello offerto da un pittore francese, Jean Fouquet, per realizzare l'immagine ufficiale di Leone X, derivata nella sua struttura compositiva dal perduto ritratto di Eugenio IV, che nel Quattrocento le fonti ricordavano posto nella sagrestia romana di Santa Maria sopra Minerva².

A sorprendere è invece l'assoluta mancanza di ritratti matrimoniali che sembra caratterizzare i primi decenni del principato, soprattutto in riferimento al periodo cosimiano. In quel torno di anni, l'assenza di riferimenti ad immagini nuziali nei carteggi di segretari e delegati medicei è piuttosto evidente, sebbene ulteriori indagini siano auspicabili dal momento che una loro completa esclusione dalla politica di Cosimo I appare quantomeno improbabile. L'attenzione del duca per il ritratto, inteso nelle sue declinazioni ufficiali, è infatti ampiamente nota, come ormai acclarata è la formazione nei decenni centrali del XVI secolo di un idioma fiorentino per il ritratto di corte³. Riprendendo le parole di Silvia Meloni Trkulja, fu infatti lo stesso Cosimo I "a suggerire ai suoi artisti di corte (in primis per i ritratti Vasari e Bronzino) pose, tagli e simboli da applicare alle immagini, la confezione di ritratti postumi in particolari atteggiamenti, la costruzione di serie più o meno numerose"⁴.

Gli anni del ducato di Cosimo I si configurano quindi come enigmatici in più punti. Da un lato, si assiste ad un nuovo impulso dato alle descrizioni verbali, le quali sono largamente usate sia dal duca che dai suoi delegati come strumento di conoscenza nella scelta dei migliori partiti. Dall'altro, il forte impulso dato al ritratto da Cosimo I spinge invece a ritenere che ben nota dovesse essere a palazzo la funzione dell'immagine a fini matrimoniali. Conferme in questo senso sembrano d'altronde giungere dai numerosi dipinti che raffigurano, ancora in giovanissima età, i principi di casa Medici nei termini perentoriamente imposti dal ritratto d'apparato.

Tra i soggetti di quei quadri figura anche il piccolo Francesco. Decenni più tardi, fu con il governo di quest'ultimo che si assiste a Firenze alla piena realizzazione delle potenzialità del ritratto matrimoniale, ora ben inteso nella sua molteplicità di funzioni. La ricchissima documentazione presente presso l'Archivio di Stato di Firenze mostra infatti chiaramente come, a partire dagli anni Settanta del secolo, la famiglia ducale ricorresse al dipinto in ambito matrimoniale con una consapevolezza diversa, per non dire nuova. Sono questi gli

² Cfr. Pächt 1941, p. 89; Castelnuovo 1973, pp. 1062-1063; Woods-Marsden 2005, p. 122; Campbell 1990, p. 190 plate 208 e p. 228.

³ Cfr. Costamagna 2002.

⁴ Meloni Trkulja 2003, p. 69.

anni della completa affermazione a Firenze dello spirito cortigiano, delle mode internazionali e dei «Diari di Etichetta», introdotti a corte nel 1589 con l'arrivo di Cristina di Lorena. Nello stesso periodo, il ritratto matrimoniale andava così acquisendo aeree semantiche nuove, divenendo all'occorrenza prova di verità (Anna), pegno di fidanzamento (Eleonora), concessione del sovrano (Virginia), finzione cortigiana (Cristina di Lorena) e manifesto politico (Maria). Anche a Firenze, il ritratto matrimoniale era ormai pronto a varcare le soglie del XVII secolo.

Nel corso dell'analisi condotta sulla lenta diffusione del ritratto matrimoniale tra le pieghe del cerimoniale mediceo, sono emersi con forza in particolare due aspetti degni di nota.

In primo luogo, evidente appare il peso rivestito dalle donne di casa Medici nel tessere nuove alleanze dinastiche. Fin dal XV secolo, la capacità di intervento negli affari familiari ed il mecenatismo artistico delle matrone fiorentine, aspetti entrambi più volte messi in evidenza dalla recente storiografia, trovano riscontro nelle doti dimostrate dalle medesime attrici nella gestione dei negozi matrimoniali. Sebbene infatti il raggiungimento di un accordo politico ed economico rimanesse senza dubbio una prerogativa maschile, il sentimento di timore e di rispetto che esercita sui corrispondenti il giudizio di donne come Lucrezia Tornabuoni oppure Alfonsina Orsini si manifesta nei carteggi con toni inequivocabili. In una fase in cui la scelta doveva avvenire ormai tra un numero ristretto di partiti, già individuati dalla componente maschile come i più vantaggiosi per gli affari della famiglia, è a queste influenti matrone che sembra infatti spettare l'ultima parola. A riprova di quanto detto, alcuni decenni più tardi, con il principato mediceo ormai divenuto realtà, la gestione del ritratto matrimoniale continuerà a rimanere un compito femminile. Con Bianca Cappello prima e Cristina di Lorena poi, lo scambio di immagini nuziali diviene infatti una prerogativa, seppure non esclusiva, delle granduchesse di Toscana, alle quali di norma i ritratti vengono richiesti oppure inviati.

In secondo luogo, particolarmente significative sono le modalità di spedizione delle opere. Per il Cinquecento, il canale di diffusione dei ritratti diretti in Francia è in genere rappresentato dalla famiglia dei Salviati. I carteggi di ambasciatori e segretari medicei accennano infatti in varie occasioni all'impiego di corrieri diretti al banco lionese, ai quali erano affidate le sorti anche dei negozi più delicati. Si tratta di un aspetto tutt'altro che secondario, che aiuta a comprendere più a fondo la funzione assolta in questi contesti dal dipinto. Il ricorso a canali di comunicazione, considerati affidabili e controllati, concorda infatti con la necessità di tenere segreto il più possibile l'invio di tali opere, soprattutto qualora il raggiungimento di un accordo non fosse ancora di pubblico dominio. Sotto questa luce, il ritratto matrimoniale acquisiva dunque i lineamenti di una dichiarazione politica di intenti, facendosi prova tangibile di un'alleanza dinastica così come strumento mediante il quale tessere e coltivare relazioni extraterritoriali. Come sottolineato da Chantal Turbide a proposito di Caterina de' Medici:

"Les échanges de portraits, nous l'avons constaté, interviennent à des moments clés de la politique internationale, au gré des négociations, des alliances et des accords"⁵.

In ambito matrimoniale, i ritratti venivano impiegati in formati e supporti molto diversi tra loro. Nei secoli XV e XVI, un busto scolpito, un dipinto su tavola o su tela così come un ritratto in miniatura incastonato in un gioiello potevano infatti assolvere in maniera analoga ad un medesimo scopo. Certificando l'aspetto e l'integrità fisica dei futuri sposi, le effigi matrimoniali rappresentavano un pegno concreto della nuova, e talvolta rinnovata, alleanza. La casistica offerta dalla dinastia de' Medici conferma la tendenza del ritratto matrimoniale a porsi in bilico tra queste tendenze, lasciando allo stesso tempo aperta la strada ad un ventaglio di questioni ancora da indagare.

Il valore propagandistico dell'immagine, ad esempio, è evidente nel ritratto di Maria de' Medici realizzato dal Santi di Tito nel 1600 ed intuibile fin dalle opere di Raffaello, nelle quali la magnificenza dell'abbigliamento già si declina nelle forme dell'ostentazione a fini auto-celebrativi. Sebbene segretari ed ambasciatori medicei diventino reticenti riguardo alle sorti dei dipinti, è quindi lecito pensare che, una volta giunti a destinazione, i ritratti venissero mostrati ed esibiti ad un pubblico, più o meno ristretto, presente a palazzo. Così nel gennaio 1582, quando un accordo matrimoniale tra Elisabetta I d'Inghilterra ed il duca d'Alençon sembrava ormai prossimo, la regina madre, Caterina de' Medici, poteva mostrare alla corte un ritratto della sua presunta futura nuora. Il dipinto, altamente lodato dalle gentildonne presenti per il profluvio di perle che lo caratterizzava, era stato realizzato per l'occasione da un pittore francese, il quale nel suo soggiorno inglese si era peritato di ritrarre la Tudor secondo la moda in auge alla corte dei Valois⁶.

A differenza delle corti d'oltralpe, le informazioni offerte dai carteggi medicei sulle vicende dei dipinti una volta all'interno delle dimore principesche sono assai più esigue. Nel caso di Eleonora de' Medici e Vincenzo Gonzaga si è tentato, nel corso della presente ricerca, di ovviare in parte al problema confidando nella presenza di riferimenti cronologici puntuali circa il momento di invio e di ricezione dei quadri. Tuttavia, le scarse conferme ricevute dagli inventari di palazzo, anche in corrispondenza di date certe, hanno fatto insorgere il dubbio che le immagini nuziali fossero considerate in maniera differente rispetto ad altre tipologie di quadri. A questo proposito, alcune ipotesi preliminari possono forse essere avanzate. I ritratti matrimoniali potrebbero infatti rientrare di diritto tra quei doni nuziali ricevuti dal marito, il cui possesso per la sposa era, come noto, solo transitorio. D'altronde, per loro stessa natura queste immagini si collocavano a metà strada tra due dinastie, uscendo quindi probabilmente dall'asse ereditario della famiglia e dall'inventario della casa. Non chiaro risulta, infatti, in ultima analisi a chi spettasse la proprietà del ritratto, una questione alla quale sarà possibile rispondere chiarendo modalità e tempi di ingresso delle

⁵ Turbide 2005, p. 56.

⁶ Turbide 2005, pp. 55-56.

opere, i contesti in cui le stesse venivano esibite, il significato attribuito loro in queste occasioni così come le vicende collezionistiche che le videro nel breve tempo coinvolte.

A completare il quadro si rendono dunque necessarie future indagini su tipologie di fonti complementari ai carteggi diplomatici fin qui analizzati, quali ad esempio inventari e registri della guardaroba, investigando il ritratto matrimoniale anche alle luce dei risultati raggiunti nell'ambito dei recenti studi sul *display of art*⁷.

Ad eccezione delle miniature-gioiello, le quali potevano essere indossate con maggiore o minore regolarità dai promessi sposi, scarse sono infatti nei carteggi medicei le notizie sui luoghi destinati ad ospitare i ritratti così come esigui i riferimenti sulle modalità con cui questi ultimi venissero esposti una volta giunti a destinazione. La menzione del segretario di Vincenzo I circa il fatto che il ritratto di Eleonora fosse stato appeso sopra al letto del Gonzaga, se non intesa in senso puramente figurato, potrebbe fornire un indizio di partenza, seppur vago, di quale stanza del palazzo fosse ritenuta più appropriata a questa tipologia di immagini⁸.

Come mostra un dipinto anonimo battuto di recente all'asta da Sotheby's (Fig. 73)⁹, non è inoltre da escludere che in alcuni casi una tenda fosse posta a protezione dell'immagine. A metà tra doppio ritratto e ritratto nel ritratto, il quadro oggi in collezione privata è databile alla fine del Cinquecento e raffigura l'ignoto gentiluomo stante, mentre mostra orgogliosamente allo spettatore l'immagine della sua futura sposa. La donna è raffigurata dietro di lui in un ritratto a mezzo busto che dà grande risalto alla ricchezza dell'abbigliamento e dei gioielli, elementi che, come nel caso di Eleonora de' Medici e delle altre principesse, si pongono nel ritratto matrimoniale come simboli indiscussi di rango. Il dipinto, dalle dimensioni contenute, è appeso alla parete e coperto da una tenda, solo per l'occasione scostata in modo da permettere la visione dell'ospite/spettatore, come anche da altre fonti sembra essere stato il costume del tempo.

Una riprova del valore ostensorio ed ostentativo che il ritratto poteva assumere in ambito matrimoniale si ha nel gennaio 1611¹⁰, quando l'ambasciatore mediceo a Londra, Ottaviano Lotti, scrisse in patria a Belisario Vinta per informarlo circa un suo recente incontro con la regina Anna. In quella occasione, il residente mediceo aveva avuto l'opportunità di camminare lungo una delle gallerie reali, forse Greenwich, scorrendo ed ammirando i numerosi ritratti ivi custoditi, come narra egli stesso nella sua lettera al Vinta:

⁷ Cfr. Fletcher 2008; *Inventari e cataloghi* 2014; *Display of Art* 2014.

⁸ Cfr. Gage 2014.

⁹ Ignoto pittore, *Ritratto nuziale*, fine XVI-inizio XVII secolo. Olio su tela, 103,5 x 90,8 cm. Sotheby's, *Old Master Paintings*, Sale Number N09003, New York, 6 June 2013, n. 16. Sul dipinto, cfr. quanto detto in Scipione Pulzone 2013, p. 286.

¹⁰ Sulle difficoltà di rendere in italiano il termine inglese *display*, cfr. Feigenbaum 2014. Nel suo intervento, la studiosa sottolinea in particolare due elementi in grado di caratterizzare questa simbolica rappresentazione del potere, ossia la consapevolezza del gesto insita in chi mostra e la presenza di un'*audience* in grado di decodificare il messaggio veicolato dall'allestimento.

"Nel passeggiare S[ua] M[ae]stà la sua solita galleria [Greenwich] piena di ritratti, et frà i quali ella metterà hora quello dei Patroni Serenissimi [Cosimo II e Maria Maddalena], ella dando occhio al ritratto di Madama Ar[ab]bella, parlò compassionevolmente della miseria di lei. Et voltatasi poi al quello della Regina di Spagna [Margherita d'Austria], melo mostro, et mostrò anche quella della piccola Infanta. Onde io, che vivo con ansietà di rendere humilissimo servitio, presi arditamente occasione, et dissi, «Io vedo quella piccola Principessa Regina d'Inghilterra, se la poca età non l'impedisce»"¹¹.

Da abile cortigiano quale era, il Lotti aveva da qui ripreso il discorso, interrotto ormai diversi anni addietro, circa la possibilità di concedere al principe Henry la mano di Caterina di Ferdinando de' Medici. Il progetto era anche questa volta destinato a rimanere unicamente sulla carta¹². Aldilà degli esiti, tuttavia, il resoconto del Lotti rimane per noi estremamente prezioso, a conferma di come il ritratto matrimoniale, benché ancora lontano dall'essere indagato in ogni sua declinazione, veicolasse anche un discorso squisitamente politico. Note da tempo sono infatti le numerose occasioni, quali entrate, matrimoni e funerali, durante le quali il ritratto arrivava a svolgere il ruolo di sostituto della persona, ricevendo gli stessi onori spettanti ad un membro in carne ed ossa della dinastia che fosse stato presente alla cerimonia¹³.

È soprattutto in questa sua veste che il ritratto si attesta quale ambito promettente per ulteriori ricerche. Scambiata ed indagata, esibita ed ammirata, l'immagine rispondeva infatti nel corso delle trattative ad una molteplicità di esigenze (dinastiche, politiche, personali, pratiche) in relazione alle quali manca ancora una precisazione terminologica che sappia allo stesso tempo restituire le specificità di funzione così come le potenzialità storico-artistiche che furono proprie del ritratto "matrimoniale".

¹¹ Lettera di Ottaviano Lotti a Belisario Vinta (Londra, 28 gennaio 1611) in ASF, *Mediceo del Principato*, f. 4189, carte non numerate. La trascrizione del documento è tratta da Bia: MAP Doc ID# 557.

¹² Sulle trattative anglo-toscane, si veda Villani 2009.

¹³ In particolare per la dinastia medicea, cfr. da ultimo ffolliott 2005.

Indice delle immagini

- Fig. 1** - Ambito fiorentino (copia da Botticelli), *Ritratto di Maddalena de' Medici*, primo quarto del XVI secolo. Olio su tela, 70 x 55 cm. Galleria Palatina e Appartamenti Reali (depositi del Soffittone di Palazzo Pitti), Firenze, Poggio Imperiale n. 218.
- Fig. 2** - Ambito fiorentino (copia dal Ghirlandaio), *Ritratto di Maddalena de' Medici*, XVI secolo. Olio su tavola, 63 x 48 cm. Palazzo di Montecitorio, Roma, Inv. n. 1074.
- Fig. 3** - Jean Perréal (bottega), *Luigi XII, re di Francia (1462-1515)*, 1510-1514 circa. Olio su tavola, 31,8 x 23,8 cm. The Royal Collection, Windsor Castle, Inv. n. RCIN 403431.
- Fig. 4** - Raffaello Sanzio, *Ritratto di Giuliano de' Medici*, XVI secolo. Dipinto, 23 x 17 cm. Ubicazione sconosciuta. Catalogo della Fototeca Zeri, n. 30888.
- Fig. 5** - Anonimo, *Ritratto di Giuliano de' Medici* (copia da Raffaello), XVI secolo. Dipinto, 23 x 17 cm. Ubicazione sconosciuta. Catalogo della Fototeca Zeri, n. 30889.
- Fig. 6** - Pietro Vannucci detto Perugino, *Ritratto di Francesco Maria delle Opere*, 1494. Olio su tavola, 52 x 44 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 1700.
- Fig. 7** - Raffaello Sanzio, *Ritratto di Agnolo Doni*, 1504-1506 circa. Olio su tavola, 65 x 47,7 cm. Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Firenze, Inv. 1912 n. 61.
- Fig. 8** - Raffaello Sanzio, *Ritratto di Maddalena Strozzi*, 1504-1506 circa. Olio su tavola, 65 x 45,8 cm. Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Firenze, Inv. 1912 n. 59.
- Fig. 9** - Raffaello Sanzio, *Ritratto di giovane*, 1503-1504 circa. Olio su tavola di noce rinforzata su pino, 54 x 39 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. n. 72.
- Fig. 10** - Anonimo, *Giuliano de' Medici, duca di Nemours* (copia da Raffaello), prima metà del XVI secolo. Olio su tavola, 50,80 x 35,56 cm. Collection of the Duke of Northumberland, Alnwick Castle.
- Fig. 11** - Alessandro Allori, *Ritratto di Giuliano de' Medici duca di Nemours* (copia da Raffaello), 1580?. Olio su tavola, 87 x 70 cm. Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Firenze, Inv. 1890 n. 775.
- Fig. 12** - Giovan Francesco Penni, *Giuliano de' Medici (1479-1516), duca di Nemours* (copia da Raffaello), 1515. Tempera ed olio su tela, 83,2 x 66 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. n. 49.7.12.
- Fig. 13** - Anonimo, *Ritratto di Giuliano de' Medici* (copia da Raffaello), 1515. Dipinto su tela montata su tavola di noce, 67 x 53 cm. Collezione privata (Zambrini di Vallescura - Luigi Brunetti), Bellinzona.
- Fig. 14** - Particolare della fig. 12.
- Fig. 15** - Particolare della Pianta di Roma di Ugo Pinard (1555), da: *Le piante di Roma* 1962, vol. II, Pianta CXII, Tavola 223.
- Fig. 16** - Particolare della Pianta di Roma di Niccolò Beatrizet (1557), da: *Le piante di Roma* 1962, vol. II, Pianta CXIII, Tavola 224.
- Fig. 17 e 18** - Conti di Giuliano de' Medici in Archivio Salviati, *Miscellanea*, serie II, filza 1, fasc. 28.

- Fig. 19** - Raffaello Sanzio, *Ritratto di Lorenzo de' Medici duca d'Urbino*, 1518. Olio su tela, 97 x 79 cm. Ira Spanierman (collezione privata), New York.
- Fig. 20** - Jean Perréal detto Jean de Paris, *Ritratto di donna (Madeleine de la Tour d'Auvergne ?)*, 1517-1518. Olio su tavola, 37 x 37 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. Depositi n. 37.
- Fig. 21** - Alessandro Araldi, *Ritratto di Barbara Pallavicino*, secondo decennio del XVI secolo. Olio su tavola, 46,5 x 35 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. Palatina 1912 n. 371.
- Fig. 22** - Scuola lombarda, *Beatrice d'Este, duchessa di Milano*, fine XV secolo. Olio su tavola, 51 x 34,5 cm. Christ Church, University of Oxford, Oxford, Inv. n. JBS 156.
- Fig. 23** - Gian Cristoforo Romano, *Ritratto di Beatrice d'Este*, 1490-1491. Marmo, 59,5 x 30 x 24,3 cm. Musée du Louvre, Parigi, Inv. n. ML 10.
- Fig. 24** - *Diploma di donazione (28 gennaio 1494)*, 1494. Tempera e foglia d'oro su pergamena, 61 x 55 cm. British Library, Londra, Add. MS 21413, c. 1r. Particolare del ritratto di Beatrice d'Este.
- Fig. 25** - Maestro della Pala Sforzesca, *Madonna in trono col Bambino, i Dottori della Chiesa e la famiglia di Ludovico il Moro ("Pala Sforzesca")*, 1494-1495. Olio e tempera su tavola, 230 x 165 cm. Pinacoteca di Brera, Milano, Inv. n. Reg. Cron. 451.
- Fig. 26** - Particolare della fig. 12, con il ritratto di Beatrice d'Este.
- Fig. 27 e 28** - Francesco Zaganelli, *Ritratti di Rolando Pallavicino con la figlia e Domitilla Gambarà*, 1519. Dipinto su tavola, 67 x 40 cm (cadauna). Chiesa della SS. Annunziata, Parma.
- Fig. 29** - Tiziano Vecellio, *Ritratto del cardinale Ippolito de' Medici*, 1532-1533. Olio su tela, 139 x 107 cm. Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Firenze, Inv. Palatina 1912 n. 201.
- Fig. 30** - Sebastiano Luciani, *Ritratto di gentiluomo*, quarto decennio del XVI secolo. Olio su tavola, 107,6 x 95,8 cm. Collezione privata.
- Fig. 31** - Valerio Belli detto Valerio Vicentino, *Cassetta Medici*, 1530-1532. Cristallo di rocca inciso e controfondato con foglie d'argento, argento dorato e smalti, 15 x 26,7 x 14,5 cm. Museo degli Argenti, Firenze, Inv. Gemme 1921 n. 505.
- Fig. 32** - Hans Holbein il Giovane, *Cristina di Danimarca, Duchessa di Milano*, 1538. Olio su tavola, 179,1 x 82,6 cm. The National Gallery, Londra, Inv. n. NG2475.
- Fig. 33** - Hans Holbein il Giovane, *Thomas Howard, terzo duca di Norfolk*, 1539 circa. Olio su tavola, 80,1 x 61,4 cm. The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 404439.
- Fig. 34** - Hans Holbein il Giovane, *Henry Howard, conte di Surrey*, 1532-1533. Gessetti ed inchiostro su carta preparata, 25,1 x 20,5 cm. The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 912215.
- Fig. 35** - Hans Holbein il Giovane, *Henry Howard, conte di Surrey*, 1532-1536. Gessetti ed inchiostro su carta preparata, 29 x 21 cm. The Royal Library, Windsor, Inv. n. RCIN 912216.
- Fig. 36** - Lucas Horenbout, *Henry Fitzroy, duca di Richmond e Somerset (1519-1536)*, 1533-1534. Acquerello su pergamena incollata su carta da gioco, 4,4 cm (diametro). The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 420019.
- Fig. 37** - Hans Holbein il Giovane, *Mary, duchessa di Richmond e Somerset*, 1532-1533. Gessetti ed inchiostro su carta preparata, 26,6 x 19,9 cm. The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 912212.
- Fig. 38** - Roland Lockety, *Lady Margaret Beaufort (1443-1509), contessa di Richmond e Derby*, 1598. Olio su tavola, 177,8 x 114,3 cm. University of Cambridge, Cambridge, Inv. n. 37.

- Fig. 39** - Hans Holbein il Giovane, *Ritratto di dama sconosciuta*, 1532-1538. Gessetti, tempera ed inchiostro su carta preparata, 27,1 x 16,9 cm. The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 912190.
- Fig. 40** - Hans Holbein il Giovane, *Elizabeth, Lady Audley*, 1538 circa. Gessetti, inchiostro e punta metallica su carta preparata, 29,3 x 20,8 cm. The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 912191.
- Fig. 41** - Hans Holbein il Giovane, *Elizabeth, Lady Audley*, 1538 circa. Acquerello su pergamena incollata su carta da gioco, 5,6 cm (diametro). The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 422292.
- Fig. 42** - Agnolo Bronzino, *Ritratto di Cosimo I de' Medici come Orfeo*, 1537-1539 circa. Olio su tavola, 93,7 x 76,4 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Inv. n. 1950-86-1.
- Fig. 43** - Agnolo Bronzino, *Ritratto di Giovanni de' Medici bambino*, 1543. Olio su tavola, 58 x 45 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 1475.
- Fig. 44** - Agnolo Bronzino, *Ritratto di Cosimo I de' Medici*, 1543. Olio su tavola, 74 x 58 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. Depositi n. 28.
- Fig. 45** - Agnolo Bronzino, *Duchessa Eleonora di Toledo*, 1543. Olio su tavola, 59 x 46 cm. Národní galerie, Praga, Inv. n. D-880 (O 11971).
- Fig. 46** - Agnolo Bronzino, *Ritratto di Eleonora di Toledo col figlio Giovanni de' Medici*, 1545. Olio su tavola, 115 x 96 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 748.
- Fig. 47** - Agnolo Bronzino, *Ritratto di fanciulla con libro*, 1548-1550 circa. Olio su tavola, 58 x 46,5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 770.
- Fig. 48** - Agnolo Bronzino, *Ritratto di Maria de' Medici*, 1550-1551. Olio su tavola, 52,8 x 38,5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 1572.
- Fig. 49** - Agnolo Bronzino, *Ritratto di Francesco I de' Medici fanciullo*, 1551. Olio su tavola, 58 x 41,3 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 1571.
- Fig. 50** - Costantino de' Servi, *Ritratto di Eleonora di Francesco I de' Medici duchessa di Mantova*, 1584 circa. Olio su rame, 7,5 x 5,8 cm circa. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 4533.
- Fig. 51** - Lorenzo Costa il Giovane o Teodoro Ghisi, *Ritratto del principe Vincenzo Gonzaga*, 1582. Dipinto su tavola, 13,5 x 10,5 cm. Innsbruck, Schloss Ambras.
- Fig. 52** - Giannino Bahuet, *Ritratto di Vincenzo I Gonzaga nel giorno dell'incoronazione*, 1587 circa. Olio su tela, 210 x 117 cm. Collezione privata.
- Fig. 53** - Giannino Bahuet (attr.), *Ritratto di Vincenzo I Gonzaga con l'armatura «VI»*, 1587 circa. Olio su tela, 107,7 x 137,6 cm. Collezione privata.
- Fig. 54** - Jacopo Ligozzi, *Ritratto di donna*, 1586 circa. Olio su tavola, 68 x 52 cm. Firenze, Galleria degli Uffizi, Inv. OdA Poggio a Caiano n. 64.
- Fig. 55** - Alessandro Allori (bottega), *Ritratto di una nobildonna*, XVI secolo. Olio su tavola, 46,3 x 41,3 cm (in origine 43,5 x 35 cm). Baltimore, The Walters Art Museum, Inv. n. 37.1112.
- Fig. 56** - Alessandro Allori (bottega), *Ritratto di Camilla Martelli*, XVI secolo. Olio su tavola, 66,5 x 51,5 cm. Sotheby's, *Old Master Paintings / Day*, Sale Number L07032, London, 5 July 2007, n. 182.
- Fig. 57** - *Camilla Martelli*, incisione di Francesco Allegrini, 1761.
- Fig. 58** - Alessandro Allori, *Ritratto di donna*, 1565-1568. Olio su rame, 16,7 x 12,7 cm. Newark, The Alana Collection, Inv. n. 2012.21.

Fig. 59 - Pittore toscano, *Pendente con il ritratto in miniatura di una dama ed allegoria*, 1560-1586. Olio su argento e cornice d'oro smaltato, 5,2 x 3,9 cm (alto 8,4 cm con la cornice). Lugano, Collezione Thyssen-Bornemisza.

Fig. 60 - Alessandro Allori oppure Mirabello Cavalori, *Ritratto di una principessa Medici*, 1550-1590. Dipinto su tavola, 116 x 90 cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. Gemäldegalerie n. 2583.

Fig. 61 - Pierre Dumonstier I, *Cristina di Lorena*, 1572 circa. Inchiostro nero e sanguigna su carta, 32,8 x 23,5 cm. The British Museum, Londra, Inv. n. 1910,0212.81.

Fig. 62 - Jean Clouet (scuola), *Cristina di Lorena*, 1584 circa/ante 1588. Inchiostro nero e sanguigna su carta, 34 x 24,8 cm. Musée Condé, Chantilly, Inv. n. MN 353.

Fig. 63 - Ambito francese, *Ritratto di Cristina di Lorena*, 1584 circa/ante 1588. Olio su tavola, 39,5 x 32,5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 4338.

Fig. 64 - Costantino de' Servi, *Ritratto di Cristina di Lorena*, 1589 circa. Olio su rame, 7,5 x 6 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 4529.

Fig. 65 - Santi di Tito, *Ritratto di bambina (Maria de' Medici?)*, 1575-1576. Olio su tavola, 32,5 x 29,5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 1468.

Fig. 66 - Pittore fiorentino, *Ritratto di Maria de' Medici bambina*, 1580-1583. Olio su tela, 53 x 40 cm. Galleria Palatina, Firenze, Inv. Poggio Imperiale 1860 n. 393.

Fig. 67 - Pittore fiorentino, *Ritratto di Maria de' Medici*, 1588-1590. Olio su tela, 66 x 51,5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 2503.

Fig. 68 - Santi e Tiberio Titi (ambito), *Ritratto di Maria de' Medici*, 1590 circa. Olio su tavola, 53 x 39 cm. Museo di Casa Vasari, Arezzo, Inv. 1890 n. 2489 (in deposito dalle Gallerie fiorentine).

Fig. 69 - Pietro Fachetti, *Ritratto di Maria de' Medici*, 1593-1595 circa. Olio su tela, 180 x 90 cm. Palazzo Lancellotti, Roma, collezione privata.

Fig. 70 - Santi di Tito e bottega, *Ritratto di Maria de' Medici*, 1600. Olio su tela, 194,5 x 109,5 cm. Galleria Palatina, Firenze, Inv. 1890 (Deposit) n. 2421.

Fig. 71 - Pittore ignoto, *Ritratto di Maria de' Medici*, 1600 circa. Tempera su cartoncino ovale, 9,2 x 6,6 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 8952.

Fig. 72 - *Maria de' Medici*, incisione di Johann Sadeler I, 1600.

Fig. 73 - Ignoto pittore, *Ritratto nuziale*, fine XVI-inizio XVII secolo. Olio su tela, 103,5 x 90,8 cm. Sotheby's, *Old Master Paintings*, Sale Number N09003, New York, 6 June 2013, n. 16.

Bibliografia

Agosti 2000

Barbara Agosti, *Qualche nota su Paolo Giovio ("gonzaghissimo") e le arti figurative*, in "Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna" 97 (Gennaio 2000), pp. 51-62.

Alazard 1924

Jean Alazard, *Le Portrait Florentin de Botticelli a Bronzino*, Paris: Laurens, 1924.

Amadei 1954-1957

Federigo Amadei, *Cronaca universale della città di Mantova. Edizione integrale*, edizione a cura di Giuseppe Amadei, Ercolano Marani, Leonardo Mazzoldi e Giovanni Praticò, Mantova: Citem, 1954-1957, 5 voll.

Amadei - Marani 1978

Giuseppe Amadei ed Ercolano Marani, *I ritratti gonzagheschi della collezione di Ambras*, Mantova: Banca Agricola Mantovana, 1978.

Amberger 2003

Annelies Amberger, *Giordano Orsinis Uomini Famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus*, München-Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003.

Andretta 1997

Stefano Andretta, *Cerimoniale e diplomazia pontificia nel XVII secolo*, in *Cérémonial et rituel à Rome (XVIe-XIXe siècle)*, études réunies par Maria Antonietta Visceglia et Catherine Brice, Rome: Publications de l'École française de Rome, 1997, pp. 201-222.

Angiolini 1980

Franco Angiolini, *Diplomazia e politica dell'Italia non spagnola nell'età di Filippo II. Osservazioni preliminari*, in "Rivista storica italiana" 92, n. 2 (Giugno 1980), pp. 432-469.

Angiolini 1996

Franco Angiolini, *I cavalieri e il principe*, Firenze: Edifir, 1996.

Angiolini 2003

Franco Angiolini, *Il lungo Seicento (1609-1737): declino o stabilità?*, in *Storia della civiltà toscana*, vol. III (*Il principato mediceo*), a cura di Elena Fasano Guarini, Firenze: Le Monnier, 2003, pp. 41-76.

Antonio e Piero del Pollaiuolo 2014

Antonio e Piero del Pollaiuolo. *"Nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo..."*, catalogo della mostra (*Le dame dei Pollaiuolo. Una bottega fiorentina del Rinascimento*) a cura di Andrea Di Lorenzo e Aldo Galli (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 7 novembre 2014 - 16 febbraio 2015), Milano: Skira, 2014.

Arasse 1993

Daniel Arasse, *Les portraits de Jean Fouquet*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 2*, a cura di Augusto Gentili, Philippe Morel e Claudia Cieri Via, Roma: Bulzoni, 1993, pp. 61-73.

Arrighi 2013a

Vanna Arrighi, "Orsini, Alfonsina", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2013, vol. LXXIX, pp. 615-617.

Arrighi 2013b

Vanna Arrighi, "Orsini, Clarice", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2013, vol. LXXIX, pp. 633-636.

Arrivabene 1588

Lodovico Arrivabene, *Vita del Serenissimo S.r. Guglielmo Gonzaga duca di Mantova, et di Monferrato & c.*, Mantova: Giulio Cesare Stanga, 1588.

Un esemplare dell'opera, conservato presso la Bibliothèque nationale de France (BnF), è consultabile online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5455265x> .

Arrivo 2003

Georgia Arrivo, *Scritture delle donne di casa Medici nei fondi dell'Archivio di Stato di Firenze (Mediceo avanti il Principato, Mediceo del Principato, Miscellanea Medicea, Guardaroba Medicea, Carte Stroziane Ia e IIIa serie, Depositeria Generale, Ducato d'Urbino, Acquisti e doni)*, censimento redatto nel 2003 e consultabile online al link: http://www.archiviodistato.firenze.it/memoriadonne//cartedidonne/cdd_02_arrivo.pdf .

Art and Love 2008

Art and Love in Renaissance Italy, exhibition catalogue edited by Andrea Bayer (New York, The Metropolitan Museum of Art 11 November 2008 - 16 February 2009; Fort Worth, Kimbell Art Museum 15 March - 14 June 2009), New Haven and London: Yale University Press, 2008.

Arte lombarda 2015

Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa, catalogo della mostra a cura di Mauro Natale e Serena Romano (Milano, Palazzo Reale 12 marzo - 28 giugno 2015), Milano: Skira, 2015.

Ascari 1980

Tiziano Ascari, "Cesare d'Este, duca di Modena e Reggio", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1980, vol. XXIV, pp. 136-141.

Baillie 1967

Hugh Murray Baillie, *Etiquette and the Planning of the State Apartments in Baroque Palaces*, in "Archeologia" 101 (1967), pp. 169-183.

Bambach 2013

Carmen C. Bambach, *Leonardo and Raphael in Rome in 1513-1516*, in *Late Raphael*, proceedings of the international symposium edited by Miguel Falomir (Madrid, Museo Nacional del Prado October 2012), Madrid: Museo Nacional del Prado, 2013, pp. 26-37.

Barocchi - Gaeta Bertelà 1993

Paola Barocchi e Giovanna Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo. Cosimo I, Francesco I e il Cardinale Ferdinando. Documenti 1540-1587*, Modena: Franco Cosimo Panini, 1993.

Barycz 1969

Henryc Barycz, "Bona Sforza, regina di Polonia", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1969, vol. XI, pp. 430-436.

Bätschmann - Griener 1997

Oskar Bätschmann and Pascal Griener, *Hans Holbein*, Princeton: Princeton University Press, 1997.

Bätschmann - Griener 2014

Oskar Bätschmann and Pascal Griener, *Hans Holbein. Revised and Expanded Second Edition*, London: Reaktion Books, 2014.

Bazzoli 2002

Maurizio Bazzoli, *Ragion di stato e interessi degli stati. La trattatistica sull'ambasciatore dal XV al XVIII secolo*, in "Nuova Rivista Storica" 2 (Maggio-Agosto 2002), pp. 283-328.

Beatrice d'Este 2008

Beatrice d'Este 1475-1497, a cura di Luisa Giordano, Pisa: ETS, 2008.

Becherucci 1944

Luisa Becherucci, *Manieristi toscani*, Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 1944.

Behrens 1936

Betty Behrens, *Treatises on the Ambassador Written in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, in "The English Historical Review" 51, n. 204 (October 1936), pp. 616-627.

Bellosi 1980

Luciano Bellosi, *Il ritratto fiorentino del Cinquecento*, in *Il primato del disegno in Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento* (catalogo delle mostre tenute a Firenze nel 1980), Firenze: Centro Di, 1980, pp. 39-46.

Bentley-Cranch 2004

Dana Bentley-Cranch, *The Renaissance Portrait in France and England. A Comparative Study*, Paris: Champion, 2004.

Benzoni 2006a

Gino Benzoni, "Lorenzo de' Medici, duca di Urbino", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2006, vol. LXVI, pp. 77-82.

Benzoni 2006b

Gino Benzoni, "Maddalena de la Tour d'Auvergne, duchessa di Urbino", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2006, vol. LXVII, pp. 137-139.

Bertelli 1990

Sergio Bertelli, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Firenze: Ponte alle Grazie, 1990.

Bertelli 2002

Sergio Bertelli, *Il re, la vergine, la sposa. Eros, maternità e potere nella cultura figurativa europea*, Roma: Donzelli, 2002.

Bertelli 2011

Paolo Bertelli, *Appunti sulla ritrattistica di Vincenzo I Gonzaga*, in *Scritti per Chiara Tellini Perina*, a cura di Daniela Ferrari e Sergio Marinelli, Mantova: Gianluigi Arcari, 2011, pp. 229-249; 403-406.

Bertelli - Calvi 1985

Sergio Bertelli e Giulia Calvi, *Rituale, cerimoniale, etichetta nelle corti italiane*, in *Rituale, cerimoniale, etichetta*, a cura di Sergio Bertelli e Giuliano Crifò, Milano: Bompiani, 1985, pp. 11-27.

Bertoni Argentini 1973

Luisa Bertoni Argentini, "Calandra, Silvio", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1973, vol. XVI, pp. 434-438.

Bertoni 1985

Luisa Bertoni, "Cristina di Lorena, granduchessa di Toscana", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1985, vol. XXXI, pp. 37-40.

Berzaghi 1989

Renato Berzaghi, *Il tempo di Guglielmo Gonzaga. I mantovani*, in *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, a cura di Mina Gregori, Milano: Cariplo, 1989, pp. 37-43.

Berzaghi 1998

Renato Berzaghi, *Teodoro Ghisi (1536?-1601)*, in *Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*, a cura di Sergio Marinelli, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 1998, pp. 129-159.

Biow 2002

Douglas Biow, *Doctors, Ambassadors, Secretaries. Humanism and Professions in Renaissance Italy*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2002.

Biow 2008

Douglas Biow, *Castiglione and the Art of Being Inconspicuously Conspicuous*, in "The Journal of Medieval and Early Modern Studies" 38, n. 1 (Winter 2008), pp. 35-55.

Bodart 2011

Diane H. Bodart, *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris: Cths, 2011.

Bölling 2006

Jörg Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006.

Bonnaffé 1874

Edmond Bonnaffé, *Inventaire des meubles de Catherine de Médicis en 1589. Mobilier, Tableaux, Objets d'art, Manuscrits*, Paris: Aubry, 1874.

Bordes 2014

Philippe Bordes, *Les portraits de Corneille de Lyon: art de cour ou projet démocratique?*, in *Peindre à Lyon au XVIe siècle*, sous la direction de Frédéric Elsig, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2014, pp. 157-169.

Bordes 2015

Philippe Bordes, *Un droit au portrait? François Ier, Catherine de Médicis et l'art des deux Clouet*, in "Kunstchronik" 68, n. 5 (Mai 2015), pp. 246-253.

Borghini 1584

Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Firenze: Giorgio Marescotti, 1584.

<https://archive.org/stream/riposodiraffaell00borg#page/n3/mode/2up> .

Bourne 2007

Molly Bourne, *Medici Women at the Gonzaga Court, 1584-1627*, in *Italian Art, Society, and Politics. A Festschrift in Honor of Rab Hatfield*, edited by Barbara Deimling, Jonathan K. Nelson, and Gary M. Radke, Florence: Syracuse University in Florence, 2007, pp. 223-243.

Bourne 2010

Molly Bourne, *The Art of Diplomacy: Mantua and the Gonzaga, 1328-1630*, in *The Court Cities of Northern Italy. Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro, and Rimini*, edited by Charles M. Rosenberg, New York: Cambridge University Press, 2010, pp. 138-195.

Brandi [1937] 1961

Karl Brandi, *Carlo V*, traduzione italiana di Leone Ginzburg ed Ettore Bassan, Torino: Einaudi, 1961 [Titolo originale: *Kaiser Karl V*, München: Bruckmann, 1937].

Brock 2002

Maurice Brock, *Bronzino*, translated by David Poole Radzinowicz and Christine Schultz-Touge, Paris: Flammarion, 2002 [Titolo originale: *Bronzino*, Paris: Editions du Regard, 2002].

Bronzino 2010

Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici, catalogo della mostra a cura di Carlo Falciani e Antonio Natali (Firenze, Palazzo Strozzi 24 settembre 2010 - 23 gennaio 2011), Firenze: Mandragora, 2010.

Brooks 2002

Julian Brooks, *Santi di Tito's studio: the contents of his house and workshop in 1603*, in "The Burlington Magazine" 144, n. 1190 (May 2002), pp. 279-288.

Brown 2011

Beverly Louise Brown, *Portraiture at the Courts of Italy*, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, exhibition catalogue edited by Keith Christiansen and Stefan Weppelmann (Berlin, Bode-Museum 25 August - 20 November 2011; New York, The Metropolitan Museum of Art 21 December 2011 - 18 March 2012), New Haven and London: Yale University Press, 2011, pp. 26-47.

Buck 1997

Stephanie Buck, *Holbein am Hofe Heinrichs VIII.*, Berlin: Reimer, 1997.

Bullard 1979

Melissa Meriam Bullard, *Marriage Politics and the Family in Florence: The Strozzi-Medici Alliance of 1508*, in "The American Historical Review" 84, n. 3 (giugno 1979), pp. 668-687.

Bullard 1994

Melissa M. Bullard, *In Pursuit of honore et utile. Lorenzo de' Medici and Rome*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, Atti del convegno internazionale di studi a cura di Gian Carlo Garfagnini (Firenze, 9-13 giugno 1992), Firenze: Leo S. Olschki, 1994, pp. 123-142.

Burckhardt [1898] 1993

Jacob Burckhardt, *Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, introduzione di Claudia Cieri Via, traduzione e note critiche di Daniela Pagliai, Roma: Bulzoni, 1993 [Titolo originale: *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, herausgegeben von Hans Trog, Basel: Lendorff, 1898].

Butters 1994

Humfrey Butters, *Lorenzo and Naples*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, Atti del convegno internazionale di studi a cura di Gian Carlo Garfagnini (Firenze, 9-13 giugno 1992), Firenze: Leo S. Olschki, 1994, pp. 143-151.

Camesasca 1956

Ettore Camesasca, *Tutta la pittura di Raffaello. I quadri*, Milano: Rizzoli, 1956.

Campari 1910

Francesco Luigi Campari, *Un Castello del Parmigiano attraverso i secoli. Pallavicini, Rossi e Rangoni*, Parma: Luigi Battei, 1910.

Campbell 1990

Lorne Campbell, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th, and 16th Centuries*, New Haven and London: Yale University Press, 1990.

Canestrini - Desjardins 1859-1886

Giuseppe Canestrini et Abel Desjardins, *Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane*, Paris: Imprimerie Imperiale, 1859-1886, 6 voll.

Cantini 1800-1808

Lorenzo Cantini, *Legislazione toscana raccolta e illustrata dal dottore Lorenzo Cantini*, Firenze, 1800-1808, 32 voll., consultabile nella ristampa digitale a cura di Mario Montorzi, Pisa: ETS, 2006.

Carando 1962

Simona Carando, "Arrivabene, Ludovico", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1962, vol. IV, pp. 329-331.

Carceneri 1926-1929

Luigi Carceneri, *Cosimo primo granduca*, Verona: Bettinelli, 1926-1929, 3 voll.

Carrió-Invernizzi 2014

Diana Carrió-Invernizzi, *A New Diplomatic History and the Networks of Spanish Diplomacy in the Baroque Era*, in "The International History Review" 36, n. 4 (August 2014), pp. 603-618.

Carte Stroziane 1884

Le Carte Stroziane del R. Archivio di Stato in Firenze. Inventario Serie Prima, Firenze: Tipografia Galileiana, 1884, 2 voll.

Casini 2003

Matteo Casini, *La corte, i cerimoniali, le feste*, in *Storia della civiltà toscana*, vol. III (*Il principato mediceo*), a cura di Elena Fasano Guarini, Firenze: Le Monnier, 2003, pp. 461-484.

Casini 2012

Matteo Casini, *Court Rituals, ca. 1450-1650*, in *The Court in Europe*, edited by Marcello Fantoni, Roma: Bulzoni, 2012, pp. 239-253.

Castelnuovo 1973

Enrico Castelnuovo, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in *Storia d'Italia*, vol. V (*I documenti*), Torino: Einaudi, 1973, pp. 1033-1094.

Castiglione. Lettere 1978

Baldassar Castiglione, *Le lettere*, a cura di Guido La Rocca, Milano: Mondadori, 1978.

Cattini - Romani 2009

Marco Cattini e Marzio Achille Romani, *Legami di sangue: relazioni politiche, matrimoni e circolazione della ricchezza nelle casate sovrane dell'Italia centro-settentrionale nei secoli XV-XVIII (ricerche in corso)*, in *La famiglia nell'economia europea. Secc. XIII-XVIII = The Economic Role of the Family in the European Economy from the 13th to the 18th Centuries*, Atti della "Quarantesima settimana di studi" a cura di Simonetta Cavaciocchi (Prato, 6-10 aprile 2008), Firenze: Firenze University Press, 2009, pp. 47-68.

Caviglia 1928

Alberto Caviglia, *Claudio di Seyssel (1450-1520). La vita nella storia de' suoi tempi*, in "Miscellanea di Storia Italiana" 23/54 (1928).

Cecchi 1990

Alessandro Cecchi, *"Famose Frondi de cui santi honori..."*. Un sonetto del Varchi e il ritratto di Lorenzo Lenzi dal Bronzino, in "Artista" 2 (1990), pp. 8-19.

Cecchi 1998

Alessandro Cecchi, *Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte medicea*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 42, n. 1 (1998), pp. 115-143.

Cérémonial et rituel 1997

Cérémonial et rituel à Rome (XVIe-XIXe siècle), études réunies par Maria Antonietta Visceglia et Catherine Brice, Rome: Publications de l'École française de Rome, 1997.

Chabod [1961] 1971

Federico Chabod, *Storia di Milano nell'epoca di Carlo V*, Torino: Einaudi, [1961] 1971.

Chamberlain 1912

Arthur Bensley Chamberlain, *Holbein's Visit to "High Burgony"*, in "The Burlington Magazine for Connoisseurs" 21, n. 109 (Aprile 1912), pp. 25-30.

Chamberlain 1913

Arthur Bensley Chamberlain, *Hans Holbein the Younger*, New York: Dodd, Mead and Company, 1913.

Chantilly 1910

Chantilly. Crayons français du XVIe siècle, catalogue précédé d'une introduction par Étienne Moreau-Nélaton, Paris: Émile Lèvy, 1910.

Chappell 2003

Miles Chappell, *The artistic education of Maria de' Medici*, in *Le "siècle" de Marie de Médicis, études réunies par Françoise Graziani et Francesco Solinas* ["Franco-Italica" 21-22 (2002)], Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2003, pp. 13-25.

Chatenet 2002

Monique Chatenet, *La cour de France au XVIe siècle. Vie sociale et architecture*, Paris: Picard, 2002.

Chatenet 2009

Monique Chatenet, *The king's space: the etiquette of interviews at the French court in the sixteenth century*, in *The Politics of Space: European Courts ca. 1500-1750*, edited by Marcello Fantoni, George Gorse and Malcolm Smuts, Rome: Bulzoni, 2009, pp. 193-208.

Chauvineau [2004] 2010

Hélène Chauvineau, *La corte medicea (1530-1737)*, in *Firenze e la Toscana. Genesi e trasformazioni di uno stato (XIV-XIX secolo)*, a cura di Jean Boutier, Sandro Landi, Olivier Rouchon, Firenze: Mandragora, 2010 [Titolo originale: *Florence et la Toscane, XIVE-XIXe siècles. Les dynamiques d'un État italien*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004], pp. 229-240.

Chiusa 1996

Maria Cristina Chiusa, *Alessandro Araldi: la "maniera antico-moderna" a Parma*, in "Quaderni di Parma per l'arte" 1 (1996).

Cieri Via 1989

Claudia Cieri Via, *L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, a cura di Augusto Gentili, Roma: Bulzoni, 1989, pp. 45-91.

Cieri Via 1993a

Claudia Cieri Via, *L'immagine dietro al ritratto*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, a cura di Augusto Gentili, Philippe Morel e Claudia Cieri Via, Roma: Bulzoni, 1993, pp. 9-29.

Cieri Via 1993b

Claudia Cieri Via, *Considerazioni su Jacob Burckhardt e il problema del ritratto fra '800 e '900*, in Jacob Burckhardt, *Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, introduzione di Claudia Cieri Via, traduzione e note critiche di Daniela Pagliai, Roma: Bulzoni, 1993 [Titolo originale: *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, herausgegeben von Hans Trog, Basel: Lendorff, 1898], pp. 7-15.

Cloulas 1980

Ivan Cloulas, *Caterina de' Medici*, traduzione di Giovanni Bogliolo e Maria Gabriella Cecchini, Firenze: Sansoni, 1980 (Titolo originale: *Catherine de Médicis*, Paris: Librairie Arthème Fayard, 1979).

Clough 1975

Cecil H. Clough, "Canossa, Lodovico", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1975, vol. XVIII, pp. 186-192.

Collareta 2003

Marco Collareta, *Modi di presentarsi: taglio e visuale nella ritrattistica autonoma*, in *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, herausgegeben von Max Seidel und Gerhard Wolf, München-Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003, pp. 131-149.

Comanducci 1996

Rita Maria Comanducci, *Il carteggio di Bernardo Rucellai. Inventario*, Firenze: Leo S. Olschki, 1996.

Constant 1903

Gustave Constant, *Les maîtres de cérémonies du XVIe siècle. Leurs Diaires*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire" 23 (1903), pp. 161-229; 319-343.

Contini 1998

Alessandra Contini, *Dinastia, patriziato e politica estera: ambasciatori e segretari medicei nel Cinquecento*, in *Ambasciatori e nunzi. Figure della diplomazia in età moderna* ["Cheiron. Materiali e strumenti di aggiornamento storiografico" 30 (1998)], Roma: Bulzoni, 1998, pp. 57-131.

Contini 2007

Alessandra Contini, *Introduzione al primo volume*, in *Istruzioni agli ambasciatori e inviati medicei in Spagna e nell' "Italia spagnola" (1536-1648)*, coordinamento di Elena Fasano Guarini, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Firenze: Edifir, 2007, vol. I (1536-1586), a cura di Alessandra Contini e Paola Volpini, pp. XXIX-LIII.

Cordellier 2009

Dominique Cordellier, *Les petits portraits anglais, d'Henry VIII à maes Ier, dans les collections du Louvre: 1. Horenbout et Hilliard*, in "La revue des musées de France. Revue du Louvre" 1 (février 2009), pp. 24-33.

Corrispondenza di Bernardo Rucellai 2013

Corrispondenza di Bernardo Rucellai (ottobre 1486 - agosto 1487), a cura di Patrizia Meli, in *Corrispondenza degli ambasciatori fiorentini a Napoli*, Battipaglia: Laveglia & Carlone, 2002-2014, vol. III (2013).

Costamagna 2002

Philippe Costamagna, *De l'idéal de beauté aux problèmes d'attribution. Vingt ans de recherche sur le portrait florentin au XVIe siècle*, in "Studiolo" 1 (2002), pp. 193-220.

Court and politics 2002

Court and politics in papal Rome, 1492-1700, edited by Gianvittorio Signorotto and Maria Antonietta Visceglia, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Cox-Rearick 1984

Janet Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*, Princeton: Princeton University Press, 1984.

Cox-Rearick 1993

Janet Cox-Rearick, *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*, Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1993.

Cox-Rearick 1995

Janet Cox-Rearick, *The Collection of Francis I: Royal Treasures*, Antwerp: Fonds Mercator, 1995.

Creighton 1908-1909

Mandell Creighton, "Howard, Thomas II, Earl of Surrey and third Duke of Norfolk", in *The Dictionary of National Biography*, edited by Leslie Stephen and Sidney Lee, London: Smith, Elder & Co., 1908-1909, vol. X, pp. 64-67.

Crifò 1985

Giuliano Crifò, *Tra sociologia e storia. Le scelte culturali di Norbert Elias*, in *Rituale, cerimoniale, etichetta*, a cura di Sergio Bertelli e Giuliano Crifò, Milano: Bompiani, 1985, pp. 261-272.

Cropper 1985

Elizabeth Cropper, *Prolegomena to a New Interpretation of Bronzino's Florentine Portraits*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, edited by Andrew Morrogh, Fiorella Superbi Gioffredi, Piero Morselli, Eve Borsook, Firenze: Giunti Barbèra, 1985, vol. II, pp. 149-162.

Cropper 2000

Elizabeth Cropper, *L'arte cortigiana a Firenze. Dalla Repubblica dissimulata allo Stato paterno*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Cinquecento*, a cura di Roberto Paolo Ciardi e Antonio Natali, Firenze: Edifir, 2000, pp. 85-115.

Crowe - Cavalcaselle 1882-1885

Joseph A. Crowe and Giovanni Battista Cavalcaselle, *Raphael: his life and works. With particular reference to recently discovered records, an exhaustive study of extant drawings and pictures*, London: John Murray, 1882-1885, 2 voll.

Cruciani 1983

Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma: Bulzoni, 1983.

Da Cosimo I a Cosimo II 2002

Da Cosimo I a Cosimo II 1540-1621, a cura di Paola Barocchi e Giovanna Gaeta Bertelà, in *Collezionismo mediceo e storia artistica*, Firenze: S.P.E.S., 2002, vol. I, 2 tomi.

Dall'Aglio 2013

Stefano Dall'Aglio, «*Qui capitano tutte l'importantie delle cose*». *Spie, informatori e ambasciatori medicei a Venezia nei primi anni del principato cosimiano*, in *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, a cura di Salvatore Lo Re e Franco Tomasi, Manziana (Roma): Vecchiarelli Editore, 2013, pp. 313-326.

D'Arco 1857

C. D'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova. Notizie raccolte ed illustrate con disegni e con documenti*, Mantova: Giovanni Agazzi, 1857, 2 voll.

De Broglie 1971

Raoul de Broglie, *Les Clouet de Chantilly. Catalogue illustré*, in "Gazette des Beaux-Arts" 77, nn. 1228-1229 (mai-juin 1971), pp. 257-336.

De Caro 1968

Gaspere De Caro, "Bianca Capello, granduchessa di Toscana", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1968, vol. X, pp. 15-16.

De Caro 1975

Gaspere De Caro, "Capilupi, Camillo", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1975, vol. XVIII, pp. 531-535.

De l'ambassadeur 2015

De l'ambassadeur. Les écrits relatifs à l'ambassadeur et à l'art de négociier du Moyen Âge au début du XIXe siècle, études réunies par Stefano Andretta, Stéphane Péquignot et Jean-Claude Waquet, Rome: École française de Rome, 2015.

Del Bravo 1996

Carlo Del Bravo, *Ritratti petrarcheschi*, in *Pontormo e Rosso. Atti del convegno di Empoli e Volterra*, a cura di Roberto P. Ciardi e Antonio Natali, Venezia: Marsilio, 1996, pp. 113-115.

De Legationibus 1585

Alberico Gentili (Alberici Gentilis), *De Legationibus, libri tres*, London: Thomas Vautrollerius, 1585.

De Nolhac 1884

Pierre de Nolhac, *Une galerie de peinture au XVIe siècle. Le collections de Fulvio Orsini*, in "Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'art et de la curiosité" 29 (1884), pp. 427-436.

De' Maffei 1959

Fernanda de' Maffei, *Il ritratto di Giuliano, fratello di Leone X, dipinto da Raffaello*, in "L'Arte. Rivista di Storia dell'arte" 58, n. 24 (ottobre-dicembre 1959), pp. 309-336.

- De Roover 1970
Raymond De Roover, *Il banco Medici. Dalle origini al declino (1397-1494)*, Firenze: La Nuova Italia, 1970.
- Die Porträtsammlung* 1932
Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, Wien: Verlag der Kunsthistorischen Sammlungen, 1932.
- Die Zeichnungen* 1996
Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein, bearbeitet von Christian Müller, in *Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts*, Katalog der Öffentliche Kunstsammlung Basel Kupferstichkabinett, Basel: Schwabe & co., 1996, Teil 2A.
- Dillon 2010
Janette Dillon, *The language of space in court performance, 1400-1625*, New York: Cambridge University Press, 2010.
- Dimier 1900
Louis Dimier, *Le Primatice. Peintre, sculpteur et architecte des rois de France*, Paris: Ernest Leroux, 1900.
- Dimier 1924-1926
Louis Dimier, *Histoire de la peinture de portrait en France au XVIe siècle*, Paris et Bruxelles: Van Oest, 1924-1926, 3 voll.
- Diplomatisches Zeremoniell* 2009
Diplomatisches Zeremoniell in Europa und im Mittleren Osten in der frühen Neuzeit, herausgegeben von Ralph Kauz, Giorgio Rota, Jan Paul Niederkorn, Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2009.
- Display of Art* 2014
Display of Art in the Roman Palace 1550-1750, edited by Gail Feigenbaum with Francesco Freddolini, Los Angeles: Getty Publications, 2014.
- Dorini [1947] 2015
Umberto Dorini, *I Medici. Storia di una famiglia*, [Firenze: Nerbini, 1947] Bologna: Odoja, 2015.
- Double Agents* 2011
Double Agents. Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe, edited by Marika Keblusek and Badeloch Vera Noldus, Leiden-Boston: Brill, 2011.
- Dubois de Groër 1996
Anne Dubois de Groër, *Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon*, Paris: Arthena, 1996.
- Ducos 2011
Blaise Ducos, *Frans Pourbus le Jeune (1569-1622). Le portrait d'apparat à l'aube du Grand Siècle entre Habsbourg, Médicis et Bourbons*, Dijon: Faton, 2011.
- Duindam 2009
Jeroen Duindam, *Early Modern court studies: an overview and a proposal*, in *Historiographie an europäischen Höfen (16.-18. Jahrhundert). Studien zum Hof als Produktionsort von Geschichtsschreibung und historischer Repräsentation*, herausgegeben von Markus Völkel und Arno Strohmeyer, Berlin: Duncker & Humblot, 2009, pp. 37-60.
- Dykmans 1977-1985
Marc Dykmans, *Le cérémonial papal de la fin du Moyen Âge à la Renaissance*, Bruxelles-Rome: Institut historique belge de Rome, 1977-1985, 4 voll.

Eichberger - Beaven 1995

Dagmar Eichberger and Lisa Beaven, *Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria*, in "The Art Bulletin" 77, n. 2 (June 1995), pp. 225-248.

El Embaxador 1620

Juan Antonio de Vera, *El Embaxador*, Sevilla: Francisco de Lyra, 1620.

Esposito 2013a

Anna Esposito, *La fama delle donne (Roma e Lazio, secc. XV-XVI)*, in *Donne del Rinascimento a Roma e dintorni*, a cura di Anna Esposito, 2013, pp. 1-19.

Esposito 2013b

Anna Esposito, *Donne del Rinascimento: affetti, desideri, aspettative, stili di vita (Roma e Lazio)*, in *Donne del Rinascimento a Roma e dintorni*, a cura di Anna Esposito, 2013, pp. 159-182.

Externbrink 2015

Sven Externbrink, *Abraham de Wicquefort et ses traités sur l'Ambassadeur (1676-1682). Bilan et perspectives de recherche*, in *De l'ambassadeur. Les écrits relatifs à l'ambassadeur et à l'art de négocier du Moyen Âge au début du XIXe siècle*, études réunies par Stefano Andretta, Stéphane Péquignot et Jean-Claude Waquet, Rome: École française de Rome, 2015, pp. 405-430.

Fagiolo dell'Arco 1994

Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Bibliografia della festa barocca a Roma*, Roma: Antonio Pettini, 1994.

Fagiolo dell'Arco 1997

Maurizio Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, Roma: De Luca, 1997.

Fahy 2008

Everett Fahy, *The Marriage Portrait in the Renaissance, or Some Women Named Ginevra*, in *Art and Love in Renaissance Italy*, exhibition catalogue edited by Andrea Bayer (New York, The Metropolitan Museum of Art 11 November 2008 - 16 February 2009; Fort Worth, Kimbell Art Museum 15 March - 14 June 2009), New Haven and London: Yale University Press, 2008, pp. 17-27.

Fair Bestor 1999

Jane Fair Bestor, *Transactions in Renaissance Italy and Mauss's Essay on the Gift*, in "Past & Present" 164 (August 1999), pp. 6-46.

Falciani 2015

Carlo Falciani, *Typologies de l'art du portrait florentin au XVIe siècle*, in *Florence portraits à la cour des Médicis*, catalogue de l'exposition sous la direction scientifique de Carlo Falciani (Paris, Musée Jacquemart-André 11 septembre 2015 - 25 janvier 2016), Bruxelles: Fonds Mercator, 2015, pp. 20-35.

Falomir 2008

Miguel Falomir, *The Court Portrait*, in *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*, exhibition catalogue edited by Lorne Campbell, Miguel Falomir, Jennifer Fletcher and Luke Syson (Madrid, Museo Nacional del Prado 3 June - 7 September 2008; London, The National Gallery 15 October 2008 - 18 January 2009), London: National Gallery Company, 2008, pp. 66-79.

'Familia' del principe 1988

'Familia' del principe e famiglia aristocratica, a cura di Cesare Mozzarelli, Roma: Bulzoni, 1988, 2 voll.

Fantoni 1985

Marcello Fantoni, *Feticci di prestigio: il dono alla corte medicea*, in *Rituale, cerimoniale, etichetta*, a cura di Sergio Bertelli e Giuliano Crifò, Milano: Bompiani, 1985, pp. 141-161.

Fantoni 1994

Marcello Fantoni, *La corte del Granduca. Forme e simboli del potere medico fra Cinque e Seicento*, Roma: Bulzoni, 1994.

Fasano Guarini 1996

Elena Fasano Guarini, "Ferdinando I de' Medici, granduca di Toscana", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1996, vol. XXXXVI, pp. 258-278.

Fasano Guarini 2002

Elena Fasano Guarini, 'Rome, workshop of all the practices of the world': from the letters of Cardinal Ferdinando de' Medici to Cosimo I and Francesco I, in *Court and politics in papal Rome, 1492-1700*, edited by Gianvittorio Signorotto and Maria Antonietta Visceglia, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 53-77.

Fasano Guarini 2003

Elena Fasano Guarini, *La fondazione del principato: da Cosimo I a Ferdinando I (1530-1609)*, in *Storia della civiltà toscana*, vol. III (*Il principato mediceo*), a cura di Elena Fasano Guarini, Firenze: Le Monnier, 2003, pp. 3-40.

Fatini 1939

Giuseppe Fatini, *Giuliano de' Medici duca di Nemours. Poesie*, Centro Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze: Vallecchi, 1939.

Feigenbaum 2014

Gail Feigenbaum, *Introduction: Art and Display in Principle and in Practice*, in *Display of Art in the Roman Palace 1550-1750*, edited by Gail Feigenbaum with Francesco Freddolini, Los Angeles: Getty Publications, 2014, pp. 1-24.

Feliciangeli 1891

Bernardino Feliciangeli, *Notizie e documenti sulla vita di Caterina Cibo-Varano, duchessa di Camerino*, Camerino: Savini, 1891.

Ferrai 1882

Luigi Alberto Ferrai, *Cosimo de' Medici duca di Firenze*, Bologna: Zanichelli, 1882.

Ferrari 2003

Daniela Ferrari, *Le collezioni Gonzaga. L'inventario dei beni del 1540-1542*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2003.

Feste barocche per inciso 2015

Feste barocche per inciso. Immagini della festa a Roma nelle stampe del Seicento, catalogo della mostra a cura di Simonetta Tozzi (Roma, Museo di Roma in Palazzo Braschi 1 aprile - 26 luglio 2015), Roma: Artemide, 2015.

ffolliott 2005

Sheila ffolliott, *The Italian 'Training' of Catherine de Medici: Portraits as Dynastic Narrative*, in "The Court Historian" 10, n. 1 (2005), pp. 37-53.

Finlayson Henderson 1908-1909

Thomas Finlayson Henderson, "Douglas, Lady Margaret, Countess of Lennox (1515-1578)", in *The Dictionary of National Biography*, edited by Leslie Stephen and Sidney Lee, London: Smith, Elder & Co., 1908-1909, vol. V, pp. 1244-1248.

Finucci 2015

Valeria Finucci, *The Prince's Body. Vincenzo Gonzaga and Renaissance Medicine*, Cambridge: Harvard University Press, 2015.

Firenze e la Toscana [2004] 2010

Firenze e la Toscana. Genesi e trasformazioni di uno stato (XIV-XIX secolo), a cura di Jean Boutier, Sandro Landi, Olivier Rouchon, Firenze: Mandragora, 2010 [Titolo originale: *Florence et la Toscane, XIVe-XIXe siècles. Les dynamiques d'un État italien*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004].

Fletcher 2008

Jennifer Fletcher, *The Renaissance Portrait: Functions, Uses and Display*, in *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*, exhibition catalogue edited by Lorne Campbell, Miguel Falomir, Jennifer Fletcher ad Luke Syson (Madrid, Museo Nacional del Prado 3 June - 7 September 2008; London, The National Gallery 15 October 2008 - 18 January 2009), London: National Gallery Company, 2008, pp. 46-65.

Fletcher 2015

Catherine Fletcher, *Diplomacy in Renaissance Rome. The Rise of the Resident Ambassador*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Fletcher - De Silva 2010

Catherine Fletcher and Jennifer Mara De Silva, *Italian Ambassadorial Networks in Early Modern Europe - An Introduction*, in "Journal of Early Modern History" 14 (2010), pp. 505-512.

Florence portraits 2015

Florence portraits à la cour des Médicis, catalogue de l'exposition sous la direction scientifique de Carlo Falciani (Paris, Musée Jacquemart-André 11 septembre 2015 - 25 janvier 2016), Bruxelles: Fonds Mercator, 2015.

Foister 2004

Susan Foister, *Holbein and England*, New Haven and London: Yale University Press, 2004.

Foister 2006

Susan Foister, *Holbein in England*, exhibition catalogue with contributions by Tim Batchelor (London, Tate Britain 28 September 2006 - 7 January 2007), London: Tate Publishing, 2006.

Forster 1971

Kurt W. Forster, *Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 15 (1971), pp. 65-104.

Fosi 2009

Irene Fosi, "Medici, Maddalena de'", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2009, vol. LXXIII, pp. 140-142.

Fosi - Rebecchini 2009

Irene Fosi - Guido Rebecchini, "Medici, Ippolito de' (Pasqualino)", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2009, vol. LXXIII, pp. 99-104.

Pächt 1941

Otto Pächt, *Jean Fouquet: A Study of His Style*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 4, nn. 1/2 (October 1940 - January 1941), pp. 85-102.

François 1951

Michel François, *Le Cardinal François de Tournon. Homme d'État, Diplomate, Mécène et Humaniste (1489-1562)*, Paris: de Boccard, 1951.

Freedberg [1989] 1993

David Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, traduzione di Giovanna Perini, Torino: Einaudi, 1993 [Titolo originale: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989].

Freedman 1989

Luba Freedman, *Raphael's perception of the Mona Lisa*, in "Gazette des beaux-arts" 114, n. 1449 (octobre 1989), pp.169-182.

Frieda 2005

Leonie Frieda, *Catherine de Medici*, London: Phoenix, 2005.

Frigo 1995

Daniela Frigo, *Virtù politiche e "pratica delle corti": l'immagine dell'ambasciatore tra Cinque e Seicento*, in *Repubblica e virtù. Pensiero politico e Monarchia Cattolica fra XVI e XVII secolo*, Atti del convegno a cura di Chiara Continisio e Cesare Mozzarelli (Milano 4-6 ottobre 1993), Roma: Bulzoni, 1995, pp. 355-376.

Frigo [1996] 2013

Daniela Frigo, *Politica estera e diplomazia: figure, problemi e apparati*, in *Storia degli antichi stati italiani* a cura di Gaetano Greco e Mario Rosa, Roma-Bari: Laterza, [1996] 2013, pp. 117-161.

Frigo 1998

Daniela Frigo, *Corte, onore e ragion di stato: il ruolo dell'ambasciatore in età moderna*, in *Ambasciatori e nunzi. Figure della diplomazia in età moderna* ["Cheiron. Materiali e strumenti di aggiornamento storiografico" 30 (1998)], Roma: Bulzoni, 1998, pp. 13-55.

Frigo 2008a

Daniela Frigo, *Prudence and Experience: Ambassadors and Political Culture in Early Modern Italy*, in "The Journal of Medieval and Early Modern Studies" 38, n. 1 (Winter 2008), pp. 15-34.

Frigo 2008b

Daniela Frigo, *Eleonora de' Medici alla corte di Mantova*, in *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti. XVI-XVIII secolo*, Atti del convegno internazionale a cura di Giulia Calvi e Riccardo Spinelli (Firenze - San Domenico di Fiesole, 6-8 ottobre 2005), Firenze: Polistampa, 2008, tomo I, pp. 361-381.

Fubini 1994

Riccardo Fubini, *Italia quattrocentesca. Politica e diplomazia nell'età di Lorenzo il Magnifico*, Milano: FrancoAngeli, 1994.

Fubini 1996

Riccardo Fubini, *Quattrocento fiorentino. Politica diplomazia cultura*, Pisa: Pacini Editore, 1996.

Fubini 2000

Riccardo Fubini, *Diplomacy and government in the Italian city-states of the fifteenth century (Florence and Venice)* in *Politics and diplomacy in early modern Italy. The structure of diplomatic practice, 1450-1800*, edited by Daniela Frigo, translated by Adrian Belton, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 25-48.

Fubini 2009

Riccardo Fubini, *Politica e pensiero politico nell'Italia del Rinascimento. Dallo Stato territoriale al Machiavelli*, Firenze: Edifir, 2009.

Fubini Leuzzi 2008

Maria Fubini Leuzzi, *Un'Asburgo a Firenze fra etichetta e impegno politico: Giovanna d'Austria*, in *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti. XVI-XVIII secolo*, Atti del convegno internazionale a cura di Giulia Calvi e Riccardo Spinelli (Firenze - San Domenico di Fiesole, 6-8 ottobre 2005), Firenze: Polistampa, 2008, tomo I, pp. 233-256.

Gaeta Bertelà 1997

Giovanna Gaeta Bertelà, *La Tribuna di Ferdinando I de' Medici. Inventari 1589-1631*, Modena: Franco Cosimo Panini, 1997.

Gage 2014

Frances Gage, *Observing Order*, in *Display of Art in the Roman Palace 1550-1750*, edited by Gail Feigenbaum with Francesco Freddolini, Los Angeles: Getty Publications, 2014, pp. 204-214.

Galletti 2014

Sara Galletti, *Rubens's Life of Maria de' Medici: Dissimulation and the Politics of Art in Early Seventeenth-Century France*, in "Renaissance Quarterly" 67, n. 3 (Fall 2014), pp. 878-916.

Galluzzi [1781] 1820-1821

Riguccio Galluzzi, *Istoria del granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, [Firenze: Cambiagi, 1781] Livorno: Stamperia Vignozzi, 1820-1821, 7 voll.

Ganz 1950

Paul Ganz, *The Paintings of Hans Holbein the Younger. First complete Edition*, London: Phaidon, 1950.

Gaye 1839-1840

Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI. pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti*, Firenze: Molini, 1839-1840, 3 voll.

Geremicca 2013

Antonio Geremicca, *Agnolo Bronzino "La dotta penna al pennel dotto pari"*, Roma: UniversItalia, 2013.

Ghidiglia Quintavalle 1958

Augusta Ghidiglia Quintavalle, *Alessandro Araldi*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte" (1958), pp. 292-333.

Ghirlandaio 2010

Ghirlandaio y el renacimiento en Florencia, catálogo de la exposición editado por Gert Jan van der Sman (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza 23 junio - 10 octubre 2010), Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2010.

Ghizzoni 1975

Vito Ghizzoni, *Ritrattistica Pallavicinia del Rinascimento inedita o poco nota*, in "Biblioteca 70" 4 (1975), pp. 11-25.

Giorgetti 1881

Alceste Giorgetti, *Lorenzo de' Medici duca d'Urbino e Iacopo V d'Appiano*, in "Archivio Storico Italiano" 8 (1881), pp. 222-238, 305-325.

Giovanni Della Casa 2006

Giovanni Della Casa. Un seminario per il centenario, a cura di Amedeo Quondam, Roma: Bulzoni, 2006.

Goldenberg Stoppato 2011

Lisa Goldenberg Stoppato, *"Ritratti fatti per mano del Bronzino, pittore di ... singulare eccellenza et fama": Medici Women and Court Portraits by Cristofano Allori as Gifts*, in *Medici Women as Cultural Mediators (1533-1743). Le donne di casa Medici e il loro ruolo di mediatrici culturali fra le corti d'Europa*, proceedings of the international conference edited by Christina Strunck (Florence, October 2008), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2011, pp. 285-313.

Goodwin 1908-1909

Gordon Goodwin, "Fitzroy, Mary, Duchess of Richmond (d.1557)", in *The Dictionary of National Biography*, edited by Leslie Stephen and Sidney Lee, London: Smith, Elder & Co., 1908-1909, vol. VII, pp. 206-207.

Goldthwaite 2009

Richard A. Goldthwaite, *The Economy of Renaissance Florence*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2009.

Golzio 1971

Vincenzo Golzio, *Palazzi romani dalla Rinascita al Neoclassicismo*, Bologna: Cappelli, 1971.

Gori 1755

Antonio Francesco Gori, *La Toscana illustrata nella sua storia con varj scelti monumenti e documenti per l'avanti o inediti, o molto rari*, Livorno: Anton Santini e compagni, 1755, vol. I.

Gozzi 1976

Tiziana Gozzi, *Lorenzo Costa il Giovane*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte" 10 (1976), pp. 31-62.

Grassi 2010

Paola Grassi, *Palazzo Taverna*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2010.

Guasti 1859

Cesare Guasti, *Tre lettere di Lucrezia Tornabuoni a Piero de' Medici ed altre lettere di vari concernenti al matrimonio di Lorenzo il Magnifico con Clarice Orsini*, Firenze: Le Monnier, 1859.

Guasti 1878

Cesare Guasti, *I Manoscritti Torrigiani donati al R. Archivio di Stato di Firenze. Descrizione e saggio*, Firenze: Cellini e C., 1878 [estratto da "Archivio Storico Italiano" 19-26 (1874-1877)].

Guicciardini. Ricordi 2013

Francesco Guicciardini, *Ricordi*, Introduzione e commento di Carlo Varotti, Roma: Carocci, 2013.

Guichenon 1650

Samuel Guichenon, *Histoire de Bresse et de Bugey*, Lyon: J. A. Huguetan & M. A. Ravaud, 1650.

Guidi Bruscoli 1997

Francesco Guidi Bruscoli, *Politica matrimoniale e matrimoni politici nella Firenze di Lorenzo de' Medici. Uno studio del ms. Notarile Antecosimiano 14099*, in "Archivio storico italiano" 155, nn. 572-573 (aprile-settembre 1997), pp. 347-398.

Hachenbroch 1975

Yvonne Hachenbroch, *Un gioiello mediceo inedito*, in "Antichità viva" 14, n. 6 (Novembre-Dicembre 1975), pp. 31-34.

Hans Holbein 2001

Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception, edited by Mark Roskill and John Oliver Hand, New Haven and London: Yale University Press, 2001.

Hans Holbein 2003

Hans Holbein the Younger. Painter at the Court of Henry VIII, exhibition catalogue with essays by Stephanie Buck and Jochen Sander (The Hague, The Mauritshuis 16 August - 16 November 2003), London: Thames & Hudson, 2003.

Hayward 2007

Maria Hayward, *Dress at the Court of King Henry VIII*, Leeds: Maney, 2007.

Heikamp 1955

Detlef Heikamp, *Agnolo Bronzinos Kinderbildnisse aus dem Jahre 1551*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 7, n. 2 (August 1955), pp. 133-138.

Henry VIII 2009

Henry VIII. Man and Monarch, exhibition catalogue edited by Susan Doran (London, The British Library 23 April - 6 September 2009), London: The British Library, 2009.

Hirst 1981

Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, New York: Oxford University Press, 1981.

Hochmann 1993

Michel Hochmann, *Les dessins et les peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnèse*, in "Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée" 105.1 (1993), pp. 49-91.

Honig 1995

Elizabeth Honig, *In Memory: Lady Dacre and Pairing by Hans Eworth*, in *Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture c. 1540-1660*, edited by Lucy Gent and Nigel Llewellyn, London: Reaktion Books, 1995, pp. 60-85.

Hurtubise 1985

Pierre Hurtubise, *Une famille-témoin. Les Salviati*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1985.

Hurtubise 1994

Pierre Hurtubise, *L'implantation d'une famille florentine à Rome au début du XVIe siècle: les Salviati*, in *Roma capitale (1447-1527)*, atti del IV convegno di studio del Centro studi sulla civiltà del tardo Medioevo a cura di Sergio Gensini (San Miniato 27-31 ottobre 1992), Pisa: Pacini, 1994, pp. 253-271.

I gioielli dei Medici 2003

I gioielli dei Medici dal vero e in ritratto, catalogo della mostra a cura di Maria Sframeli (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti 12 settembre 2003 - 2 febbraio 2004), Livorno: Sillabe, 2003.

Il carteggio di Giorgio Vasari 1923

Il carteggio di Giorgio Vasari, edito da Carlo Frey, München: Müller, 1923.

Il Messaggero 1582

Torquato Tasso, *Il Messaggero*, Venice: Giunti, 1582.

Inventari e cataloghi 2014

Inventari e cataloghi: collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime, a cura di Cinzia Maria Sicca, Pisa: Pisa University Press, 2014.

Istruzioni agli ambasciatori 2007

Istruzioni agli ambasciatori e inviati medicei in Spagna e nell' "Italia spagnola" (1536-1648), coordinamento di Elena Fasano Guarini, Firenze: Edifir, 2007, 2 voll.

Italian Ambassadorial Networks 2010

Italian Ambassadorial Networks in Early Modern Europe ["Journal of Early Modern History" 14 (2010)], Leiden-Boston: Brill, 2010.

Italian Paintings 2010

Italian Paintings from the 17th to the 18th centuries, exhibition catalogue edited by Mira Dimitrova, Angelica Poggi and Marco Voena (New York, Sperone Westwater 7 January - 19 February 2011), London and Milan: Robilant + Voena, 2010.

Jacopo Ligozzi 2014

Jacopo Ligozzi "pittore universalissimo", catalogo della mostra a cura di Alessandro Cecchi, Lucilla Conigliello e Marzia Faietti (Firenze, Galleria Palatina 27 maggio - 28 settembre 2014), Livorno: Sillabe, 2014.

Jacopo Ligozzi 2015

Jacopo Ligozzi, a cura di Marzia Faietti, Alessandro Nova e Gerhard Wolf ["Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 57, n. 2 (2015)], Firenze: Kunsthistorisches Institut, 2015.

James 1998

Susan E. James, *'Lady Margaret Douglas' and 'Sir Thomas Seymour' by Holbein. Two miniatures re-identified*, in "Apollo" 147, n. 435 (May 1998), pp. 15-20.

Jenkins 1947

Marianna Jenkins, *The State Portrait. Its Origin and Evolution* ["Monographs on Archaeology and Fine Arts" 3 (1947)], New York: College Art Association of America, 1947.

John Nichols's 2014

John Nichols's. *The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth I. A New Edition of the Early Modern Sources*, edited by Elizabeth Goldring, Faith Eales, Elizabeth Clarke and Jayne Elisabeth Archer, vol. I (1533-1571), Oxford: Oxford University Press, 2014.

Kaborycha 2011

Lisa Kaborycha, *Expressing a Habsburg Sensibility in the Medici Court: The Grand Duchess Giovanna d'Austria's Patronage and Public Image in Florence*, in *Medici Women as Cultural Mediators (1533-1743). Le donne di casa Medici e il loro ruolo di mediatrici culturali fra le corti d'Europa*, proceedings of the international conference edited by Christina Strunck (Florence, October 2008), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2011, pp. 89-109.

Keblusek 2006

Marika Keblusek, *Introduction. Profiling the Early Modern Agent in Your Humble Servant. Agents in Early Modern Europe* edited by Hans Cools, Marika Keblusek, Badeloch Noldus, Hilversum: Verloren, 2006, pp. 9-15.

Keblusek 2011

Marika Keblusek, *Introduction: Double Agents in Early Modern Europe* in *Double Agents. Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe*, edited by Marika Keblusek and Badeloch Vera Noldus, Leiden-Boston: Brill, 2011, pp. 1-9.

Keniston 1958

Hayward Keniston, *Peace Negotiations between Charles V and Francis I (1537-1538)*, in "Proceedings of the American Philosophical Society" 102, n. 2 (1958), pp. 142-147.

Kenner 1896

Friedrich Kenner, *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Die italienischen Bildnisse*, in "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses" 17 (1896), pp. 101-274.

Kirshner 2002

Julius Kirshner, *Li Emergenti Bisogni Matrimoniali in Renaissance Florence*, in *Society and Individual in Renaissance Florence*, edited by William J. Connell, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2002, pp. 79-109.

Klapisch-Zuber 1988

Christiane Klapisch-Zuber, *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Roma-Bari: Laterza, 1988.

Knecht 1994

Robert Jean Knecht, *Renaissance Warrior and Patron: The Reign of Francis I*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Knecht 1998

Robert Jean Knecht, *Catherine de' Medici*, London: Longman, 1998.

Knecht 2008

Robert Jean Knecht, *The French Renaissance Court 1483-1589*, New Haven and London: Yale University Press, 2008.

La corte di Toscana 2002

La corte di Toscana dai Medici ai Lorena, Atti delle giornate di studio a cura di Anna Bellinazzi e Alessandra Contini (Firenze 15-16 dicembre 1997), Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, 2002.

La corte e il "Cortegiano" 1980

La corte e il "Cortegiano", a cura di Carlo Ossola e Adriano Prosperi, Roma: Bulzoni, 1980, 2 voll.

La corte e lo spazio 2011

La corte e lo spazio: trent'anni dopo, a cura di Marcello Fantoni ["Cheiron. Materiali e strumenti di aggiornamento storiografico" 55-56 (2011)], Roma: Bulzoni, 2011.

Ladner 1936

Gerhart Ladner, *Zur Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol*, in "Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung", 49, nn. 3-4 (1936), pp. 367-391.

La Galleria Palatina 2003

La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti, a cura di Marco Chiarini e Serena Padovani, con la collaborazione di Stefano Casciu e Fausta Navarro, Firenze: Centro Di, 2003, 2 voll.

L'ambassadeur et ses fonctions 1681

Abraham de Wicquefort, *L'ambassadeur et ses fonctions*, The Hague: Maurice George Veneur, 1681, 2 voll.

Lang 2014

Heinrich Lang, *Networks and Merchant Diasporas: Florentine Bankers in Lyon and Antwerp in the Sixteenth Century*, in *Commercial Networks and European Cities, 1400-1800*, edited by Andrea Caracausi and Christof Jeggle, London and Brookfield: Pickering & Chatto, 2014, pp. 107-120.

Langdon 2001

Gabrielle Langdon, *A Medici Miniature: Juno and a Woman with "Eyes in Her Head Like Two Stars in Their Beauty"*, in *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, edited by Sheryl E. Reiss and David G. Wilkins, Kirksville: Truman State University Press, 2001, pp. 263-299.

Langdon 2006

Gabrielle Langdon, *Medici Women. Portraits of Power, Love, and Betrayal from the Court of Duke Cosimo I*, Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 2006.

Langedijk 1976

Karla Langedijk, *Baccio Bandinelli's Orpheus: A Political Message*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 20, n. 1 (1976), pp. 33-52.

Langedijk 1981-1987

Karla Langedijk, *The Portraits of the Medici. 15th-18th Centuries*, Firenze: S.P.E.S., 1981-1987, 3 voll.

Lapenta - Morselli 2006

Stefania Lapenta e Raffaella Morselli, *Le collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2006.

L'arte del dono 2013

L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650, contributi in occasione della giornata internazionale di studi a cura di Marieke von Bernstorff e Susanne Kubersky-Piredda (Roma, Bibliotheca Hertziana 14-15 gennaio 2008), Cinisello Balsamo: Silvana, 2013.

Late Raphael 2012

Late Raphael, exhibition catalogue edited by Tom Henry and Paul Joannides (Madrid, Museo Nacional del Prado 12 June - 16 September 2012; Paris, Musée du Louvre 8 October 2012 - 14 January 2013), Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012.

Laurenza 2004

Domenico Laurenza, *Leonardo nella Roma di Leone X [c. 1513-16]. Gli studi anatomici, la vita, l'arte*, serie "Lettura Vinciana", XLIII (Città di Vinci, Biblioteca Leonardiana 12 aprile 2003), Firenze-Milano: Giunti, 2004.

Lecchini Giovannoni 1968

Simona Lecchini Giovannoni, *Alcune proposte per l'attività ritrattistica di Alessandro Allori*, in "Antichità viva" 7, n. 1 (Gennaio-Febbraio 1968), pp. 48-57.

Lecchini Giovannoni 1991

Simona Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Torino: Umberto Allemandi & c., 1991.

Le donne Medici 2008

Le donne Medici nel sistema europeo delle corti. XVI-XVIII secolo, Atti del convegno internazionale a cura di Giulia Calvi e Riccardo Spinelli (Firenze - San Domenico di Fiesole, 6-8 ottobre 2005), Firenze: Polistampa, 2008, 2 voll.

Lee 1908-1909a

Sidney Lee, "Howard, Henry, Earl of Surrey (1517?-1547)", in *The Dictionary of National Biography*, edited by Leslie Stephen and Sidney Lee, London: Smith, Elder & Co., 1908-1909, vol. X, pp. 23-28.

Lee 1908-1909b

Sidney Lee, "Wyatt, Sitr Thomas (1503?-1542)", in *The Dictionary of National Biography*, edited by Leslie Stephen and Sidney Lee, London: Smith, Elder & Co., 1908-1909, vol. X, pp. 1098-1102.

Le piante di Roma 1962

Le piante di Roma, a cura di Amato Pietro Frutaz, Roma: Istituto di Studi Romani, 1962, 3 voll.

Le portrait du roi 2012

Le portrait du roi: entre art, histoire, anthropologie et sémiologie, points de vue de Antonio Pinelli, Gérard Sabatier, Barbara Stollberg-Rilinger et Christine Tauber, avec Diane Bodart, in "Perspective. La revue de l'IHNA" 1 (juin 2012), pp. 11-28.

Le Ricordanze 1929

Le Ricordanze di Giorgio Vasari, a cura di Alessandro del Vita, Arezzo: Edizioni della Casa Vasari, 1929.

Les sculptures européennes 2006

Les sculptures européennes du musée du Louvre, catalogue sous la direction de Geneviève Bresc-Bautier, Paris: Somogy éditions d'art, 2006.

Letters and papers 1864-1920

Letters and papers, foreign and domestic, of the reign of Henry VIII. Preserved in the Public Record Office, the British Museum, and elsewhere in England, edited by John Sherren Brewer, Robert Henry Brodie, James Gairdner, London: Longmans, 1864-1920, 28 voll.

Levin 2005

Michael J. Levin, *Agents of Empire. Spanish Ambassadors in Sixteenth-Century Italy*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.

Lipman 1936

Jean Lipman, *The Florentine profile portrait in the Quattrocento*, "The Art Bulletin" 18, n. 1 (March 1936), pp. 54-102.

L'Occaso 2009/2010

Stefano L'Occaso, *Teodoro Ghisi (1536 ca.-1601), un manierista «internazionale» a Mantova*, in "Bulletin de l'Association des historiens de l'art italien" 15-16 (2009/2010), pp. 139-154.

Lombardi 2001

Daniela Lombardi, *Matrimoni di antico regime*, Bologna: Il Mulino, 2001.

Lombardi 2008

Daniela Lombardi, *Storia del matrimonio. Dal Medioevo a oggi*, Bologna: Il Mulino, 2008.

L'officina della maniera 1996

L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530, catalogo della mostra a cura di Alessandro Cecchi e Antonio Natali (Firenze, Galleria degli Uffizi 28 settembre 1996 - 6 gennaio 1997), Venezia: Marsilio, 1996.

L'ombra del genio 2002

L'ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze 1537-1631, catalogo della mostra a cura di Marco Chiarini, Alan P. Darr e Cristina Giannini (Firenze, Palazzo Strozzi 13 giugno - 29 settembre 2002; Chicago, The Art Institute of Chicago 9 novembre 2002 - 2 febbraio 2003; Detroit, The Detroit Institute of Arts 16 marzo - 8 giugno 2003), Milano: Skira, 2002.

Longhi 1963

Roberto Longhi, *Indicazioni per Sofonisba Anguissola*, in "Paragone. Arte" 14, n. 157 (Gennaio 1963), pp. 50-52.

Lorenzo de' Medici 1977-2011

Lorenzo de' Medici. Lettere, a cura di Riccardo Fubini, Nicolai Rubinstein, Michael Mallett, Humfrey Butters, Melissa Meriam Bullard, Marco Pellegrini, Lorenz Böninger, Firenze: Giunti - Barbèra, 1977-2011, 16 voll.

Lucrezia Tornabuoni 1993

Lucrezia Tornabuoni. Lettere, a cura di Patrizia Salvadori, Firenze: Leo S. Olschki, 1993.

Lupi 1863

Clemente Lupi, *Delle relazioni fra la Repubblica di Firenze e i conti e duchi di Savoia. Memoria compilata sui documenti dell'archivio fiorentino*, in "Giornale Storico degli Archivi Toscani" 7 (1863), pp. 3-45, 81-129, 177-219, 257-322.

Luzio 1913

Alessandro Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28. Documenti degli archivi di Mantova e Londra raccolti ed illustrati da Alessandro Luzio*, Milano: L. F. Cogliati, 1913.

Malaguzzi Valeri 1917

Francesco Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro*, Milano: Hoepli, 1917, vol. III (*Gli artisti lombardi*).

Malanima 1982

Paolo Malanima, "Concini, Bartolomeo", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1982, vol. XXVII, pp. 722-725.

Mallett 1975

Michael Mallett, "Canigiani, Giovanni", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1975, vol. XVIII, pp. 93-94.

Mamone 1987

Sara Mamone, *Firenze e Parigi due capitali dello spettacolo per una regina. Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi, 1987.

Manierismo a Mantova 1998

Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens, a cura di Sergio Marinelli, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 1998.

Mann 1998

Nicholas Mann, *Petrarch and Portraits*, in *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, edited by Nicholas Mann and Luke Syson, London: British Museum Press, 1998, pp. 15-21.

Maria de' Medici 2005

Maria de' Medici (1573-1642) una principessa fiorentina sul trono di Francia, catalogo della mostra a cura di Caterina Caneva e Francesco Solinas (Firenze, Museo degli Argenti 19 marzo - 4 settembre 2005), Livorno: Sillabe, 2005.

Mariéjol 1920

Jean-H. Mariéjol, *Catherine de Médicis (1519-1589)*, Paris: Librairie Hachette, 1920.

Matrimoni in dubbio 2001

Matrimoni in dubbio. Unioni controverse e nozze clandestine in Italia dal XIV al XVIII secolo, a cura di Silvana Seidel Menchi e Diego Quaglioni, Bologna: Il Mulino, 2001.

Matthews-Grieco 2006

Sara F. Matthews-Grieco, *Marriage and sexuality*, in *At home in Renaissance Italy*, exhibition catalogue edited by Marta Ajmar-Wollheim and Flora Dennis (London, Victoria & Albert Museum 5 October 2006 – 7 January 2007), London: V&A Publications, 2006, pp. 104-119.

Mattingly [1955] 1965

Garrett Mattingly, *Renaissance Diplomacy*, [London: Jonathan Cape, 1955] London: Penguin Books, 1965.

Mazzoni 1923

Guido Mazzoni, *I boti della SS. Annunziata in Firenze. Curiosità storica*, Firenze: Le Monnier, 1923.

McIver 2003

Katherine A. McIver, *Music, Patrons and Politics: A Re-assessment of Zaganelli's Altarpiece for Rolando Pallavicino and Domitilla Gambarà*, in *Art and Music in the Early Modern Period. Essays in honor of Franca Trinchieri Camiz*, edited by Katherine A. McIver, Aldershot - Burlington: Ashgate, 2003, pp. 45-56.

McIver 2006

Katherine A. McIver, *Women, Art, and Architecture in Northern Italy, 1520-1580. Negotiating Power*, Aldershot - Burlington: Ashgate, 2006.

Medici Women 2011

Medici Women as Cultural Mediators (1533-1743). Le donne di casa Medici e il loro ruolo di mediatrici culturali fra le corti d'Europa, proceedings of the international conference edited by Christina Strunck (Florence October 2008), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2011.

Medici Women 2015

Medici Women: the Making of a Dynasty in Grand Ducal Tuscany, edited by Giovanna Benadusi and Judith C. Brown, Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2015.

Meli 2009

Patrizia Meli, "Medici, Piero de'", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2009, vol. LXXIII, pp. 158-161.

Mellen 1971

Peter Mellen, *Jean Clouet. Complete Edition of the Drawings Miniatures and Paintings*, London: Phaidon, 1971.

Meloni Trkulja 2003

Silvia Meloni Trkulja, *Il potere del ritratto*, in *Stanze segrete stanze scomparse. Frammenti di una residenza-museo/Secret rooms vanished rooms. Fragments of a residence-museum*, catalogo della mostra a cura di Cristina Giannini (Firenze, Palazzo Medici Riccardi 25 marzo - 28 settembre 2003), Firenze: Leo S. Olschki, 2003, pp. 67-100, 199-208.

Meyer zur Capellen 2001-2015

Jürg Meyer zur Capellen, *Raphael. A Critical Catalogue of His Paintings*, Landshut: Arcos, 2001-2015, 5 voll.

Michael 1997

Erika Michael, *Hans Holbein the Younger. A Guide to Research*, New York and London: Garland Publishing, 1997.

Mignosi Tantillo 1981

Almamaria Mignosi Tantillo, «Uomini famosi»: committenze Orsini nel Lazio durante il '400, in *Bracciano e gli Orsini nel '400*, catalogo della mostra a cura di Anna Cavallaro, Almamaria Mignosi Tantillo, Rosella Siligato (Bracciano, Castello Odescalchi 27 giugno - 27 agosto 1981), Roma: De Luca, 1981, pp. 13-27.

Millen 1983

Ronald Forsyth Millen, *Rubens and the voyage of Maria de' Medici from Livorno to Marseilles: etichetta, protocol, diplomacy, and baroque convention. Essay towards a study of history in art*, in *Rubens e Firenze*, a cura di Mina Gregori, Firenze: La Nuova Italia, 1983, pp. 113-176.

Molini 1836-1837

Giuseppe Molini, *Documenti di storia italiana copiati su gli originali autentici e per lo più autografi esistenti in Parigi*, Firenze: Tipografia all'insegna di Dante, 1836-1837, 2 voll.

Moncallero 1953

Giuseppe L. Moncallero, *Il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena umanista e diplomatico (1470-1520). Uomini e avvenimenti del Rinascimento alla luce di documenti inediti*, Firenze: Leo S. Olschki, 1953.

Moncallero 1955-1965

Giuseppe L. Moncallero, *Epistolario di Bernardo Dovizi da Bibbiena*, Firenze: Leo S. Olschki, 1955-1965, 2 voll.

Morel [2004] 2010

Philippe Morel, *Ritratti e immagini del principe nella Firenze del XVI secolo*, in *Firenze e la Toscana. Genesi e trasformazioni di uno stato (XIV-XIX secolo)*, a cura di Jean Boutier, Sandro Landi, Olivier Rouchon, Firenze: Mandragora, 2010 [Titolo originale: *Florence et la Toscane, XIVe-XIXe siècles. Les dynamiques d'un État italien*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004], pp. 303-333.

Mori 2011

Elisabetta Mori, *L'onore perduto di Isabella de' Medici*, Milano: Garzanti, 2011.

Moroni 1846

Gaetano Moroni, "Maestro delle cerimonie pontificie", in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da s. Pietro sino ai giorni nostri*, Venezia: Tipografia Emiliana, 1846, vol. XLI, pp. 163-181.

Morselli 2000

Raffaella Morselli, *Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2000.

Morselli 2008

Raffaella Morselli, *Vincenzo Gonzaga e la pittura fiamminga alla corte di Mantova. Spigolature su Rubens e Pourbus*, in *La Konstkamer italiana. I "Fiamminghi" nelle collezioni italiane all'età di Rubens*, Atti delle Giornate di studio a cura di Pamela Anastasio e Walter Geerts (Roma, Academia Belgica 9-10 dicembre 2004) ["Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome" 76 (2006)], Bruxelles - Roma: Institut Historique Belge de Rome, 2008, pp. 137-169.

Morselli 2013

Raffaella Morselli, *Inventari, elenchi, carte sparse: fonti per la storia del collezionismo? Una verifica in casa Gonzaga a Mantova tra Cinquecento e Settecento*, in *The Challenge of the Object. Die Herausforderung des Objekts*, proceedings of the 33rd Congress of the International Committee of the History of Art edited by G. Ulrich Großmann and Petra Krutisch (Nürnberg, 15 - 20 July 2012), Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2013, Part 1, pp. 352-356.

Morselli 2015

Raffaella Morselli, *"Francesco Purbus fiamingo" al servizio di Vincenzo I Gonzaga*, in *La corona del principe. Iconologia e simbologia per Vincenzo I Gonzaga. Saggi in memoria di Cesare Mozzarelli*, a cura di Chiara Continisio, Mantova: Il Rio Arte, 2015, pp. 89-107.

Mostra iconografica gonzaghesca 1937

Mostra iconografica gonzaghesca. Catalogo delle opere, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Ducale 16 maggio - 19 settembre 1937), Mantova: Stab. Tip. "L'artistica", 1937.

Municchi 1911

Alfredo Municchi, *La fazione antimedicea detta "del Poggio"*, Firenze: Tipografia Galileiana, 1911.

Nardi 1838-1841

Jacopo Nardi, *Istorie della città di Firenze di Iacopo Nardi ridotte alla lezione de' codici originali con l'aggiunta del decimo libro e con annotazione*, a cura di Lelio Arbib, Firenze: Società editrice delle Storie del Nardi e del Varchi, 1838-1841, 2 voll.

Consultabile online al link: http://imagohistoriae.filosofia.sns.it/TOC_Nardi_Istorie.php .

Negotiating the Gift 2003

Negotiating the Gift. Pre-Modern Figurations of Exchange, edited by Gadi Algazi, Valentin Groebner and Bernhard Jussen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.

Nelson 1995

Jonathan Nelson, *Creative Patronage: Luca Martini and the Renaissance Portrait*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz" 39, nn. 2/3 (1995), pp. 282-305.

Niccoli 1995

Ottavia Niccoli, *Baci rubati. Gesti e riti nuziali in Italia prima e dopo il Concilio di Trento*, in *Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, a cura di Sergio Bertelli e Monica Centanni, Firenze: Ponte alle Grazie, 1995, pp. 224-247.

Notable Works of Art 1975

Notable Works of Art now on the Market, supplement to "The Burlington Magazine" 117, n. 867 (June 1975).

Nuechterlein 2011

Jeanne Nuechterlein, *Translating Nature into Art. Holbein, the Reformation, and Renaissance Rhetoric*, University Park: Pennsylvania State University Press, 2011.

Oberhuber 1971a

Konrad Oberhuber, *Raphael and the State Portrait-I: The portrait of Julius II*, in "The Burlington Magazine" 113, n. 816 (March 1971), pp. 124-131.

Oberhuber 1971b

Konrad Oberhuber, *Raphael and the State Portrait-II: The portrait of Lorenzo de' Medici*, in "The Burlington Magazine" 113, n. 821 (August 1971), pp. 436-444.

Odde 2007

Laurent Odde, *Les coulisses du pouvoir: châteaux, jardins et fêtes. Quelques aspects du mécénat (transgressif) de Catherine de Médicis*, in *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, études réunies et présentées par Kathleen Wilson-Chevalier avec la collaboration d'Eugénie Pascal, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, pp. 481-510.

Occhipinti 2001

Carmelo Occhipinti, *Carteggio d'arte degli ambasciatori estensi in Francia (1536-1553)*, Pisa: Scuola Normale Superiore, 2001.

Olin 2012

Martin Olin, *Diplomatic Performances and the Applied Arts in Seventeenth-Century Europe*, in *Performativity and performance in Baroque Rome*, edited by Peter Gillgren and Mårten Snickare, Farnham: Ashgate, 2012, pp. 25-45.

Orsi Landini - B. Niccoli 2005

Roberta Orsi Landini e Bruna Niccoli, *Moda a Firenze 1540-1580. Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*, Firenze: Polistampa, 2005.

Orsi Landini 2011

Roberta Orsi Landini, *Moda a Firenze 1540-1580. Lo stile di Cosimo I de' Medici*, con un contributo di Thessy Schoenholzer Nichols, Firenze: Polistampa, 2011.

Pagani 1987

Valeria Pagani, *Notes on a Flemish Portraitist at the Court of Vincenzo Gonzaga: Giannino Bahuet (c. 1552-1597)*, in "The Burlington Magazine" 129, n. 1007 (February 1987), pp. 110-115.

Paintings by Old Masters 1967

Paintings by Old Masters at Christ Church Oxford, catalogue by J. Byam Shaw, London: Phaidon, 1967.

Palazzo Vecchio 1980

Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento* (catalogo delle mostre tenute a Firenze nel 1980), Milano: Electa, 1980.

Pallini-Martin 2009

Agnès Pallini-Martin, *L'installation d'une famille de marchands-banquiers florentins à Lyon au début du XVIe siècle, les Salviati*, in *Lyon vu/e d'ailleurs (1245-1800), échanges, compétitions et perceptions*, sous la direction de Jean-Louis Gaulin et Susanne Rau, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2009, pp. 71-89.

Palmarocchi 1933

Roberto Palmarocchi, *La politica italiana di Lorenzo de' Medici. Firenze nella guerra contro Innocenzo VIII*, Firenze: Leo S. Olschki, 1933.

Pansini 1982

Giuseppe Pansini, *Le segreterie nel Principato Mediceo*, in *Carteggio Universale di Cosimo I de' Medici. Archivio di Stato di Firenze. Inventario*, a cura di Anna Bellinazzi e Claudio Lamioni, Firenze: La Nuova Italia, 1982, vol. I (1536-1541, Mediceo del Principato, filze 329-353), pp. IX-XLIX.

Pansini 1991

Giuseppe Pansini, *Le «Ordinazioni» del 27 aprile 1532 e l'assetto politico del principato mediceo*, in *Studi in memoria di Giovanni Cassandro*, Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1991, vol. III, pp. 759-785.

Parker 1945

Karl T. Parker, *The drawings of Hans Holbein in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Oxford & London: Phaidon, 1945.

Paroles des négociateurs 2010

Paroles des négociateurs. L'entretien dans la pratique diplomatique de la fin du Moyen âge à la fin du XIXe siècle, études réunies par Stefano Andretta, Stéphane Péquignot, Marie-Karine Schaub, Jean-Claude Waquet et Christian Windler, Rome: École française de Rome, 2010.

Patrizi 1992

Giorgio Patrizi, "Dovizi, Bernardo, detto il Bibbiena", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1992, vol. XXXXI, pp. 593-600.

Pattanaro 2000

Alessandra Pattanaro, *Girolamo da Carpi. Ritratti*, Cittadella: Bertinocello Artigrafiche, 2000.

Pavan 2013

Paola Pavan, "Orsini, Latino", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2013, vol. LXXIX, pp. 666-667.

Pecchiai 1963

Pio Pecchiai, *Palazzo Taverna a Montegiordano*, Roma: Istituto di Studi Romani, 1963.

Pellizzer 1992

Sonia Pellizzer, "Donati, Marcello", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1992, vol. XLI, pp. 49-51.

Pellizzer 1993

Sonia Pellizzer, "Eleonora de' Medici, duchessa di Mantova", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 1993, vol. XLII, pp. 434-437.

Pernis - Schneider Adams 2006

Maria Grazia Pernis and Laurie Schneider Adams, *Lucrezia Tornabuoni de' Medici and the Medici Family in the Fifteenth Century*, New York: Peter Lang, 2006.

Perugino 2004

Perugino. Il divin pittore, catalogo della mostra a cura di Vittoria Garibaldi e Francesco Federico Mancini (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria 28 febbraio - 18 luglio 2004), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2004.

Picotti 1915

Giovanni Battista Picotti, *Per le relazioni fra Alessandro VI e Piero de' Medici. Un duplice trattato di matrimonio per Laura Orsini*, in "Archivio Storico Italiano" 1, n. 1 (1915), pp. 37-100.

Pictures by the Old Masters 1916

Pictures by the Old Masters in the Library of Christ Church Oxford, a brief catalogue with historical and critical notes on the pictures in the collection by Tancred Borenius, London: Oxford University Press, 1916.

Pieraccini 1924-1925

Gaetano Pieraccini, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo. Saggio di ricerche sulla trasmissione ereditaria dei caratteri biologici*, Firenze: Vallecchi Editore, 1924-1925, 3 voll.

Pilliod 1992

Elizabeth Pilliod, *Bronzino's household*, in "The Burlington Magazine" 134, n. 1067 (February 1992), pp. 92-100.

Pilliod 2001

Elizabeth Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven & London: Yale University Press, 2001.

Pinacoteca di Brera 1988

Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535, direzione scientifica di Federico Zeri, Milano: Electa, 1988.

Pinacoteca di Brera 2010

Pinacoteca di Brera. Dipinti, a cura di Luisa Arrigoni e Valentina Maderna, Milano: Electa, 2010.

Pinelli 1981

Antonio Pinelli, *La maniera: definizione di campo e modelli di lettura*, in *Storia dell'arte italiana. Materiali e problemi*, vol. VI/I (*Cinquecento e Seicento*), Torino: Einaudi, 1981, pp. 89-181.

Pinelli 1993

Antonio Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino: Einaudi, 1993.

Pinelli 2004

Antonio Pinelli, *La bellezza impura. Arte e politica nell'Italia del Rinascimento*, Roma-Bari: Laterza, 2004.

Pittura francese 1977

Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine, catalogo della mostra a cura di Pierre Rosenberg (Firenze, Palazzo Pitti 24 aprile - 30 giugno 1977), Firenze: Centro Di, 1977.

Po-chia Hsia [1998] 2001

Ronnie Po-chia Hsia, *La Controriforma. Il mondo del rinnovamento cattolico (1540-1770)*, Bologna: Il Mulino, 2001 [Titolo originale: *World of Catholic Renewal: 1540-1770*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998].

Poirier 2009

Jean-Pierre Poirier, *Catherine de Médicis. Épouse d'Henri II*, Paris: Pygmalion, 2009.

Pommier [1998] 2003

Édouard Pommier, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, traduzione italiana di Michela Scolaro, Torino: Einaudi, 2003 [Titolo originale: *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris: Gallimard, 1998].

Pontormo e Rosso 1996

Pontormo e Rosso. Atti del convegno di Empoli e Volterra, a cura di Roberto P. Ciardi e Antonio Natali, Venezia: Marsilio, 1996.

Pontormo, Bronzino, and the Medici 2004

Pontormo, Bronzino, and the Medici. The transformation of the Renaissance Portrait in Florence, exhibition catalogue edited by Carl Brandon Strehlke (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art 20 November 2004 - 13 February 2005), Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2004.

Pope-Hennessy 1985

John Pope-Hennessy, *Cellini*, London: Macmillan, 1985.

Pope-Hennessy 1966

John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Princeton: Princeton University Press, 1966.

Princes and princely culture 2003-2005

Princes and princely culture 1450-1650, edited by Martin Gosman, Alasdair MacDonald and Arjo Vanderjagt, Leiden-Boston: Brill, 2003-2005, 2 voll.

Princes, Patronage, and the Nobility 1991

Princes, Patronage, and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age c. 1450-1650, edited by Ronald G. Asch and Adolf M. Birke, New York: Oxford University Press, 1991.

Quondam 1989

Amedeo Quondam, *Il naso di Laura*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, a cura di Augusto Gentili, Roma: Bulzoni, 1989, pp. 9-44.

Quondam 2000

Amedeo Quondam, «Questo povero Cortegiano». *Castiglione, il Libro, la Storia*, Roma: Bulzoni, 2000.

Raffaello a Firenze 1984

Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti 11 gennaio - 29 aprile 1984), Comitato nazionale per le celebrazioni del quinto centenario della nascita di Raffaello, Milano: Electa, 1984.

Rebecchini 2010

Guido Rebecchini, "Un altro Lorenzo". *Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)*, Venezia: Marsilio, 2010.

Reiss 2001

Sheryl E. Reiss, *Widow, Mother, Patron of Art: Alfonsina Orsini de' Medici*, in *Beyond Isabella. Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, edited by Sheryl E. Reiss and David G. Wilkins, Kirksville: Truman State University Press, 2001, pp. 125-157.

Reiss 2005

Sheryl E. Reiss, *Raphael and His Patrons: From the Court of Urbino to the Curia and Rome*, in *The Cambridge Companion to Raphael*, edited by Marcia B. Hall, New York: Cambridge University Press, 2005, pp. 36-55.

Relazioni 1839-1863

Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato, edite da Eugenio Albèri, Firenze: Società editrice fiorentina, 1839-1863.

Renaissance Florence 1999

Renaissance Florence. The Art of the 1470s, exhibition catalogue by Patricia Lee Rubin and Alison Wright with contributions by Nicholas Penny (London, The National Gallery 20 October 1999 - 16 January 2000), London: National Gallery Publications, 1999.

Reynolds 1999

Graham Reynolds, *The sixteenth and seventeenth-century miniatures in the Collection of Her Majesty the Queen*, London: The Royal Collection, 1999.

Ricci 1903

Corrado Ricci, *Alessandro e Iosafat Araldi*, in "Rassegna d'Arte" 9 (Settembre 1903), pp. 133-137.

Ricci 1908

Corrado Ricci, "Araldi, Alessandro", in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, herausgegeben von Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig: Seemann, 1908, Band II, pp. 54-55.

Ricci 2008

Giovanni Ricci, *Prigioniera dei simboli. Lucrezia de' Medici da Firenze a Ferrara*, in *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti. XVI-XVIII secolo*, Atti del convegno internazionale a cura di Giulia Calvi e Riccardo Spinelli (Firenze - San Domenico di Fiesole, 6-8 ottobre 2005), Firenze: Polistampa, 2008, tomo I, pp. 217-231.

Richard 1904

Pierre Richard, *Une correspondance diplomatique de la Curie romaine à la veille de Marignan (1515)*, in "Revue d'histoire et de littérature religieuses" 9 (1904), pp. 1-47, 104-142, 321-355.

Richard 1906

Pierre Richard, *Origines de la nonciature de France. Débuts de la représentation permanente sous Léon X, 1513-1521* in "Revue des questions historiques" 36 (1906), pp. 112-180.

Rituale, cerimoniale, etichetta 1985

Rituale, cerimoniale, etichetta, a cura di Sergio Bertelli e Giuliano Crifò, Milano: Bompiani, 1985.

Roberts 1993

Jane Roberts, *Holbein and the Court of Henry VIII. Drawings and Miniatures from The Royal Library Windsor Castle*, exhibition catalogue (Edinburgh, National Gallery of Scotland 23 July - 26 September 1993; Cambridge, Fitzwilliam Museum 2 October 1993 - 9 January 1994; London, National Portrait Gallery 21 January - 17 April 1994), Edinburgh: The Trustees of the National Galleries of Scotland, 1993.

Rowlands 1985

John Rowlands, *Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition*, Oxford: Phaidon, 1985.

Rowlands 1993

John Rowlands, *Drawings by German Artists and Artists from German-Speaking Regions of Europe in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The Fifteenth Century, and the Sixteenth Century by Artist born before 1530*, with the assistance of Giulia Bartrum, London: British Museum, 1993, 2 voll.

Rubin 2011

Patricia Rubin, *Understanding Renaissance Portraiture*, in *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, exhibition catalogue edited by Keith Christiansen and Stefan Weppelmann (Berlin, Bode-Museum 25 August - 20 November 2011; New York, The Metropolitan Museum of Art 21 December 2011 - 18 March 2012), New Haven and London: Yale University Press, 2011, pp. 2-25.

Rubinstein [1966] 1997

Nicolai Rubinstein, *The government of Florence under the Medici (1434 to 1494)*, Oxford: Clarendon Press, [1966] 1997.

Rymer 1727

Thomas Rymer, *Foedera, conventiones, literae, et cujusunque generis acta publica, inter reges Angliae, et alios quosvis imperatores, reges, pontifices, principes, vel communitates, ab ineunte saeculo duodecimo, viz. ab anno 1101, ad nostra usque tempora, habita aut tractata; ex autographis, infra secretiores archivorum regionum thesaurarias, per multa saecula reconditis, fideliter exscripta*, Londra: J. Tonson, 1727, tomo XIII.

Consultabile online al link: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k934924/fl.item.r=.zoom> .

Sabatier 2009

Gérard Sabatier, *Les itinéraires des ambassadeurs pour les audiences à Versailles au temps de Louis XIV*, in *Diplomatisches Zeremoniell in Europa und im Mittleren Osten in der frühen Neuzeit*, herausgegeben von Ralph Kauz, Giorgio Rota, Jan Paul Niederkorn, Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2009, pp. 187-211.

Salvadori 1986

Patrizia Salvadori, *La gestione di un casato. Il carteggio di Lucrezia Tornabuoni dei Medici*, in "Memoria. Rivista di storia delle donne" 18 (1986), pp. 81-89.

Sandbichler 2010a

Veronika Sandbichler, *Die Hochzeit Erzherzog Ferdinands II. und Anna Caterina Gonzagas*, in *Die Hochzeit Erzherzog Ferdinands II. Eine Bildreportage des 16. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog (Innsbruck, Schloss Ambras 23. März - 31. Mai 2010), Wien: KHM, 2010, pp. 9-29.

Sandbichler 2010b

Veronika Sandbichler, *Eleonore, Erzherzogin von Österreich, Duchessa di Mantova e Monferrato "sempre così lucido specchio inanti gli occhi"*, in *Nozze italiane. Österreichische Erzherzoginnen im Italien des 16. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog herausgegeben von Sabine Haag (Innsbruck, Schloss Ambras 25. Juni - 17. Oktober 2010), Wien: KHM, 2010, pp. 83-108.

Santoni 1888

Milziade Santoni, *Maestro Tobia da Camerino. Orafo ed emulo di Benvenuto Cellini (1530-50)*, Camerino: Borgarelli, 1888.

Sassu 2012

Giovanni Sassu, *La seconda volta. Arte e artisti attorno a Carlo V e Clemente VII a Bologna nel 1532-33*, in "e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes", articolo messo in linea il 24 giugno 2012 e consultabile online al link: <http://e-spania.revues.org/21366>.

Scailliérez 1992

Cécile Scailliérez, *François Ier et ses artistes dans le collections du Louvre*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992.

Scailliérez 1996

Cécile Scailliérez, *François Ier par Clouet*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre 23 mai - 26 août 1996), Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1996.

Scailliérez 2015

Cécile Scailliérez, *Quelques propositions pour Jean Perréal et le portrait français autour de 1515*, in *La France et l'Europe autour de 1500. Croisements et échanges artistiques* (Actes du colloque, École du Louvre-musée national du Moyen Âge-Thermes et hôtel de Cluny-musée national de la Renaissance-Château d'Écouen en partenariat avec l'Institut national d'histoire de l'art, 9-11 décembre 2010), publiés sous la direction de G. Bresc-Bautier, T. Crépin-Leblond et É. Taburet-Delahaye, Parigi: École du Louvre, 2015, pp. 179-192.

Scarton 2011

Elisabetta Scarton, *La congiura dei baroni del 1485-87 e la sorte dei ribelli*, in *Poteri, relazioni, guerra nel regno di Ferrante d'Aragona. Studi sulle corrispondenze diplomatiche*, a cura di Francesco Senatore e Francesco Storti, Napoli: ClioPress, 2011, pp. 213-290.

Schaeffer 1904

Emil Schaeffer, *Das Florentiner Bildnis*, München: Bruckmann, 1904.

Scheicher 1985

Elisabeth Scheicher, *The Collection of Archduke Ferdinand II at Schloss Ambras: its Purpose, Composition and Evolution*, in *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, edited by Oliver Impey and Arthur MacGregor, Oxford: Clarendon Press, 1985, pp. 29-38.

Scipione Pulzone 2013

Scipione Pulzone. *Da Gaeta a Roma alle Corti europee*, catalogo della mostra a cura di Alessandra Acconci e Anna Imponente (Gaeta, Museo Diocesano 27 giugno - 27 ottobre 2013), Roma: Palombi, 2013.

Sebastiano del Piombo 2008

Sebastiano del Piombo 1485 + 1547, catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati e Bernd Wolfgang Lindemann (Roma, Palazzo Venezia 8 febbraio - 18 maggio 2008; Berlino, Gemäldegalerie 28 giugno - 28 settembre 2008), Milano: Federico Motta, 2008.

Segre 1900

Arturo Segre, *Carlo II, Duca di Savoia, e le guerre d'Italia tra Francia e Spagna dal 1515 al 1525*, in "Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino" 35 (1899-1900), pp. 112-165.

Shaw 1988

Christine Shaw, *Lorenzo de' Medici and Virginio Orsini*, in *Florence and Italy. Renaissance Studies in Honour of Nicolai Rubinstein*, edited by Peter Denley and Caroline Elam, London: Westfield College - University of London - Committee for Medieval Studies, 1988, pp. 33-42.

Shearman 2003

John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, New Haven and London: Yale University Press, 2003, 2 voll.

Sicca 2002

Cinzia Maria Sicca, *Consumption and trade of art between Italy and England in the first half of the sixteenth century: the London house of the Bardi and Cavalcanti company*, in "Renaissance Studies" 16, n. 2 (June 2002), pp. 163-201.

Sicca 2006

Cinzia Maria Sicca, *Pawns of international finance and politics: Florentine sculptors at the court of Henry VIII*, in "Renaissance Studies" 20, n. 1 (February 2006), pp. 1-34.

Sicca 2012

Cinzia Maria Sicca, *Giorgio Vasari and the Progress of Italian Art in Early Sixteenth-Century England*, in *The Anglo-Florentine Renaissance. Art for the Early Tudors*, edited by Cinzia Maria Sicca and Louis A. Waldman, New Haven & London: Yale University Press, pp. 351-393.

Simonetta 2014

Marcello Simonetta, *Volpi e leoni: i Medici, Machiavelli e la rovina d'Italia*, Milano: Bompiani, 2014.

Simon 1983

Robert B. Simon, *Bronzino's portrait of Cosimo I in armour*, in "The Burlington Magazine" 125, n. 966 (September 1983), pp. 527-539.

Simon 1985

Robert B. Simon, *Bronzino's "Cosimo I de' Medici as Orpheus"*, in "Philadelphia Museum of Art Bulletin" 81, n. 348 (Autumn 1985), pp. 16-27.

Solinas 2003

Francesco Solinas, *Il Ritratto di Maria de' Medici giovane di Pietro Fachetti (1535-1613) nella galleria del principe Lancellotti*, in *Le "siècle" de Marie de Médicis, études réunies par Françoise Graziani et Francesco Solinas* ["Franco-Italica" 21-22 (2002)], Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2003, pp. 3-11.

Sotheby's 1999

Sotheby's, *Old Master Paintings*, Sale L09161, London, 8 July 1999.

Sotheby's 2007

Sotheby's, *Old Master Paintings / Day*, Sale L07032, London, 5 July 2007.

Sotheby's 2013

Sotheby's, *Old Master Paintings*, Sale N09003, New York, 6 June 2013.

Spini 1980

Giorgio Spini, *Cosimo I e l'indipendenza del principato mediceo*, Firenze: Vallecchi, 1980.

Spini 1983

Giorgio Spini, *Il principato dei Medici e il sistema degli stati europei del Cinquecento*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, Firenze: L. S. Olschki, 1983, vol. I, pp. 177-216.

Staffetti 1896

Luigi Staffetti, *Innocenzo Cybo negoziatore di Cosimo I de' Medici alla tregua di Nizza*, in "Giornale ligustico di archeologia, storia e letteratura" 1, nn. 7-8 (Luglio-Agosto 1896), pp. 231-267.

Stenzig 2013

Philipp Stenzig, *Botschafterzeremoniell am Papsthof der Renaissance. Der Tractatus de oratoribus des Paris de Grassi - Edition und Kommentar*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013, 2 voll.

Storia del matrimonio 1996

Storia del matrimonio, a cura di Michela De Giorgio e Christiane Klapisch-Zuber, Roma-Bari: Laterza, 1996.

Strong 1967a

Roy Strong, *Holbein in England - I and II*, in "The Burlington Magazine" 109, n. 770 (May 1967), pp. 276-281.

Strong 1967b

Roy Strong, *Holbein in England - III to V*, in "The Burlington Magazine" 109, n. 777 (December 1967), pp. 698-703.

Strong 1983

Roy Strong, *Artists of the Tudor Court. The Portrait Miniature Rediscovered 1520-1620*, exhibition catalogue with contributions from V. J. Murrell (London, The Victoria & Albert Museum 9 July - 6 November 1983), London: Thames and Hudson, 1983.

Strong [1984] 1987

Roy Strong, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento 1450-1650*, Milano: Il Saggiatore, 1987 [Titolo originale: *Art and Power. Renaissance festivals, 1450-1650*, Suffolk: The Boydell Press, 1984].

Strong 1987

Roy Strong, *Gloriana. The Portraits of Queen Elizabeth I*, London: Thames and Hudson, 1987.

Supino 1908

Igino Benvenuto Supino, *I Ricordi di Alessandro Allori*, Firenze: Alfani e Venturi, 1908.

Syson 1999

Luke Syson, *Medals and other portraits attributed to Cosmè Tura*, in "The Burlington Magazine" 141, n. 1153 (April 1999), pp. 226-229.

Syson - Thornton 2001

Luke Syson and Dora Thornton, *Objects of Virtue. Art in Renaissance Italy*, London: The British Museum Press, 2001.

Tabacchi 2008

Stefano Tabacchi, "Maria de' Medici, regina di Francia", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2008, vol. LXX, pp. 205-218.

Tabacchi 2009

Stefano Tabacchi, "Medici, Giuliano de'", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2009, vol. LXXIII, pp. 84-88.

Tanzini 2012

Lorenzo Tanzini, *Tuscan states: Florence and Siena*, in *The Italian Renaissance State* edited by Andrea Gamberini and Isabella Lazzarini, Cambridge: Cambridge University Press, 2012, pp. 90-111.

(Tellini) Perina 1965

Chiara (Tellini) Perina, *Parte III. La pittura*, in *Mantova. La Storia - Le Lettere - Le Arti*, Mantova: Istituto Carlo D'Arco per la storia di Mantova, 1965, vol. III (*Le Arti. Dalla metà del secolo XVI ai nostri giorni*, testo di Ercolano Marani e Chiara Perina), pp. 323-667.

Tellini Perina 1979

Chiara Tellini Perina, *Teodoro Ghisi: l'immagine fra Maniera e Controriforma*, in Dario A. Franchini, Renzo Margonari, Giuseppe Olmi, Rodolfo Signorini, Attilio Zanca e Chiara Tellini Perina, *La scienza a corte. Collezionismo eclettico natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo*, Roma: Bulzoni, 1979, pp. 239-268.

Tellini Perina 1989

Chiara Tellini Perina, *L'apertura all'Europa. Vincenzo Gonzaga e Pietro Paolo Rubens*, in *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, a cura di Mina Gregori, Milano: Cariplo, 1989, pp. 43-47.

Tellini Perina 1995

Chiara Tellini Perina, *Una proposta per Giovanni Bahuet*, in "Quaderni di Palazzo Te" 2 (1995), pp. 92-97.

Tellini Perina 1998

Chiara Tellini Perina, *Lorenzo Costa il Giovane (1537-1586)*, in *Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*, a cura di Sergio Marinelli, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 1998, pp. 109-127.

Tewes 2002

Götz-Rüdiger Tewes, *Die Medici und Frankreich im Pontifikat Leos X. Ursachen, Formen und Folgen einer Europa polarisierenden Allianz*, in *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich. Politik, Kultur und Familiengeschäfte in der europäischen Renaissance*, herausgegeben von Götz-Rüdiger Tewes und Michael Rohlmann, Tübingen: Mohr Siebeck, 2002, pp. 11-116.

Tewes 2011

Götz-Rüdiger Tewes, *Kampf um Florenz - die Medici im Exil (1494-1512)*, Köln-Weimar-Wien: Böhlau, 2011.

The Court in Europe 2012

The Court in Europe, edited by Marcello Fantoni, Roma: Bulzoni, 2012.

The Compleat Ambassador 1655

The Compleat Ambassador or Two Treatises of the Intended Marriage of Queen Elizabeth of Glorious Memory; Comprised in Letter of Negotiation of Sir Francis Walsingham, her Resident in France, London: Bedell and Collins, 1655.

The Cultural World 2004

The Cultural World of Eleonora di Toledo Duchess of Florence and Siena, edited by Konrad Eisenbichler, Aldershot-Burlington: Ashgate, 2004.

The Diplomacy of Art 2000

The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy (Papers from a Colloquium held at the Villa Spelman, Florence, 1998), edited with an introduction by Elizabeth Cropper, Milano: Nuova Alfa Editoriale, 2000.

The Image of the Individual 1998

The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance, edited by Nicholas Mann and Luke Syson, London: British Museum Press, 1998.

The Inventory 1998

The Inventory of King Henry VIII. The Transcript, edited by David Starkey, transcribed by Philip Ward and indexed by Alasdair Hawkyard, London: Harvey Miller Publishers, 1998.

The Key to Power? 2016

The Key to Power? The Culture of Access in Princely Courts, 1400-1750, edited by Dries Raeymaekers and Sebastiaan Derks, Leiden-Boston: Brill, 2016.

The Northern Renaissance 2011

The Northern Renaissance. Dürer to Holbein, exhibition catalogue edited by Kate Heard and Lucy Whitaker (Edinburgh, The Queen's Gallery, Palace of Holyroodhouse, 17 June 2011 - 15 January 2012; London, The Queen's Gallery, Buckingham Palace 2 November 2012 - 14 April 2013), London: The Royal Collection, 2011.

The Politics of Space 2009

The Politics of Space: European Courts ca. 1500-1750, edited by Marcello Fantoni, George Gorse and Malcolm Smuts, Rome: Bulzoni, 2009.

The princely courts of Europe 2000

The princely courts of Europe. Ritual, Politics and Culture under the Ancien Régime 1500-1750, edited by John Adamson, London: Seven Dials, 2000.

The Renaissance Portrait 2011

The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini, exhibition catalogue edited by Keith Christiansen and Stefan Weppelmann (Berlin, Bode-Museum 25 August - 20 November 2011; New York, The Metropolitan Museum of Art 21 December 2011 - 18 March 2012), New Haven and London: Yale University Press, 2011.

The Court Artist 2014

The Court Artist in Seventeenth-Century Italy, edited by Elena Fumagalli and Raffaella Morselli, Roma: Viella, 2014.

Tiziano e il ritratto di corte 2006

Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci, catalogo della mostra a cura di Nicola Spinosa (Napoli, Museo di Capodimonte 25 marzo - 4 giugno 2006), Napoli: Electa, 2006.

Tognetti 2013

Sergio Tognetti, *I Gondi di Lione. Una banca d'affari fiorentina nella Francia del primo Cinquecento*, Firenze: Leo S. Olschki, 2013.

Tomas 2003

Natalie R. Tomas, *The Medici Women. Gender and Power in Renaissance Florence*, Aldershot-Burlington: Ashgate, 2003.

Triff 2012

Kristin Adrean Triff, *Patronage and public image in early modern Rome. The Orsini Palace at Monte Giordano*, Turnhout: Brepols, 2012.

Turbide 2005

Chantal Turbide, *Catherine de Médicis (1519-1589) et le portrait: esquisse d'une collection royale au féminin*, in "RACAR. Revue d'art canadienne / Canadian Art Review" 30, nn. 1/2 (2005), pp. 48-58.

Turbide 2007

Chantal Turbide, *Catherine de Médicis, mécène d'art contemporain: l'hôtel de la Reine et ses collections*, in *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, études réunies et présentées par Kathleen Wilson-Chevalier avec la collaboration d'Eugénie Pascal, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, pp. 511-526.

Van der Velden 1998

Hugo van der Velden, *Medici Votive Images and the Scope and Limits of Likeness in The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, edited by Nicholas Mann and Luke Syson, London: British Museum Press, 1998, pp. 126-137.

Vasari 1966-1987

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze: Sansoni poi S.P.E.S., 1966-1987, 6 voll.

Consultabile online al link: <http://vasari.sns.it/consultazione/Vasari/indice.html> .

Vasoli 1980

Cesare Vasoli, *Il cortigiano, il diplomatico, il principe. Intellettuali e potere nell'Italia del Cinquecento*, in *La Corte e il "Cortegiano"*, vol. II (*Un modello europeo*), a cura di Adriano Prosperi, Roma: Bulzoni, 1980, pp. 173-193.

Venturelli 2008

Paola Venturelli, *'Novarum vestium inventrix', Beatrice d'Este e l'apparire: tra invenzioni e propaganda*, in *Beatrice d'Este 1475-1497*, a cura di Luisa Giordano, Pisa: ETS, 2008, pp. 147-159.

Venturi 1889

Adolfo Venturi, *Ritratti di Girolamo da Carpi donati dal Primaticcio alla regina di Francia*, in "Archivio Storico dell'Arte" 1 (1889), p. 377.

Verde 1977

Armando F. Verde, *Lo studio fiorentino 1473-1503. Ricerche e Documenti*, Pistoia: presso "Memorie Domenicane" [Firenze: Istituto nazionale di studi sul Rinascimento], 1977, vol. III, tomo II.

Vettori 1972

Francesco Vettori, *Scritti storici e politici*, a cura di Enrico Niccolini, Bari: Laterza, 1972.

Villani 2009

Stefano Villani, *Il matrimonio di una principessa. Le trattative per le nozze di Caterina di Ferdinando Medici con il principe Enrico d'Inghilterra*, in *Nobildonne, monache e cavaliere dell'Ordine di Santo Stefano. Modelli e strategie femminili nella vita pubblica della Toscana granducale*, Atti del convegno a cura di Marcella Aglietti (Pisa, 22-23 maggio 2009), Pisa: ETS, 2009, pp. 215-233.

Virtue and Beauty 2001

Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women, exhibition catalogue edited by David Alan Brown (Washington, The National Gallery of Art 30 September 2001 - 6 January 2002), Princeton: Princeton University Press, 2001.

Visceglia 2002

Maria Antonietta Visceglia, *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Roma: Viella, 2002.

Visceglia 2008

Maria Antonietta Visceglia, *L'ambasciatore spagnolo alla corte di Roma: linee di lettura di una figura politica*, in *Diplomazia e politica della Spagna a Roma. Figure di ambasciatori*, a cura di Maria Antonietta Visceglia ["Roma moderna e contemporanea", 1-3 (2007)], Roma: Università Roma Tre-CROMA, 2008, pp. 3-27.

Visceglia 2009

Maria Antonietta Visceglia, *Riti di corte e simboli della regalità. I regni d'Europa e del Mediterraneo dal Medioevo all'Età moderna*, Roma: Salerno Editrice, 2009.

Vivere a Pitti 2003

Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia, a cura di Sergio Bertelli e Renato Pasta, Firenze: Olschki, 2003.

Volpini 2010a

Paola Volpini, *Pietro e i suoi fratelli. I Medici fra politica, fedeltà dinastica e corte spagnola*, in *Uomini di governo italiani al servizio della Monarchia spagnola (secoli XVI e XVII)*, a cura di Carlos José Hernando Sánchez e Gianvittorio Signorotto ["Cheiron. Materiali e strumenti di aggiornamento storiografico" 53-54 (2010)], Roma: Bulzoni, 2010, pp. 127-162.

Volpini 2010b

Paola Volpini, *Razón dinástica, razón política e intereses personales. La presencia de miembros de la dinastía Medici en la corte de España en el siglo XVI*, in *Centros de Poder Italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, a cura di José Martínez Millán e Manuel Rivero Rodríguez, Madrid: Polifemo, 2010, vol. I, pp. 207-226.

Volpini 2011

Paola Volpini, *Il silenzio dei negozi e il rumore delle voci. Il sistema informativo di Ferdinando I de' Medici in Spagna*, in *Sulla diplomazia in età moderna. Politica, economia, religione*, a cura di Renzo Sabbatini e Paola Volpini, Milano: FrancoAngeli, 2011, pp. 165-192.

Volpini 2013a

Paola Volpini, *Ambasciatori, cerimoniali e informazione politica: il sistema diplomatico e le sue fonti*, in *Nel laboratorio della storia. Una guida alle fonti dell'età moderna*, a cura di Maria Pia Paoli, Roma: Carocci, 2013, pp. 237-264.

Volpini 2013b

Paola Volpini, *Leggere un'istruzione a un ambasciatore*, in *Nel laboratorio della storia. Una guida alle fonti dell'età moderna*, a cura di Maria Pia Paoli, Roma: Carocci, 2013, pp. 367-373.

Walter 2009a

Ingeborg Walter, "Medici, Giuliano de'", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2009, vol. LXXIII, pp. 81-84.

Walter 2009b

Ingeborg Walter, "Medici, Piero de' (Piero il Gottoso)", in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani, 2009, vol. LXXIII, pp. 151-158.

Warburg [1902] 2004

Aby Warburg, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, in Aby Warburg, *Opere*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino: Nino Aragno, 2004, vol. I (*La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti*), pp. 267-318 [Titolo originale: *Bildkunst und florentinisches Bürgertum*, Leipzig: Seemann, 1902].

Warnke [1985] 1991

Martin Warnke, *Artisti di corte. Preistoria dell'artista moderno*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991 [Titolo originale: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln: DuMont, 1985].

Watkins 2008

John Watkins, *Toward a New Diplomatic History of Medieval and Early Modern Europe*, in "The Journal of Medieval and Early Modern Studies" 38, n. 1 (Winter 2008), pp. 1-14.

Witthoft 1996

Brucia Witthoft, *Riti nuziali e loro iconografia*, in *Storia del matrimonio*, a cura di Michela De Giorgi e Christiane Klapisch-Zuber, Roma-Bari: Laterza, 1996, pp. 119-148.

Woodall 2007

Joanna Woodall, *Anthonis Mor. Art and Authority*, Zwolle: Waanders, 2007.

Woods-Marsden 1993

Joanna Woods-Marsden, *Per una tipologia del ritratto di stato nel Rinascimento italiano*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, a cura di Augusto Gentili, Philippe Morel e Claudia Cieri Via, Roma: Bulzoni, 1993, pp. 31-62.

Woods-Marsden 2001

Joanna Woods-Marsden, *Portrait of the Lady, 1430-1520*, in *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, exhibition catalogue edited by David Alan Brown (Washington, The National Gallery of Art 30 September 2001 - 6 January 2002), Princeton: Princeton University Press, 2001, pp. 63-87.

Woods-Marsden 2005

Joanna Woods-Marsden, *One Artist, Two Sitters, One Role. Raphael's Papal Portraits*, in *The Cambridge Companion to Raphael*, edited by Marcia B. Hall, New York: Cambridge University Press, 2005, pp. 120-140.

Your Humble Servant 2006

Your Humble Servant. Agents in Early Modern Europe, edited by Hans Cools, Marika Keblusek, Badeloch Noldus, Hilversum: Verloren, 2006.

Zama 1994

Raffaella Zama, *Gli Zaganelli (Francesco e Bernardino) pittori. Catalogo generale*, presentazione di Federico Zeri, Rimini: Luisè Editore, 1994.

Zapperi 2012

Roberto Zapperi, *Monna Lisa addio. La vera storia della Gioconda*, Firenze: Le Lettere, 2012.

Zarri 2000

Gabriella Zarri, *Recinti. Donne, clausura e matrimonio nella prima età moderna*, Bologna: Il Mulino, 2000.

Zemon Davis 2000

Natalie Zemon Davis, *The Gift in Sixteenth-Century France*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2000.

Zeri 1957

Federico Zeri, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino: Einaudi, 1957.

Zeri 1980

Federico Zeri, *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art. Sieneese and Central Italian Schools*, with the assistance of Elizabeth E. Gardner, Vicenza: Neri Pozza, 1980.

Zobi 1868

Antonio Zobi, *Delle nozze del Magnifico Giuliano de' Medici con la principessa Filiberta di Savoia*, Firenze: per gli eredi Botta, 1868.

Zvereva 2002

Alexandra Zvereva, *Les Clouet de Catherine de Médicis. Chefs-d'œuvre graphiques du Musée Condé*, catalogue de l'exposition (Chantilly, Musée Condé 25 septembre 2002 - 6 janvier 2003), Paris: Somogy, 2002.

Zvereva 2007

Alexandra Zvereva, *Catherine de Médicis et les portraitistes français*, in *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, études réunies et présentées par Kathleen Wilson-Chevalier avec la collaboration d'Eugénie Pascal, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, pp. 527-543.

Zvereva 2008a

Alexandra Zvereva, «*Par commandement et selon devys d'icelle dame*»: *Catherine de Médicis commanditaire de portraits*, in *Il mecenatismo di Caterina de' Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, a cura di Sabine Frommel e Gerhard Wolf con la collaborazione di Flaminia Bardati, Venezia: Marsilio, 2008, pp. 215-228.

Zvereva 2008b

Alexandra Zvereva, *La galerie de portraits de l'hôtel de la Reine (hôtel de Soissons)*, in *La galerie à Paris (XIV-XVIIe siècle)*, études réunies par Monique Chatenet ["Bulletin monumental" 166, n. 1 (Mars 2008)], Paris: Société Française d'Archéologie, pp. 33-41.

Zvereva 2011

Alexandra Zvereva, *Portraits dessinés de la cour des Valois. Les Clouet de Catherine de Médicis*, préface par Denis Crouzet, Paris: Arthena, 2011.



Fig. 1 - Ambito fiorentino (copia da Botticelli), *Ritratto di Maddalena de' Medici*, primo quarto del XVI secolo. Olio su tela, 70 x 55 cm. Galleria Palatina e Appartamenti Reali (depositi del Soffittone di Palazzo Pitti), Firenze, Poggio Imperiale n. 218.

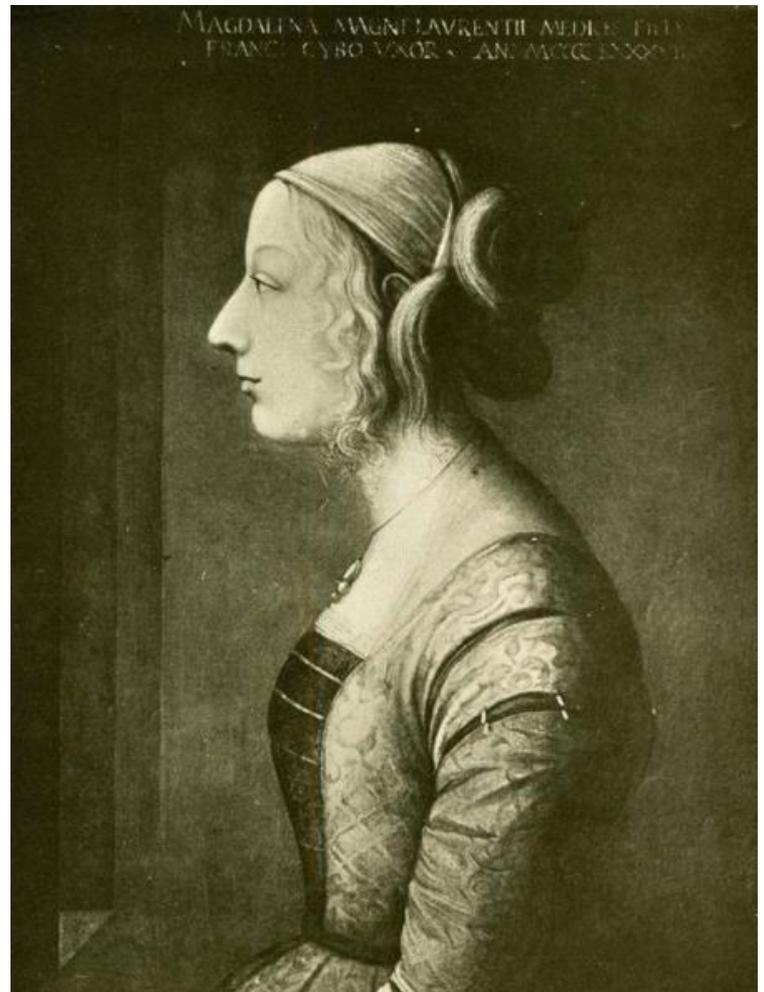


Fig. 2 - Ambito fiorentino (copia dal Ghirlandaio), *Ritratto di Maddalena de' Medici*, XVI secolo. Olio su tavola, 63 x 48 cm. Palazzo di Montecitorio, Roma, Inv. n. 1074.



Fig. 3 - Jean Perréal (bottega), *Luigi XII, re di Francia (1462-1515)*, 1510-1514 circa. Olio su tavola, 31,8 x 23,8 cm. The Royal Collection, Windsor Castle, Inv. n. RCIN 403431.



Fig. 4 - Raffaello Sanzio, *Ritratto di Giuliano de' Medici*, XVI secolo. Dipinto, 23 x 17 cm. Ubicazione sconosciuta. Catalogo della Fototeca Zeri, n. 30888.



Fig. 5 - Anonimo, *Ritratto di Giuliano de' Medici* (copia da Raffaello), XVI secolo. Dipinto, 23 x 17 cm. Ubicazione sconosciuta. Catalogo della Fototeca Zeri, n. 30889.



Fig. 6 - Pietro Vannucci detto Perugino, *Ritratto di Francesco Maria delle Opere*, 1494. Olio su tavola, 52 x 44 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 1700.



Fig. 7 - Raffaello Sanzio, *Ritratto di Agnolo Doni*, 1504-1506 circa. Olio su tavola, 65 x 47,7 cm. Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Firenze, Inv. 1912 n. 61.



Fig. 8 - Raffaello Sanzio, *Ritratto di Maddalena Strozzi*, 1504-1506 circa. Olio su tavola, 65 x 45,8 cm. Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Firenze, Inv. 1912 n. 59.



Fig. 9 - Raffaello Sanzio, *Ritratto di giovane*, 1503-1504 circa. Olio su tavola di noce rinforzata su pino, 54 x 39 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. n. 72.

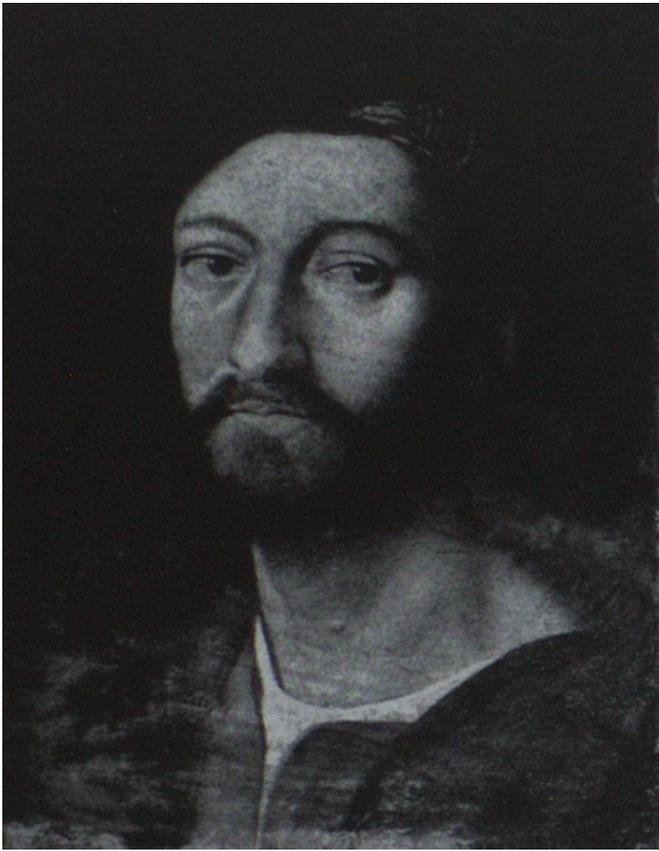


Fig. 10 - Anonimo, *Giuliano de' Medici, duca di Nemours* (copia da Raffaello), prima metà del XVI secolo. Olio su tavola, 50,80 x 35,56 cm. Collection of the Duke of Northumberland, Alnwick Castle.



Fig. 11 - Alessandro Allori, *Ritratto di Giuliano de' Medici duca di Nemours* (copia da Raffaello), 1580?. Olio su tavola, 87 x 70 cm. Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Firenze, Inv. 1890 n. 775.



Fig. 12 - Giovan Francesco Penni, *Giuliano de' Medici (1479–1516), duca di Nemours* (copia da Raffaello), 1515. Tempera ed olio su tela, 83,2 x 66 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. n. 49.7.12.



Fig. 13 - Anonimo, *Ritratto di Giuliano de' Medici* (copia da Raffaello), 1515. Dipinto su tela montata su tavola di noce, 67 x 53 cm. Collezione privata (Zambrini di Vallescura - Luigi Brunetti), Bellinzona.

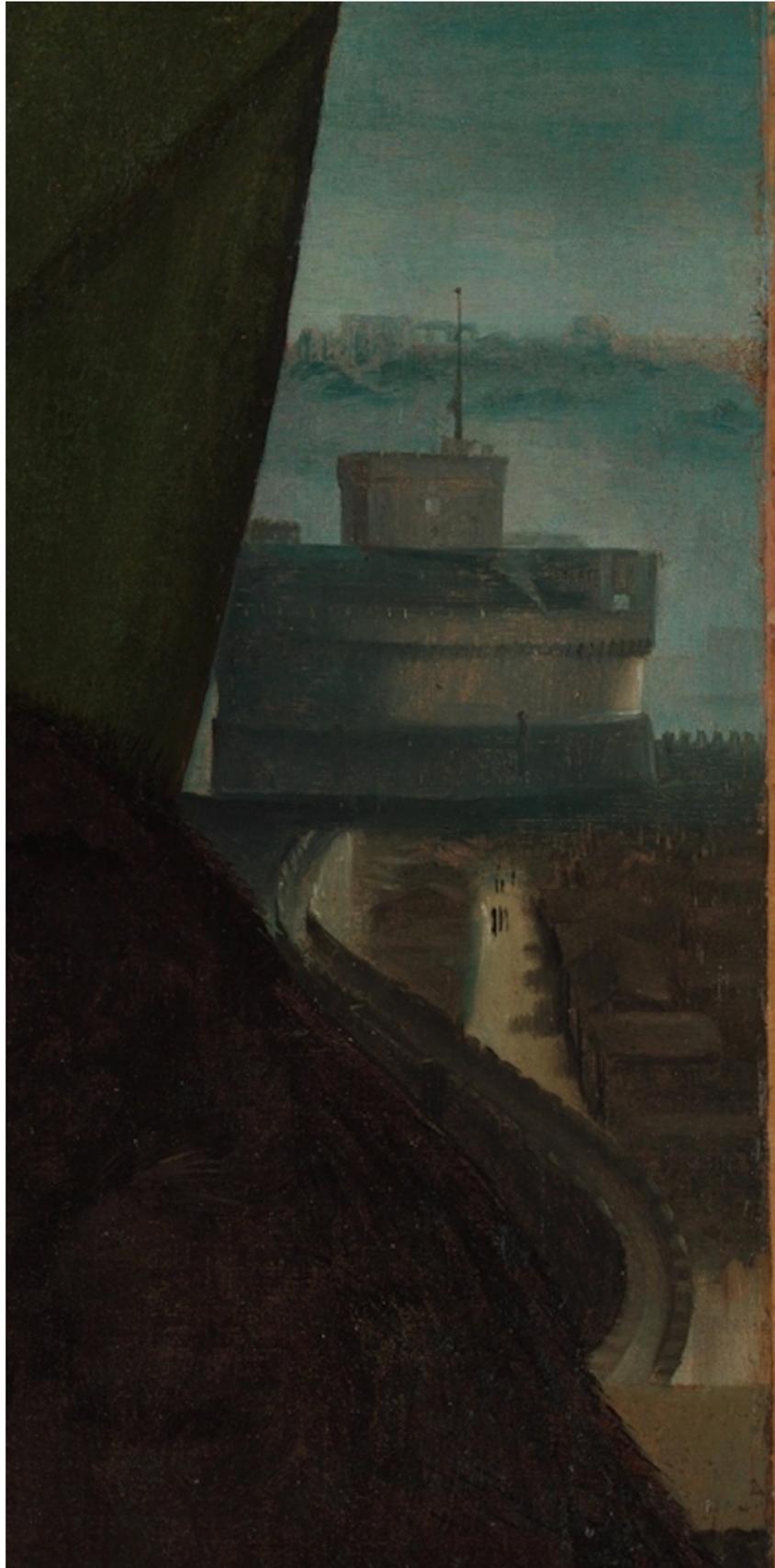


Fig. 14 - Particolare della fig. 12.

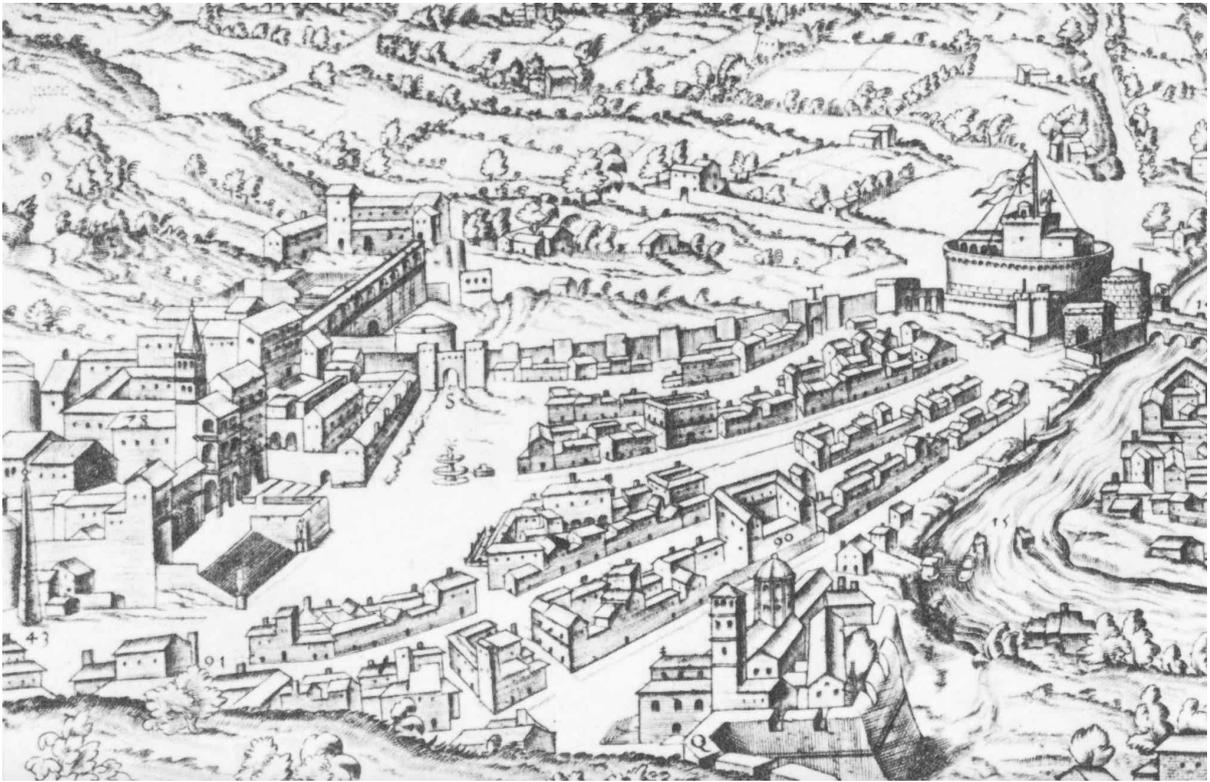
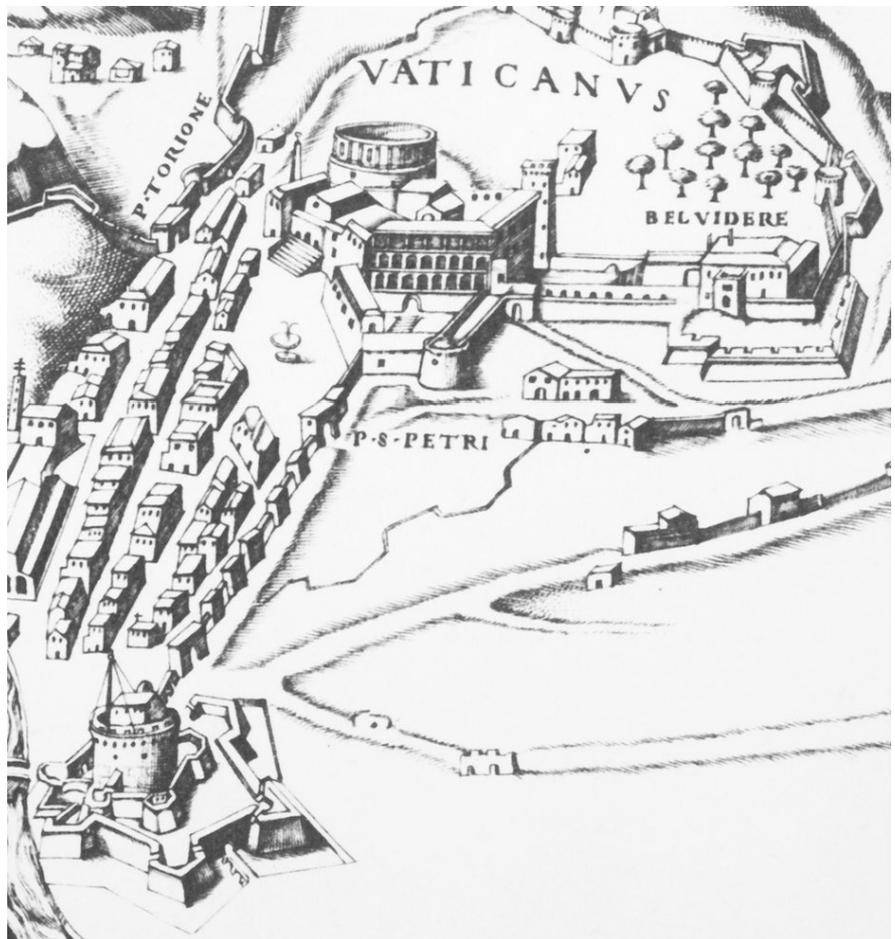


Fig. 15 - Particolare della Pianta di Roma di Ugo Pinard (1555), da: *Le piante di Roma* 1962, vol. II, Pianta CXII, Tavola 223.

Fig. 16 - Particolare della Pianta di Roma di Niccolò Beatrizet (1557), da: *Le piante di Roma* 1962, vol. II, Pianta CXIII, Tavola 224.



Conto del S^{ro} Giuliano Laner
to adomonia Canigiani.

Fig. 17 e 18 - Conti di Giuliano de' Medici in Archivio Salviati, *Miscellanea*, serie II, filza 1, fasc. 28.

Stanti e bitou spesi d'ogni ca' d'lonforia	1225
Stanti e montano li pouysionz date lo ill m ^o s. alla ata d'madama computato d'prima sua misel repe li d'no 800 d' m ^o s. tutto m ^o s. om	4000
Stanto montano li pouysionz quella d' d' s. da alio naco d'any nez e a sua misel q' capuro ar d'ogelby e al s ^{ro} Spolito suo figlo p ^o m ^o s. om	800
Stanti montano pui d'bitou d'sua famy clai comi p ^o m ^o s. nte sur d' al g' ad' cno d'rogassa	668
Stanti montano pui spesi fatte la d' d' s. in pui sua cose p ^o m ^o s. ulari d'alla d'itornata d' Lurano aronia fino age sto d' 21 d' d' s. om	2900
Stanti spesi mille spesi d'sua casa e sua sta p ^o m ^o s. ulari d'alla d'itornata d' Lurano aronia fino age sto d' 21 d' d' s. om	



Fig. 19 - Raffaello Sanzio, *Ritratto di Lorenzo de' Medici duca d'Urbino*, 1518. Olio su tela, 97 x 79 cm. Ira Spanierman (collezione privata), New York.



Fig. 20 - Jean Perréal detto Jean de Paris, *Ritratto di donna (Madeleine de la Tour d'Auvergne ?)*, 1517-1518. Olio su tavola, 37 x 37 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. Depositi n. 37.



Fig. 21 - Alessandro Araldi, *Ritratto di Barbara Pallavicino*, secondo decennio del XVI secolo. Olio su tavola, 46,5 x 35 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. Palatina 1912 n. 371.



Fig. 22 - Scuola lombarda, *Beatrice d'Este, duchessa di Milano*, fine XV secolo. Olio su tavola, 51 x 34,5 cm. Christ Church, University of Oxford, Oxford, Inv. n. JBS 156.

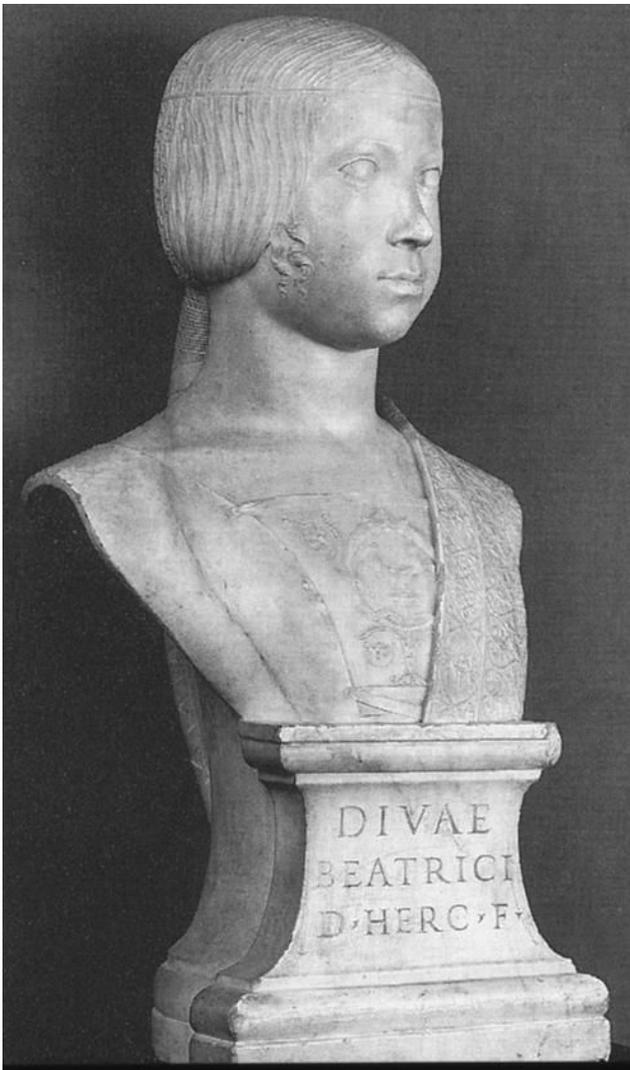


Fig. 23 - Gian Cristoforo Romano, *Ritratto di Beatrice d'Este*, 1490-1491. Marmo, 59,5 x 30 x 24,3 cm. Musée du Louvre, Parigi, Inv. n. ML 10.

Fig. 24 - *Diploma di donazione (28 gennaio 1494)*, 1494. Tempera e foglia d'oro su pergamena, 61 x 55 cm. British Library, Londra, Add. MS 21413, c. 1r. Particolare con il ritratto di Beatrice d'Este.





Fig. 25 - Maestro della Pala Sforzesca, *Madonna in trono col Bambino, i Dottori della Chiesa e la famiglia di Ludovico il Moro ("Pala Sforzesca")*, 1494-1495. Olio e tempera su tavola, 230 x 165 cm. Pinacoteca di Brera, Milano, Inv. n. Reg. Cron. 451.



Fig. 26 - Particolare del ritratto di Beatrice d'Este.



Fig. 27 e 28 - Francesco Zaganelli, *Ritratti di Rolando Pallavicino con la figlia e Domitilla Gambarà*, 1519. Dipinto su tavola, 67 x 40 cm (cadauna). Chiesa della SS. Annunziata, Parma.



Fig. 29 - Tiziano Vecellio, *Ritratto del cardinale Ippolito de' Medici*, 1532-1533. Olio su tela, 139 x 107 cm. Galleria Palatina e Appartamenti Reali, Firenze, Inv. Palatina 1912 n. 201.



Fig. 30 - Sebastiano Luciani, *Ritratto di gentiluomo*, quarto decennio del XVI secolo. Olio su tavola, 107,6 x 95,8 cm. Collezione privata.

Fig. 31 - Valerio Belli detto Valerio Vicentino, *Cassetta Medici*, 1530-1532. Cristallo di rocca inciso e controfondato con foglie d'argento, argento dorato e smalti, 15 x 26,7 x 14,5 cm. Museo degli Argenti, Firenze, Inv. Gemme 1921 n. 505.





Fig. 32 - Hans Holbein il Giovane, *Cristina di Danimarca, Duchessa di Milano*, 1538. Olio su tavola, 179,1 x 82,6 cm. The National Gallery, Londra, Inv. n. NG2475.



Fig. 33 - Hans Holbein il Giovane, *Thomas Howard, terzo duca di Norfolk*, 1539 circa. Olio su tavola, 80,1 x 61,4 cm. The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 404439.

Fig. 34 - Hans Holbein il Giovane, *Henry Howard, conte di Surrey*, 1532-1533. Gessetti ed inchiostro su carta preparata, 25,1 x 20,5 cm. The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 912215.





Fig. 35 - Hans Holbein il Giovane, *Henry Howard, conte di Surrey*, 1532-1536. Gessetti ed inchiostro su carta preparata, 29 x 21 cm. The Royal Library, Windsor, Inv. n. RCIN 912216.

Fig. 36 - Lucas Horenbout, *Henry Fitzroy, duca di Richmond e Somerset (1519-1536)*, 1533-1534. Acquerello su pergamena incollata su carta da gioco, 4,4 cm (diametro). The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 420019.



Fig. 37 - Hans Holbein il Giovane, *Mary, duchessa di Richmond e Somerset*, 1532-1533. Gessetti ed inchiostro su carta preparata, 26,6 x 19,9 cm. The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 912212.



Fig. 38 - Roland Lockett, *Lady Margaret Beaufort (1443–1509), contessa di Richmond e Derby*, 1598. Olio su tavola, 177,8 x 114,3 cm. University of Cambridge, Cambridge, Inv. n. 37.



Fig. 39 - Hans Holbein il Giovane, *Ritratto di dama sconosciuta*, 1532-1538. Gessetti, tempera ed inchiostro su carta preparata, 27,1 x 16,9 cm. The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 912190.

Fig. 40 - Hans Holbein il Giovane, *Elizabeth, Lady Audley*, 1538 circa. Gessetti, inchiostro e punta metallica su carta preparata, 29,3 x 20,8 cm. The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 912191.



Fig. 41 - Hans Holbein il Giovane, *Elizabeth, Lady Audley*, 1538 circa. Acquerello su pergamena incollata su carta da gioco, 5,6 cm (diametro). The Royal Collection, Windsor, Inv. n. RCIN 422292.



Fig. 42 - Agnolo Bronzino, *Ritratto di Cosimo I de' Medici come Orfeo*, 1537-1539 circa. Olio su tavola, 93,7 x 76,4 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Inv. n. 1950-86-1.



Fig. 43 - Agnolo Bronzino, *Ritratto di Giovanni de' Medici bambino*, 1543. Olio su tavola, 58 x 45 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 1475.



Fig. 44 - Agnolo Bronzino, *Ritratto di Cosimo I de' Medici*, 1543. Olio su tavola, 74 x 58 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. Depositi n. 28.

Fig. 45 - Agnolo Bronzino, *Duchessa Eleonora di Toledo*, 1543. Olio su tavola, 59 x 46 cm. Národní galerie, Praga, Inv. n. D-880 (O 11971).

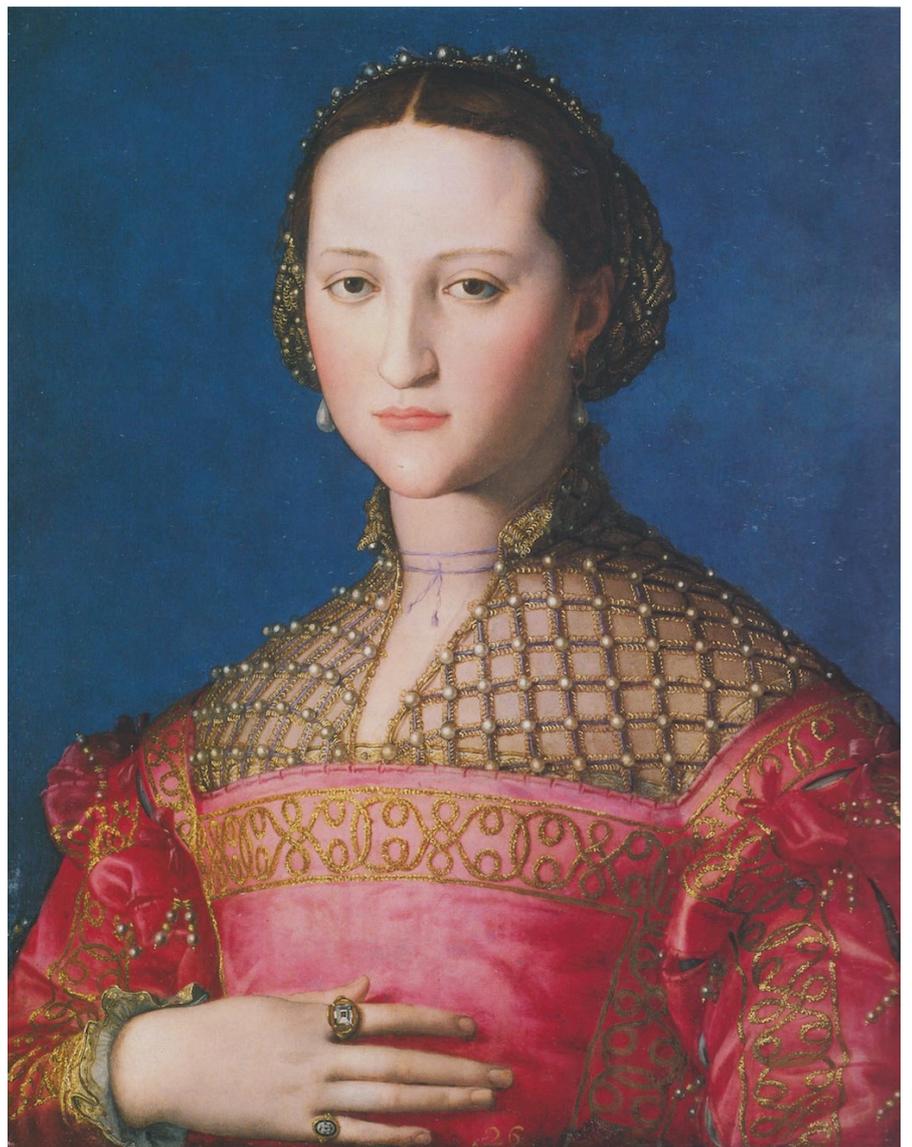




Fig. 46 - Agnolo Bronzino, *Ritratto di Eleonora di Toledo col figlio Giovanni de' Medici*, 1545. Olio su tavola, 115 x 96 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 748.

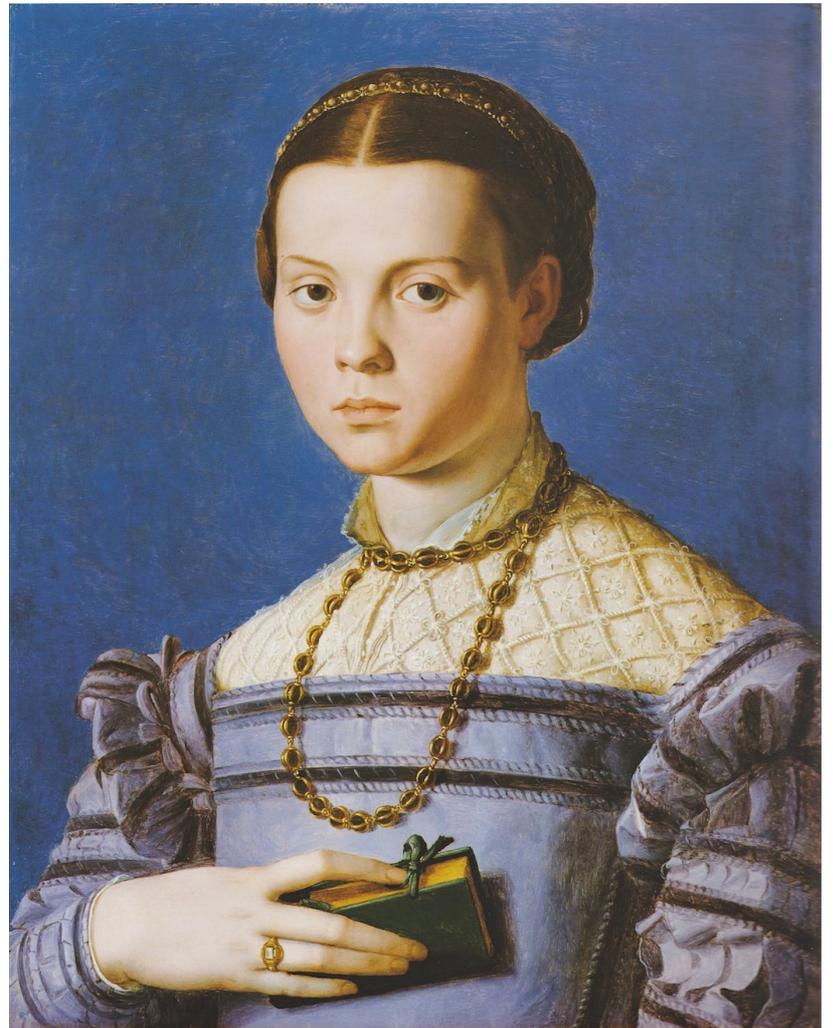


Fig. 47 - Agnolo Bronzino, *Ritratto di fanciulla con libro*, 1548-1550 circa. Olio su tavola, 58 x 46,5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 770.



Fig. 48 - Agnolo Bronzino, *Ritratto di Maria de' Medici*, 1550-1551. Olio su tavola, 52,8 x 38,5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 1572.



Fig. 49 - Agnolo Bronzino, *Ritratto di Francesco I de' Medici fanciullo*, 1551. Olio su tavola, 58 x 41,3 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 1571.



Fig. 50 - Costantino de' Servi, *Ritratto di Eleonora di Francesco I de' Medici duchessa di Mantova*, 1584 circa. Olio su rame, 7,5 x 5,8 cm circa. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 4533.



Fig. 51 - Lorenzo Costa il Giovane o Teodoro Ghisi, *Ritratto del principe Vincenzo Gonzaga*, 1582. Dipinto su tavola, 13,5 x 10,5 cm. Innsbruck, Schloss Ambras.



Fig. 52 - Giannino Bahuet, *Ritratto di Vincenzo I Gonzaga nel giorno dell'incoronazione*, 1587 circa. Olio su tela, 210 x 117 cm. Collezione privata.



Fig. 53 - Giannino Bahuet (attr.), *Ritratto di Vincenzo I Gonzaga con l'armatura «VI»*, 1587 circa. Olio su tela, 107,7 x 137,6 cm. Collezione privata.



Fig. 54 - Jacopo Ligozzi, *Ritratto di donna*, 1586 circa. Olio su tavola, 68 x 52 cm. Firenze, Galleria degli Uffizi, Inv. OdA Poggio a Caiano n. 64.



Fig. 55 - Alessandro Allori (bottega), *Ritratto di una nobildonna*, XVI secolo. Olio su tavola, 46,3 x 41,3 cm (in origine 43,5 x 35 cm). Baltimore, The Walters Art Museum, Inv. n. 37.1112.

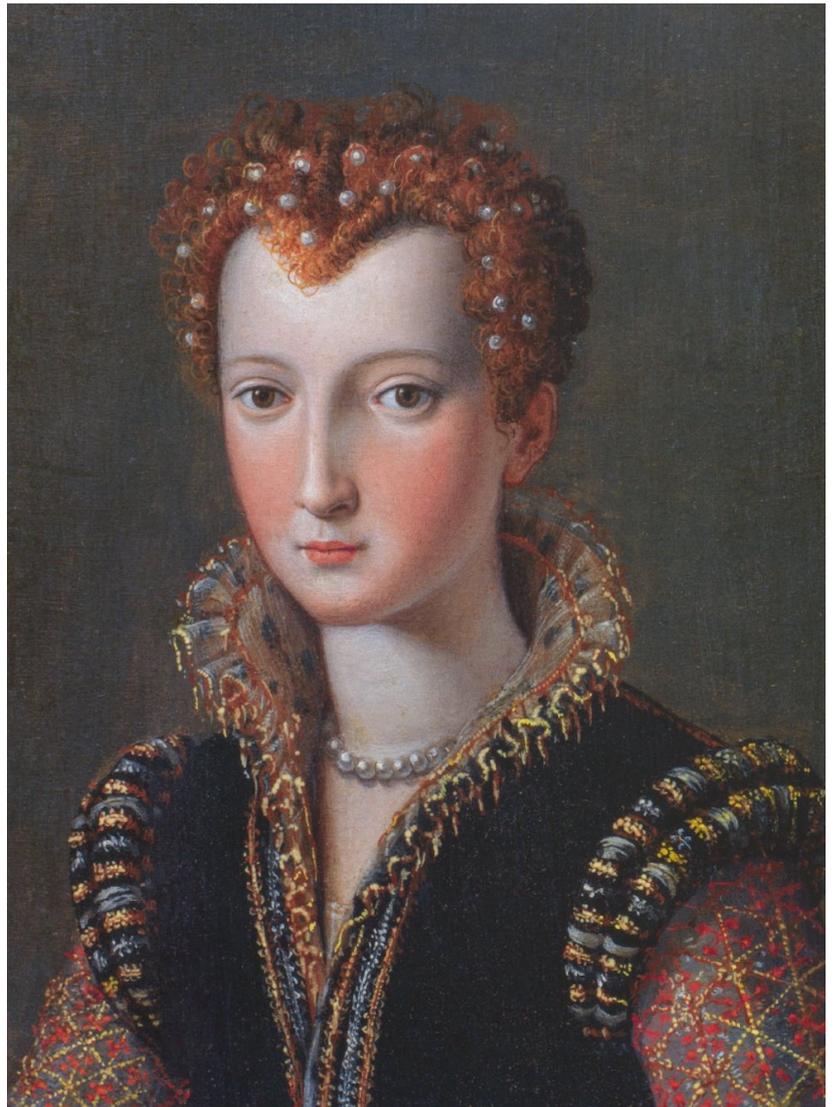


Fig. 56 - Alessandro Allori (bottega), *Ritratto di Camilla Martelli*, XVI secolo. Olio su tavola, 66,5 x 51,5 cm. Sotheby's, *Old Master Paintings / Day*, Sale Number L07032, London, 5 July 2007, n. 182.



Fig. 57 - *Camilla Martelli*, incisione di Francesco Allegrini, 1761.

Fig. 58 - Alessandro Allori, *Ritratto di donna*, 1565-1568. Olio su rame, 16,7 x 12,7 cm. Newark, The Alana Collection, Inv. n. 2012.21.



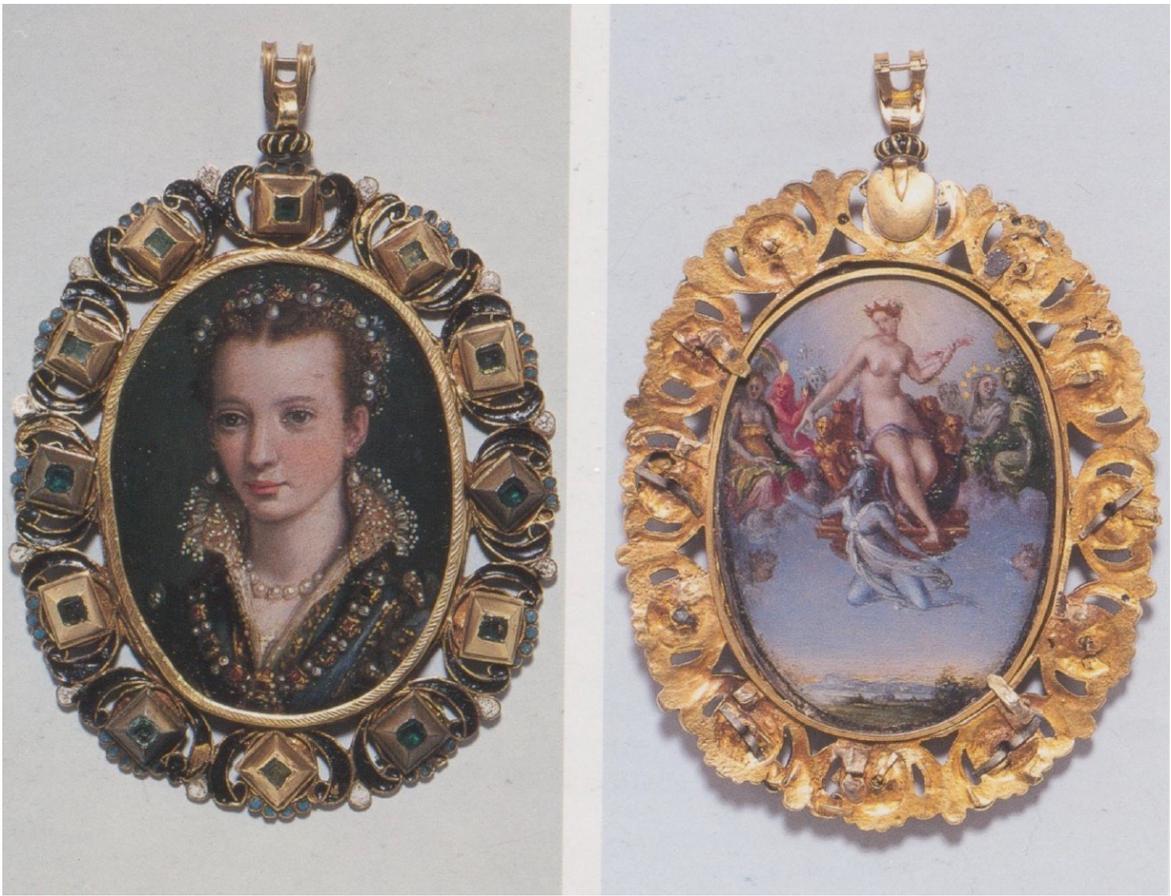


Fig. 59 - Pittore toscano, *Pendente con il ritratto in miniatura di una dama ed allegoria*, 1560-1586. Olio su argento e cornice d'oro smaltato, 5,2 x 3,9 cm (alto 8,4 cm con la cornice). Lugano, Collezione Thyssen-Bornemisza.



Fig. 60 - Alessandro Allori oppure Mirabello Cavalori, *Ritratto di una principessa Medici*, 1550-1590. Dipinto su tavola, 116 x 90 cm. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. Gemäldegalerie n. 2583.



Fig. 61 - Pierre Dumonstier I, *Cristina di Lorena*, 1572 circa. Inchiostro nero e sanguigna su carta, 32,8 x 23,5 cm. The British Museum, Londra, Inv. n. 1910,0212.81.



Fig. 62 - Jean Clouet (scuola), *Cristina di Lorena*, 1584 circa/ ante 1588. Inchiostro nero e sanguigna su carta, 34 x 24,8 cm. Musée Condé, Chantilly, Inv. n. MN 353.



Fig. 63 - Ambito francese, *Ritratto di Cristina di Lorena*, 1580 circa/ante 1588. Olio su tavola, 39,5 x 32,5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 4338.



Fig. 64 - Costantino de' Servi, *Ritratto di Cristina di Lorena*, 1589 circa. Olio su rame, 7,5 x 6 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 4529.



Fig. 65 - Santi di Tito, *Ritratto di bambina (Maria de' Medici?)*, 1575-1576. Olio su tavola, 32,5 x 29,5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 1468.



Fig. 66 - Pittore fiorentino, *Ritratto di Maria de' Medici bambina*, 1580-1583. Olio su tela, 53 x 40 cm. Galleria Palatina, Firenze, Inv. Poggio Imperiale 1860 n. 393.



Fig. 67 - Pittore fiorentino, *Ritratto di Maria de' Medici*, 1588-1590. Olio su tela, 66 x 51,5 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 2503.



Fig. 68 - Santi e Tiberio Titi (ambito), *Ritratto di Maria de' Medici*, 1590 circa. Olio su tavola, 53 x 39 cm. Museo di Casa Vasari, Arezzo, Inv. 1890 n. 2489 (in deposito dalle Gallerie fiorentine).



Fig. 69 - Pietro Fachetti, *Ritratto di Maria de' Medici*, 1593-1595 circa. Olio su tela, 180 x 90 cm. Palazzo Lancellotti, Roma, collezione privata.



Fig. 70 - Santi di Tito e bottega, *Ritratto di Maria de' Medici*, 1600. Olio su tela, 194,5 x 109,5 cm. Galleria Palatina, Firenze, Inv. 1890 (Deposit) n. 2421.



Fig. 71 - Pittore ignoto, *Ritratto di Maria de' Medici*, 1600 circa. Tempera su cartoncino ovale, 9,2 x 6,6 cm. Galleria degli Uffizi, Firenze, Inv. 1890 n. 8952.



Fig. 72 - *Maria de' Medici*, incisione di Johann Sadeler I, 1600.



Fig. 73 - Ignoto pittore, *Ritratto nuziale*, fine XVI-inizio XVII secolo. Olio su tela, 103,5 x 90,8 cm. Sotheby's, *Old Master Paintings*, Sale Number N09003, New York, 6 June 2013, n. 16.