



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO
CICLO XXXI

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

GIUSEPPE MARIA CRESPI E IL GRAN PRINCIPE FERDINANDO:
ANALISI E RICOSTRUZIONE DI UN CONTESTO

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/02

Dottorando

Dott. ssa Elisa Zucchini

(firma)

Tutore

Prof. Vincenzo Farinella

(firma)

Coordinatore

Prof. Andrea De Marchi

(firma)

Anni 2015/2018

INDICE

Introduzionep. 5

Capitolo 1

Zanotti, Luigi Crespi e la memoria del Serenissimo Principep. 13

Crespi nella corrispondenza medica.....p. 23

Il ruolo di Vincenzo Ferdinando Ranuzzi Cospi.....p. 26

Il primo viaggio a Venezia del Gran Principe nel resoconto di Ranuzzi Cospi.p. 30

Le vicende della *Strage degli Innocenti*.....p. 33

Il soggiorno di Crespi a Pratolinop. 39

Affinità elettive fra Crespi e Ferdinandop. 46

Capitolo 2

Peculiarità iconografiche.....p. 61

Nota sullo stato di conservazione.....p. 66

L'Estasi di santa Margherita da Cortona.....p. 68

La Strage degli Innocentip. 73

Tappe di un'amicizia: le *Nature morte* e gli *Autoritratti*p. 82

La Fiera di Poggio a Caianop. 87

I "Tondi" di Pisap. 92

Le due versioni de *La pulce*p. 96

Amore e Psiche.....p. 105

Capitolo 3

Il Gran Principe Ferdinando e Seneca.....p. 108

La corte di Ferdinando come *domus Sapientiae*p. 119

Violante Beatrice di Baviera e lo stoicismop. 128

Tracce stoiche nelle iconografie di Crespi.....p. 138

Lo stoicismo fra Firenze e Bolognap. 148

Stoicismo cristiano e rinnovamento religiosop. 153

Capitolo 4

Il percorso di un mecenate innovativop. 158

Estro, “gran gusto” e saggezza nell’allestimento delle collezioni del Gran Principe	p. 168
Junius e Boschini: spunti teorici del gusto di Ferdinando de’Medici	p. 175
L’esempio di Leopoldo de’Medici.....	p. 189

Capitolo 5

Pittura e musica nel mecenatismo di Ferdinando de’Medici	p. 194
I cantanti nella corrispondenza artistica del Gran Principe.....	p. 211

<u>Conclusioni</u>	p. 215
--------------------------	--------

Appendice

La collezione di dipinti di Händel: eco del gusto di Ferdinando?	p. 218
--	--------

<u>Ringraziamenti</u>	p. 234
-----------------------------	--------

<u>Excerpta documentari</u>	p. 235
-----------------------------------	--------

<u>Bibliografia</u>	p. 250
---------------------------	--------

<u>Illustrazioni</u>	p. 277
----------------------------	--------

INTRODUZIONE

L'immagine corrente del Gran Principe Ferdinando de' Medici è quella di uno degli ultimi mecenati di una gloriosa dinastia in estinzione anche per propria colpa, di un "libertino" nel senso filosofico e morale del termine, impegnato ad opporsi al bigottismo e all'autoritarismo del padre Cosimo III mediante una vita dedicata ai piaceri equivoci del teatro in musica, del carnevale veneziano, delle arti belle e preziose, stroncata dalla sifilide prima che potesse salire al trono. Essa trae origine da un manoscritto anonimo intitolato *Vita e morte del Serenissimo Gran Principe Ferdinando di Toscana*, databile alla seconda metà del diciottesimo secolo¹, e dall'*Istoria del Granducato di Toscana* di Galluzzi, ed è stata perpetuata, a volte con aggiunta d'illazioni (è il caso di *Firenze dai Medici ai Lorena* di Conti²), fino al ventesimo secolo. Pieraccini, sulla base di quelle fonti settecentesche, diagnostica al principe una debolezza nervosa congenita, dovuta a forti tare ereditarie, che l'avrebbe condotto alla dissipazione. Sulla medesima linea si colloca Acton, che, ne *Gli ultimi Medici*, sottolinea di Ferdinando la ribellione al padre e l'anticlericalismo, la continua ricerca di piaceri conseguente all'inattività politica, l'insoddisfazione, ma anche l'amore per le arti e l'abitudine di accompagnarsi ad artisti e musicisti, per «evadere dall'irritante bigotteria dei suoi tempi, da suo padre e dalla sua sfortunata moglie»³ - ritratto diffusosi persino nella narrativa, per esempio ne *La camicia bruciata* di Anna Banti, dove Ferdinando figura nel ruolo di dissoluto roso dall'inquietudine e marito freddo, al punto che il suo mecenatismo è ridotto a velleità artistiche⁴. Dal giudizio degli storici è scaturita un'interpretazione estetizzante, quasi edonistica del suo collezionismo in *Mecenati e pittori* di Haskell, ove si identifica nella figura di Ferdinando lo spartiacque fra gusto seicentesco e gusto settecentesco, in virtù della predilezione per il colore e la «*belle matière*», e si indaga la sua collaborazione, più stretta del solito, con gli artisti attivi per lui, ma, alla luce di una visione del suo carattere incentrata sulla «*preziosità fin-de-siècle*» e sull'inclinazione ai piaceri, si ritengono i soggetti dei dipinti da lui commissionati pretesti per composizioni fantasiose.⁵ Il testo di Haskell è stato punto di partenza per la critica d'arte successiva: Lankheit, proseguendo questa lettura, identifica nella produzione scultorea di Soldani Benzi destinata al Gran Principe un esempio di scultura a tendenza libertina per le figure morbide, dal modellato delicato.⁶ I suddetti studi, congiuntamente a quelli di Chiarini⁷ e Strocchi⁸, sono

¹ FRANCIS HASKELL, *Patrons and painters - a study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, Londra 1963, p. 230.

² Firenze 1909, pp. 145-146, 304, 468-473, 573-575, 682-683.

³ HAROLD ACTON, *Gli ultimi Medici*, Torino 1962, pp. 156-161, 166-171, 178-179, 260-266.

⁴ ANNA BANTI, *La camicia bruciata*, Milano 1973.

⁵ HASKELL 1963, pp. 228-241.

⁶ KLAUS LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, Monaco di Baviera 1962, pp. 132, 139, 200; *Gli ultimi Medici*, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 marzo - 2 giugno 1974, Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno - 30 settembre 1974), Firenze 1974, p. 23.

confluiti nei cataloghi di due mostre: *Gli ultimi Medici* (1974), la prima mostra ad illustrare in modo rilevante il mecenatismo ferdinando, e *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici - collezionista e mecenate* (2013). Gli assunti di Haskell hanno condizionato anche il punto di vista della critica sul sodalizio fra il delfino toscano e Giuseppe Maria Crespi, ritenuto incentrato su “scene di genere” umoristiche e cariche di simpatia per i poveri allo stesso tempo. Merriman afferma che lo scopo dei dipinti di Crespi per il Medici fosse quello di rallegrare il mecenate⁹; Spike ascrive a Ferdinando il merito di aver spronato il pittore a infondere nelle sue scene spirito e vivacità e ad ispirarsi ai Bamboccianti.¹⁰ In modo non dissimile, Paolucci, nel saggio dedicato all'attività di Crespi in Toscana, incluso nel catalogo della mostra *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747* (1990), individua nella verità delle cose temperata dall'ironica adesione alle convenzioni rappresentative, nonché nella piacevolezza della resa pittorica, i termini dell'intesa fra i «due anticonformismi» del pittore e del mecenate.¹¹ Si distacca da quest'esegesi il saggio di Francesca Petrucci comparso su “Artibus et historiae” nel 1982¹², nel quale si coglie la radice della sintonia fra artista e principe in un simile atteggiamento etico, orientato al neostoicismo, premessa dei soggetti “di genere” e del tono ironico dei dipinti di Crespi in Toscana. Da questo saggio prende le mosse la presente tesi, che si propone di considerare i significati delle opere dipinte per Ferdinando dal pittore a lui più vicino per indole, Giuseppe Maria Crespi, per mostrare i presupposti del loro fruttuoso rapporto di collaborazione e di amicizia, e comprovare che tali dipinti non si prefiggevano unicamente lo scopo di allietare l'irrequietezza di un signore in ozio forzato, ma ne captavano la visione del mondo, in virtù di una profonda condivisione.¹³

Difatti, invano si cercano indizi di un *penchant* per il libertinaggio negli inventari delle collezioni del principe: fra i soggetti elencati si contano pochi nudi e poche scene a sfondo erotico, sopravanzati da paesaggi (spesso con figure di santi e pastori), nature morte e scene “di genere” - queste ultime a volte burlesche, ma mai turpi - per tacere delle pale d'altare raccolte dalle chiese a scopo tanto collezionistico quanto conservativo, come lo stesso Ferdinando si premurò di

⁷ MARCO CHIARINI, catalogo della mostra *Artisti alla corte granducale* (Firenze, Palazzo Pitti, maggio-luglio 1969), Firenze 1969; *I quadri della collezione del principe Ferdinando di Toscana*, “Paragone. Arte”, 26.1975, 301-303.

⁸ MARIA LETIZIA STROCCHI, *Il gabinetto d'"Opere in piccolo" del Gran Principe Ferdinando a Poggio a Cajano*, “Paragone. Arte”, 311.1976, pp. 83-116; *Il Gran Principe Ferdinando collezionista e l'acquisizione delle pale d'altare*, in *La Galleria Palatina*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 23 settembre 1982 - 31 gennaio 1983), Firenze 1982, pp. 42-49.

⁹ MIRA PAJES MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano 1980, pp. 127-130.

¹⁰ JOHN T. SPIKE, *Giuseppe Maria Crespi and the emergence of genre painting in Italy*, Firenze 1986, pp. 16, 24-27.

¹¹ ANTONIO PAOLUCCI, *Crespi in Toscana: un amichevole patronato*, in *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1990), Bologna 1990, pp. XCIII-IC.

¹² FRANCESCA PETRUCCI, *La ragione trionfante alla corte medicea: il Gran Principe Ferdinando e Giuseppe Maria Crespi*, in “Artibus et historiae”, 5, 1982, pp. 109 -123.

¹³ Chi scrive adotta il metodo di iconologia generale inaugurato da Carlo Del Bravo, per il quale vedi *Le risposte dell'arte*, Firenze 1985 ; *Bellezza e pensiero*, Firenze 1997; *Intese sull'arte*, Firenze 2003.

specificare al cardinal Carpegna a proposito della *Madonna delle Arpie*.¹⁴ Nei dipinti e affreschi a tema amoroso da lui commissionati, inoltre, non si percepisce un franco invito a godere dei piaceri sensuali. Nel *Ganimede* di Gabbiani [Fig. 52], il giovinetto tenta di sottrarsi (al contrario di quanto avviene nel modello, l'affresco di Annibale Carracci nella Galleria Farnese¹⁵) alla cattura dell'aquila, che lo guarda con brama di possesso, ma accetta l'elevazione, cui allude lo sfondo di cielo. Gli affreschi di Sebastiano Ricci nell'anticamera del suo appartamento [Fig. 135], raffiguranti gli amori ciechi ed infelici di Venere e Adone, Zeus ed Europa, Pan e Siringa nella volta, le punizioni di Diana ad Atteone e a Callisto alle pareti, illustrano l'azione del Fato sulle passioni degli uomini e degli dèi, che colpisce anche chi conduce una vita casta ed innocente - una sorta di contraltare in negativo dell'invito ad abbandonare i piaceri occultamente dolorosi di Venere per la gioia casta di Sophia, che il principe aveva affidato a Gabbiani negli affreschi del Corridoio degli Angiolini [Fig. 96], coevi di quelli della Meridiana che, tramite l'elogio di Galileo e Vespucci, celebrano la vittoria della Sapienza sull'Ozio e sulle passioni [Fig. 95]. La coerenza fra i programmi iconografici dei due cicli, ubicati negli appartamenti privati del principe e quindi densi di riferimenti personali, a distanza di tredici anni - quello di Gabbiani, per giunta, precede la supposta data del contagio di sifilide del principe, che sarebbe avvenuto a Venezia nel 1696 - evidenzia un radicato rifiuto della carnalità a favore della sapienza nel pensiero del committente. Ritengo che proprio la venerazione per la sapienza declinata nelle arti, e di conseguenza per gli ingegni, abbia generato equivoci alla base della reputazione odierna del delfino toscano. Un'indicazione la fornisce involontariamente Pieraccini, nel bollarlo «*di debole volontà*» perché immerso «*nelle mollezze del teatro*» e dedito alla musica quale «*occupazione fondamentale della propria esistenza*» a scapito dei doveri di un principe,¹⁶ in questo echeggiando il ritratto di Galluzzi.¹⁷ Nell'Italia del Settecento, la musica e i musicisti godevano fama d'immoralità¹⁸, e non ci vuole granché a supporre che un principe melomane, cordiale verso i musicisti che ammirava, tanto da fare del castrato Francesco de'Castris detto Checco o Cecchino (doppiamente discriminato, per la mutilazione e per la professione) la propria eminenza grigia, causasse scandalo e desse adito a maldicenze¹⁹,

¹⁴ RICCARDO SPINELLI, scheda di catalogo n°53, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici - Collezionista e mecenate*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 26 giugno - 3 novembre 2013), Firenze 2013, p. 270.

¹⁵ MARCELLA MARONGIU, scheda di catalogo n°38, in *Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo*, Firenze 2002, p. 114.

¹⁶ GAETANO PIERACCINI, *La stirpe dei Medici di Cafaggiolo*, Firenze 1925, II, p. 726.

¹⁷ JACOPO RIGUCCIO GALLUZZI, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, Firenze 1781, tomo IV, libro VIII, pp. 259-260, 262, 269-270, 276, 287-290, 320-321 (consultazione online su Google Books).

¹⁸ SERGIO DURANTE, *I cantanti di teatro nel primo Settecento*, in *Antonio Vivaldi - Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze 1982, p. 451.

¹⁹ Lo testimonia una lettera di Averardo Salviati a Francesco Maria de' Medici, da Poggio a Caiano (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5821, senza numerazione, databile al 1689, citata in LEONARDO SPINELLI, *Il principe in fuga e la principessa straniera*, Firenze 2010, p. 78): «*Mi pare che questo Sposo [il Gran Principe, che aveva appena contratto matrimonio con Violante Beatrice di Baviera NdR] se la passi freddamente e si vede ch'è per*

accreditate da storici di epoca lorenese - *in primis* Galluzzi, avverso alla musica²⁰ - e di conseguenza dai loro successori.

Ponendo mente a questi concetti e ai generi pittorici graditi al principe, che suggeriscono un'aspirazione alla vita semplice, in comunione con la natura, sorge il dubbio che i criteri del gusto di Ferdinando non si limitassero alla pennellata briosa, al colore denso e alla gradevolezza dei soggetti, bensì ricercassero pensieri diversi da quelli che i posteri, e probabilmente anche i contemporanei, gli hanno attribuito, confusi dai suoi atteggiamenti anticonvenzionali, nella fattispecie dall'astensione dal governo e dalla familiarità con le persone di talento più che con la nobiltà, rilevate da un'ambasceria lucchese nel 1693: «*il Sig. Princ. Ferdinando [...] ha conseguito dalla natura somma vivezza di spirito e Capacità d'intelletto [...] alcuni non lo vorrebbero sì nemico della suggezione e che revoltasse verso la nobiltà la facilità e l'inclinazione che tiene verso le Persone di sfera minore. [...] Dagli affari di stato vive hora del tutto lontano, e se bene al G. Duca sarebbe grata la sua continua presenza nel Consiglio di stato, non suole intervenirvi che in occasione di maggior importanza, o sia genio di quiete o discreta convenienza verso il Padre, come è più probabile, per lasciarlo nell'Intiera libertà di risolvere a suo piacere*».²¹ Il principe in persona motivava il suo distacco dagli affari pubblici in una lettera al diletto zio cardinale Francesco Maria de' Medici: «*Me ne sto in villa dove almeno stiamo in pace e si sfugge di sentire mille C... che si fanno alla giornata; basta in sostanza non se la pigliare e cercar di vivere, che il tempo provvede a tutto*».²² Nella natura, dunque, egli cercava di isolarsi dalla stoltezza umana, alla quale si sforzava di rimanere indifferente, e confidava nel tempo, ossia nel dipanarsi della Provvidenza: «*Ogni cosa durerà quanto potrà, se pure non scapperà la pazienza a Dio*»²³, scriveva allo zio in un'altra lettera.

Si può riconoscere in queste righe, nei termini colloquiali di una confidenza ad uno zio affettuoso, un'adesione allo stoicismo di Seneca, diffuso nella Firenze del Seicento, e coltivato nella famiglia Medici dai prozii di Ferdinando, Giovan Carlo e Leopoldo, il cui esempio egli seguì nel collezionismo, anzitutto nell'inclinazione per la pittura veneta e per i soggetti bizzarri. Stoico, dunque, l'amore della sapienza negli affreschi di Gabbiani, stoica la svalutazione delle passioni negli affreschi di Ricci e nel *Ganimede* di Gabbiani, stoico il fascino del creato nei paesaggi e nelle nature morte, ma anche lo sguardo ironico sulle follie del mondo, come aveva suggerito Petrucci.

anco novizio in questo Mestiere, o pure v'è chi lo svaga e non lo lascia badare a cosa, e forse sarà d'altra specie».

Quest'ultimo inciso palesa il riferimento a Cecchino de' Castris.

²⁰ GALLUZZI 1781, p. 269.

²¹ AMEDEO PELLEGRINI, *Relazioni inedite di ambasciatori lucchesi alle corti di Firenze, Genova, Milano, Modena, Parma, Torino, (sec. XVI-XVII)*, Lucca 1901, p. 249 (citato in GAETANO PIERACCINI, *La stirpe dei Medici di Cafaggiolo*, Firenze 1925, II, p. 721).

²² PIERACCINI 1925, p. 722.

²³ *Ibidem*.

A ben guardare, la medesima ironia sui vizi del mondo innerva il *corpus* dello Spagnolo fin dai soffitti di Palazzo Pepoli Campogrande, e il sentimento della campagna ereditato dalla tradizione carraccesca e guercinesca esalta la virtù della vita umile, laboriosa, in armonia con la natura, contenta di poco, in quella che Arcangeli definì «*Arcadia rustica*».²⁴ Nella malcelata svalutazione della caratura di Crespi (ammessa, solo sul piano artistico, in un'annotazione manoscritta alla *Storia dell'Accademia Clementina*, un'eccezione in confronto alle altre dedicate ad apostrofare lo Spagnolo), Zanotti lo paragona ad un filosofo per la sua indifferenza nei confronti delle convenzioni e delle follie umane, offrendo così indizi sulla disposizione dell'artista allo stoicismo, che doveva suscitare ostilità nel biografo, perché rivendicava la libertà dell'ingegno e il distacco dal pensiero comune, contro l'attaccamento alla tradizione, il *decorum*, la misura che Zanotti riteneva pilastri dell'insegnamento dell'Accademia bolognese.²⁵ Manifestazione di stoicismo doveva essere l'«*estro pittoresco e raro*» che Zanotti gli riconosceva, pur non comprendendolo, anzi denigrandolo per il comportamento bizzarro, la vita ritirata, il distacco dagli affari dell'Accademia che aveva contribuito a fondare, presunte macchie che l'accomunavano al mecenate, del quale «*non si ricordava senza tenerezza*», forse perché sapeva di aver perduto l'unico in grado di condividere la sua visione del mondo e di stimolarlo ad assecondare il proprio temperamento d'artista²⁶. Mecenate e pittore condividevano l'interesse per i nuovi fermenti scientifici, evidenti nel possibile uso della camera ottica per delineare lo sfondo della *Fiera di Poggio a Caiano*, la simpatia per le istanze di rinnovamento della Chiesa, delle quali Muratori si fece portavoce nel *Trattato della carità cristiana* ardentemente apprezzato dal pittore²⁷, e in primo luogo l'ammirazione per la pittura veneta, per la maniera “di furia” insoddisfacente agli occhi del classicismo accademico, a causa della carenza di quel disegno tosco-romano che al principe sembrava «*paura*». Lo stile di tocco e d'impasto poteva accordarsi a pensieri stoici, in base al trattato *De Pictura Veterum* di Franciscus Junius (elencato nel catalogo della biblioteca del principe): Junius esalta il *furor* dell'ispirazione, legato al talento innato dell'artista che predispone a certi generi e stili, citando passi di Seneca sulla necessità di assecondare l'ingegno²⁸, e, sempre citando Seneca, afferma l'imprescindibilità del colore in pittura²⁹. Inoltre, il pittore stoico Salvator Rosa esponeva, in alcune lettere (due delle quali all'amico poeta stoico Giovanni Battista Ricciardi), la necessità di seguire gli impulsi del genio nel

²⁴ FRANCESCO ARCANGELI, *Natura ed espressione nell'arte bolognese - emiliana*, Bologna 1970 (2006), p. 52.

²⁵ STEFANO BENASSI, *L'Accademia Clementina: la funzione pubblica, l'ideologia estetica*, Bologna 2004, pp. 82-83, 95-96, 109 segg.; ANTON BOSCHLOO, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna 1989, pp. 26-34.

²⁶ JOHN T. SPIKE, *Giuseppe Maria Crespi and the emergence of genre painting in Italy*, Firenze 1986, p. 24.

²⁷ *Ivi*, p. 40.

²⁸ LUCIO ANNEO SENECA, *De Tranquillitate animi* VI, 4 (cfr. *Ivi*, XVII, 11).

²⁹ SENECA, *De Ira*, II, 1.

dipingere di furia e in libertà, sull'onda dell'ispirazione.³⁰ Di qui forse nacquero l'interesse di Ferdinando per i bozzetti, testimonianze delle idee primigenie scaturite dalla fantasia dell'autore, e la novità del “*Gabinetto d'Opere in piccolo di tutti i più celebri pittori*” nella villa di Poggio a Caiano, scrigno dell'infinita varietà dei talenti sorti nel corso del tempo e dei luoghi,³¹ in formati e generi meno condizionati da regole formali e iconografiche. Da parte del pittore, la preminenza dell'ingegno si esplicava in un'imitazione dei maestri che scegliesse, di ciascuno, la parte «*che più si adatta al naturale di chi la copia*»³², nell'insopprimibile esigenza di seguire «*l'estro suo piacevole*»³³, nella costante ricerca di originalità figurativa e spigliatezza di *ductus*, che lo portarono ad essere stigmatizzato quale «*nemico mortale della dignità e del decoro*» da Zanotti.³⁴ L'insolita richiesta che il Gran Principe fece a Crespi di dipingergli due nature morte di animali in due giorni³⁵ esternava quindi apprezzamento per una pittura sorta «*da gl'impeti dell'entusiasmo*»³⁶, vale a dire dal *furor* poetico che mette in moto la fantasia dell'artista a confronto con oggetti qualsiasi,³⁷ dall'estro, analizzato in quegli anni da Muratori (scrittore che, si è detto, Crespi riveriva) in *Della perfetta poesia italiana*. L'attestazione del proprio estro singolare spalancò a Crespi le porte del favore del Medici, «*che pareva d'altre pitture più non curare*»³⁸, vedendo nelle tele del bolognese «*furor pittoresco*», risultato dell'esercizio sui capisaldi dell'amata maniera veneziana³⁹, e allo stesso tempo noncuranza per le gerarchie dei generi, in nome dell'universalità della morale, che può nascondersi, scriveva Seneca, in un aspetto modesto⁴⁰, come quello dei rustici protagonisti dei quadri «*volgari, e piacevoli*»⁴¹ dipinti a Pratolino dallo Spagnolo, la cui piacevolezza spesso trae origina dalla canzonatura del vizio umano (necessaria, a parere del filosofo di Cordova, per non cedere alla misantropia⁴²), motivo delle risate del committente, che Zanotti riporta col subdolo intento di denigrare il pittore. Se Ferdinando, difatti, gradì l'informalità dell'*Autoritratto con la*

³⁰ PHILIP SOHM, *Pittoresco*, Cambridge 1991, p. 93; HASKELL 1963, p. 22. Cfr. MINA GREGORI, *Livio Mehus o la sconfitta del dissenso*, in *Livio Mehus* 2000, p. 22.

³¹ Cfr. LUCIO ANNEO SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, XXI.

³² LUIGI CRESPI, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice*, Roma 1769, p. 204.

³³ *Ivi*, p. 218.

³⁴ ANNA OTTANI CAVINA - RENATO ROLI (a cura di), *Commentario alla "Storia dell'Accademia clementina" di G.P. Zanotti (1739)*, “Atti e memorie dell'Accademia Clementina” XII, 1977, p. 143.

³⁵ GIOVAN PIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Instituto delle Scienze e delle Arti*, Bologna 1739, vol. II, p. 49.

³⁶ Lettera di Salvator Rosa a don Antonio Ruffò, citata in PHILIP SOHM, *Pittoresco*, Cambridge 1991, p. 93 e in HASKELL 1963, p. 22.

³⁷ MARCO TULLIO CICERONE, *Pro Archia*, VIII, 18, in FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, Rotterdam 1694, I, 4, 1.

³⁸ ZANOTTI 1739, p. 52.

³⁹ MARCO BOSCHINI, *La carta del navegar pittoresco*, edizione critica a cura di Anna Pallucchini, Venezia - Roma 1966, p. 132.

⁴⁰ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, LXIV; ANDREA BATTISTINI, *L'ekphrasis di Socrate tra letteratura e pittura*, in *I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento*, Roma 2017, p. 58.

⁴¹ ZANOTTI 1739, p. 53.

⁴² SENECA, *De Tranquillitate animi*, XV.

famiglia, forse non fu per banale spregiudicatezza, ma perché colse l'autorappresentazione di Crespi quale pittore-filosofo, intento a distendere la mente giocando coi figli, come Socrate era solito fare⁴³, in un interno semplice, che parla di distacco dai beni terreni per amore della virtù e dell'arte⁴⁴, in contrasto col prete avaro don Silva, ritratto nel quadro alla parete.

Questi pensieri rendevano Crespi membro di spicco di quella *domus Sapientiae* che era la corte di Ferdinando, isolata da ogni contatto col potere - saldamente nelle mani dell'assolutista Cosimo III - e accessibile ai talenti di qualunque tipo, dagli artisti, ai compositori, a musicisti e cantanti, fino al cembalaro Bartolomeo Cristofori, invitato a Firenze nel 1688 dal delfino in persona, *sponsor* dell'invenzione del pianoforte.⁴⁵ Altri pittori ne fecero parte, prima di lui o contemporaneamente a lui - Gabbiani, Mehus, Ricci, Magnasco - e furono trattati con familiarità, ma si ha l'impressione, dalle fonti, che nessuno abbia partecipato degli intimi pensieri del mecenate, e li abbia tradotti in pittura, al pari di lui.

La lettura iconografica qui proposta delle due versioni de *La pulce* conservate in Toscana, in base alla quale le protagoniste dei dipinti rischiano di cadere o sono cadute nel meretricio per colpa della seduzione di un uomo, dà adito al dubbio che lo Spagnolo si sia trovato in contatto anche con la moglie di Ferdinando, Violante Beatrice di Baviera, impegnata a redimere le donne perdute e le malmaritate. Superando antichi pregiudizi, la ricerca ha colto l'impronta del neostoicismo di Lipsio, che dovette apprendere da fanciulla⁴⁶, nel sostegno di lei al talento e all'onore femminili, legato alla stoica rivendicazione della parità di virtù e talenti fra i sessi (che per Lipsio implicava la capacità di governo delle donne⁴⁷: infatti Violante, rimasta vedova, assunse il governo di Siena), e nell'aspirazione, corrispondente a quella del marito, di fuggire i vizi e la maldicenza della corte grazie agli studi e alle conversazioni dotte. Ne consegue l'ipotesi che l'intesa intellettuale fra i coniugi non si limitasse alla condivisa passione per la musica e il teatro.

La ricerca ha infine verificato la coerenza fra il mecenatismo artistico e quello musicale del Gran Principe, entrambi fondati su caratteri stilistici di sintesi e brio, sulla ricerca di novità con un occhio rivolto al passato; non a caso, in una lettera scritta a lui, Alessandro Scarlatti introdusse il termine "chiaroscuro" nel lessico musicale. Grazie a Ferdinando, un giovane compositore tedesco, Georg Friedrich Händel, invitato a Firenze forse dal fratello minore del Gran Principe, Gian Gastone, non solo esordì nell'opera italiana, col *Rodrigo* rappresentato nel 1707 al Teatro del Cocomero di

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, I, 4.

⁴⁵ STEWART POLLENS, *Bartolomeo Cristofori and the Invention of the Piano*, Cambridge 2017, pp. 14-19.

⁴⁶ GIOVANNI LAMI, *Memorabilia Italorum eruditione praestantium*, Firenze 1742, vol. I, p. 129 (consultazione online su Google Books).

⁴⁷ GIUSTO LIPSIO, *Politicorum libri VI*, II, 3.

Firenze, ma probabilmente educò l'occhio⁴⁸ alla pittura di tocco, fortemente narrativa, che, una volta divenuto ricco e famoso, collezionò nella propria casa di Londra.

In base a tali pensieri di unione delle arti, è suggestivo riflettere sul titolo della raccolta di concerti dedicata al Gran Principe da Antonio Vivaldi nel 1711, *L'Estro armonico*, esplicazione della scrittura vigorosa e ispirata, della novità d'impianto e di soluzioni musicali dei dodici concerti⁴⁹, che sembra assommare - non sappiamo se per intenzione dell'autore o meno, poiché ignoriamo l'entità dei suoi contatti con la corte toscana⁵⁰ - il canone artistico cui il dedicatario mirava.

⁴⁸ WILLIAM COXE, *Anecdotes of George Frederick Handel, and John Christopher Smith*, Londra 1799, p. 27.

⁴⁹ MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, Torino 1978, pp. 53-55, 139-140.

⁵⁰ MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi - a life in documents*, Firenze 2013, pp. 79-81. White nota che vi è una lacuna nei documenti riguardanti Vivaldi fra il 1° gennaio 1710 e il 20 aprile 1711, pertanto non esclude la possibilità che il compositore abbia viaggiato a Firenze (anche perché il suo vecchio collega dell'Ospedale della Pietà, l'oboista Lodovico Ertman, era entrato al servizio di Ferdinando) e che, prima di essere riassunto alla Pietà, mirasse ad un incarico in Toscana, nonostante nessun documento fiorentino confermi l'ipotesi.

CAPITOLO 1

CARATTERI PECULIARI DEL RAPPORTO FRA PITTORE E PRINCIPE

ZANOTTI, LUIGI CRESPI E LA MEMORIA DEL SERENISSIMO PRINCIPE

Giuseppe Maria Crespi detto lo Spagnolo (1665-1747) visse e lavorò a contatto con intellettuali e collezionisti di rilievo, da Carlo Cesare Malvasia ad Eugenio di Savoia, da Ludovico Antonio Muratori al cardinale Prospero Lambertini, in seguito papa Benedetto XIV. Fra questi, il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713), erede di Cosimo III, Granduca di Toscana, morto prima di succedere al padre, lasciò in lui un'impressione profonda, che i primi biografi del pittore raccolsero direttamente dalla sua bocca.

Giovan Pietro Zanotti, nella *Vita di Giuseppe Maria Crespi* contenuta nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739), fa risalire il primo incontro *de visu* fra pittore e principe dopo il completamento della *Strage degli Innocenti* [Fig. 6], intorno al 1708. Crespi, ingannato dal committente don Carlo Silva, che gli aveva mentito sulla destinazione del quadro al Gran Principe e non aveva adempiuto l'obbligo contrattuale di celebrare Messe per i defunti, era fuggito in Toscana con la tela sotto il braccio, per appellarsi a Ferdinando in persona, che non sapeva nulla della commissione, come si legge in una lettera di questi alla contessa Zambeccari, scritta in occasione del processo intentato da Crespi contro Silva, del quale si parlerà in seguito. «*Tornò poi a Bologna*» si legge «*pienissimo delle grazie di quel Signore, e tanto, che non se ne ricorda senza tenerezza, e senza dolersi della perdita di un Principe, ch'era, si può dire, in Italia unico sostenitore di ogni bell'arte.*»¹ I quadri «*d'argomenti per lo più piacevoli, e volgari*» dipinti da Crespi conquistarono il mecenate: «*Il gran Principe Ferdinando era di lietissimo umore, e tanto di cose tali invaghì, che pareva d'altre pitture più non curare.*»²

Nel racconto zanottiano, il «*lietissimo umore*» sta alla base della confidenza tra i due, fatta di burle, autoritratti spiritosi e lettere divertenti, fin dal primo incontro, a Livorno, quando Crespi, infangato per il viaggio, suscitò l'ilarità del principe con un buffo equivoco e battute di spirito:

«*Giunto a Livorno fu a palazzo così vestito, e zaccheroso, e chiedette del segretario del Gran Principe. Non vi fu alcuno, che vedendolo così fatto si volesse prender la briga di insegnarglielo, ma intanto passò a notizia del Principe, che v'era in corte un uomo, che veniva da Bologna, vestito, e corredato nella tale, e tale maniera, e s'immaginò, che fosse quel desso, ch'egli era, per cagione di certo avviso avutone dal conte Vincenzo Ramuzzi;*

¹ GIOVAN PIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Institut delle Scienze e delle Arti*, Bologna 1739, vol. II, p. 50.

² *Ivi*, pp. 51-52.

onde ordinò, che senza ciancie, e cerimonie gli fosse condotto davanti, e così fu fatto. Lo Spagnuolo senza sapere ove andasse giunse dov'era il Principe, che s'intertenea con alcuni gentil'uomini, e tutti come seppe, inchinò, e chiesto dal Principe d'alcune cose rispondea: illustrissimo sì, illustrissimo no, conchiudendo allaperfine, che volea vedere il segretario di sua altezza, e allora il Principe rispose essere egli sua altezza, e che a lui però potea quello dire, che al segretario avria detto. Rispose francamente lo Spagnuolo, che ciò non potea, e cose graziose aggiunse, che fecero ridere il Principe, il quale prima di licenziarlo, volle col lume in mano ben mirarlo nel viso, dicendogli; ben m'accorgo, che tu se' lo Spagnuolo, e quindi al segretario il mandò. Il giorno dopo presentò a Sua Altezza il bellissimo quadro della strage degl'Innocenti, che fu sommamente gradito, e con tali atti il Principe lo riguardava, e tali cose dicea, così intorno alla feconda invenzione, e giudiziosa disposizione, come alla forza del disegno, e del colore, ed alle altre parti, che confessa lo Spagnuolo, che allora restò maravigliato, vedendo la grande intelligenza, che il Principe dimostrava avere della pittura.»³

Zanotti conclude che

«niun'accidente strano è avvenuto allo Spagnuolo, che non gli sia stato doppiamente proficuo; v'ha contribuito egli molto, non può negarsi, col molto suo sapere, e con l'accortezza del suo ingegno, ma tuttavia certa piacevolezza, e franchezza, se male fossero state secondate dalla buona sorte, a dir vero, se non il contrario, non così interamente avrebbero adoperato.»⁴

Si avverte, in queste parole, una punta di malignità, come se egli non fosse riuscito a nascondere l'antipatia per l'uomo Crespi, unita all'ammirazione *obtorto collo* per le sue doti artistiche, alla quale dà sfogo nelle postille autografe: «*la quale fortuna sempre fu protettrice dei matti*» commenta in corrispondenza della succitata frase, e «*matto*» apostrofa Crespi in altre annotazioni, persino a proposito della pratica dell'acquaforte («*Oh che matto! Cento volte matto!*»)⁵. D'altro canto, sembra tenerne in alta considerazione il giudizio artistico - in una pagina dell'autobiografia, a proposito di un proprio dipinto, annota: «*e mi disse che lo Spagnuolo lo aveva molto lodato, e detto che egli era dello stile di Simon da Pesaro e questo detto di un tal uomo non è per me piccolo onore.*»⁶

³ *Ivi*, pp. 48-49.

⁴ *Ivi*, p. 49.

⁵ *Commentario alla "Storia dell'Accademia clementina" di G.P. Zanotti (1739)*, a cura di Anna Ottani Cavina e Renato Roli, "Atti e memorie dell'Accademia Clementina" XII, 1977, p. 143. Cfr. ELENA BASTIANINI, *Il "Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno" raccontato da Giuseppe Maria Crespi, ovvero lo "specchio" della pazzia*, in "Artista", 2009, pp. 174-193.

⁶ OTTANI CAVINA - ROLI 1977, p. 149.

Quest'ostilità sotterranea getta un'ombra sul tono burlesco della narrazione zanottiana, che mira a celare incompienza o condiscendenza nei confronti del protagonista⁷. Essa appare suscitata da alcuni tratti salienti del carattere e della personalità artistica di Crespi - la rivendicazione della superiorità e dell'autonomia dell'ingegno, l'indifferenza nei confronti delle consuetudini e delle opinioni correnti - che Zanotti ritiene chiaramente inconciliabili con l'attaccamento alla tradizione, il *decorum*, la misura, pilastri sui quali Zanotti intendeva costruire la didattica dell'Accademia bolognese.⁸ Con lieve malanimo, il biografo tende a ridimensionare le cause del favore del principe nei confronti di Crespi, attribuendolo al «*caso*» della commissione di due nature morte di volatili e pesci da eseguire in due giorni (ora agli Uffizi) [Figg. 15, 16] e al conseguente dono ai cortigiani dei modelli forniti dal principe - dono burlesco, perché selvaggina e pesce dovevano essere puzzolenti, dopo quarantott'ore all'aria:

«Egli subito ordinò, che fosse alloggiato in palazzo, ove due quadri d'animali volle, che gli dipignesse, ne gli diede altro tempo a farli, che un giorno per ciascun quadro, il che lo Spagnuolo compié mirabilissimamente, essendogli stato prontamente tutto il necessario apprestato, e pesci ancora, e volatili di varie sorte, acciocché li ritraesse, i quali, poiché gli ebbe adoperati, donò a' corteggiani [sic], che gli stavano sempre intorno, e questi tanto gli ebbero caro, che appena ebbe egli proferito il dolce verbo, che tutti si buttarono adosso al gentil dono, per carpirne il più, che poteano, e quasi fecero a' pugni, onde lo Spagnuolo dice, che gli parve una piccola rappresentazione vedere della festa della nostra porchetta.»⁹

Con la fortuna, dunque, e con la simpatia, oltre che col talento, il pittore si sarebbe guadagnato una posizione di rilievo accanto al mecenate, accompagnata da donativi consistenti - da notare l'assenza di accenni alla qualità delle nature morte, o all'eventuale apprezzamento del principe (che Zanotti riporta a proposito di altri quadri), forse a causa dello scarso interesse di Zanotti per la pittura estemporanea. Dopo il ritorno a Bologna, si legge poi, Crespi continuò a lavorare per Ferdinando e a spedirgli lettere «*pittorescamente scritte*», nonché il piccolo *Autoritratto con la famiglia* [Fig. 18] come "biglietto d'auguri" per il Natale 1708, in vista di un soggiorno dell'artista a Pratolino:

«S'era egli stesso dipinto a cavallo di un bastone, tirando un piccolo carro, in cui stava Luigi suo figliuolo, allora bambino, e il rame al Principe mandò, facendogli intendere, che così egli come il figliuolo, veniva ad augurarli le buone feste; e questo piccolo quadro per la sua bellezza, come per lo strano argomento, così piacque al Principe, che oltre il

⁷ STEFANO BENASSI, *L'Accademia Clementina: la funzione pubblica, l'ideologia estetica*, Bologna 2004, pp. 114-118.

⁸ *Ivi*, pp. 82-83, 95-96, 109 segg.; ANTON BOSCHLOO, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna 1989, pp. 26-34.

⁹ ZANOTTI 1739, p. 49.

*ringraziarne il pittore, gli mandò un bello, e ricco dono di una cassetta, nobilmente coperta, e piena di tutti quegli arnesi, che abbisognano per fare, e bere il tè, e tutti erano di fino argento, e a maraviglia lavorati».*¹⁰

A questo soggiorno ne sarebbero seguiti altri, sempre dietro invito del principe, «*così che casa non ebbe, villa, o palazzo, si può dire, ove molte, e molt'opere dello Spagnuolo non si veggano, e d'ogni genere*»; durante uno di questi Crespi avrebbe dipinto

*«lo Scema, buffone di sua Altezza, quando fece il saltimbanco nella fiera di Poggio Cajano...e fece una piacevole beffa al Piovan di quel luogo, perché il Principe ebbe a scompisciare dalle risa, quantunque col buffone avesse scommesso di non ridere in alcun modo [...] Per opere sì belle, e gioconde, sempre più crebbe nel Principe l'amore, e la estimazione verso lo Spagnuolo, e una volta, che questi si ritrovava in Toscana, con la moglie presso a partorire, volle il gran Principe essere il patrino del fanciullo da nascere, come fu, e il tenne al battesimo con le sue proprie mani, e il suo nome gli diede, cioè Ferdinando, e fu comare la gran Principessa Violante, che alla madre del fanciullo fece dono di una bellissima croce di diamante, e fece altri favori; e allora fu, che il Principe dichiarò lo Spagnuolo con un'autentica scrittura, suo pittore attuale.»*¹¹

È significativo che Zanotti non menzioni un dipinto meno “giocondo” databile a questo periodo, *Amore e Psiche* [Fig. 51]; si ha la sensazione che voglia delineare il mecenatismo ferdinando di Crespi come imperniato su dipinti di genere faceto, quindi inferiore, secondo la gerarchia accademica - infatti dedica appena una frase alla commissione da parte del Gran Principe dell'*Estasi di santa Margherita da Cortona* [Fig. 1], esempio di pittura di storia. Ciò si spiega, come accennavo prima, tenendo conto dell'incomprensione, anzi dell'avversione del biografo per il pensiero artistico ed il comportamento del pittore¹², leggibili in controtela nel testo a stampa, ma palesate dalle postille: evidentemente questi non intendeva perché un conoscitore raffinato come Ferdinando favorisse in tal modo un pittore refrattario alle norme accademiche e sociali, imprescindibili per Zanotti.

Fin dall'esordio della biografia di Crespi, del resto, l'autore dichiara l'intento di combinare giudizio artistico e aneddotica, per delinearne il talento e la stravaganza:

«Sarà la presente narrazione un accoppiamento principalmente di due cose, cioè di molta eccellenza nell'arte del dipignere, al Crespi derivata da continuo studio, e da doni abbondevoli di natura, e nello stesso tempo di un umore pieno di capricci e fantasie, accompagnato da un estro pittoresco, e raro, e che a' nostri giorni non ha forse alcun, che il

¹⁰ *Ivi*, p. 51.

¹¹ *Ivi*, pp. 54-55.

¹² BENASSI *cit.*

somigli, e Dio sa in qual tempo l'avesse. Io però, siccome non debbo tacer ciò, che riguarda il suo molto valore nell'arte, così voglio con diligenza narrare alcuni suoi giocondi, e strani accidenti, e costumi, il che servirà a meglio, e più vivamente ritrarre in tutte le sue parti quest'uomo egregio, né certamente penso con questo di recare alcun disonore al suo nome, anzi far conoscere la vivacità del suo spirito; e se la maniera di vivere da lui eletta, come si udirà, è affatto diversa dalla comune, forse ell'è più alla ragione conforme. Io poi non estimo, che riprensibile sia tutto ciò, che intorno al vivere alcun fa contra l'uso, che gli altri uomini tengono, né sono di quel parere, che meglio sia errare con molti, che solo adoprare bene; e se di stranio umore è giudicato chi da tutti gli altri disente, credo che spesse fiate quegli solamente abbia giudizio, e gli altri no, sapendo bravemente scuotere il giogo, pazzo per lo più, e sempre molesto, del vivere con la usanza; e s'io così penso, e così adopera il Crespi, così pensarono, e adoperarono molti antichi filosofi, che ridendosi dell'altrui costumanza a quello solo badavano, che loro era di comodo, e di piacere.»¹³

Colpisce l'*excusatio non petita* con la quale l'autore dichiara di non voler calunniare il pittore col narrare facezie, pur sottolineando la bizzarria delle sue abitudini - giustificazione che, alla luce delle postille, ci appare non del tutto sincera. Ad esempio, un'annotazione autografa nella prima edizione a stampa fa pensare che la denominazione "estro pittoresco", con la quale Zanotti descrive lo stile e il carattere di Crespi, sia carica di sfumature meno positive di quel che sembra. «*Ancor la stessa fisionomia di quest'uomo spira tutto l'estro pittoresco, che possa aversi*», si legge nel testo, ma nella nota l'autore chiosa acido: «*spira ch'egli è un solennissimo matto*».¹⁴ A proposito della «*franchezza e libertà*» nel vestire del pittore, egli postilla scandalizzato: «*veste, che pare un di coloro che acconciano le scranne [sedie NdR], e lo ho detto un'altra volta, e così ancora riceveva i Cardinali e i Signori.*»¹⁵ Il colpo di grazia arriva nell'ultimo paragrafo della biografia, ovvero al momento di parlare dei difficili rapporti del pittore con l'Accademia Clementina: «*egli è stato perché delle cose che hanno decoro, e dignità egli è nemico mortale.*»¹⁶ Le accuse di pazzia e ostilità nei confronti del *decorum* dipendono chiaramente dal fatto che Zanotti non ritrovava, nella pittura estrosa di Crespi, macchiata e rapida, l'ideale di «*grazia*» e «*vera elegante semplicità*», a metà fra tradizione bolognese (soprattutto reniana) e classicismo arcadico, da lui prediletto.¹⁷ Nell'ottica dello storiografo, contraria alla «*cupidigia della novità*» che trascende la chiarezza, e

¹³ ZANOTTI 1739, p. 31.

¹⁴ OTTANI CAVINA - ROLI 1977, p. 143.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ FRANCESCA MONTEFUSCO BIGNOZZI, *La Colonia Renia e le arti figurative*, in *La Colonia Renia - vol. II: Momenti e problemi*, a cura di Mario Saccenti, Modena 1988, pp. 398 - 404; ANTON BOSCHLOO, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna 1989, pp. 26-34; BENASSI 2004, pp. 95, 109 segg.

ispirata alle teorie accademiche romane e parigine¹⁸, il favore riscosso da Crespi presso Ferdinando non poteva che essere ascritto alla piacevolezza di dipinti «*vulgari*» (ossia aventi per soggetto persone ed attività del popolo¹⁹) capaci di allietare lo spirito del raffinato erede al trono di Toscana, dipinti che a parere del biografo costituivano «*il piacere e l'abilità maggiore*» dell'artista²⁰ - parere condiviso da pressoché tutta la critica successiva.

Eppure, pare degna di nota l'allusione agli «*antichi filosofi*». Zanotti non fa nomi, ma non è difficile intuire un riferimento a Democrito, e a Seneca, che nel capitolo XV del *De tranquillitate animi* invita ad imitarlo nel ridere dei difetti umani e della commedia della vita, come rimedio ai turbamenti causati dalle ingiustizie del mondo:

«Dobbiamo disporci a considerare tutti i difetti umani non odiosi, ma ridicoli e imitare Democrito piuttosto che Eraclito: questi, infatti, quando usciva tra la gente si metteva a piangere, e Democrito invece rideva; all'uno tutte le azioni sembravano miserie, all'altro sciocchezze [...]
*E' proprio di uno spirito equilibrato non trovare, nella commedia umana, nulla di grave, serio o deplorabile.»*²¹

Nel capitolo III dello stesso libro, Seneca invita chi voglia ottenere la tranquillità dell'anima a condurre una vita appartata e dedita agli studi, quale quella di Crespi in tarda età, descritta per l'appunto da Zanotti come «*diversa dal comune*»:

*«Se ne stia pure appartato, ma in modo tale che, ovunque si sia nascosto, possa continuare ad aiutare i singoli e la collettività con l'intelligenza, la parola, il consiglio [...] Se tornerai agli studi, sfuggirai a qualsiasi tedio della vita, e non aspetterai la notte perché il giorno ti annoia, né ti sentirai di peso a te stesso e inutile agli altri; molte persone ti diverranno amiche, e saranno i migliori a venire da te.»*²²

E nel capitolo XIII, usa una citazione di Democrito per ribadire il concetto: «*Chi vuol vivere tranquillo, non prenda tanti impegni né privati né pubblici*».²³

E' possibile che il biografo, pur all'interno di un testo sottilmente denigratorio, abbia voluto segnalare a quale filosofia il carattere di Crespi sembrava più affine, sebbene non la condividesse? Vedremo in seguito che l'allusione a Seneca appare fondata, in virtù delle iconografie dei quadri crespiani.

¹⁸ BOSCHLOO 1989, pp. 26-34.

¹⁹ *Grande Dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, voce "Volgare".

²⁰ OTTANI CAVINA - ROLI 1977, p. 143.

²¹ LUCIO ANNEO SENECA, *De tranquillitate animi*, XV, 2-3 (edizione italiana consultata: *Dialoghi morali*, traduzione di Gavino Manca, Torino 1995). Cfr. BASTIANINI *cit.*

²² *Ivi*, III, 3, 6.

²³ *Ivi*, XIII, 1.

Occorre rivolgersi alla biografia stilata da Luigi Crespi nelle aggiunte alla *Felsina pittrice* (1769) per un ritratto del pittore non solo comprendente gli avvenimenti dal 1739 alla morte, ma di segno, ovviamente, positivo. Subito si apprende della dedizione del giovane Giuseppe Maria alla copia degli affreschi del chiostro di San Michele in Bosco: «*benché gracile di complessione, anche nella più rigida stagione, senza che alcuno (fuori del suo vivacissimo desiderio) lo stimolasse, se ne stava colà dal nascere del giorno sino alla sera, quasi ape ingegnosa succhiando il bello, ed il buono di quell'opere insigni.*»²⁴ Il testo prosegue collocando la sua formazione nel solco «*delle maniere de' grandi uomini*»²⁵, nella fattispecie dei più eminenti pittori veneti, emiliani e marchigiani del '500 e del '600, nonché dei Carracci e del Guercino, confluite in uno stile originale, poiché è necessario, secondo l'opinione del pittore, «*studiare su differenti maniere, e su quella più attentamente fermarsi [...] che più si adatta, e s'insinua nel naturale di chi la copia*»²⁶:

«*Quando ritornò da Venezia con l'idea ripiena de Veronesi, de Vecelj, de Bassani: e quando ritornò da Parma con la fantasia ricolma del colorito del Correggio, e del Parmigiano: e quando ritornò dall'Umbria, con la maniera più delle altre da esso gustata del gran Barocci. Di tutti questi insigni maestri voi vedevate i lampi: di quelli nel vestire: di questi nell'inventare: degli altri nel tingere: e di quelli finalmente, la cui maniera più d'ogni altro maggiore aveva fatta in lui l'impressione!*»²⁷

Al continuo applicarsi sia ad opere d'arte altrui, sia alla natura, egli doveva l'ininterrotta fertilità inventiva e l'agilità del pennello anche in tarda età, ma anche, rovescio della medaglia, l'accusa di stranezza e misantropia:

«*Quantunque fosse egli in età molto avanzata, era nulladimeno indefesso nello studiare, instancabile nell'affaticare, e non punto indebolito nella forza del dipingere: cosa veramente rara in tal professione. Questo continuato valore però del suo pennello si deve sicuramente attribuire alla continua, e non mai interrotta osservazione del naturale, che sempre, qualunque cosa egli facesse, teneva davanti quando operava [...]. Anche in età di settantatré anni faceva quella vita, e pel regolamento naturale, e per lo studio d'applicazione, che faceva in gioventù, mai non divertendosi, contentissimo di passare tutte l'ore al lavoro, e con la sua famiglia, che teneramente amava, ed era solito dire: Che non capiva, come si potesse unire un arte [sic], che richiede un continuo incessante studio, con qualunque si fosse divertimento: ed ecco una delle cagioni, per cui da molti era considerato*

²⁴ LUIGI CRESPI, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice*, Roma 1769, p. 201 (ristampa anastatica: Bologna 1970).

²⁵ *Ivi*, pp. 203-204.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 205.

come un uomo filosofo, e selvaggio, ed il vivere suo fu chiamato dal Zannotti [sic] nella Vita, che fa di lui, appartato, e strano. Prima di dipingere, o ignudi, o vecchi, o che altro si fosse, non tralasciava mai di andar prima a fare le sue osservazioni sopra quell'opera, che fosse eccellente in quella parte, che doveva rappresentare, e bene studiatala, se ne ritornava, e allora metteva in attitudine il vero, onde, e con la fantasia ripiena di quello, che aveva contemplato, e con l'occhio attento a quello, che nel vero vedeva, operava con una felicità incredibile.»²⁸

In età matura, forse a Firenze, egli conobbe ed ammirò la pittura di Rembrandt, preferendola alle acqueforti.²⁹

Ingegno, estro, grazia e velocità caratterizzano l'opera di Crespi nella descrizione del figlio; esempio emblematico, il paragrafo dedicato all'*Achille e Chirone* [Fig. 53], che Luigi difende dalle critiche di Algarotti all'invenzione iconografica (nel quadro, Chirone si prepara a correggere Achille con un calcio)³⁰, affermando «*che il pittore siegue l'estro suo piacevole, ed a lui basta, che quanto eseguisce, sia eseguito da maestro, nulla curando talora se si accordi totalmente con la favola... Quando in un quadro s'abbia il principale, cioè, che s'abbia il tutto insieme bene ideato, ben disposto, ben disegnato, ben colorito, lumeggiato, caratterizzato, e vero, ciò basta per potersi dire un bel quadro, da maestro, né devesi scrupoleggiare così per minuto*»³¹ e concludendo con una citazione di Temanza: «*Si può per altro caratterizzare questo fallo per una di quelle scappate, che non senza accorgimento san fare talora gl'ingegni sublimi*»³² (Zanotti, dal canto suo, liquida la particolare iconografia del dipinto in una riga: «*pensiero assai basso, ma nuovo, la cui bellezza sta tutta nella grazia con cui venne espresso*»³³).

La cura per gli effetti di luce, osservati anche con l'ausilio di strumenti scientifici, intensificava la vitalità e la grazia dei suoi dipinti:

«Per il lume alto nelle chiese, v. g. osservava attentamente come gli oggetti venissero dall'alto lumeggiati, e macchiati dal Sole: per le strade si fermava a contemplare, e le persone, e gli animali, osservandone specialmente il riflesso: il percuotimento del bianco de'muri riflesso nelle carni opposte al lume del Sole, e ne osservava attentamente gli effetti: e così vadasi discorrendo di tutte le cose; sino a fare un foro nella sua porta di casa, che ha in faccia dalla parte opposta della strada un muro bianco volto a mezzo dì [...] a cotal foro

²⁸ *Ivi*, pp. 217-218.

²⁹ *Ivi*, p. 223.

³⁰ AUGUST BERNHARD RAVE, *Giuseppe Maria Crespi, pittore fra poesia e musica*, in *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1990), Bologna 1990, p. CLXXXVI.

³¹ *Ivi*, p. 208.

³² *Ibidem*.

³³ ZANOTTI 1739, p. 44.

applicava una lente, ed in faccia una tela bianca, passando quivi le giornate intiere ad osservare nella tela tutti gli oggetti, per mezzo della lente riportativi lumeggiati, macchiati, e riflessati dal Sole, come si vede nelle camere ottiche. [...] Quindi sul vero medesimo, nella sua stanza a bella posta da esso fabbricata con un lume in alto, onde poteva venire il vero medesimo macchiato a un dipresso come dal Sole, quali studi non faceva egli?»³⁴

In conclusione, da questa biografia si trae l'immagine di un'arte spontanea, individuale, che nasceva in un baleno sulla tela dall'incontro con le occasioni dell'arte e della vita quotidiana; di un artista completamente dedito alla propria vocazione, al punto da fuggire le convenzioni sociali ed accademiche per seguire unicamente il proprio ingegno, virtuoso e nobile d'animo, incompreso da molti, soprattutto dal suo primo biografo. A questo proposito, Luigi narra di un alterco fra il padre e Zanotti concernente l'Accademia (alla cui vita Crespi, dopo la fondazione, non partecipò più): il primo obiettava al numero fisso, a suo avviso troppo elevato, di quaranta accademici, ed ai criteri di selezione dei medesimi, in particolare all'ammissione ed all'eleggibilità per le alte cariche di artigiani e artisti mediocri, privi del genio e dell'originalità che ne avrebbero fatto un degno esempio per i giovani, mentre Zanotti giustificava il ruolo istituzionale di costoro nel nome del disegno che li accomunava ai maestri della pittura.³⁵ Tale dialogo è emblematico del conflitto insanabile fra la visione artistica di Crespi, fondata sul genio individuale e sulla rivendicazione della nobiltà dell'ispirazione artistica, e quella di Zanotti, legata alle regole del disegno ed alla gerarchia dei generi; conflitto che si allargava alle idee preilluministiche (sgradite agli accademici stessi) di Luigi Ferdinando Marsili, fondatore dell'Accademia Clementina, che impose la creazione di una cattedra di architettura, oltre che l'ammissione nel novero degli accademici di ingegneri militari, intagliatori, fonditori, in modo da creare un collegamento fra arti, scienze ed artigianato qualificato, che risultasse utile alla società.³⁶

Riguardo all'oggetto di questa tesi - il rapporto di mecenatismo fra lo Spagnolo e Ferdinando de' Medici - la biografia di Luigi risulta meno ricca di notizie: l'autore omette gli aneddoti faceti di Zanotti, forse perché non li ricordava, o non servivano al suo scopo. Benché si soffermi meno sul rapporto fra il padre ed il Medici, forse per non ripetere avvenimenti già narrati nella *Storia dell'Accademia Clementina*, non manca di elogiare la generosità con la quale il committente ripagò il pittore per quadri «di argomenti piacevoli»³⁷ (si noti che evita il termine "volgari" usato da

³⁴ LUIGI CRESPI 1769, p. 218.

³⁵ *Ivi*, pp. 226 segg.; BOSCHLOO 1989, pp. 26-28.

³⁶ EMILIO LOVARINI, *Luigi Ferdinando Marsigli e l'Accademia Clementina*, in "Atti e Memorie della Reale Accademia Clementina di Bologna" n°2 (1936/1937), Bologna 1937, pp. 1-13; BENASSI 2004, pp. 64-66, 82-83.

³⁷ LUIGI CRESPI 1769, p. 211.

Zanotti, segno di una visione favorevole all'”estro pittoresco” e alla “lepidezza”), nonché di attribuire all'ingegno paterno il favore principesco.

Nella lettera a Bottari contenuta nella *Raccolta di lettere sulla pittura scultura e architettura* (vol.III, 1759), antecedente della biografia contenuta nel terzo tomo della *Felsina pittrice*, Luigi fornisce un dettaglio eloquente sulla gratitudine del padre nei confronti del Medici:

*«Nel suo inginocchiatoio vedevasi un cartello con tre nomi, a lettere maiuscole descritti. Il primo era Giovanni Ricci, il secondo Gio. Battista Benazzi, il terzo il serenissimo gran Principe Ferdinando de' Medici. Per questi pregò mai sempre, e faceva pregare tutta la sua famiglia ogni giorno mattina e sera; per questi impiegava le sue giornali elemosine; per questi finalmente i moltissimi sacrifici applicava, che giornalmente faceva celebrare...».*³⁸

Il Gran Principe dunque figurava fra i defunti per i quali il padre pregava e faceva pregare, offriva elemosine e faceva dire Messe, insieme al suo primo mecenate Giovanni Ricci e all'amico Benazzi - indizio di un affetto duraturo, al quale accenna anche la succitata osservazione di Zanotti: *«Non se ne ricorda senza tenerezza, e senza dolersi della perdita di un Principe, ch'era, si può dire, in Italia unico sostenitore di ogni bell'arte.»*³⁹

Entrambi i primi biografi di Crespi, dunque, erano consapevoli dell'eccezionalità dell'intesa fra lui e il Medici, che si può definire senza esitazione un incontro di spiriti, ma l'uno ne sminuiva i presupposti giacché non li capiva, l'altro li taceva, ma è difficile credere che non li avesse appresi dal padre. Nasce il sospetto che il filo rosso di questo rapporto di mecenatismo consistesse in idee eterodosse, sulle quali le fonti sorvolano perché incomprensibili o passibili di censura, quali quelle neostoiche, e soprattutto, che le critiche di Zanotti a Crespi non derivassero solo dal rifiuto del classicismo accademico da parte del pittore, ma da una totale incompatibilità di vedute artistiche ed etiche.

³⁸ LUIGI CRESPI, lettera a Giovanni Gaetano Bottari, in *Raccolta di lettere sulla pittura scultura e architettura*, vol.III, Milano 1822, p. 464 (consultazione online su Google Books).

³⁹ ZANOTTI 1739, p. 50.

CRESPI NELLA CORRISPONDENZA MEDICEA

Del «*lietissimo umore*» che accomunava Crespi e Ferdinando restano scarse tracce nella corrispondenza di quest'ultimo a proposito del pittore, pubblicata da Spike nel 1986.⁴⁰ Il primo scambio epistolare che lo riguarda risale al 1701, ossia al tempo della commissione dell'*Estasi di s. Margherita da Cortona* [Fig. 1], mediata da Vincenzo Ferdinando Ranuzzi Cospi, agente ed amico bolognese di Ferdinando. L'esecuzione del dipinto procedeva a rilento, poiché Crespi si trovava impegnato in una commissione per Vienna, cosicché Ferdinando chiese all'ambasciatore toscano a Vienna, Marco Martelli, di suggerire al committente, il Nunzio Apostolico, di accettare un ritardo nella consegna; Martelli rispose che il vero committente era il «*Co:d'Oios Cameriere della Chiave d'oro*» il quale, avendo pagato in anticipo, pretendeva la consegna entro ottobre.⁴¹ Entro i primi di ottobre la questione dovette risolversi, perché l'8 ottobre Ranuzzi comunicava: «*lo Spagnuolo lavora e spero che il quadro sarà di sua soddisfazione, essendo innamorato di servirla*» (prova di un certo entusiasmo di Crespi nel lavorare per il Medici, con tutta probabilità sapendo del suo gusto per la pittura estrosa e di tocco), e il principe rispondeva: «*ho molto caro, che lo Spagnuolo proseguisca di genio il lavoro commessogli per me*». ⁴² Dopo questa lettera, non si trovano altre menzioni di Crespi fino al salvacondotto di Ranuzzi (31 gennaio 1708) che accompagnò il pittore nella fuga da Bologna a Livorno, con la tela della *Strage degli Innocenti* [Fig. 6] sotto il braccio ⁴³:

«Col mio umilissimo rispetto renderà à V. A. R.^{le} questo foglio, lo Spagnolo Pittore. Vuole che la mia reverenza li sia un ombra di merito per poterla inchinare; Io mi fo' ardito à sperarlo, tanto più che la sua mossa, hà per unico oggetto la di lei alta stima, et ossequio. Al Caldari scrivo informandolo d'un accidente sopra un suo Quadro, da rappresentarlo à V. A. R. che supplico non tenere oziosa la mia servitù». ⁴⁴

Ben presto il principe venne a conoscenza dell'inganno di don Carlo Silva, che lo riguardava personalmente, poiché il prete aveva falsamente dichiarato al pittore di volergli donare il quadro, e, vinto dal talento di Crespi, il 15 febbraio 1708 comunicò a Ranuzzi la propria decisione di «*essergli corrispond[ent]e in ogni miglior forma*», usando il proprio potere per risolvere il contenzioso col Silva a favore del pittore.⁴⁵ Una nota che accompagna la succitata lettera elenca le mosse da intraprendere: «*l'annullazione di ogni sorta di Contratto col Prete, col rendergli tutto quello,*

⁴⁰ JOHN T. SPIKE, *Giuseppe Maria Crespi and the emergence of genre painting in Italy*, Firenze 1986, pp. 221 segg.

⁴¹ SPIKE 1986, p. 222 (dove il nome del conte è erratamente trascritto come "d'Gios"); ELISABETH EPE, *Die Gemäldesammlungen des Ferdinando de' Medici Erbprinz von Toskana*, Marburg 1990, p. 159; *Originali e copie. Fortuna delle repliche fra Cinque e Seicento*, a cura di Shigetoshi Osano, "Gli Uffizi. Studi e ricerche" 32, Firenze 2017, pp. 92-93.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ivi*, p. 223.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

*che...E' à del Suo. La Famigliarità sospirata. La lettera per il S. Gio: Rizzi [primo mecenate di Crespi, segretario del cognato di Ferdinando, Giovanni Guglielmo del Palatinato NdR]. Farli vedere la Galleria, e le Stanze.»*⁴⁶ Appena un paio di giorni dopo, Ricci ricevette un invito a «*dimostr[are] in ogni congiuntura la buona Legge del suo bel Cuore ad un Amico che merita per ogni capo, e specialm. per il virtuoso suo talento l'affezion sua*»⁴⁷, e non tardò una lettera in difesa del pittore, dal tono risentito, alla marchesa Zambeccari, patrona di Silva,⁴⁸ nella quale Ferdinando non solo chiamò Crespi “suo amorevole”, a sottolinearne la devozione, ma affermò anche di avergli commissionato alcune opere; di conseguenza, fra il 1701, data di esecuzione della *Santa Margherita*, e il 1706-8, data di esecuzione della *Strage*, si potrebbero collocare opere crespiane attualmente in Toscana, dalla datazione incerta e non menzionate dalle fonti.

Il 20 febbraio 1708, il pittore tornò in patria accompagnato da una lettera del principe a Ranuzzi:

*«Ho veduto con ogni dimostrazione di cordialità, e di vera compiacenza il pittore Gioseppe Cresti [sic], che V. S. si compiacque d'accompagnare con propria lettera: e perché devo una speciale considerazione non meno al talento di lui, che agli amorevolissimi uffici di lei med.^{mo}, lo liquiderò con piena benevolenza, avendo intanto già scritto per esimerlo dal consaputo accidente del Quadro.»*⁴⁹

Il 7 marzo 1708 Crespi inviò un dipinto su rame con la *Natività* a Firenze, e circa un mese dopo inviò il proprio autoritratto, ora nel Corridoio Vasariano [Fig. 17].⁵⁰ L'altro autoritratto, quello con la famiglia, dipinto su rame, arrivò a Firenze tramite Antonio Morosini detto lo Scema, definito da Zanotti «*buffone*» (in realtà poeta improvvisatore, poi furiere) di Ferdinando, che si era recato a Bologna per acquisire tre quadretti.⁵¹ Grazie a Luigi Crespi, conosciamo la lettera di ringraziamento del principe:

«Carissimo sig. Giuseppe Maria,

Al ritorno che ho fatto qui Antonio Morosini, mi ha confermato nell'opinione che avevo della costante affezione di lei, in nome della quale me ne ha fatte espressioni abbondantissime, come pur leggo nel carissimo suo foglio amorevole de'25 del passato, e mi ha poi presentato due bellissime pitture, che una rappresenta la sua propria famiglia, la quale valerà a rendermela tanto più accetta, e a far sì che in ogni congiuntura io mi dimostri alla medesima tutto parziale, nel procurare i vantaggi di lei, e di quella. L'altra, che è una copia fatta dal suo insigne pennello da

⁴⁶ SPIKE 1986, p. 223.

⁴⁷ *Ivi*, p. 224.

⁴⁸ *Ibidem*, qui riportata per intero nel capitolo sulla *Strage degli Innocenti*.

⁴⁹ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5897, c. 288 (trascritta in SPIKE 1986, p. 223, con data errata).

⁵⁰ SPIKE 1986, pp. 224-225.

⁵¹ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5904, c. 160.

*un'opera del Guercino, è veramente ammirabile, e posso dirle che mi è stata gratissima per ogni conto, e per avervi riconosciuto una imitazione inarrivabile, e perché può essere tenuta per originale medesimo; onde non so abbastanza esprimere la mia riconoscenza, la quale ella meglio riconoscerà sempre che si vaglia di me, ove io possa giovarle».*⁵²

Dopo questa lettera, il pittore si trasferì a Pratolino con la famiglia per un periodo. Poiché, dopo il ritorno di Crespi a Bologna, Ferdinando cadde vittima del male che, nel 1713, lo portò alla tomba,⁵³ non si conoscono altre lettere di lui al pittore.

⁵² LUIGI CRESPI 1769, p. 203.

⁵³ PIERACCINI 1925, p. 730-735.

IL RUOLO DI VINCENZO FERDINANDO RANUZZI COSPI

Dalla corrispondenza del principe emerge il ruolo fondamentale dell'agente medico a Bologna, Vincenzo Ferdinando Ranuzzi Cospi, nei contatti fra Crespi e Ferdinando. Ranuzzi era figlio e nipote di corrispondenti medicei bolognesi: suo nonno materno Ferdinando Cospi e suo padre Annibale Ranuzzi funsero da agenti artistici, ma non solo, per il cardinal Leopoldo e per Cosimo III.⁵⁴ Nato nel 1658, Vincenzo fu allevato alla corte medicea, insieme al Gran Principe Ferdinando, dall'età di tredici anni, per volere del nonno Ferdinando Cospi (figlio di Costanza de' Medici, agente medico, collezionista ed antiquario, fondatore, con la donazione al Senato delle sue raccolte, del Museo Cospiano, che nel 1743 conflui nelle collezioni dell'Istituto delle Scienze⁵⁵); fu cameriere segreto di Ferdinando fino al 1693, nel 1696 ricevette la patente di servitore del Gran Principe e nel 1708 conseguì il titolo di gentiluomo trattenuto da Cosimo III.⁵⁶ Alla morte del padre, nel 1697, gli subentrò nel ruolo di agente medico, in particolare di agente artistico per il Gran Principe.⁵⁷

I Ranuzzi godevano del privilegio di ospitare i membri della famiglia Medici a Bologna⁵⁸, dunque Ferdinando, dal 15 al 26 dicembre 1687, sostò presso di loro sulla via di Venezia, accolto calorosamente da Vincenzo, che lo accompagnò nella visita ai luoghi d'arte di Bologna e proseguì con lui il tragitto verso la Serenissima, scrivendo un resoconto di viaggio (*Viaggio del Principe Ferdinando di Toscana*) ora nel fondo Ranuzzi dell'Archivio di Stato di Bologna.⁵⁹ Alcuni anni dopo, nel 1694, Ranuzzi scrisse al comune precettore Luca degli Albizzi di aver spedito a Ferdinando tre quadri di pittori bolognesi:

«Desiderò il signor Principe vedere il modo di dipingere di questi nostri giovani pittori. Mandai mesi sono due quadri a mostra a S. A. S. e puntualmente gli riebbi indietro. Il dì venti del presente per il Procaccio Crestini diressi a S. A. tre cassette con tre quadri ben accomodati e ben avvolti su certi subbi da i medesimi Pittori che li hanno dipinti. Uno si è di Giuseppe Dal Sole, che è la Liberazione di Rinaldo dagli amori di Armida, e gl'altri due di Giuseppe Crespi detto lo Spagnuolo che è la Cena di Cana galilea e l'altro Ercole e Anteo, e per avere detti quadri ho fatto più sigurtà. Questi scrissi al signor Franceschi, che

⁵⁴ RICCARDO CARAPELLI, *Un corrispondente bolognese del Gran Principe Ferdinando de' Medici, con alcune puntualizzazioni sui pittori Giuseppe Maria Crespi e Sante Vandi*, "Il Carrobbio", XIII. 1988, p. 98. Per Annibale Ranuzzi vedi RICCARDO CARAPELLI, *Annibale Ranuzzi e i rapporti con la Firenze medicea del '600*, "Il Carrobbio", X. 1984, pp. 70-79.

⁵⁵ VINCENZO FERDINANDO RANUZZI COSPI, *Essere un gentiluomo. Le "Memorie della vita" scritte nel 1720*, a cura di Francesca Boris, Bologna 2016, pp. 22-23.

⁵⁶ *Ivi* p. 41.

⁵⁷ CARAPELLI 1988, p. 101.

⁵⁸ CARAPELLI 1984, p. 75.

⁵⁹ RANUZZI COSPI 2016, pp. 26, 225.

*si contenta farli vedere a S. A., e poi che me li rimettesse con ogni immaginabile diligenza,
perché guastandosi converrebbe pagarli.»⁶⁰*

I quadri di Crespi qui citati si possono identificare con due dei suoi primi capolavori, *Le Nozze di Cana*⁶¹ (Washington, National Gallery of Art) [Fig. 55] ed *Ercole e Anteo*, dipinto per il concorso indetto dal conte Ghisilieri, avente come tema le Fatiche di Ercole⁶² (Castel Thun) [Fig. 54] - opere originali, dalla forte componente coloristica ed espressiva, tali da suscitare interesse in un collezionista amante dei capolavori del Cinquecento veneziano, più del neovenetismo rivisto attraverso la lente della tradizione reniana di Dal Sole. La proposta colpì nel segno, perché alcuni anni dopo Ferdinando affidò a Crespi il compito di dipingere la pala sostitutiva dell'*Estasi di Santa Margherita da Cortona* di Lanfranco [Fig. 61], che aveva prelevato dalla cappella Venuti di Cortona per le proprie collezioni, tramite Ranuzzi⁶³. Dopo la commissione della pala, Ferdinando continuò ad apprezzare lo stile crespiano, sempre grazie al contributo di Ranuzzi, che, dal canto suo, commissionò al pittore un ritratto ed una *Visitazione*, citati da Zanotti e Luigi Crespi, ritenuti perduti da Merriman.⁶⁴ In una nota dell'archivio di casa inerente «*Camei donati dal Con.º Vincenzo Ranuzzi Cospi al Ser.º Sig.º Principe Ferdinando di Toscana con certo Quadro li 6 Aprile 1704*» si legge:

«E più innamoratosi sua altezza Ser.ma in un quadro dipinto da Giuseppe Crespi Bolognese d.º lo Spagnuolo in cui era dipinto in una tela da ritratto un bel Paese con una Donna che mugeva una vacca, e varie pecorine, e pastorello questo pure le fu donato con i detti Camei dal d.º Sig.º Conte Ranuzzi, e potea valere doble 20.»⁶⁵

Apparentemente, si perdono le tracce del quadro dopo questa menzione. Il soggetto somiglia a quello di un tondo attualmente nei depositi degli Uffizi⁶⁶, ma il formato non coincide con la «*tela da ritratto*» di cui parla l'inventario, inoltre, per quanto il pessimo stato di conservazione consente di leggere, non si vedono pecore.

Del coinvolgimento di Ranuzzi Cospi nelle tormentate vicende della commissione della *Strage degli Innocenti*, ben noto alla critica, si parlerà nel capitolo successivo.

⁶⁰ Lettera di Vincenzo Ferdinando Ranuzzi Cospi a Luca degli Albizzi, Villa di Bagnarola, 31 luglio 1694 (Archivio Guicciardini di Firenze, Lettere Ranuzzi Cospi, cit. in RANUZZI COSPI 2016, pp. 31-32).

⁶¹ ZANOTTI 1739, pp. 36-37; LUIGI CRESPI 1769, p. 206.

⁶² ZANOTTI 1739, p. 40; LUIGI CRESPI 1769, p. 207.

⁶³ Cfr. *infra*.

⁶⁴ CARAPELLI 1988, pp. 102, 104. Cfr. ZANOTTI 1739, p. 62; L. CRESPI 1769, p. 212; MIRA PAJES MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano 1980, p. 240.

⁶⁵ Archivio di Stato di Bologna, fondo Ranuzzi, Carte politiche, LIV, c. 2 (citata in ANGELO MAZZA, *L'età dei Ranuzzi: progetti decorativi e quadreria nel nuovo palazzo dal conte Marcantonio Ranuzzi al conte Vincenzo Ferdinando Antonio Ranuzzi Cospi (1679 - 1726)*, in *Palazzo Ranuzzi Baciocchi*, Bologna 1995, p. 98; IDEM, *Cortona e Bologna - Collezionismo e rapporti artistici tra Sei e Settecento*, "L'Archiginnasio", 96. 2001, p. 219).

⁶⁶ CATERINA CANEVA, scheda di catalogo n°9, in *Giuseppe Maria Crespi nei musei fiorentini*, "Gli Uffizi. Studi e ricerche", 11, Firenze 1993, p. 78.

Visto il costante impegno di Ranuzzi nella mediazione fra pittore e principe, non è difficile credere che egli abbia organizzato un incontro fra i due a Bologna nel 1687, benché non vi siano prove certe. Il manoscritto *Viaggio del Principe Ferdinando di Toscana*, del quale si parlerà nel capitolo successivo, offre indizi a favore dell'ipotesi che Ferdinando abbia conosciuto, in quel periodo, almeno le opere di Crespi, se non il pittore in persona. Non si deve dimenticare che, durante quella sosta bolognese, Ferdinando conobbe probabilmente Sebastiano Ricci⁶⁷ e l'allora segretario dell'Accademia Filarmonica Giacomo Antonio Perti, che più tardi compose opere per il teatro di Pratolino.⁶⁸ La frase della lettera di Ranuzzi «*Desiderò il signor Principe vedere il modo di dipingere di questi nostri giovani pittori*» suggerisce però di far risalire all'invio di quadri da parte del conte bolognese la prima manifestazione documentata dell'interesse di Ferdinando per la pittura dello Spagnolo. In quel periodo il principe si stava appassionando ai dipinti di Mehus, neoveneto "tenebroso" dalla pennellata contrastata, originale nella concezione iconografica, e di pittori dalle analoghe caratteristiche stilistiche⁶⁹, e Ranuzzi doveva sapere che la maniera di Crespi si adattava sommamente a tale gusto - di qui, forse, la decisione di inviargli due quadri suoi, di contro a uno di Dal Sole.

La commissione dell'*Estasi di santa Margherita da Cortona*

Nonostante gli indizi di un incontro fra Crespi e Ferdinando, e di un interesse per l'attività del pittore da parte del principe, non abbiamo notizia di commissioni medicee a Crespi anteriori al 1701, anno dell'allogazione della pala con l'*Estasi di s. Margherita da Cortona* [Fig. 1], sostitutiva della pala di Lanfranco, ora nella Galleria Palatina, che Ferdinando ottenne da Domenico Venuti, proprietario della cappella gentilizia del Duomo di Cortona nella quale era ospitata.⁷⁰ Le prime lettere fra Venuti ed il Gran Principe non accennano alla pala crespiana; l'ultima lettera di Venuti, che riferisce la sistemazione della nuova pala, non cita il nome dell'autore. Dalla corrispondenza medicea, pubblicata da Spike,⁷¹ risulta che Crespi dovette rallentare l'esecuzione del dipinto a causa di un'altra commissione concomitante per il «*Co: d'Oios*» di Vienna⁷², che Ferdinando chiese di

⁶⁷ ANGELO MAZZA, *Cortona e Bologna - Collezionismo e rapporti artistici tra Sei e Settecento*, "L'Archiginnasio", 96. 2001, p. 221.

⁶⁸ FRANCESCO LORA, *Nel teatro del Principe - i drammi per musica di Giacomo Antonio Perti per la Villa medicea di Pratolino*, Bologna 2016, p. 26.

⁶⁹ Cfr. *infra*.

⁷⁰ SPIKE 1986, p. 18; MARIA LETIZIA STROCCHI, *Il Gran Principe Ferdinando collezionista e l'acquisizione delle pale d'altare*, in *La Galleria Palatina*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 23 settembre 1982 - 31 gennaio 1983), Firenze 1982, p. 47.

⁷¹ SPIKE 1986, pp. 221-223. Una nuova trascrizione si trova in *Originali e copie. Fortuna delle repliche fra Cinque e Seicento*, a cura di Shigetoshi Osano, "Gli Uffizi. Studi e ricerche" 32, Firenze 2017, pp. 92-94.

⁷² Spike ha erroneamente trascritto "Co: d'Gios"; la lezione corretta è in *Originali e copie* 2017, p. 93.

rinvia tramite l'ambasciatore fiorentino Marco Martelli. Come detto sopra, Vincenzo Ranuzzi Cospi seguì l'operato del pittore e tenne informato il committente:

*«Lo Spagnuolo lavora e spero che il quadro sarà di sua soddisfazione, essendo innamorato di servirla come sarò io...»*⁷³

Ferdinando, dal canto suo, si dichiarava soddisfatto:

*«Ho molto caro, che lo Spagnuolo prosegua di genio il lavoro commessogli per me, che pieno di benevolenza verso di lui, e d'affetto, e di stima per V. S. ...»*⁷⁴

Condivido, anche per via della lettera ad Albizzi del 1694, l'opinione di Mazza⁷⁵ che verosimilmente Ranuzzi abbia suggerito il nome di Crespi per l'esecuzione della pala di Cortona, non solo perché «*correggesco e carraccesco*», come sosteneva Petrucci⁷⁶, ma forse perché si era dimostrato capace di elaborare iconografie “bizzarre” (l'*Achille e Chirone* [Fig. 53] e gli affreschi di Palazzo Pepoli Campogrande [Figg. 101, 102], per esempio), quindi non avrebbe avuto remore a tradurre su tela le idee del principe, risultanti in un *hapax* iconografico, che qui si analizzerà nel capitolo secondo.

⁷³ Lettera di Vincenzo Ranuzzi Cospi al Gran Principe Ferdinando de' Medici, Bologna, 8 ottobre 1701 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5886, c. 359, trascritta in SPIKE 1986, p. 222).

⁷⁴ Lettera del Gran Principe Ferdinando de' Medici a Vincenzo Ranuzzi Cospi, 11 ottobre 1701 (Archivio di Stato di Bologna, Ranuzzi, Carte politiche, Istrumenti e scritture diverse, LXX, 8, trascritta in FABIO CHIODINI, *L'estasi di Santa Margherita da Cortona di Giuseppe Maria Crespi*, “Arte cristiana” 85. 1997, pp. 379-380).

⁷⁵ MAZZA 2001, p. 220.

⁷⁶ PETRUCCI 1982, p. 111.

IL PRIMO VIAGGIO A VENEZIA DEL GRAN PRINCIPE NEL RESOCONTO DI RANUZZI COSPI

Vincenzo Ferdinando Ranuzzi Cospi fece parte del seguito di gentiluomini che accompagnò il Gran Principe Ferdinando nel suo primo viaggio a Venezia (1687-88), e l'ospitò nel palazzo avito durante le due soste a Bologna, all'andata e al ritorno dalla Serenissima⁷⁷. Egli tramandò il ricordo di quegli eventi sia nelle proprie *Memorie*, sia in un diario di viaggio intitolato, appunto, *Viaggio del Serenissimo Principe Ferdinando III di Toscana a Bologna, Milano, Venezia*, conservato nel fondo Ranuzzi dell'Archivio di Stato di Bologna,⁷⁸ finora rimasto allo stato di manoscritto. Data la lunghezza di oltre 400 pagine, se ne pubblicano qui estratti relativi ai monumenti visti dal Gran Principe, tralasciando le parti relative agli spettacoli ed alle esecuzioni musicali ai quali assisté il principe e agli edifici visti dal solo Ranuzzi Cospi, nei momenti (piuttosto frequenti) in cui Ferdinando concedeva libera uscita al seguito. Da entrambi i manoscritti si apprende che la destinazione originaria del viaggio era Milano, da dove il principe sperava di passare in Francia per rivedere la madre; forse questo proposito motivò il contrordine della corte toscana, che dirottò il percorso verso Venezia.⁷⁹ Nel capoluogo lombardo Ferdinando riuscì ad ammirare il Duomo, la Libreria Ambrosiana e la collezione di Manfredi Settala, custodita dai nipoti, coi quali era in corrispondenza.⁸⁰

Il resoconto può fornire alla storia dell'arte dettagli approfonditi sulle visite del delfino a Bologna, soprattutto sulle opere d'arte che vide nelle chiese e nei palazzi, purtroppo non descritte nel dettaglio - Ranuzzi cita solo i nomi degli autori e i titoli delle opere più celebri, ad esempio la *Sibilla* del Domenichino di casa Ratta⁸¹, o il *Martirio di sant'Orsola* di Ludovico Carracci nella chiesa di S. Leonardo⁸², forse perché non ritiene necessario dilungarsi su opere a lui note, in una scrittura privata, o forse per mancanza di tempo; nelle pagine dedicate a Venezia si sofferma, non dettagliatamente, solo su dipinti, statue ed architetture che lo colpiscono, anzi si dichiara incapace di descrivere adeguatamente i dipinti, nel prender nota della visione delle *Nozze di Cana* del Veronese nel refettorio di S. Giorgio Maggiore:

«Se a Venezia non vi fusse altro, che questo quadro di pittura, per chi è [sic] l'Intelligenza, sarebbe ben speso il denaro nel viaggio per andare a vederlo. Descriverlo non sò [sic], so

⁷⁷ GIAN LUIGI BETTI, *Tra Bologna e Firenze: vicende delle famiglie Cospi e Ranuzzi durante il Seicento*, "Strenna storica bolognese", 46. 1999, p. 109.

⁷⁸ Carte politiche, Istrumenti e scritture diverse, 64.

⁷⁹ RANUZZI COSPI 2016, pp. 224-227. Cfr. LEONARDO SPINELLI, *Le esperienze veneziane del principe Ferdinando de' Medici e le influenze sulla politica spettacolare e dinastica toscana (1688-1696)*, «Medioevo e Rinascimento», XVI n.s., 2005, p. 167.

⁸⁰ MARIA LETIZIA STROCCHI, *Parigi 1661 - Poggio a Caiano 2003*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*, Firenze 2003, p. 13.

⁸¹ *Viaggio del Serenissimo Principe Ferdinando III di Toscana...*, c. 26.

⁸² *Ivi*, c. 32.

bene, che è un numero grande di figure, che lo compongono, e non ci si vede una confusione al mondo, si vedono parlare, altre mangiare, e vi fece l'autore il suo ritratto.»⁸³

Di nuovo, professa la propria incapacità davanti al Palazzo Ducale:

«Passa l'Imaginativa [sic], et à descriverlo ci vorrebbe, e t[em]po, ed Intelligenza, senza il p[ri]mo, e la seconda...dirò, che q[ue]sto Palazzo occupa il p[ri]mo luogo frà le più belle fabbriche di Venezia. [...] Le pitture che sono in questo grandissimo Palazzo sù per le scale, nelli atrij, nelle Camere, e nelle Scale è impossibile il notarle, quando non si facesse espressam[en]te, come hà fatto un tal Boschino, che à stampato una nota delle medesime, che sono de i più celebri Pittori, che abbino operato...»⁸⁴

È interessante il rimando alle *Ricche miniere della pittura veneziana* di Boschini. Ranuzzi ne parla solo in questo punto, come se non conoscesse bene né l'autore (definito «*un tale*») né l'opera, della quale cita solo l'elenco dei dipinti del Palazzo Ducale; se ne deduce che, se lesse questo libro, lo fece superficialmente, forse alla vigilia della visita a Palazzo Ducale, oppure ne sentì semplicemente parlare da qualcuno che l'aveva letto - non è difficile supporre che si trattasse del Gran Principe, il cui prozio Leopoldo de' Medici si era servito di Boschini quale agente veneziano.⁸⁵ L'annotazione del conte potrebbe suggerire che Ferdinando avesse con sé a Venezia le *Ricche miniere*, se non la *Carta del navegar pitoresco*, confermando un'intuizione di Maria Letizia Strocchi⁸⁶; del possibile ascendente delle idee di Boschini sul gusto del delfino si discuterà in seguito.

La relazione delle attività del Gran Principe a Bologna offre indizi per formulare un'ipotesi sulle circostanze del primo incontro fra questi e Crespi, o almeno la pittura di Crespi, alternativa a quella che fa risalire l'apprezzamento del delfino per il pittore alla visione dei perduti affreschi di San Francesco di Paola a Pistoia, che Crespi eseguì nel 1691 col quadraturista Marc'Antonio Chiarini.⁸⁷ Il primo è il soggiorno a Palazzo Ranuzzi, allora in costruzione.⁸⁸ Dal 1686, Annibale Ranuzzi aveva affidato la decorazione del palazzo a Giovanni Antonio Burrini e Sebastiano Ricci, che, insieme ad Anton Francesco Peruzzini, crearono dipinti fra i più rilevanti dell'arte bolognese del tempo; Ricci e Peruzzini avrebbero lavorato in seguito a Firenze per il Gran Principe, che

⁸³ *Ivi*, c. 229.

⁸⁴ *Ivi*, cc. 230-231, 235.

⁸⁵ Cfr. *infra*.

⁸⁶ MARIA LETIZIA STROCCHI, 2003, pp. 13-14.

⁸⁷ ANTONIO PAOLUCCI, *Crespi in Toscana: un amichevole patronato*, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. XCV; CANEVA 1993, p. 9. Cfr. LUIGI CRESPI 1769, p. 207; MERRIMAN 1980, p. 26.

⁸⁸ *Viaggio del Serenissimo Principe cit.*, c. 15: «Alloggiò al Piano d'abbasso assai lindo, à riguardo d'essere fabrica nuova, et al med[esi]mo Piano stettero tutti li suoi Gentilhuom[i]ni, e molta gente di suo servizio, e l'altra t[ut]ta fù ripartita a i mezzanini p[ri]mi trà questo piano, e quello di sopra nel quale nissuno abitò per non essere per non ancora accomodato in quel grado, che si sarebbe desiderato per servizio di S. A.».

evidentemente rimase colpito dal loro operato.⁸⁹ In quel periodo Crespi condivideva con Burrini lo studio ereditato da Cignani, ed ebbe modo di seguire i lavori a palazzo Ranuzzi.⁹⁰ Il giovane pittore, nel 1687, forse aveva appena licenziato il quadro delle *Nozze di Cana* per Giovanni Ricci [Fig. 55]⁹¹, che secondo Zanotti gli diede «*molto grido*»,⁹² dunque poteva essere ritenuto abbastanza promettente da essere presentato ad un noto mecenate che a Bologna desiderava «*havere sodisfazione di vedere Pitture di Valent'huomini*»⁹³, anche solo per un breve incontro, irrilevante agli occhi di Ranuzzi (che d'altronde, da buon padrone di casa, sorvola imbarazzato sui lavori in corso che incomodano gli ospiti).

Il secondo indizio è la visita alla chiesa di S. Salvatore, il 20 dicembre:

«*In quella di S. Salvatore, che è dei PP. Scopetini vidde [sic] la bella sagrestia, e le Pitture ad Olio della Chiesa, e l'Architet[tu]ra di quella, che esce dall'ordinario*».⁹⁴

Nella sagrestia, probabilmente, erano appena stati collocati i *pendants David* di Burrini [Fig. 57] e *La predica del Battista* di Crespi [Fig. 56], datati da Riccomini al tempo della loro collaborazione (1686-88) per via del fare abbozzato della tela crespiana, vicino al Burrini degli affreschi di Villa Albergati a Zola Predosa⁹⁵, tra l'altro visti dal principe sulla via del ritorno.⁹⁶ Accettando tale datazione⁹⁷, si può supporre che il tocco rapido, sintetico, fresco del dipinto di Crespi paresse al principe confacente ai suoi gusti, in fase di definizione e di progressivo orientamento verso il colorismo veneto. È lecito domandarsi perché abbia preferito Crespi a Burrini, del quale non mi risulta possedesse opere - forse accettò i consigli dell'amico Vincenzo Ranuzzi, attento a favorire il miglior allievo dell'Accademia del nudo di palazzo Ghisilieri.⁹⁸

⁸⁹ MAZZA 2001, p. 221. Cfr. IDEM, *La pittura a Bologna nella seconda metà del Seicento*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, Bologna 1992, I, pp. 237-241.

⁹⁰ ANGELO MAZZA, *Dall'eredità di Guido Reni a Giuseppe Maria Crespi. Cinquant'anni di pittura a Bologna*, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, pp. LVIII-LVII; IDEM 1992, p. 255.

⁹¹ EUGENIO RICCOMINI, *Gli inizi del Crespi: «una maniera affatto nuova, tratta però da lunghi studi»*, *Ivi*, p. XC.

⁹² ZANOTTI 1739, p. 36.

⁹³ *Viaggio del Serenissimo Principe cit.*, c. 23.

⁹⁴ *Ivi*, c. 19.

⁹⁵ RICCOMINI 1990, p. LXXXIX.

⁹⁶ *Viaggio del Serenissimo Principe cit.*, cc. 409-410.

⁹⁷ Mazza (1992, pp. 259-260) data il dipinto di Crespi intorno al 1690, notando che non risulta nella *Guida di Bologna* del 1686.

⁹⁸ ZANOTTI 1739, pp. 41-42.

LE VICENDE DELLA STRAGE DEGLI INNOCENTI

Dopo la commissione cortonese, non si ha notizia di altre commissioni medicce a Crespi, a parte il donativo di una scena pastorale da parte di Vincenzo Ranuzzi, di cui si è parlato. Un paio d'anni dopo, il prete don Carlo Silva approfittò della fama di mecenate del Gran Principe a proprio vantaggio, nell'orchestrare un'autentica truffa ai danni del pittore, con la commissione della *Strage degli Innocenti* [Fig. 6].

Zanotti narra che Crespi inizialmente divenne amico di Silva, «che era, per così dire, l'amore del marchese Cesare Pepoli» (quest'ultimo, apparentemente, integrò di tasca propria i ridotti compensi pagati dal sacerdote «spilorcio» all'artista per «alcuni piccoli quadri»), e ne ricevette la commissione della *Strage* per un dono al Gran Principe. Al momento della consegna del dipinto, il pittore si scontrò con l'inadempienza del sacerdote e, davanti ai tentativi di sopraffazione di un nobile sodale di Silva, fuggì in Toscana per offrire il quadro direttamente al destinatario:

«Gli ordinò nella stessa guisa un gran quadro di una strage degl'Innocenti, e per esso si obbligò con iscrittura di far dire, e dire, alcune centinaia di messe, essendo più largo assai di messe, che di danari [...] Fece lo Spagnuolo volentieri questo contratto, avendo sempre desiderato, quanto più ha potuto, di suffragare l'anime dei defunti [...] Perché sapea lo Spagnuolo, che il prete, tiratovi certamente da qualche efficace interesse, volea donarlo al Gran Principe Ferdinando, s'ingegnò di fare il possibile, e il quadro fu copioso di più di cento figure, e mi ricordo, che il vidi esposto al pubblico per una processione, e molto fu lodato; perché sempre più si fe maggiore la fama dello Spagnuolo. Fu il prete per levare il quadro dalle mani del pittore, che subito richiese se le messe erano state celebrate, e volea vederne le attestazioni, ma il prete, che nulla avea da mostrare, daché ne pur una messa ancor s'era detta, cominciò altamente a gridare contro la diffidenza, che lo Spagnuolo mostrava aver di lui, a cui pure lo Spagnuolo, gridando parimente, rispondea [...] Si raccomandò ad un altro signore, cui parendo più comoda cosa l'usar violenza, che lo sborsar danari, mandò a chiedere il quadro, che lo Spagnuolo francamente negò. Il gentiluomo se ne chiamò offeso, e mandò una sera alcuni suoi bravi uomini a levare il quadro a viva forza, ma lo Spagnuolo, che loro non volle aprire, mentr'essi sforzavano la porta, fece tostamente un rotolo del suo quadro, e saltò con esso giù da una bassa finestra in un cortile, donde poi fuggì in casa d'altro gentiluomo potente, e suo amico, che lo tenne presso di se, e lo assicurò da qualunque violenza. Pensò intanto lo Spagnuolo, che avria fatto bene se avesse il quadro portato al gran Principe, e fattogliene dono, e questo fu approvato dal gentiluomo, che la mattina vegnente apprestar fece tutto quello, che

abbisognasse per andar con fretta a Firenze. [...] Trovavasi allora il gran Principe in Livorno a far carnevale, e lo Spagnuolo s'imbarcò per Arno, e a Livorno passò.»⁹⁹

Non è chiaro chi sia l'«altro signore», ma suppongo possa trattarsi di un membro delle famiglie Pepoli o Zambeccari, coinvolte dal prete nella vicenda, come emerge dai documenti successivi; il «gentiluomo potente, e suo amico» non può essere che Vincenzo Ferdinando Ranuzzi Cospì, del quale si conserva il salvacondotto scritto per il pittore.¹⁰⁰ Giunto a Livorno, Crespi offrì a Ferdinando il dipinto, «che fu sommamente gradito, e con tali atti il Principe lo riguardava, e tali cose dicea, così intorno alla feconda invenzione, e giudiciosa disposizione, come alla forza del disegno, e del colore, ed alle altre parti, che confessa lo Spagnuolo, che allora restò maravigliato, vedendo la grande intelligenza, che il Principe dimostrava avere della pittura.»¹⁰¹ Tale apprezzamento sfociò in una commissione che ha l'aria di una messa alla prova:

«Il presente caso pose questo egregio pittore in tanta grazia del gran Principe Ferdinando, che non si sa, che persona mai gli fosse più cara. Egli subito ordinò, che fosse alloggiato in palazzo, ove due quadri d'animali volle, che gli dipignesse, ne gli diede altro tempo a farli, che un giorno per ciascun quadro, il che lo Spagnuolo compié mirabilissimamente, essendogli stato prontamente tutto il necessario apprestato, e pesci ancora, e volatili di varie sorte...»¹⁰²

Da una lettera di Ferdinando a Ranuzzi Cospì risulta che Crespi sostò a Livorno fino al 15 febbraio.¹⁰³ Un *memorandum* senza data, rilegato insieme alla suddetta lettera¹⁰⁴, elenca le intenzioni di Ferdinando a proposito di Crespi, che comprendono «la Famigliarità sospirata» e, soprattutto, «farli vedere la Galleria, e le Stanze» (ossia i mezzanini e le sale di rappresentanza degli appartamenti principeschi, che ospitavano la collezione privata del principe), una concessione quasi d'obbligo per un celebre artista rifugiatosi presso i Medici; meno chiara è la frase «La risoluzione Le vuole il quadro compagno della Strage» - sappiamo dalla deposizione di Lorenzo

⁹⁹ ZANOTTI 1739, pp. 45-47. Luigi Crespi (1769, p. 209) precisa: «Fra gli altri quadri, che questo prete dilettaante gli ordinò, uno fu una Strage degli Innocenti, ben grande, che disse voler regalare al Gran Principe Ferdinando di Toscana, e per remunerazione del quadro si obbligò per scrittura, oltre a poco danaro, e ad alcune bagattelle di argenti, alla celebrazione di alcune centinaja di Messe per le Anime de'defonti, verso le quali aveva il pittore una particolar divozione, onde in suffragio di esse quasi sempre costumò (trattando di contratti co'religiosi) di farvi entrare in conto di prezzo la elemosina per l'applicazione di molti Sacrificj: così co' Gesuiti di Ferrara, e di Parma, così co'Serviti di Bologna, e di Guastalla, così con altri.» Vedi LUIGI CRESPI 1769, pp. 209-211.

¹⁰⁰ Lettera di Vincenzo Ferdinando Ranuzzi Cospì al Gran Principe Ferdinando de'Medici, Bologna, 31 gennaio 1708 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5897 c. 183, trascritta in HASKELL 1963, pp. 390-391, e SPIKE 1986, p. 223).

¹⁰¹ ZANOTTI 1739, pp. 48-49 (cfr. *supra*).

¹⁰² *Ibidem* (cfr. *infra*).

¹⁰³ Minuta di lettera di Ferdinando de'Medici a Vincenzo Ferdinando Ranuzzi Cospì, 15 febbraio 1708 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5897 c. 288, trascritta in SPIKE 1986, p. 223).

¹⁰⁴ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5904 c. 331 (trascritta in SPIKE 1986, p. 223). Cfr. *supra*.

Menzini al processo intentato da Crespi contro Silva¹⁰⁵ che quest'ultimo aveva commissionato un *pendant* della *Strage* con la *Storia di Agar* (curiosamente non menzionato da Zanotti e Luigi Crespi), che risulta non eseguito dal parere legale inviato da Ranuzzi Cospi al Gran Principe il 19 ottobre 1709;¹⁰⁶ può darsi che Ferdinando volesse farlo eseguire per sé in separata sede, ma gli inventari della sua collezione non registrano un' *Agar* di Crespi, perciò si può tranquillamente affermare che non sia mai stato realizzato.

Una lettera di Crespi del 26 febbraio 1708 conferma che Crespi visitò la Galleria medicea, approfittandone per correggere un errore di attribuzione:

*«Nel vedere le pretiosissime pit.re della Galleria di V. A. S. R. ricercato da me l'autore di un quadro piccolo mi fu scritto [sic] essere del Tintoreti [sic]; posso con verità dirle essere di mia mano. Ho veduto ancora con molta mia sodisfazione l'opere del Sig. Sebastiano Ricci, che per verità, e con tutto candore d'animo sono state espresse [sic] con spirito, e sapere».*¹⁰⁷

Ferdinando accolse di buon grado le osservazioni di Crespi a proposito del falso Tintoretto e della pittura di Ricci¹⁰⁸ - è facile immaginare che, in quelle due settimane toscane, soprattutto dopo la prova delle due nature morte dipinte in due giorni, l'artista ed il mecenate abbiano condiviso idee sulla pittura veneta, amata da entrambi.

In seguito alla fuga di Crespi, non tardarono ad arrivare rimostranze da Bologna. La marchesa Zambeccari scrisse al Gran Principe:

*«Il Carlo Silva che da me riguardato [sic] con tutta la distinzione e che ha auto l'onore di inchinare VAR a Pratolino col Sig. e M. se Antonio Pepoli ha recorduto [sic] col Pitore nominato lo Spagnolo nella forma che si degnarà rilevare nel ingionto foglio perche li facesse un quadro che rapresenta [sic] la Strage degli Innocenti, e che mi vien detto l'abbij portato costà come dunque non mi pare che vi sia principio di raggione [sic] che il quadro non sia del medemo D Carlo.»*¹⁰⁹

Ferdinando replicò che non intendeva restituire il quadro a Silva, poiché il pittore aveva creduto di dipingerlo per lui, e il prete doveva accontentarsi del rimborso:

¹⁰⁵ Archivio di Stato di Bologna, fondo Notarile, Rogiti Filippo Benacci, vol. LXV, c. 264, f. 5 (trascritto in SPIKE 1986, p. 229).

¹⁰⁶ SPIKE 1986, p. 230.

¹⁰⁷ Lettera di Giuseppe Maria Crespi al Gran Principe Ferdinando de' Medici, Bologna, 26 febbraio 1708 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5904, c. 22, trascritta in SPIKE 1986, p. 224).

¹⁰⁸ Minuta di lettera del Gran Principe Ferdinando de' Medici a Giuseppe Maria Crespi, 3 marzo 1708 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5904 c. 336, trascritta in SPIKE 1986, p. 224).

¹⁰⁹ Lettera di Eleonora Zambeccari al Gran Principe Ferdinando de' Medici, Bologna, 4 febbraio 1708 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5897 c. 184, trascritta in SPIKE 1986, p. 223).

«Quando D. Carlo Silva commesse il quadro della Strage delli Innocenti al Pittore Gioseppe M. Cresti espressamente gli disse che doveva servir per me; e a tal riguardo vi pose il Pittore tutta la sua applicazione, usandovi ogni studio, ed arricchendolo di figure in tanta copia sopra il convenuto, che ben fece conoscere di non avere in mira la tenuità del pagamento offerto, ma la soddisfazione di me, da cui credevalo ordinato. Atteso dunque il mio nome vanamente spacciato dal Committente, e l'intenzion Reale avutasi dall'Autore nel condurre un'Opera sì elaborata con gran dispendio di tempo, di fatica, e d'applicazione, egli ha portato il Quadro a me, che per impegno del mio decoro non devo permettere che passi in altre mani, onde resti delusa la rispettosa attenzion del pittore, il quale come mio amorevole usò meco un lodevole contegno, né v'è chi possa dolersene. Io bensì avrei giusto motivo di risentirmi contro il Silva, che con tanto ardimento spese indebitamente il mio nome per allettar il Pittore a fargli con poco denaro un quadro di gran valuta; ma perché vedo che d. Silva gode la parzialità di V. S. e del S. Marchese Antonio Pepoli, io in riguardo d'una dama sì qualificata, e d'un nobil Cav. a me sì caro, cedo ad ogni risentimento, pigliandomi a titolo di sodisfazione il compiacer lei, ed il S. Marchese con mettere in silenzio la poca considerazione del Silva ad ispacciar il mio nome con un Professore al quale io istesso ho scritto e fatto scrivere quand'ho voluto sue opere. S'appaghi pertanto cortesemente V. S. di questa mia replica, e si contenti il Silva di riavere gli argenti, il danaro e l'equivalente d'ogni spesa fatta intorno a d. quadro.»¹¹⁰

Come riporta Zanotti, Ferdinando scrisse immediatamente a Giovanni Ricci, primo mecenate di Crespi ed agente del cognato, l'Elettore Giovanni Guglielmo del Palatinato, perché soccorresse l'artista nella lite con Silva e con i potenti nobili coinvolti nella vicenda della *Strage*;¹¹¹ infatti, Ricci testimoniò a favore di Crespi nel successivo processo, affermando, tra l'altro, che il segretario dell'Elettore, Rapparini, aveva tentato di acquistarlo per il padrone, ma ne aveva ricevuto un secco rifiuto da parte dell'autore.¹¹²

Luigi Crespi afferma che il Principe in persona chiese di istruire un processo «*il quale definisse, se veramente il quadro spettasse al prete, che non aveva adempito alle sue promesse, o fosse in libertà del pittore*»¹¹³, asserzione in apparenza confermata da una lettera di Silva al Gran Principe (3 novembre 1708) con la quale il prete, fra mille adulazioni, dichiarò la validità del contratto e

¹¹⁰ Minuta di lettera del Gran Principe Ferdinando de' Medici ad Eleonora Zambeccari, Livorno, 20 febbraio 1707 [1708] (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5897, c. 287, trascritta in SPIKE 1986, p. 224).

¹¹¹ Lettera del Gran Principe Ferdinando de' Medici a Giovanni Ricci, 17 febbraio 1708 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5904 c. 329, trascritta in SPIKE 1986 p. 223)

¹¹² Testimonianza di Giovanni Ricci, Archivio di Stato di Bologna, Notarile, Benacci, LXV, c. 264. Cfr. *infra*.

¹¹³ CRESPI 1769, p. 211.

l'onestà del proprio operato, chiedendo un risarcimento.¹¹⁴ Giovanni Ricci, il pittore Lorenzo Menzini e l'orafo Zanobio Troni, amici di Crespi, testimoniarono¹¹⁵ che Silva aveva mentito al pittore, nel fargli credere di voler donare il quadro al Gran Principe:

«Egli con d. o Sig. Crespi per il proseguimento di d.o Quadro diceva, che haveva gran premura che fosse fatto con ogni diligenza, e studio perche [sic] lo faceva fare per farne un regalo al Sereniss.o Gran Principe Reale di Toscana: E qualche volta diceva Sig. Giuseppe mi Raccomando che sia bene instoriato perche sapete in mano di chi deve andare, e il Sig. Giuseppe rispondeva che lo faceva con ogni studio, e premura perche à lui ancora per suo onore premeva, che fosse una cosa ben fatta [...]. Io depongo d'havere udito dall'istesso Sig D. Carlo più volte, che faceva fare d.o quadro per farne un Regalo à S. A. R.»¹¹⁶

«Io feci al sud.o Sig. D. Silva un Interogacione [sic], e li dimandai, non haveria concordato VS. col d. o Sig Crespi quando gl'Ordino [sic] il quadro della Strage degli Innocenti che lo voleva far fare per donarlo all'Altezza Serenissima Reale del gran Principe di Toscana, e d. o Sig. e D. Carlo mi rispose le precise parole, è vero che lo dissi al Crespi che facevo fare d. o quadro per donarlo à d. o Serenissimo P[rinci]pe ma lo dissi così per burla, e non perche [sic] questa fosse la mia Intentione. Io soggiunsi [sic] che cosa dunque va cercando VS con questi contrasti, et egli mi rispose lo So ben Io».¹¹⁷

La deposizione di Troni svela i contorni di un'autentica frode. Non si può fare a meno di chiedersi perché Silva avesse architettato un inganno simile, compromettendosi per di più con un principe ereditario noto in tutt'Europa per il suo mecenatismo, che avrebbe potuto rivalersi su di lui: possibile che volesse semplicemente ottenere un quadro di grandi dimensioni a buon mercato? Credo che, in realtà, la motivazione primaria dell'imbroglio dipendesse dalla sua associazione con i Pepoli. Le *Memorie* di Ranuzzi Cospi testimoniano che Cecchino de Castris, il castrato favorito di Ferdinando, cercò di isolare Ranuzzi a corte e favorire i Pepoli, soprattutto Ercole, il committente degli affreschi crespiani di Palazzo Pepoli Campogrande [Figg. 101, 102]:

«Costui [Cecchino NdR] essendo dalla casa Bentivogli di Ferrara passato molte volte a quella de Pepoli in Bologna, ove donna Beatrice Bentivogli era maritata nel conte Ercole Pepoli, esso, parlando sempre con stima della medesima casa Pepoli, altro non faceva che mostrare a sua altezza che questa era atta a servire la casa di Toscana, né aveva alcun

¹¹⁴ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5904 c. 155 (citata in SPIKE 1986, p. 225).

¹¹⁵ Trascrizioni delle deposizioni si trovano nel fondo del notaio Filippo Benacci all'Archivio di Stato di Bologna; sono state pubblicate da Spike (1986, pp. 227-229).

¹¹⁶ Deposizione di Lorenzo Menzini, 10 gennaio 1709 (Archivio di Stato di Bologna, Notarile, Benacci, LXV, c. 264, f. 5, trascritta in SPIKE 1986, p. 229).

¹¹⁷ Deposizione di Zanobio Troni, 29 novembre 1709 (Archivio di Stato di Bologna, Notarile, Benacci, LXV, c. 264, f. 4, trascritta in SPIKE 1986, p. 228).

*riguardo di apprezzare la casa Ranuzzi che tanto aveva servito la medesima casa di Toscana
da tant'anni addietro...»¹¹⁸*

Cecchino non riuscì fino in fondo nel suo intento: il Gran Principe mantenne i rapporti col vecchio amico, benché progressivamente allentati dalla permanenza di quest'ultimo a Bologna¹¹⁹, infatti, al suo arrivo a Bologna durante il viaggio a Venezia del 1696, incontrò a Pianoro prima Ranuzzi, poi Filippo ed Ercole Pepoli (Antonio Pepoli l'aveva accolto presso Loiano), e soggiornò a palazzo Ranuzzi.¹²⁰ Forse il vero scopo di Silva non era solo quello di far eseguire un dipinto di valore per sé, ma anche quello di consentire ai suoi patroni di entrare definitivamente nelle grazie del principe, o di mettere in cattiva luce Ranuzzi attraverso una presunta scorrettezza di Crespi, che secondo Zanotti gli era amico. Non si comprende, infatti, perché un prete «*più largo assai di messe, che di danari*»¹²¹ avrebbe preferito non dire Messe e pagare piuttosto che dirle ed evitare di versare la somma pattuita - evidentemente qualcun altro l'aveva incaricato di pagare come prestanome.

Non sembra un caso che, conclusa la vicenda della *Strage*, nel 1709, il marchese Alessandro Pepoli intendesse demolire gli affreschi di Crespi nel suo palazzo, e che solo l'intervento del Gran Principe l'abbia fatto desistere, a patto che Crespi tornasse a Bologna da Pratolino al fine di «*ritoccare, e correggere le sproporzioni delle sue Pitture*»¹²²; si trattava forse non di una rivincita della corrente accademica, come ha sostenuto Angelo Mazza,¹²³ ma di una vendetta contro un artista che si era ingraziato un Medici a scapito della famiglia per la quale aveva lavorato in precedenza, con l'aiuto del loro rivale per la posizione di servitori medicei.

¹¹⁸ RANUZZI COSPI 2016, pp. 259-260.

¹¹⁹ *Ivi*, pp. 47-52.

¹²⁰ *Viaggio a Venezia del Seren.^{mo} sig. Principe di Toscana 1695 ab Incarnatione* (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 6391), c. 998.

¹²¹ ZANOTTI 1739, p. 46.

¹²² *Le antiche stanze. Palazzo Pepoli Campogrande e la quadreria Zambeccari*, Bologna 2000, p. 14-15. Vedi la lettera di Antonio Pepoli al Gran Principe, 1° gennaio 1708 *ab Incarnatione* (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5904, c. 174).

¹²³ *Ibidem*.

IL SOGGIORNO DI CRESPI A PRATOLINO

Ancor prima della risoluzione definitiva del conflitto con Silva, tra febbraio e novembre 1709, Crespi si stabilì con la famiglia a Pratolino.¹²⁴ Narra Zanotti che i numerosi dipinti eseguiti in questo periodo gli procurarono alla fine il titolo di pittore attuale del principe:

«Gli bisognò poi più d'una volta ritornare a Firenze, chiamatovi dal gran Principe, e mille cose v'ha dipinto, così che casa non ebbe, villa, o palazzo, si può dire, ove molte, e molt'opere dello Spagnuolo non si veggano, e d'ogni genere. V'ha un quadro grande con infinite figure in cui pinse lo Scema, buffone di Sua Altezza, quando fece il saltimbanco nella fiera di Poggio Cajano, ove travestito ridevolmente, tutti ingannò, non ravvisandolo alcuno, e fece una piacevole beffa al Piovano di quel luogo, perché il Principe ebbe a scompisciarsi dalle risa, quantunque col buffone avesse scommesso [sic] di non ridere in alcun modo. Tutto era sì ben fatto, e sì al vivo espresso in questo quadro, che tutte le persone ad una ad una vi si ravvisavano, e il Principe ancora, il quale stava ad una finestra la beffa dello Scema osservando. Per opere sì belle, e gioconde, sempre più crebbe nel Principe l'amore, e la estimazione verso lo Spagnuolo, e una volta, che questi si ritrovava in Toscana, con la moglie presso a partorire, volle il gran Principe essere il patrino del fanciullo da nascere, come fu, e il tenne al battesimo con le sue proprie mani, e il suo nome gli diede, cioè Ferdinando, e fu comare la gran Principessa Violante; che alla madre del fanciullo fece dono di una bellissima croce di diamanti, e fece altri favori; e allora fu, che il Principe dichiarò lo Spagnuolo con un'autentica scrittura, suo pittore attuale.»¹²⁵

Luigi fornisce ulteriori dettagli:

«Diede intanto il Crespi tosto mano a diverse commissioni avute da quel Principe, e compille, tutte d'argomenti piacevoli, che colà inviate sì fattamente incontrarono, ch'ebbe ordine di portarsi con la sua famiglia a Firenze, ove si portò, e scelta per sua dimora il palazzo di Pratolino, colà si trattenne per alcun tempo, molte opere dipingendo, che si veggono in quei palazzi: e fra le altre dipinse la fiera di Poggio a Cajano, ove ritrasse il Morosini foriere di Sua Altezza, il quale travestito vi fece un'anno [sic] da saltimbanco, e vi ritrasse il pievano di quel luogo: e fece due quadri esprimendovi in uno alcune lavandaje, che lavano panni, e nell'altro alcuni ragazzi, che giuocano a cappelletto: e dipinse diversi rami, che si veggono in quella galleria [...] dopo essersi colà trattenuto da due anni incirca, alla patria se ne tornò, carico di beneficenze, e di monete.»¹²⁶

¹²⁴ SPIKE 1986, p. 226.

¹²⁵ ZANOTTI 1739, pp. 54-55.

¹²⁶ CRESPI 1769, p. 211.

I documenti comprovano che il soggiorno effettivo del pittore durò assai meno di due anni¹²⁷; Luigi forse si riferiva erroneamente a ripetuti soggiorni toscani del padre. Senz'altro, nella convocazione a corte per dieci mesi si può vedere un esito della «*Famigliarità sospirata*»¹²⁸ di cui si legge nel *memorandum* citato nel capitolo precedente, soprattutto per via della nomina a «*pittore attuale*» riportata da Zanotti.

Le fonti concordano nell'attribuire a questo periodo la *Fiera di Poggio a Caiano* [Fig. 19], che Zanotti descrive come ricordo di una burla. Luigi Crespi omette, al solito, riferimenti giocosi, ma assegna a Morosini il titolo di «*foriere di Sua Altezza*», che risponde a quel che sappiamo di lui, al contrario di quello di «*buffone*» usato da Zanotti. Nelle *Memorie* di Vincenzo Ferdinando Ranuzzi Cospi si legge che il Gran Principe conobbe Antonio Morosini, ebreo battezzato improvvisatore di versi, a Venezia e lo portò con sé a Firenze, dove Morosini svolse anche funzioni di *factotum* e corriere (sussiste, nel fondo Ranuzzi, un fascicolo di corrispondenza fra questi, Annibale e Vincenzo¹²⁹):

*«Pure in Venezia il Ranuzzi ebbe occasione di conoscere il signor Antonio Morosini, che in prima fu ebreo detto lo Scema, e questo seguì ne i primi giorni che egli si trovò in maschera col suo serenissimo principe sulla piazza San Marco, che osservati da un Truffaldino in piedi su un calesse guidato da due grossissimi cani di Danimarca, questo Truffaldino che era il nominato soggetto disse alcuni versi allusivi alle stelle medicee ed altri in stima di personaggio senza nominarlo. Questa novità invogliò il principe di saper chi fusse, e ricercatone la sera il signor Giovan Francesco Morosini li disse: “I cani e il calesse son di Aloise mio figlio, il Truffaldino è un ebreo battezzato a cui ho dato il cognome di mia casa”, ed in quel punto facendolo comparire nelle camere di sua altezza improvvisò un complimento in ottava rima di meraviglia. Piacque infinitamente quest'Antonio; conoscendo in esso naturalezza per l'improvvisare, e talento per capacità d'operare in tutto. Il signor Giovan Francesco il donò a Sua Altezza, egli lo condusse a Firenze, e servì sempre il medesimo principe fino che ei visse, e defunto ch'ei fu, il regnante granduca Cosimo ne ebbe della stima, lo dichiarò furriere con buona provvisione, e se ne valse nelle occasioni di maggior premura...»*¹³⁰

¹²⁷ SPIKE 1986, pp. 226 segg.

¹²⁸ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f.5904 c. 331, cit. in SPIKE 1986, p. 223.

¹²⁹ RANUZZI COSPI 2016, pp. 236-237.

¹³⁰ *Ivi*, p. 236.

Proprio Morosini, a fine novembre 1708, ricevette dalle mani di Crespi *l'Autoritratto con la famiglia* [Fig. 18] e la copia dell'*Estasi di san Francesco* di Guercino, che consegnò al Gran Principe.¹³¹

Luigi data al periodo pradolinese i due dipinti d'impianto circolare, ora a Pisa, raffiguranti *Lavandaie con un ortolano* e *Fanciulli che giocano a cappelletto* [Figg. 29, 34],¹³² che Zanotti elenca fra i quadri destinati al Gran Principe senza ulteriori precisazioni¹³³ - vista l'attendibilità del biografo, ci sembra di poter accogliere quest'indicazione, col conforto di tutta la critica. Nessuno dei due, però, cita altri dipinti ora in Toscana ed attribuibili allo stesso periodo: *Amore e Psiche* [Fig. 51], le due versioni de *La pulce* [Figg. 38, 46]. Può darsi che intendessero comprendere *La pulce* fra i «*quadri di argomenti piacevoli*», tuttavia risulta difficile spiegarsi l'omissione della tela mitologica - forse l'autore in persona, fonte delle informazioni dei due, non se ne ricordava? Erano pur sempre passati trent'anni dall'esecuzione, nel momento in cui Zanotti scriveva la *Storia dell'Accademia Clementina*. Cosa ancor più sorprendente, *Amore e Psiche* non è citata nell'Inventario dell'appartamento del Gran Principe del 1713, forse perché si trovava già a Poggio Imperiale, dove fu ritrovata nel 1920.¹³⁴

La critica ha datato al periodo fiorentino, o immediatamente successivo al ritorno da Firenze, alcuni quadri pastorali di Crespi ora nei depositi degli Uffizi: il *Pastorale notturno*, i *Due pastori con gregge*, i *Contadini e polli*.¹³⁵ Il pessimo stato di conservazione non consente verifiche precise sulla datazione, senonché, nel caso del *Pastorale notturno*, la registrazione nell'inventario dei *Quadri del Regio Palazzo de' Pitti*, databile alla prima decade del diciottesimo secolo (1697-1708), pone un chiaro *terminus ante quem*, che potrebbe corroborare l'ipotesi di commissioni del principe a Crespi successive al 1701 e anteriori al 1708:

«576. Un tondo di Giuseppe Crespi detto lo Spagnolo, entrovi un paese con alberi, e monti in lontananza, con foscura d'aria, e nel d'avanti, vi sono alcuni piani di prati con due vacche, che una si lascia mugnere, e l'altra in atto di mugliare, e due femine, che una con guarnello turchino, e camicia, che cadendoli li segna una spalla, che colcata, e sbracciata, stà in atto di mugnere una delle sudette vacche, con vaso sotto per raccogliere il latte; l'altra stà in piedi scalza, con testa in profilo che gira, in atto di guardare l'altra femmina, e di accennarli con un dito, et è vestita in maniche di camicia, con busto giallognolo affibbiato un poco lente per d'avanti, con grembiule bianco, e gonnella rossa accercignata,

¹³¹ SPIKE 1986, p. 225.

¹³² L. CRESPI 1769, p. 211.

¹³³ ZANOTTI 1739, pp. 51-52.

¹³⁴ *Giuseppe Maria Crespi nei Musei fiorentini* 1993, pp. 76-77.

¹³⁵ *Ivi*, pp. 78-80.

che li dà à mezza gamba, con nastro rosso in capo, e mazza lunga in mano, alto, e largo soldi quattordici con suo adornamento dorato.»¹³⁶

È probabile che, successivamente alla permanenza a Pratolino, Crespi non sia più tornato alla corte di Ferdinando, nonostante Gabburri testimoni un suo ritorno alla corte medicea nel 1736.¹³⁷ Le condizioni di salute del Gran Principe si aggravarono nel 1710, ostacolando la sua attività mecenastica¹³⁸; al pittore, ben presto, non sarebbe rimasto che il ricordo di quel principe che l'aveva apprezzato non solo come artista, ma anche come uomo.

L'incontro con Rembrandt

La permanenza alla corte del Gran Principe fruttò allo Spagnolo ben più che onori e ricchezze - qui vide per la prima volta, con ogni probabilità, la pittura di Rembrandt.¹³⁹

Sulla conoscenza delle opere dell'olandese da parte di Crespi possediamo alcune indicazioni grazie ai biografi. Zanotti osserva che «*la maniera di Rembrandt, e di Rubens*»¹⁴⁰ insieme a quella dei Carracci, nonché dei maestri Canuti e Cignani, di Barocci, dei veneti del Cinquecento, faceva parte del «*misto*» dal quale si originava lo stile crespiano, «*da tutta l'Europa... gradito*»¹⁴¹ (benché invisibile a lui); Luigi Crespi menziona alcune acqueforti del padre «*sul gusto di Rembrandt*», ma sottolinea che il gusto dell'olandese «*molto sempre gli piacque, non tanto per la sua maniera d'intagliare, quanto di dipingere*».¹⁴² Un'interessante testimonianza della fama di Rembrandt a Bologna si individua in una lettera del Guercino, che rispose alla richiesta di dipingere un *pendant* dell'*Aristotele col busto di Omero* da parte di don Antonio Ruffo con un elogio delle stampe rembrandtiane comparse in Emilia, «*molto belle, intagliate di buon gusto e fatte di buona maniera, dove si può argomentare che il di lui colorire sia parimenti di tutta esquisitezza e perfetione, et io ingenuamente lo stimo per un gran virtuoso*».¹⁴³ Può darsi che Crespi abbia visto le medesime acqueforti e ne sia rimasto ugualmente attratto, ma quasi certamente vide dipinti dell'olandese solo a Firenze, poiché, stando a quel che scrive Baldinucci nel *Cominciamento e progresso dell'arte d'intagliare in rame* (1686), in Italia non v'erano che due quadri di Rembrandt, uno dei quali

¹³⁶ Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Mediceo, f. 1187 - Vol. IV, c. 1324 (citato in *Giuseppe Maria Crespi nei Musei fiorentini* 1993, p. 20). Cfr. EPE 1990, p. 83.

¹³⁷ JOHN T. SPIKE, *The Vita of Giuseppe Maria Crespi by F. M. N. Gabburri: Notes on the artist's visit to Florence in 1736*, in *Giuseppe Maria Crespi nei Musei fiorentini* 1993, pp. 22-25.

¹³⁸ LORA 2016, pp. 242 segg.

¹³⁹ MIRA PAJES MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, pp. LXIX-LXX.

¹⁴⁰ ZANOTTI 1739, p. 70.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² L. CRESPI 1769, p. 239.

¹⁴³ SEYMOUR SLIVE, *Rembrandt and his critics 1630-1730*, L'Aia 1953, pp. 60-61, 207.

appunto a Firenze¹⁴⁴. Sicuramente lo Spagnolo vide il *Ritratto di vecchio* (1665) ora agli Uffizi [Fig. 58], all'epoca nell'alcova del Gran Principe insieme all'*Aretino* di Tiziano e al *Ritratto di Alvise Cornaro* di Tintoretto,¹⁴⁵ e ne osservò con attenzione l'emergere della figura dal fondo scuro ma non opaco, in una luce concentrata sulla parte superiore, dalla fonte indeterminata, l'impasto denso e la tavolozza limitata ai bruni, che condizionarono la sua produzione del tempo fiorentino.¹⁴⁶ Piace pensare che lui e Ferdinando abbiano osservato e discusso insieme quest'esempio dell'opera tarda del pittore, e soprattutto, che Ferdinando abbia notato somiglianze fra Crespi e Rembrandt nella pittura e nel carattere, ricordando quanto aveva letto a proposito del van Rijn nelle biografie di Baldinucci e Sandrart (che possedeva¹⁴⁷), pertanto abbia suggerito all'uno di apprendere dalle opere dell'altro.

Analizziamo le biografie rembrandtiane di cui si è parlato. Baldinucci dedicò una *Vita* a Rembrandt nel *Cominciamento e progresso dell'arte di intagliare in rame*, attingendo notizie di prima mano da Bernhard Keil.¹⁴⁸ Fin dall'esordio, il biografo sembra sminuire la portata dell'artista, definito «*d'assai più credito, che valore*»¹⁴⁹; per esempio, nella descrizione della *Ronda di notte*, osserva che la partigiana del capitano «*così ben tirata in prospettiva, che non essendo più lunga in pittura di un mezzo braccio, sembrava da ogni veduta di tutta sua lunghezza*» emerge come una mosca bianca dal «*rimanente... appiastrato, e confuso in modo, che poco si distinguevano l'altre figure fra di loro, tutto che fatti fossero con grande studio dal naturale*»¹⁵⁰. Lo giudica «*siccome... molto diverso di cervello dagli altri uomini nel governo di se stesso... così... stravagantissimo nel modo di dipingere*», e alla stravaganza del carattere fa corrispondere una maniera «*interamente sua, senza dintorno sì bene, o circoscrizione di linee interiori né esteriori, tutta fatta di colpi strapazzati e replicati con gran forza di scuri a suo modo, ma senza scuro profondo*»¹⁵¹, costellata di ridipinture («*subito che il primo lavoro era prosciugato, tornava a darvi sopra nuovi colpi e colpetti, finché talvolta alzava sopra tal luogo il colore poco meno di mezzo dito*»¹⁵²); più degna di nota la «*bizzarrissima maniera ch'egli s'inventò, d'intagliare in rame all'acqua forte, ancor questa tutta sua propria, né più usata da altri, né più veduta, cioè con certi fregghi, e freggetti, e tratti irregolari, e senza dintorno, facendo però risultare dal tutto un*

¹⁴⁴ *Ivi*, pp. 104-108, 64-65. Cfr. FILIPPO BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte di intagliare il rame*, Firenze 1686, p. 78 (consultazione online su Google Books).

¹⁴⁵ MARCO CHIARINI, *I mezzanini "delle meraviglie" e la collezione di bozzetti del Gran Principe Ferdinando a Palazzo Pitti*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici* 2013, p. 90.

¹⁴⁶ MERRIMAN in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. LXX.

¹⁴⁷ Cfr. *infra*.

¹⁴⁸ FILIPPO BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte di intagliare in rame...*, Firenze 1686, pp. 78 segg.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 78.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 79.

¹⁵² *Ibidem*.

*chiaroscuro profondo e di gran forza, ed un gusto pittoresco fino all'ultimo segno; tignendo in alcuni luoghi il campo di nero affatto, e lasciando in altri il bianco della carta, e secondo il colorito, che e'volle dare agli abiti delle sue figure o ai vicini, o ai lontani, usando talvolta pochissim'ombra, e talvolta ancora un semplice dintorno, senz'altro più.»*¹⁵³ Per quanto concerne il carattere di Rembrandt, «egli era umorista di prima classe, e tutti disprezzava. [...] Un vestire abietto e sucido, essendo suo costume nel lavorare il nettarsi i pennelli addosso [...]. Quando operava non avrebbe data udienza al Primo monarca del mondo [...]. Faceva procaccio d'abiti di usanze vecchie e dismesse, purché gli fossero paruti bizzarri e pittoreschi, e quegli poi, tutto che talvolta fossero stati pieni d'immondezza, gli appiccava alle mura nel suo studio tra le belle galanterie [...]. Merita egli però gran lode per una certa sua benché stravagante bontà, cioè che per la stima grande, che e' faceva dell'arte sua, quando si subastavano cose appartenenti alla medesima, e particolarmente pitture e disegni di grand'uomini di quelle parti egli alla prima offerta ne alzava tanto il prezzo, che non mai trovavasi il secondo offerente, e diceva fra questo per mettere in credito la professione. Era anche assai liberale nell'imprestare quelle sue miscee [sic] ad ogni pittore, a cui per far qualche lavoro fossero abbisognate.»¹⁵⁴ Il disprezzo del mondo e la trascuratezza si accompagnano all'orgoglio ed al senso della nobiltà della professione artistica, in un ritratto che si rifà all'equivalenza umanistica fra stile e personalità, di origine ciceroniana,¹⁵⁵ e somiglia alla caratterizzazione di Crespi uscita dalla penna di Zanotti.¹⁵⁶

Nemmeno Sandrart risparmia critiche a Rembrandt come uomo e come pittore: ritiene che i suoi difetti stilistici si debbano ad ignoranza dell'antico e della teoria artistica, oltre che al semianalfabetismo (accusa notoriamente falsa) eppure ne elogia il cromatismo e lo *houding*, la capacità di ottenere un'armonia universale del dipinto tramite il colore.¹⁵⁷ Sottolinea poi che la maggior parte dei suoi soggetti è ordinaria e pittoresca (*schilderachtig*), piena di grazia e ricercata nella natura¹⁵⁸ – definizione che si potrebbe applicare ai soggetti crespiani.

È chiaro, dal posto d'onore tributato a Rembrandt nell'allestimento della sua collezione, che Ferdinando ritenesse pregi questi “difetti”, e li vedesse pure in Crespi, cosa che forse lo portò a spronare quest'ultimo all'ammirazione per l'autore della *Ronda di notte*, in base ad un sentimento di affinità stilistica (si pensi alla comune dipendenza dall'esempio tizianesco) e filosofica insieme: un artista additato dai contemporanei quale esempio di pittoresco ed estro bizzarro, che si era

¹⁵³ *Ivi*, p. 80.

¹⁵⁴ *Ivi*, pp. 79-80.

¹⁵⁵ MARCO TULLIO CICERONE, *Orator XXXVI; De Oratore III*, 7.

¹⁵⁶ SPIKE 1986, p. 74.

¹⁵⁷ SLIVE 1953, pp. 87, 93, 102.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 91.

formato sui dipinti di artisti pittoreschi, poteva riconoscersi nella figura dell'olandese, quale la ritrae la biografia baldinucciana.

AFFINITA' ELETTIVE FRA CRESPI E FERDINANDO

La ricostruzione cronologica dei paragrafi precedenti si prefiggeva lo scopo di delineare l'evoluzione dei contatti fra Crespi e il Gran Principe Ferdinando, nel segno di un'intesa sempre più profonda, notata sia dai primi biografi del pittore sia dalla critica moderna, Haskell *in primis*. Non solo Crespi trovò in Ferdinando un mecenate capace di apprezzarne l'«*estro pittoresco*»¹⁵⁹ come solo Giovanni Ricci, prima di lui, aveva saputo fare,¹⁶⁰ ma Ferdinando trovò un pittore particolarmente congeniale alla sua visione artistica; ne scaturì una confidenza, oserei dire, superiore a quella che Ferdinando usava con altri artisti al suo servizio, come dimostra il fatto che nessun altro dipinse per il mecenate un quadro dal sapore domestico e giocoso come *l'Autoritratto con la famiglia*, che, scrive Paolucci, «*può darci la certezza della cordialità e della sincerità del rapporto umano stabilitosi in quegli anni fra l'artista bolognese e Ferdinando de' Medici*».¹⁶¹

La dimestichezza con artisti e musicisti contraddistingueva il mecenatismo di Ferdinando, che «*si dilettò di frequentare soavemente gli studi degli artefici più rinomati e a sé più cari*»¹⁶²; quella coi musicisti, all'epoca colpiti da pregiudizi sulla loro immoralità,¹⁶³ allarmava Cosimo III, che nel 1688 ordinò al figlio, tramite Redi, «*che con quei Musicisti [chiamati a Pratolino per l'opera] esso trattasse non con tanta familiarità ma da Principe par suo, e che si ricordasse che infin l'anno passato mi avea fatto dirli la medesima cosa*»¹⁶⁴ - testimonianza eloquente dell'indifferenza del principe verso quel decoro che il Granduca cercava strenuamente di mantenere, e della sua passione per la musica. L'*ultimatum* paterno fa risaltare l'audace scelta del principe di farsi ritrarre coi musicisti di corte in una celebre tela del Gabbiani, ora alle Gallerie dell'Accademia di Firenze [Fig. 59], senza eguali nella ritrattistica italiana ed europea: vista la condizione servile dei musicisti nel primo Settecento¹⁶⁵, ordinare di farsi raffigurare insieme a loro, come *primus inter pares*, significava (vale la pena sottolinearlo) un atto di disdegno delle gerarchie sociali. È facile immaginare la perplessità, o lo scandalo, di chi al tempo vide questo e gli altri ritratti di musicisti di Gabbiani con la mente rivolta alle usanze comuni, piuttosto che alla reverenza per il talento degli strumentisti e dei cantanti medicei, fra i migliori d'Italia. Ferdinando manifestava apertamente questa reverenza, mai disgiunta da una certa imperiosità - Bartolomeo Cristofori, l'inventore del

¹⁵⁹ ZANOTTI 1739, p. 31.

¹⁶⁰ *Ivi*, pp. 35 - 38; CRESPI 1769, pp. 204 - 206.

¹⁶¹ PAOLUCCI 1990, p. XCIV.

¹⁶² FRANCESCO SAVERIO BALDINUCCI, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, a cura di Anna Matteoli, Roma 1975, p. 75 (citato in FRANCO PALIAGA, "La nobil Galleria di scelti ed eccellenti maestri" : i dipinti del camerino della Villa di Poggio a Caiano, in FRANCO PALIAGA - RICCARDO SPINELLI, *Il Gabinetto d'opere in piccolo del Gran Principe Ferdinando de' Medici a Poggio a Caiano*, "Gli Uffizi. Studi e ricerche", 33, Firenze 2017, p. 45).

¹⁶³ DURANTE 1982, p. 451.

¹⁶⁴ FRANCESCO REDI, *Ricordi, riguardanti in generale il matrimonio del Principe Ferdinando* (Firenze, Biblioteca Marucelliana, Manoscritti Redi 35, 18), c. 198.

¹⁶⁵ DONALD BURROWS, *Handel*, Oxford 2012, p. 35.

pianoforte, che non voleva trasferirsi a Firenze, si sentì rispondere «*Il farò volere io*» dal principe, che lo fece capitolare con un'offerta generosa¹⁶⁶ - sia nei confronti dei musicisti sia dei pittori e degli scultori (Gabbiani e Soldani Benzi partecipavano sovente alle sue burle¹⁶⁷); anche la chiacchierata benevolenza nei confronti di Cecchino de Castris scaturiva, a ben vedere, dall'elevata stima per il talento suo di cantante e di organizzatore d'eventi, riconosciuta dalle fonti.¹⁶⁸ Né Ferdinando si limitava a chiamare a sé virtuosi affermati o in via di affermazione, bensì curava l'istruzione di giovani artisti e musicisti toscani a Bologna, a Venezia, a Roma.¹⁶⁹

Di sicuro, un mecenate che valutava il talento più delle consuetudini era l'ideale per un uomo «*di stranio umore*»¹⁷⁰ come Crespi. Il principe, come il pittore, amava vivere a suo modo, senza curarsi del parere altrui, nemmeno di quello paterno - lo testimoniano i *Ricordi, riguardanti in generale il matrimonio del Serenissimo Principe* stilati da Francesco Redi:

*«Egli [il Granduca] inoltre desiderava che i giorni delle lettere il Principe andasse in Consiglio perché non andandovi mai, conforme faceva, si credeva comunemente che tra Padre e figliolo non passasse buona intelligenza, il che dava da dire ecc. Inoltre desiderava che il Ser. Principe si contentasse di andar qualche giorno della settimana a visitar le chiese e che non andandovi se non di rado dava scandalo.»*¹⁷¹

*«Dopo di ciò il Ser.^{mo} Granduca fece passaggio con gran sentimento a dirmi che il Ser.^{mo} Principe non voleva concedere due stanze del suo appartamento nelle quali potesse dormire la Sereniss.^{ma} sua Sposa, ma che voleva che abitasse nell'appartamento di sopra [...] ed esagerò che questa cosa avrebbe dato nell'occhio a tutto il mondo, ma che con tutto ciò il Ser.^{mo} Principe stava fisso nella sua volontà.»*¹⁷²

Dopo il matrimonio, il principe continuò a reclamare la propria indipendenza e quella della sposa: Averardo Salviati comunicò a Francesco Maria de' Medici che il principe, alle critiche del padre e della nonna per la frequentazione fra la moglie Violante Beatrice di Baviera (definita «*conversazione scandalosa*» dalle malelingue di corte) e la sorella Anna Maria Luisa, che

¹⁶⁶ STEWART POLLENS, *Bartolomeo Cristofori and the Invention of the Piano*, Cambridge 2017, pp. 19, 355.

¹⁶⁷ MARIA LETIZIA STROCCHI, *Parigi - Poggio a Cajano 1661 - 2003*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*, Prato 2003, p. 20.

¹⁶⁸ *Vita e morte del Ser. mo Gran Principe Ferdinando di Toscana*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, manoscritto II_IV_615, c. 4r-v; RANUZZI COSPI 2016, pp. 250-251.

¹⁶⁹ *Vita e morte cit.*, c.1v; *Elogio del fu Serenissimo Principe Ferdinando di Toscana*, in "Giornale de' Letterati d'Italia", tomo XVII, 1714, pp. 18-20.

¹⁷⁰ ZANOTTI 1739, p. 31.

¹⁷¹ REDI *cit.*, c. 198.

¹⁷² *Ivi*, c. 203.

attribuivano al disinteresse di lui, replicava «*che non intendeva perché ognuno non potesse badare a sé e vivere a suo modo*». ¹⁷³

La ribellione del principe alle convenzioni rientrava in un generale atteggiamento di latitanza politica e renitenza ad obblighi religiosi di facciata. Scrive Leonardo Spinelli:

«Ferdinando, il cui coinvolgimento nelle vicende politiche dello stato fu ridotto al minimo a causa delle divergenze con il padre, limitava allo stretto necessario anche gli impegni diplomatici e di etichetta. Il suo quartiere di Pitti, gelosamente custodito dallo sguardo di ambasciatori e burocrati, era invece sempre aperto per artisti e intellettuali. A loro il munifico mecenate offriva accademie di lettere e soprattutto concerti musicali eseguiti nella Stanza dei Cembali dai suoi musicisti di camera.» ¹⁷⁴

Quest'atteggiamento distaccato è stato, a mio parere, frainteso da Haskell, autore di una fondamentale indagine del mecenatismo ferdinando, che nel capitolo dedicato al Gran Principe in *Mecenati e pittori*, consapevole del legame fra contrasti col padre, distacco dalla vita pubblica e mecenatismo all'interno della personalità sua, vedeva in lui una sorta di Des Esseintes *ante litteram*:

«Abbiamo a nostra disposizione lettere, memorie private ed altri documenti, e possiamo quindi scoprire un altro lato del suo carattere, che lasciò una traccia profonda sui suoi gusti artistici: una certa qual preziosità fin de siècle in reazione alla soffocante atmosfera 'vittoriana' dell'ambiente, un amore del frisson, un'inclinazione particolare verso piaceri un po' equivoci. Tutti i biografi mettono in rilievo che la reazione contro il padre fu uno dei sentimenti predominanti nella sua vita; egli condusse questa opposizione insieme allo zio Francesco Maria, di soli tre anni più anziano di lui, e, come spesso accade quando è impossibile qualsiasi forma di attività politica, la reazione prese la forma della sregolatezza e dell'incontinenza.» ¹⁷⁵

A parziale correzione di questa lettura, è opportuno considerare che notizie sull'inclinazione all'edonismo di Ferdinando e sul contagio di sifilide si riscontrano in fonti postume, in particolare nel manoscritto *Vita e morte del Serenissimo Principe Ferdinando di Toscana*, conservato in due

¹⁷³ Lettera di Averardo Salviati a Francesco Maria de' Medici del 20 settembre 1689 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, c. 5821, citata in LEONARDO SPINELLI, *Il principe in fuga e la principessa straniera*, Firenze 2010, p. 78). Le *Memorie* di Ranuzzi Cospi (2016, pp. 252-253) offrono indicazioni per spiegare perché Cosimo e Vittoria disapprovassero la frequentazione fra le due donne: «*cominciossi nella camera della sposa serenissima a fare ogni sera trattenimenti o di giuoco o di ballo, et ad essi cominciò ad andare la serenissima principessa Anna fanciulla sorella del gran principe Ferdinando e del principe Gastone. La serenissima Violante ce la gradiva infinitamente, siccome lo stesso principe Ferdinando, ed ella vi andava volentieri, ma la serenissima Vittoria granduchessa madre, mantenitrice dell'antico sussiegato costume non sapeva approvarne la frequenza. I principi lasciavon dire e ballavano...*». Quest'aneddoto e la succitata lettera rivelano il sospetto, se non il biasimo, nei confronti del Gran Principe e della Gran Principessa da parte dei membri più vecchi della famiglia e della loro cerchia.

¹⁷⁴ L. SPINELLI 2010, p. 93.

¹⁷⁵ FRANCIS HASKELL, *Mecenati e pittori*, Firenze 1966, pp. 355-356.

copie alla Biblioteca Nazionale Centrale ed alla Biblioteca Marucelliana di Firenze¹⁷⁶, senza riscontri inoppugnabili nelle fonti dirette. Persino Pieraccini, nell'imprescindibile *La stirpe dei Medici di Cafaggiolo*, ammette il carattere indiziario dei sintomi riportati dalle fonti, i più gravi dei quali furono paralisi e convulsioni, ma accetta in via ipotetica la diagnosi di sifilide terziaria¹⁷⁷, che a suo parere «mise in evidenza la debolezza strutturale del sistema nervoso di Ferdinando Medici [...] dalla sua congenita struttura organica portato verso le sregolatezze, o per lo meno più verso queste che alla morigeratezza del vivere»¹⁷⁸. Pieraccini adduce «fra le prove storiche contemporanee più attendibili in suffragio della supposta infezione celtica del Principe» un passo dei *Memorabilia Itolorum* di Giovanni Lami, «affezionato cortigiano dei Medici»¹⁷⁹:

«*Morbum immedicabilem contrahit, qui primum corpus inficit, et vires labefactat, tandemque mentem illam perspicientissimam hebetat.*»¹⁸⁰

Se si legge la pagina di Lami nella sua interezza, non sfugge che, in realtà, il testo denota esplicitamente come congettura l'infezione venerea di Ferdinando, un dettaglio omesso da Pieraccini:

«*At dum tanta grandia, tam laudabilia, tam miranda molitur Ferdinandus, morbum immedicabilem contrahit, qui primum corpus inficit, et vires labefactat, tandemque mentem illam perspicientissimam hebetat. Quantum dolorem Regis parentibus, augustaeque familiae, populoque universo, orbique ipsi, ut ita dicam, terrarum hoc Principis maximi infortunium adtulerit, ille fortassis aliquantisper coniiacet, qui dolere bona fide consueverit veneream luem, quae tot vappis ac nebulonibus parcit, heroum decus florem indigne ac saeviter populatam, eum anno MDCCXIII rebus humanis interceptisse.*»¹⁸¹

Persino Muratori (corrispondente di Francesco Maria de' Medici¹⁸²), negli *Annali d'Italia*, riporta la notizia della morte di Ferdinando con una certa riserva verso le voci che correavano sulla causa di essa:

¹⁷⁶ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Manoscritti, II_IV_615; Biblioteca Marucelliana, Manoscritti, C. c. s. 3. Cfr. FRANCIS HASKELL, *Patrons and painters - a study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, Londra 1963, p. 230.

¹⁷⁷ PIERACCINI 1925, pp. 729-730.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 731.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 729.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ LAMI 1742, p. 106. Traduzione della scrivente: «E mentre Ferdinando si accingeva a cose tanto grandi, tanto lodevoli, tanto ammirevoli, contrasse una malattia incurabile, che per prima cosa infettò il corpo e indebolì le forze, e infine oscurò quella mente dalla cognizione profondissima. Per quanto dolore la sfortuna di questo grandissimo principe recò ai reali genitori, all'augusta famiglia, a tutto il popolo, e, per così dire, al mondo, quel tale forse congetterò per un po' che davvero fosse solito soffrire di una malattia venerea, che risparmia tanti buoni a nulla e bricconi, avendo devastato indegnamente e ferocemente l'ornamento e il fiore degli eroi, l'avrebbe soppresso dalle cose umane nel 1713.»

¹⁸² Voce "Medici, Francesco Maria de'", in *Dizionario Biografico degli Italiani* (consultazione online su www.treccani.it).

«Di maravigliose prerogative d'ingegno era ornato questo principe. Non fosse egli mai molti anni addietro ito a gustare i divertimenti del carnevale a Venezia. Fu creduto ch'egli ivi procacciasse un tarlo alla sua sanità, da cui finalmente fu condotto alla morte.»¹⁸³

Poiché, come osserva lo stesso Pieraccini, le lettere della cerchia del Gran Principe parlano di un «attacco diretto al capo»¹⁸⁴ - il duca di Guastalla, suocero dell'ormai ex cardinale Francesco Maria, ricorda un «simile accidente» che lasciò la sorella paralizzata¹⁸⁵ - e la *Relazione dell'ultima infermità morte e seppellimento del Ser. Ferdinando Gran Principe di Toscana* non accenna a malattie veneree, bensì registra «esser le viscere sane senza difetto, a riserva d'un polmone, che era arso affatto, per mancanza di sangue, di umido, e di sieri»¹⁸⁶ (cosa che ha indotto qualcuno ad ipotizzare una morte per tubercolosi¹⁸⁷), emerge che la prima fonte a parlare di «Morbo gallico» è il *Mortuario* di Settimanni¹⁸⁸, scrittore del quale Pieraccini solitamente diffida perché visceralmente antimediceo¹⁸⁹, tranne che in questo caso, evidentemente perché l'annotazione, indipendentemente dalla veridicità, conferma la sua teoria eugenetica e determinista¹⁹⁰ sul carattere di Ferdinando, a suo parere minato da una «tara ereditaria degenerativa cui ben difficilmente avrebbe potuto riparare»¹⁹¹, che avrebbe inficiato anche la sua dedizione agli studi¹⁹² (asserzione che alle orecchie dei posteri suona incredibile), e «debole di volontà, come in generale è proprio degli uomini che nella vita non han condotta», per essersi lasciato influenzare da Cecchino, col quale tuttavia nega vi sia stata una relazione sessuale¹⁹³, nonché per aver trascorso le giornate «nella spensieratezza, nei trasporti d'amore, nelle feste, nei balli, nelle mollezze del teatro» e aver fatto «della musica l'occupazione fondamentale della propria esistenza» tralasciando i propri doveri verso lo Stato¹⁹⁴ - accuse, si è detto, non del tutto fondate.

Come la maggior parte degli storici fino ad Acton e oltre, Pieraccini accetta la versione dei fatti della *Vita* manoscritta di Ferdinando, secondo la quale il principe avrebbe contratto la sifilide dalla relazione con una nobildonna, a Venezia nel 1696:

«Volsse S. A. fare un altro viaggio a Venezia, che fù veramente fatale; mentre invaghitosi di una nobilissima Sig.^{ra} dotata di rara bellezza, che era parimente vagheggiata dal Duca di

¹⁸³ LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Annali d'Italia*, Lucca 1764, XII, p. 69 (consultazione online su Google Books).

¹⁸⁴ PIERACCINI 1925, p. 730.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 732.

¹⁸⁷ MARIA RUSSO, *Come cambia la faccia della morte. Le pompe funebri medicee nei diari di G. B. Fagioli*, "Medioevo e Rinascimento", 6/n. s. 3. 1992, p. 289.

¹⁸⁸ PIERACCINI 1925, p. 731.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 706 e *passim*.

¹⁹⁰ CRISTINA DI DOMENICO - DONATELLA LIPPI, *I Medici - una dinastia ai raggi X*, Siena 2005, pp. 60-61.

¹⁹¹ PIERACCINI 1925, p. 727.

¹⁹² *Ivi*, p. 722.

¹⁹³ *Ivi*, pp. 725-726.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 726.

Mantova, che anch'esso si trovava in Venezia, e credo per certo che fosse una di Casa Bentivogli, ne nacque picca, e gelosia non ordinaria, che furono per seguire, sotto colore di altri pretesti, de' sconcerti grandissimi; ma avendo S. A. gente appresso di se bravissima, ed in oltre [sic] infiniti suoi Sudditi, che dimoravano in quella Città, oltre il seguito de' più conspicui Personaggi, che componevano quella Ser.^{ma} Repubblica gli convenne sfrattare da Venezia, e tornarsene a Mantova per non incorrere in qualche strano accidente, e restato S. A. vincitore, e Padrone del Campo, restrinse le sue pratiche con la detta Sig.^{ra}, quale si mostrava aliena da ogni domestichezza col Principe; ed una sera S. A. le disse, quanto ancora lasciar voleva penare l'Erede della Toscana; al che Ella rispose; Sig.^r Principe la mia Casa professa obbligazione infinita alla Casa Medici, né p[er]ciò soffrirò che da me sia tradito un Principe vostro pari: Sappiate che Io sono in grado, che il sodisfarsi sarà per condannarvi per sempre a penare; vi abbagliano le apparenze; credete ad una che vi ama tanto, e più di se stessa: lo credé il Principe un tiro di Politica; onde egli rispose: Io so di dove viene un tal discorso, non son deforme quanto il Principe Gonzaga, e pure posseggo ricchezze eguali, e superiori ancora al med[esim]o, e tal risposta dipende perché il Gonzaga è il diletto, il Medici è vilipeso.

Allora Ella disse; Principe prendete da me ciò che vi aggrada; ma non vi lamentate poi di me, che con tanto affetto, e sincerità vera vi hò parlato. L'incauto Principe nel vaso di Pandora sfogò la sua passione, e s'impestò ad un segno, che il male fù velenoso, in fin durò, che lo condusse al sepolcro. Partì di ritorno per Firenze, e condusse insieme co'suoi guaj una bella Musica nominata la Bambagia; ma il suo vero nome era Vittoria Tarquini.»¹⁹⁵

Il brano, oltre ad avere toni romanzeschi (è improbabile che, a distanza di decenni dalla morte di Ferdinando, si conoscessero le parole scambiate a Venezia fra lui e la dama misteriosa), risulta infarcito di inesattezze. In primo luogo, il secondo soggiorno veneziano del Gran Principe, lungi dal causare «*sconcerti grandissimi*», rimase sotto tono, anche per volontà dell'interessato¹⁹⁶; in secondo luogo, non sembra che Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers, sconfitto nel 1695 da Vittorio Amedeo di Savoia nella guerra di Casale,¹⁹⁷ si sia recato al carnevale di Venezia nel 1696, benché dedicatario del pasticcio *Tirsi* inscenato in quell'anno¹⁹⁸, perché il suo agente recò al Gran Principe i suoi «*complimenti*» e ringraziamenti per aver concesso al soprano Maria Domenica Pini detta la

¹⁹⁵ *Vita e morte cit.*, cc. 5r-v.

¹⁹⁶ *Viaggio a Venezia del Serenissimo sig. Principe di Toscana 1695 ab Incarnatione* (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 6391), cc. 998, 1001, 1002, 1011v; cfr. L. SPINELLI 2005, pp. 183-184.

¹⁹⁷ Voce "Gonzaga Nevers, Ferdinando Carlo" in *Dizionario Biografico degli Italiani* (consultazione online su www.treccani.it).

¹⁹⁸ ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford 2007, p. 221.

Tilla di cantare negli oratori a Mantova¹⁹⁹; infine, Vittoria Tarquini detta la Bambagia o Bombace, che avrebbe seguito il principe sulla via del ritorno, nel 1696 cantò a Napoli²⁰⁰, ed approdò alla corte fiorentina nel 1699, nei ruoli dei virtuosi al servizio di Gian Gastone.²⁰¹ Mi sembra che questo possa dare adito a dubbi sull'attendibilità delle notizie di questo manoscritto riguardo l'ultimo viaggio veneziano del Gran Principe. Giova ricordare che accuse di dissolutezza, simili a quelle leggibili nelle pagine di questo manoscritto, colpirono in quel tempo altri mecenati del teatro in musica, dai familiari di Ferdinando Francesco Maria²⁰² e Gian Gastone²⁰³, al cardinal Ottoboni²⁰⁴, a Luca Casimiro degli Albizzi²⁰⁵, per via dei pregiudizi sull'ambiente musicale e teatrale: credo sia il caso di considerare la possibilità che il Gran Principe sia stato vittima di calunnie, probabilmente diffuse quando era in vita nella corte di Cosimo III, a causa della sua opposizione alla politica paterna, e in ambienti antimedicei, conseguentemente accettate e tramandate dalla storiografia.

Comunque, non pare di scorgere nulla di equivoco nel «*vivo amore alla nobilissima arte della pittura*» che il principe confessava per lettera al cardinal Carpegna²⁰⁶, nulla di sregolato nella passione per il teatro e la musica, a dispetto delle allusioni sui suoi rapporti col castrato Francesco de'Castris detto Cecchino e con Vittoria Tarquini detta la Bombace leggibili nel suddetto manoscritto²⁰⁷, non corroborate da prove di prima mano²⁰⁸ (sorge il dubbio che il vecchio pregiudizio moralista nei confronti del teatro d'opera, diffuso nel diciottesimo secolo, come

¹⁹⁹ *Viaggio a Venezia cit.*, c. 1009.

²⁰⁰ BETH L. GLIXON, 'Supereminet omnes': new light on the life and career of Vittoria Tarquini, "Händel-Jahrbuch" 2016, pp. 407-409; CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo 1994, Indici II - Cantanti, voce "Tarquini, Vittoria".

²⁰¹ GLIXON *cit.*; URSULA KIRKENDALE, *Music and meaning*, Firenze 2008, p. 383; SELFRIDGE-FIELD 2007, p. 185; WARREN KIRKENDALE, *The court musicians in Florence during the Principate of the Medici*, Firenze 1993, p. 652. Vittoria Tarquini cantò a Venezia nel 1688, durante il primo viaggio a Venezia di Ferdinando, nella stagione che probabilmente segnò il suo debutto (SELFRIIDGE-FIELD *cit.*; GLIXON 2016, p. 404). Un agente del duca di Modena scrisse che il principe «*mostra[va] inclinazione*» per la giovane primadonna, che accompagnò in un'esibizione privata e alla quale donò un anello con diamante (GLIXON 2016, p. 405), un gesto frequente nel corso del viaggio a Venezia di Ferdinando, perché era un modo usuale all'epoca di mostrare gradimento verso i musicisti (RANUZZI COSPI, *Viaggio del Serenissimo Principe cit.*, *passim*; cfr. JONATHAN KEATES, *Handel - the man and his music*, Londra 2009, pp. 48, 53). Risale al 20 marzo 1698 *ab Incarnatione* una quietanza di pagamento di Ferdinando alla cantante, unico documento riguardante entrambi giunto sino a noi, mentre ci è giunta la corrispondenza fra lei e Francesco Maria de' Medici, che potrebbe averla invitata a Firenze (GLIXON 2016, pp. 408-409, 412-413).

²⁰² FRANCESCA FANTAPPIÉ, *Per una rinnovata immagine dell'ultimo cardinale mediceo. Dall'epistolario di Francesco Maria Medici (1660-1711)*, "Archivio Storico Italiano", CLXVI, 2008, pp. 495-531.

²⁰³ ROBERTO PAGANO, *Alessandro e Domenico Scarlatti - due vite in una*, Lucca 2015, p. 273.

²⁰⁴ TOMMASO MANFREDI, *Il cardinale Pietro Ottoboni e l'Accademia Albana*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*, Firenze 2007, pp. 125-126.

²⁰⁵ WILLIAM C. HOLMES, *Opera observed*, Chicago 1993, p. 22.

²⁰⁶ FRANCO PALIAGA, *I dipinti di Ferdinando de' Medici del "gabinetto d'opere in piccolo" della villa di Poggio a Caiano*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici* 2013, p. 93.

²⁰⁷ *Vita e morte cit.*, cc. 4r-5r, 6r-v.

²⁰⁸ CARLO VITALI, *Italy-political, religious and musical contexts*, in *The Cambridge Companion to Handel*, a cura di Donald Burrows, Cambridge 1997, p. 28; GLIXON 2016, pp. 408-409, 412-413.

dimostrano le pagine che Jacopo Riguccio Galluzzi dedica al Gran Principe²⁰⁹, abbia condizionato la narrazione delle fonti e di conseguenza l'interpretazione storica di Acton e di Haskell). Le tematiche dei dipinti della sua collezione e dei cicli di affreschi da lui commissionati, come vedremo in seguito, non si possono certo definire preziose o ambigue, eccezion fatta per le non numerose tele di una volgarità burlesca. In definitiva, la vita che il principe conduceva appare caratterizzata da quella stessa totale dedizione alle arti, e da quello stesso isolamento aperto a selezionate frequentazioni, tratteggiati dai biografi a proposito di Crespi.

La distanza voluta dalla vita pubblica, come espressione del dissenso conforme alla propria indole, è quindi un altro segno di affinità di carattere che spiega perché Ferdinando abbia trovato con Crespi un'intesa più profonda che con l'irrequieto Ricci, o con l'umbratile Magnasco (nonostante l'atmosfera amichevole testimoniata dalla *Scena di caccia* di quest'ultimo), o col solerte Gabbiani²¹⁰. Crespi si dedicava più assiduamente a pratiche devozionali²¹¹, ma lesse con entusiasmo il *Trattato della carità cristiana* di Muratori, quindi non doveva essere insensibile ad istanze di una riforma religiosa che rimuovesse ogni superfetazione del culto a favore di una carità pratica,²¹² né, come si vedrà in seguito, a pensieri eterodossi del committente mediceo. La fede, inoltre, non trattenne il pittore dalla sperimentazione scientifica con la camera oscura²¹³, per la quale ricevette il plauso della Royal Society:

«E qui è dove il Crespi si è fra tutti i professori viventi del suo tempo, segnalato, e distinto, ammirandosi nella sua maniera il vero, ed un vero bello, e vivo, che in niun altro professore si vede: talché posto un suo quadro a fronte di qualunque altro, spicca la sua vivezza; vi si vede battere il Sole: insomma la verità vi si scuopre, che innamora, ed incanta: e però a tutta ragione, e con suo molto onore, gli eruditissimi professori della società reale delle scienze di Londra, e Montpellier [sic], nel supplemento all'Abrégé de la vie des plus fameux Peintres, stampato a Parigi nel 1752, hanno inserita la Vita di lui, all'esclusione di tanti altri, come uno de' più famosi professori del nostro secolo, nella scuola d'Italia.»²¹⁴

Nonostante l'abilità nel dipingere «cose vulgari, e pertinenti a bassi mestieri»²¹⁵, infatti, Crespi, grazie alla frequentazione di scienziati e chierici riformatori (in primis Prospero Lambertini, futuro Benedetto XIV), era al corrente delle nuove scoperte scientifiche - Donatella Biagi Maino ha

²⁰⁹ JACOPO RIGUCCIO GALLUZZI, *Istoria del Granducato di Toscana*, Firenze 1781, tomo IV, libro VIII, pp. 269-270 (consultazione online su Google Books).

²¹⁰ R. SPINELLI 2013, p. 66.

²¹¹ SPIKE 1986, pp. 43-44. Cfr. ZANOTTI 1739, p. 67; LUIGI CRESPI 1769, pp. 209, 224-225.

²¹² DONATELLA BIAGI MAINO, *Luigi Ferdinando Marsili e le arti del disegno. La nuova visione del mondo*, in *L'immagine del Settecento da Luigi Ferdinando Marsili a Benedetto XIV*, Torino 2005, pp.43-44. Cfr. *infra*.

²¹³ SPIKE 1986, p. 40.

²¹⁴ CRESPI 1769, p. 218. L'autore fa riferimento alla biografia di Crespi inclusa nell'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres* di Antoine-Joseph Dezailler D'Argenville (Parigi 1752, Parte terza, pp. 67-75).

²¹⁵ ZANOTTI 1739, p. 36.

evidenziato il ruolo dell'ottica di Newton nell'evoluzione del suo luminismo,²¹⁶ e può darsi che anche in questo abbia ricevuto l'avallo del principe, che aveva ordinato a Gabbiani di celebrare Galileo negli affreschi della Palazzina della Meridiana.²¹⁷

Crespi mostrò anche un certo interesse per la musica, evidente nella sua produzione pittorica²¹⁸ - rimase uno dei pochi pittori italiani del Settecento inoltrato a trattare temi musicali,²¹⁹ anche in relazione simbolica con le altre arti, per esempio nell'*Allegoria di Pittura, Poesia e Musica*²²⁰ - interesse che non poteva non renderlo vieppiù gradito al principe, e piace immaginare che, durante una sosta in Toscana del pittore, Ferdinando l'abbia invitato ad assistere ai concerti della Sala dei Cembali, o alle opere di Pratolino.

Li accomunava, sul piano artistico, l'inclinazione per i "soggetti di genere". Haskell coglie nel segno quando scrive che Ferdinando «*sembrò essere tra i primi ad apprezzare la natura essenzialmente raccolta delle qualità di Crespi*»²²¹, sebbene gli attribuisca erroneamente il merito di aver spinto Crespi ad allontanarsi dalla pittura di storia (l'aveva già fatto Giovanni Ricci, come racconta Zanotti²²²), e che «*the unique place held by Ferdinand in the history of Italian patronage is shown by the fact that such sober, sympathetic treatment of the poor and simple remained quite exceptional in Italian art*».²²³ Queste affermazioni rilevano l'eccezionalità delle scene "di genere" crespiane per la corte di Toscana - riconosciuta unanimemente dalla critica²²⁴ - della quale si renderà ragione nei capitoli successivi di questa tesi. Secondo Zanotti, le più celebri di queste, su tutte la *Fiera di Poggio a Caiano* [Fig. 19], riflettevano le burle nelle quali Ferdinando coinvolgeva Crespi,²²⁵ di conseguenza l'autrice della prima monografia su Crespi, Mira Pajes Merriman, vede nell'umorismo il cemento dell'amicizia col Gran Principe ed uno stimolo per il pittore a creare immagini "di genere" assolutamente originali: nella cerchia di Ferdinando, a parer suo, Crespi fungeva da «*royal entertainer*», quasi un giullare col pennello che allietava il principe con dipinti comici e burle che svelavano i vizi dei cortigiani.²²⁶ Coinvolgere gli artisti prediletti in burle era, in realtà, un'abitudine di Ferdinando. Tali burle prendevano di mira non solo cortigiani, ma in

²¹⁶ BIAGI MAINO 2005, pp. 42-45.

²¹⁷ Cfr. *infra*.

²¹⁸ MIRA PAJES MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. LXVII.

²¹⁹ *Dipingere la musica*, catalogo della mostra (Cremona, Santa Maria della Pietà, 12 dicembre 2000-18 marzo 2001; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 4 aprile-1 luglio 2001), Milano 2000, pp. 15, 21.

²²⁰ AUGUST BERNHARD RAVE, scheda di catalogo n°62, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 124.

²²¹ HASKELL 1966, p. 367.

²²² ZANOTTI 1739, pp. 36-37. Cfr. SPIKE 1986, pp. 24, 42-43.

²²³ HASKELL 1963, p. 239, citato in inglese perché la traduzione italiana (1966) non traduce correttamente l'inciso che parla del posto unico di Ferdinando nella storia del mecenatismo italiano: "E veramente l'assoluta eccezionalità, nella storia dell'arte italiana, di una simile sobrietà e simpatia nel raffigurare i poveri e i semplici, ci offre un'immagine di Ferdinando che è unica nella storia del mecenatismo".

²²⁴ Cfr. ad esempio SPIKE 1986, pp. 24-27, 41-43, 52.

²²⁵ Cfr. *supra* ed *infra*.

²²⁶ MERRIMAN 1980, pp. 127-130. Cfr. SPIKE 1986, pp. 16, 26, per un punto di vista simile.

generale individui stolti o vanagloriosi, come il pittore Sante Vandi, del quale si legge in una lettera a Cassana:

«É capitato qua Santino, che fa di ritratti in piccolo, e ha portata una mana di quadri, ch'egli li battezza per di Coreggio [sic], Raffaello, Guido, Caracci [sic], e fra gli altri una copia cattivissima di quel bel ritratto del Papa di Tiziano, che Lei si ricorderà aver veduto nell'appartamento del Signor Cardinale, e dice spropositi così grossi in genere di pittura, che fa ridere tutti. Non intende niente: io lo condussi ne i mezzanini, e gli proposi fare baratti, e davo battizzi ai miei quadri di nomi curiosi, et egli rimaneva confuso, né sapeva dire né di sì, né di no. Vi si trovò a caso il Gabbiani che crepava del ridere: certo che fu commedia».²²⁷

Si può ben credere che Crespi volesse dar segno di condividere il godimento del mecenate nella derisione degli insipienti, quando gli inviò il proprio *Autoritratto con la famiglia*, nel quale spiccava, dipinto nel dipinto, una caricatura di don Carlo Silva a cavallo di un asino, simbolo della stolidezza, ma anche dell'avarizia²²⁸ del prete.

In campo artistico, li accomunava soprattutto l'entusiasmo per la pennellata libera ed il colorismo dei veneti. Crespi aveva subito presto la loro influenza, fin dal tempo delle *Nozze di Cana*²²⁹, grazie ad un viaggio d'istruzione a Venezia finanziato da Giovanni Ricci²³⁰, seguito da un secondo intorno al 1690, in fuga dall'ira di Malvasia, oggetto di una caricatura del giovane pittore, allievo dell'Accademia di palazzo Ghisilieri diretta dallo storiografo.²³¹ Grazie allo studio dei veneziani e degli emiliani, di Barocci, di Rubens e Rembrandt aveva acquisito una pennellata libera e pastosa, capace di costruire rapidamente le figure sulla tela, un forte chiaroscuro a macchia che scolpisce le forme ed efficacia rappresentativa²³², caratteri sommamente ricercati da Ferdinando - sulla predilezione di quest'ultimo per la pittura veneziana, ereditata dal prozio Leopoldo, sono stati versati fiumi d'inchiostro²³³. Haskell ha evidenziato, attraverso l'analisi delle lettere a Cassana, quali caratteristiche l'attirassero in un dipinto: l'«*impasto di colore*», il «*brio di pennello*», la «*bizzarra invenzione*», elementi di una pittura spontanea ed estrosa, originale nei contenuti,

²²⁷ Lettera di Ferdinando de' Medici a Niccolò Cassana, Firenze 22 aprile 1702, trascritta in GINO FOGOLARI, *Lettere pittoriche del Gran Principe Ferdinando di Toscana a Niccolò Cassana (1698-1709)*, in "Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", 4. 1937, p. 177.

²²⁸ FILIPPO PICINELLI, *Mundus symbolicus*, Colonia 1687, voce "Asinus"; ANDREA ALCIATO, *Il libro degli Emblemi*, introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele, Milano 2015, Emblema LI.

²²⁹ ZANOTTI 1739, p. 37.

²³⁰ LUIGI CRESPI 1769, p. 204.

²³¹ ZANOTTI 1739, p. 43.

²³² *Ivi*, pp. 70-71; LUIGI CRESPI 1769, pp. 207, 218; MERRIMAN 1990, pp. LXIV-LXVII.

²³³ Si veda in particolare HASKELL 1963, pp. 231 segg., il catalogo della mostra *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici - Collezionista e Mecenate* (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2013), e FRANCO PALIAGA - RICCARDO SPINELLI, *Il Gabinetto d'opere in piccolo del Gran Principe Ferdinando de' Medici a Poggio a Caiano*, "Gli Uffizi. Studi e ricerche" 33, Firenze 2017.

espressione di talento naturale, e perciò anteposti al disegno accademico dei pittori fiorentini, che «*dipingono con tanta paura*».²³⁴ Crespi poteva concordare, visto che in gioventù aveva rifiutato un alunnato presso Maratta, accampando il pretesto della necessità di occuparsi della famiglia.²³⁵

Abbiamo individuato i tratti caratteriali che giustificavano la predilezione di Ferdinando per Crespi e viceversa: reverenza per l'ingegno e beffe ai danni di chi ne era privo, ritiro dalla vita pubblica compensato da un'intensa attività artistica e culturale, interesse per la scienza e per la riforma religiosa, nonché per una pittura estrosa, di stampo veneto, senza pregiudizi nei confronti di generi ritenuti inferiori dalle teorie accademiche. Cosa ci dicono le affinità fra mecenate e pittore sulla *Weltanschauung* a fondamento del loro rapporto?

Francesca Petrucci ha individuato il neostoicismo come *trait d'union* fra i due, sulla base delle loro scelte estetiche ed etiche (la ricerca di una temperanza fra presente e passato, l'ironia democritea sulla follia umana, l'attenzione alle scene "di genere" e ai paesaggi in quanto esempio di vita felice ed uguaglianza fra gli uomini),²³⁶ e gli indizi raccolti nei paragrafi precedenti sembrano confermare quest'ipotesi.

Le parole di Seneca citate a commento del testo zanottiano si confanno effettivamente all'atteggiamento di Ferdinando, quale emerge dalle fonti analizzate sopra. Il rispetto per l'ingegno naturale, perché conforme alla mente divina che regge la natura, è concetto stoico²³⁷ e senechiano in particolare: «*male respondent coacta ingenia*» scriveva Seneca, nello stesso *De tranquillitate animi* in cui esortava a ridere delle miserie umane.²³⁸ L'adesione allo stoicismo spiega l'interesse del principe per i talenti spontanei: la *Vita* manoscritta testimonia che

*«faceva venir di Firenze e d'altre parti i più famosi Poeti estemporanei, e non solo i più dotti, ma ancora gl'ignoranti versificatori, per ridersi dei loro spropositi, dai quali talvolta si udivano bizzarrissimi concetti».*²³⁹

Inoltre, una lettera dell'abate Carlo Antonio Gondi, scritta durante il primo viaggio a Venezia di Ferdinando, tramanda l'ammirazione del principe per un contadino violinista che «*senza aver studiato musica è sì meraviglioso che né il Salvetti, né altro possono pretendere di uguagliarlo*».²⁴⁰

Per il filosofo di Cordova, l'*ingenium*, inscindibile dall'*animus*, determina i caratteri di un'opera:

²³⁴ FOGOLARI 1937, p. 186.

²³⁵ ZANOTTI 1739, p. 34; LUIGI CRESPI 1769, p. 202.

²³⁶ PETRUCCI 1982, pp. 109-123.

²³⁷ DIOGENE LAERZIO, *Vite dei filosofi*, VII, 1, 107. Cfr. CARLO DEL BRAVO, *Filippino e lo stoicismo*, in *Intese sull'arte*, Firenze 2003, pp. 52 segg.

²³⁸ LUCIO ANNEO SENECA, *De tranquillitate animi*, VI, 4.

²³⁹ *Vita e morte cit.*, cc. 1v-2r.

²⁴⁰ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 6388 c. 862r (citata in L. SPINELLI 2005, p. 169).

«Non è possibile che nell'intelletto non si riflettano le caratteristiche dell'anima. Se questa è sana, educata, austera, temperante, anche l'intelletto è vigoroso e sobrio. Se l'anima è viziata, trasmette il suo contagio all'intelletto.»²⁴¹

L'idea seneciana dello stile quale riflesso della moralità e del temperamento dell'autore²⁴² potrebbe spiegare perché Ferdinando assecondasse l'ingegno di ogni artista, e amasse la pittura di tocco e i bozzetti, nei quali l'animo di un artista emergeva più schietto ai suoi occhi; lo stile estroso, vivace, apparentemente semplice, insomma «vigoroso e sobrio» di Crespi esprimeva forse, agli occhi del Gran Principe, il suo animo «sano, educato, austero, temperante», così pure la scelta di soggetti comuni, nei quali la virtù si nasconde sotto gli stracci.²⁴³

Dal riguardo per l'ingegno deriva l'idea seneciana (ripresa da Giusto Lipsio²⁴⁴) dell'amicizia fra sapienti, unici capaci di vivere rettamente dominando le passioni, dovuta anche alla conoscenza del passato che guida alle verità eterne:

«Soli fra tutti raggiungono la vita serena coloro che si dedicano alla sapienza: sono i soli che sanno vivere, perché non si limitano ad amministrare bene la loro vita, ma aggiungono alla propria anche le vite precedenti. [...] Grazie alle fatiche altrui veniamo guidati verso grandi verità strappate alle tenebre e portate alla luce. Nessuna epoca ci è sconosciuta, in tutte veniamo accolti e, se con la nostra grandezza d'animo riusciamo a superare le miserie della condizione umana, possiamo spaziare attraverso i secoli.»²⁴⁵

«Si suol dire che i genitori non ce li possiamo scegliere, perché ci vengono assegnati dal caso; invece, ci è lecito nascere a nostro piacimento. Gli ingegni più nobili formano delle famiglie: scegli a quale vuoi appartenere. E con l'adozione riceverai non solo un nome, ma anche un patrimonio di conoscenze, che non dovrai più custodire con parsimoniosa diffidenza; anzi, diventerà tanto più ricco quanto più lo dividerai con altri.»²⁴⁶

Si può supporre che il Gran Principe desiderasse “rinascere” nella famiglia degli ingegni artistici e scientifici, poiché li trattava con familiarità, mentre sdegnava gli obblighi e le frequentazioni imposte dalle circostanze della sua nascita, e viveva in perenne conflitto col padre. Se è proprio del sapiente conoscere la storia per trarne verità ed insegnamenti virtuosi, la temperanza fra presente e passato tipica della collezione di Ferdinando, soprattutto della raccolta di pale d'altare e del

²⁴¹ LUCIO ANNEO SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, CXIV, 3 (traduzione di Giuseppe Monti, Milano 2016). In latino, la prima frase suona suggestiva per un amatore di pittura, o per un pittore: «*Non potest alius esse ingenio, alius animo color*».

²⁴² *Ivi*, CXIV, 20.

²⁴³ *Ivi*, CXV, 6-7.

²⁴⁴ JACQUELINE LAGRÉE, *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme*, Parigi 1994, p.79.

²⁴⁵ LUCIO ANNEO SENECA, *De brevitate vitae*, XIV, 1.

²⁴⁶ *Ivi*, XV, 3. Vedi anche LUCIO ANNEO SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, XLIV.

Gabinetto di opere in piccolo,²⁴⁷ appare desiderio di un saggio stoico di «spaziare attraverso i secoli».²⁴⁸

La stravagante condotta per la quale i nostri subirono tante critiche in vita può trovare spiegazione sempre nell'insegnamento delle opere morali di Seneca. Sicuramente Ferdinando le lesse, giacché possedeva due versioni dell'*opera omnia* di Seneca, una in latino (commentata da Lipsio) e una in francese²⁴⁹; di Crespi non possiamo dire altrettanto, ma le osservazioni di Zanotti fanno pensare che a chi lo conosceva il suo comportamento ricordasse un modello senechiano, all'epoca noto e diffuso fra le persone istruite.²⁵⁰

Nel *De tranquillitate animi*, una delle prime raccomandazioni che Seneca fa all'interlocutore Sereno, per sfuggire al *taedium vitae*, è di ritirarsi dagli impegni sociali allorquando lo Stato sia corrotto e i mali soverchino la virtù, continuando a giovare alla società con studi adeguati alla propria indole - esattamente quello che fecero il Gran Principe e lo Spagnolo, in modi e tempi diversi:

*«Così devono fare la virtù e coloro che amano la virtù. Se prevarrà la sorte avversa, togliendo loro ogni possibilità di agire, essi non dovranno subito volgere le spalle e fuggire alla ricerca di un riparo, come se vi fosse un luogo ove il destino non può raggiungerli. Dovranno invece limitare i loro impegni e, con scelte oculate, trovare occupazioni che possano essere utili alla collettività.»*²⁵¹

*«Se ti toccherà di vivere in un regime politico disgraziato, dovrai trovare il modo di dedicare più tempo agli studi e alla tua vita privata.»*²⁵²

L'esercizio della virtù, per Seneca, consiste nella coerenza con la ragione e con la propria natura, oltre le convenzioni e le opinioni comuni, che è fonte della vera felicità: isolarsi in modo da mantenere la propria autonomia intellettuale, scegliersi accuratamente le amicizie, storna l'influsso nefasto della folla.²⁵³

*«Quanta gioia procura invece la semplicità schietta e disadorna, che non tradisce la sua natura!»*²⁵⁴

²⁴⁷ R. SPINELLI 2013, pp. 52-54, 59-60.

²⁴⁸ Qui mi discosto da PETRUCCI 1982, pp. 109-111, che interpreta questa compresenza di presente e passato alla luce delle teorie letterarie di Menzini e Redi.

²⁴⁹ *Serenissimi Ferdinandi Magni Etruriae Principis secretioris bibliothecae catalogus*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. Cl. X, 86, cc. 6, 49. Cfr. PETRUCCI 1982, p. 117.

²⁵⁰ FRANCESCO CITTI, *Seneca and the Moderns*, in *The Cambridge Companion to Seneca*, New York 2015, pp. 311-319; MAX POHLENZ, *La Stoa*, Milano 2014, p. 551. Cfr. *infra* il commento di Zanotti all'*Eraclito e Democrito* di Crespi.

²⁵¹ LUCIO ANNEO SENECA, *De tranquillitate animi*, IV, 2.

²⁵² *Ivi*, V, 5.

²⁵³ *Enciclopedia Filosofica*, voce "Seneca".

²⁵⁴ LUCIO ANNEO SENECA, *De tranquillitate animi*, XVII, 2.

*«Il saggio non bada a quanto gli uomini considerano vergogna o miseria: non segue la via battuta dalla folla, ma, come le stelle girano in direzione opposta al moto del cielo, così egli procede in senso contrario all'opinione generale».*²⁵⁵

*«Vita felice è dunque quella che si accorda con la sua natura».*²⁵⁶

Un'adesione all'ideale del saggio seneciano potrebbe spiegare la refrattarietà alle regole sociali e accademiche del pittore e del principe, che seguivano la loro natura e si accordavano con la virtù e la ragione - l'uno nel dare libero sfogo al proprio estro inimitabile, l'altro nel dedicarsi al culto della bellezza anziché alla politica - senza curarsi delle critiche altrui. Riguardo al principe, abbiamo un indizio di questo suo comportamento in un paragrafo dell'orazione funebre dedicatagli da Giuliano Sabbatini, vescovo di Modena, suo conoscente:

*«Non sembrav'egli che avesse per sua propria natura la verità, e che da lei tutti i pensieri, da lei tutte le parole, da lei tutte le inclinazioni di lui regolate fossero? Anima bella! oh quanto fosti mai qui fra noi dell'aurea, sicura, ingenua semplicità sempre amica!»*²⁵⁷

Col conforto di Seneca, i due potevano concedersi svaghi e burle. In una vita ritirata e contemplativa è necessario, si legge sempre nel *De tranquillitate animi*, ricreare lo spirito, con moderazione, e dar sfogo alla gioia e alla libertà, allentando il controllo di sé, perché secondo Aristotele *«non c'è mai stato un grande ingegno senza un granello di follia»*:

*«Occorre una certa eccitazione della mente, perché questa riesca a fare qualcosa di grande e straordinario. Quando disprezza le cose banali, ordinarie, e viene sollevata come da una ispirazione divina, solo allora riesce a cantare con voce sovrumana. Finché la mente ha sempre il controllo di sé, non può esprimere nulla di sublime e di elevato: occorre che si scosti dall'abituale, si lanci, morda il freno e trascini il suo cavaliere, portandolo là dove egli avrebbe paura di salire.»*²⁵⁸

Questo paragrafo spiega gli stimoli che Ferdinando offriva ai suoi artisti, nell'ambito di un controllo ferreo sull'esecuzione delle opere d'arte che commissionava (ad esempio, tramite la richiesta di modelli ai pittori). In una lettera al suo agente veneziano Niccolò Cassana, si vantò di tirare fuori dai propri artisti dipinti eccezionali:

«Bastian Ricci so, che dirà il solito, che ha detto di tutti i quadri, che ho di suo, che quando li vede, si mette gli occhiali, e va loro matto dietro; e dice, che quando le ordino qualche cosa io, lei fa miracoli. Io gli do la burla, e gli dico, che piglierei su' l tempo ancora lui, che

²⁵⁵ LUCIO ANNEO SENECA, *De constantia sapientis*, XIV,4.

²⁵⁶ LUCIO ANNEO SENECA, *De vita beata*, III, 3.

²⁵⁷ GIULIANO SABBATINI, *Orazioni panegiriche, e funerali*, Venezia 1759, p. 145.

²⁵⁸ LUCIO ANNEO SENECA, *De tranquillitate animi*, XVII, 11.

mi basta l'animo a dargli un pensiero [sic], e una proporzione di figure, che facci un quadro, che non sa di saperlo fare.»²⁵⁹

L'idea di un'eccitazione dell'ingegno che conduce a pensieri elevati ricorda, d'altra parte, il *modus operandi* spontaneo, alimentato dall'incontro con accidenti pittoreschi, di Crespi. Zanotti ricorda, a proposito delle *Nozze di Cana* del pittore [Fig. 55]: «*Restai stupido vedendo la prestezza con cui operava, e così, che non, che le pignesse, pareva, che le figure nascessero su quella tela*»²⁶⁰. Si legga anche quanto lo stesso autore scrive a proposito della genesi della *Confessione*, prima tela del ciclo dei *Sacramenti*, accolta con derisione da chi non ne capiva la qualità di guizzo d'ingegno:

«É lo Spagnuolo, come ho già detto, uomo pieno di capricci, e di fantasie, e che volentieri tratta argomenti vulgari, e piacevoli. Vid'egli un giorno nella chiesa di san Benedetto un'uomo [sic] dentro un confessionale, che ad un frate le sue colpe dicea, e sulla testa dell'uomo, e su una spalla, percotea certo raggio di sole, a cagione di un vetro rotto in una finestra, che riflettendo in quel cancello faceva il più bel chiaroscuro del mondo. A ciò pose grande attenzione, e come prima fu giunto a casa, ne fece un poco di disegno. Mandò quindi a prendere in prestanza per due facchini un confessionale, e postolo nella sua stanza, ad un scelto lume, vi fece star dentro, in atto di confessarsi, Lodovico Mattioli, che casualmente seco trovavasi [...] Molto per una simile fantasia, e rappresentazione fu riso, ma ancora nello stesso tempo ammirato il quadro, come cosa molto bella nel suo genere, e degna di molto prezzo.»²⁶¹

Sembra, in conclusione, che ad accomunare i due fosse una filosofia di matrice seneciana, palesata dalle iconografie dei quadri dello Spagnolo per Ferdinando. Nel capitolo seguente si tenterà dunque di rintracciarvi gli elementi che rimandano alla suddetta filosofia, dopodiché li si inquadrerà nel contesto generale del mecenatismo ferdinando e delle tematiche che lo caratterizzano, trasversalmente alle varie arti.

²⁵⁹ FOGOLARI 1937, p. 186.

²⁶⁰ ZANOTTI 1739, p. 37.

²⁶¹ *Ivi*, p. 53.

CAPITOLO 2

ANALISI ICONOLOGICA DEI DIPINTI DI CRESPI PER FERDINANDO

PECULIARITA' ICONOGRAFICHE

I dipinti di Crespi per Ferdinando si caratterizzano per un trattamento originale di soggetti in sé non rari, grazie a dettagli peculiari (il drago della *Strage degli Innocenti*), schemi compositivi non convenzionali (nell'*Estasi di santa Margherita da Cortona*, l'aggiunta sullo sfondo del gruppo con san Francesco e la Vergine alla figurazione della pala di Lanfranco) o alla scelta di momenti narrativi negletti dall'iconografia consueta (il discorso di Amore a Psiche). Non fanno eccezione i «quadri...d'argomenti per lo più piacevoli, e volgari», soprattutto l'*Autoritratto con la famiglia* e le due versioni de *La pulce*; in essi, il luminismo e la narratività consentono di distinguere fra situazioni burlesche, viste negativamente, e situazioni di pace e vita virtuosa, distinzione che nella *Fiera di Poggio a Caiano* è interna al quadro. La tendenza a raffigurare «pensieri graziosi»¹ appartiene allo stile del pittore fin dagli esordi - si pensi all'*Achille e Chirone* [Fig. 53] criticato da Algarotti - ma dai racconti dei biografi, citati nel primo capitolo, risulta che solo Ferdinando, fra i suoi committenti, l'abbia valorizzata e compresa appieno.

Ciò va inserito, naturalmente, nell'ambito del mecenatismo ferdinando - alcune lettere a Cassana dimostrano che la bizzarria d'invenzione faceva parte delle caratteristiche ricercate da Ferdinando nei dipinti. In una, scritta da Livorno il 27 febbraio 1699,² egli ricordava all'agente «che il mio bisogno è di quadri grandi, quando non vi sia la singolarità, o il buon patto», vale a dire che per un quadro *sui generis* si poteva fare uno strappo alla regola ferrea che governava l'allestimento della sua collezione; alcuni mesi dopo, faceva commissionare al pittore Fumiani «qualche cosa di bizzarro» (la *Lapidazione di Zaccaria*, di cui si parlerà in seguito)³; scriveva poi, in una celebre lettera, di apprezzare un quadro di Veronese perché «bizzarro per l'invenzione»⁴, e in un'altra, di nove anni successiva, elogiava un rame di Niccolò dell'Abate «molto bizzarro».⁵ Di sicuro, l'«estro pittoresco»⁶ dello Spagnolo lo predisponeva a soddisfare questo *penchant* del Medici, al punto che il mecenate sentiva di potergli richiedere figurazioni innovative anche nell'ambito, legato a norme severe, della pittura sacra. Basti paragonare, per capirlo, l'impianto tradizionale, ancorché movimentato, della *Crocifissione e santi* di Sebastiano Ricci, eseguita in sostituzione della *Madonna delle Arpie*, e l'originalità dell'*Estasi di santa Margherita da Cortona*, la cui iconografia

¹ ZANOTTI 1739, p. 59.

² FOGOLARI 1937, p. 170.

³ *Ivi*, p. 172.

⁴ *Ivi*, p. 174.

⁵ *Ivi*, p. 186.

⁶ ZANOTTI 1739, p. 31.

risulta senza precedenti, per via del gruppo con la Vergine e s. Francesco, dell'angelo con la corona di spine in primo piano, della fitta penombra che avvolge le figure, «*macchia vorace, ai limiti d'una forma superbamente tornita e atteggiata [...] col fascino [...] d'un chiaroscuro lunare*». ⁷ La differenza sembra voluta da Ferdinando, allo scopo di valorizzare l'ingegno individuale degli artisti. Probabilmente egli sapeva del tradizionalismo di Ricci nell'ambito della pittura sacra ⁸, dettato da un sostanziale disinteresse - infatti, propose a Cassana di offrire al bellunese un quadro profano dell'Orbetto in cambio di uno sacro in suo possesso, poiché l'altro «*essendo profano forse gli andrà più a genio*» ⁹ - per contro, sapeva di poter affidare al maestro dei «*piacevoli capricci, e fantasie*» ¹⁰ un programma iconografico atipico, fiducioso di essere accontentato.

Le lettere concernenti la commissione a Fumiani della *Lapidazione di Zaccaria*, conservata agli Uffizi [Fig. 60], permettono di osservare quali dettagliate istruzioni il Gran Principe impartisse sull'iconografia e la composizione delle tele. Il quadro doveva sostituirne un altro di Andrea Vicentino come *pendant* di una *Susanna al bagno* di Domenichino. ¹¹ Inizialmente egli aveva richiesto un «*Tempio*» con «*un Davide in atto di orare, con qualche soldato figurante le sue guardie*» ¹², poi, insoddisfatto del modello, suggerì un altro episodio delle storie di Davide: «*quando l'Angiolo dice a Davide da parte di Dio che scielga [sic] i tre castighi quale vuole [sic], io direi che tornasse meglio, mentre potrebbe fare in aria l'angiolo con spada di foco in mano, e Davide in atto di stupire ma però in ginocchio, e questo darebbe maggiore occasione di moto alle altre figure*». ¹³ Non contento ancora, finì per chiedere un soggetto completamente diverso (la *Lapidazione di Zaccaria*, appunto): «*Le mando un pensiero di un'altra istoria, che mi pare più propria dell'altra, che le ho mandata, onde la dia al signor Fumiani, mentre, quando non ci trovi difficoltà, desidererei, che facesse questa, mentre parmi poter riuscire più bizzarra di tutte*». ¹⁴

Considerata la rarità dei soggetti elencati, segno di un'approfondita meditazione della Bibbia, la ricerca di pensieri il più possibile "bizzarri" non pare mero capriccio di un conoscitore raffinato e anticonformista, bensì esigenza di trasmettere concetti reconditi, accessibili solo a chi, per altezza d'ingegno, riuscisse a decodificarli. Vale la pena allora di cercare di comprendere i possibili motivi alla base della scelta di quegli episodi veterotestamentari.

⁷ FRANCESCO ARCANGELI, *Natura ed espressione nell'arte bolognese ed emiliana*, Bologna 1970 (2006), p. 46.

⁸ FERNANDO RIGON, *Sapienza iconografica di Sebastiano Ricci*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, atti del convegno (Venezia, Fondazione Cini, 14-15 dicembre 2009), Verona 2012, p. 138.

⁹ FOGOLARI 1937, p. 182.

¹⁰ ZANOTTI 1739, p. 31.

¹¹ VALENTINA CONTICELLI, scheda di catalogo n°84, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici* 2013, pp. 356-357.

¹² FOGOLARI 1937, p. 171.

¹³ *Ivi*, p. 172.

¹⁴ FOGOLARI 1937, p. 174.

Riguardo alla prima idea, l'atteggiamento di preghiera di Davide allude alla sua attività di salmista, mentre i soldati che fanno la guardia indicano una situazione di pericolo; il programma iconografico potrebbe esser stato ispirato da uno dei Salmi inerenti la fuga di Davide dalla persecuzione di Saul, ossia il 52 (51), 54 (53) e il 59 (58)¹⁵. Il più indicato sembra il 52 (51), espressione del pensiero di Davide quando Doeg l'Idumeo rivela a Saul di averlo visto a casa del sacerdote Achimelech, il quale gli aveva offerto cinque pani sacri, aveva consultato il Signore per lui e gli aveva fornito la spada di Golia;¹⁶ il titolo del Salmo nella *Vulgata*, *Contra calumniatorem praepotentem*, ben si accosta alla storia di Susanna.¹⁷ Ferdinando, tanto amico della franchezza in sé e negli altri, poteva gradire la condanna divina delle malelingue invocata in questo salmo, soprattutto nei versetti 8-10, ove si parla dello scherno di un prepotente da parte dei giusti, poiché la derisione dei vanagloriosi improntava le burle nelle quali spesso coinvolgeva gli amici, artisti compresi. Di nuovo, pare di scorgere in un'opera di sua commissione un pensiero di marca stoica, nella fattispecie stoico-cristiana, ovvero l'attacco a chi confida nei falsi valori della ricchezza e della forza, anziché nella Provvidenza divina¹⁸ - non è difficile intuire una critica all'ipocrisia della corte paterna, e forse una sottile identificazione di se stesso con Davide, re musicista, spontaneo e

¹⁵ Comunicazione orale del prof. Lorenzo Gnocchi.

¹⁶ I Sam 21, 5-10; 22, 6 segg.

¹⁷ *Biblia Sacra Vulgatae Editionis*, Ps 51 (ed. consultata: Cinisello Balsamo 2003).

Traduzione Bibbia CEI 2008:

«Perché ti vanti del male, o prepotente?

Dio è fedele ogni giorno.

Tu escogiti insidie;

la tua lingua è come lama affilata,

o artefice d'inganni!

Tu ami il male invece del bene,

la menzogna invece della giustizia.

Tu ami ogni parola che distrugge,

o lingua d'inganno.

Perciò Dio ti demolirà per sempre,

ti spezzerà e ti strapperà dalla tenda

e ti sradicherà dalla terra dei viventi.

I giusti vedranno e avranno timore

e di lui rideranno:

“Ecco l'uomo che non ha posto Dio come sua fortezza,

ma ha confidato nella sua grande ricchezza

e si è fatto forte delle sue insidie”.

Ma io, come olivo verdeggianti nella casa di Dio,

confido nella fedeltà di Dio

in eterno e per sempre.

Voglio renderti grazie in eterno

per quanto hai operato;

spero nel tuo nome, perché è buono,

davanti ai tuoi fedeli.»¹⁷

¹⁸ S. AGOSTINO, *Enarrationes in Psalmos*, LI, 3-6, 14, 16 (consultazione online su www.documentacatholicaomnia.eu). Cfr. LUCIO ANNEO SENECA, *De providentia*, VI, 1-5.

incurante dei riti tradizionali nel proprio rapporto con Dio, vessato da Saul come lui si sentiva vessato dal padre.¹⁹

Ben presto quest'idea è sostituita da una più "bizzarra", tratta dal capitolo 21 del *Primo libro delle Cronache*²⁰. Nel passo, ad essere punita è la presunzione di Davide, spinto da Satana a censire la popolazione del proprio regno; dovendo scegliere fra tre castighi divini - tre anni di carestia, tre mesi di fuga dal nemico, tre giorni di peste - il re sceglie la peste, ma ben presto chiede di risparmiare il popolo ed offre un sacrificio di riconciliazione in un altare appositamente costruito, lontano dal luogo di culto ufficiale (di nuovo un'allusione ad una religiosità aliena da formalismi).²¹ All'innocenza di Susanna, ingiustamente accusata da due pilastri della comunità, Ferdinando forse pensava di opporre il peccato di Davide, la cui espiazione è addossata al popolo innocente²², il che poteva rappresentare un monito a se stesso, futuro Granduca e responsabile delle richieste di grazia²³, o una critica al malgoverno ipocrita del padre.

Infine, si arriva all'iconografia definitiva, tratta dal capitolo 24 del *Secondo libro delle Cronache*:

*« Postquam obiit Ioiada, ingressi sunt principes Iudae et adoraverunt regem, qui delinitus obsequiis eorum acquievit eis. Et dereliquerunt templum Domini, Dei patrum suorum, servieruntque palis et sculptilibus, et facta est ira contra Iudam et Ierusalem propter hoc peccatum. Mittebatque eis prophetas, ut reverterentur ad Dominum, quos protestantes illi audire nolebant. Spiritus itaque Dei induit Zachariam filium Ioiadae sacerdotis; et stetit in conspectu populi et dixit eis: "Haec dicit Deus: Quare transgredimini praecepta Domini, quod vobis non proderit? Quia dereliquistis Dominum, ipse dereliquit vos". Qui coniuraverunt adversus eum et lapidaverunt eum iuxta regis imperium in atrio domus Domini. Et non est recordatus Ioas rex misericordiae, quam fecerat Ioiada pater illius secum, sed interfecit filium eius. Qui cum moreretur, ait: "Videat Dominus et requirat!" ».*²⁴

¹⁹ Comunicazione orale del prof. Lorenzo Gnocchi.

²⁰ Non dal capitolo 24 del *Secondo libro di Samuele*, come scrive Valentina Conticelli, seguendo Haskell (1963 p. 234), nella scheda del catalogo de *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici - Collezionista e mecenate* (2013, p. 356), poiché solo nel racconto delle *Cronache* si menzionano la spada dell'angelo e lo spavento di Davide, di cui parla Ferdinando nella lettera.

²¹ I Par 21, 16-17, 28-30. Versione Bibbia CEI 2008 (I Cr 21, 16-17, 28-30): «*Davide, alzati gli occhi, vide l'angelo del Signore ritto fra terra e cielo, con la spada sguainata in mano, tesa verso Gerusalemme. Allora Davide e gli anziani, coperti di sacco, si prostrarono con la faccia a terra. Davide disse a Dio: «Non sono forse stato io a ordinare il censimento del popolo? Io ho peccato e ho commesso il male; ma queste pecore che cosa hanno fatto? Signore, mio Dio, sì, la tua mano venga contro di me e contro la casa di mio padre, ma non colpisca il tuo popolo. [...] Allora, visto che il Signore l'aveva ascoltato sull'aia di Ornan il Gebuseo, Davide offrì là un sacrificio. La Dimora del Signore, eretta da Mosè nel deserto, e l'altare dell'olocausto in quel tempo stavano sull'altura che era a Gàbaon; ma Davide non osava recarsi là a consultare Dio, perché si era molto spaventato di fronte alla spada dell'angelo del Signore.»*

²² GIUSTO LIPSIO, *De constantia*, II, 17.

²³ PELLEGRINI 1901, p. 249.

²⁴ II Par 24, 17-22. Versione Bibbia CEI 2008 (II Cr 24, 17-22): «*Dopo la morte di Ioiadà, i comandanti di Giuda andarono a prostrarsi davanti al re, che allora diede loro ascolto. Costoro trascurarono il tempio del Signore, Dio dei*

Zaccaria è investito dallo spirito di Dio, quindi è scelto dalla Provvidenza per proclamare la verità, è ucciso da insipienti dediti al falso culto degli idoli, e dalla Provvidenza è vendicato con l'uccisione di Ioas per mano dei suoi ministri; nella sua vicenda, al contrario che in quella di Susanna, l'intervento divino non è percepibile, se non a chi riconosca la sua morte come un tassello necessario dell'azione di una volontà superiore, oltre l'apparente ingiustizia. Non si esclude che Ferdinando pensasse, nel concepire quest'ultimo programma, alla propria posizione di sapiente inascoltato da suo padre, il quale favoriva consiglieri, laici ed ecclesiastici, a suo parere stolti ed attaccati a valori mondani.²⁵

Il soggetto più bizzarro di tutti appare così anche il più legato allo stoicismo cristiano ispirato a Seneca, il che sembra confermare le intuizioni accennate in precedenza sulla matrice filosofica del comportamento e del pensiero di Ferdinando. Si potrebbe dunque cercare in Seneca e Giusto Lipsio la fonte dei pensieri alla base delle bizzarrie iconografiche di Crespi.

loro padri, per venerare i pali sacri e gli idoli. Per questa loro colpa l'ira di Dio fu su Giuda e su Gerusalemme. Il Signore mandò loro profeti perché li facessero ritornare a lui. Questi testimoniavano contro di loro, ma non furono ascoltati. Allora lo spirito di Dio investì Zaccaria, figlio del sacerdote Ioiadà, che si alzò in mezzo al popolo e disse: "Dice Dio: Perché trasgredite i comandi del Signore? Per questo non avete successo; poiché avete abbandonato il Signore, anch'egli vi abbandona". Ma congiurarono contro di lui e per ordine del re lo lapidarono nel cortile del tempio del Signore. Il re Ioas non si ricordò del favore fattogli da Ioiadà, padre di Zaccaria, ma ne uccise il figlio, che morendo disse: "Il Signore veda e ne chieda conto!"».

²⁵ Comunicazione orale del prof. Lorenzo Gnocchi, che ringrazio per l'aiuto nel decifrare questi programmi iconografici. Cfr. PIERACCINI 1925, p. 722.

NOTA SULLO STATO DI CONSERVAZIONE

La leggibilità delle tele di Crespi agli Uffizi, soprattutto di quelle di piccolo formato, è compromessa in molti casi dal cattivo stato di conservazione. Sulle zone d'ombra, visibilmente scurite, spiccano le parti più chiare, al punto che è difficile identificare una fonte di luce univoca (un esempio è la *Natura morta con cacciagione*); la sporcizia, evidente nelle opere da lungo tempo nei depositi, la *craquelure* e, a volte, l'ingiallimento delle vernici aggravano la situazione.

Luigi Crespi è il primo ad osservare e spiegare l'annerimento dei dipinti del padre:

«Sarebbe stato desiderabile, ch'egli nel suo lavoro non fosse stato così felice nelle prime pennellate, né così giusto, onde avesse dovuto, siccome gli altri fanno rifare in gran parte il suo quadro, perché così molti de' suoi quadri, iti alla malora, adesso sarebbero rimasi in tutta la loro primiera bellezza: ma l'aver egli dipinto in gran parte sopra tele di mestica pessima, come usava di quei dì, e l'aver, massime ne' campi, ne' paesi, e ne' terreni, adoperato poco colore, e quelli ancora oliosi, dove gradiva, che trasparisse il color della mestica: l'aver posto in opera molto giallo santo, ed altri tali colori, o di poca durata, o di facile annerimento: l'aver finalmente dipinto con velocità, ed alla prima quasi finita quella parte, che dipingeva, onde il rimpastarla, o era superfluo, o era pericoloso, ha fatto sì, che molti de' suoi quadri si sono anneriti, e perduti con danno universale.»²⁶

Lanzi ribadisce:

«Pochi colori scelti per l'effetto principalmente, e questi vili e molto oleosi; gomme usate per colorire come altri le adoperano per velare; poche pennellate impresse con intelligenza è vero, ma con troppa superficialità e senza impasto; questo è il metodo, che si vede in tante sue pitture; o, a dir meglio, che in tante più non si vede; perocché annerite o svanite le tinte, è convenuto farle coprir novamente da altra mano.»²⁷

In effetti, l'annerimento selettivo (limitato ad alcune zone) della superficie pittorica è quasi sempre dovuto alla degradazione degli oli, poiché i pigmenti scuri ne assorbono un'elevata quantità; un altro fattore può essere la saponificazione del bianco di piombo mischiato al bruno e al nero per ottenere le mezzetinte, o alle lacche per rendere queste opache, dovuta ad una reazione chimica con gli acidi grassi del legante.²⁸ Uno strato pittorico sottile è più vulnerabile a questi fenomeni, e l'uso di un'imprimatura scura fatta con materiali di scarsa qualità può aver fatto sì che essa emergesse, qualora gli strati pittorici superiori fossero diventati più trasparenti.²⁹

²⁶ LUIGI CRESPI 1769, pp. 225-226.

²⁷ LUIGI LANZI, *Storia pittorica d'Italia*, Venezia 1796, p. 190 (consultazione online su Google Books). Non sono riuscita ad identificare le opere ridipinte.

²⁸ PAUL TAYLOR, *Condition - The ageing of art*, Londra 2015, p. 189.

²⁹ *Ivi*, p. 44.

L'annerimento delle tele di Crespi si evidenzia grazie al confronto coi dipinti su rame, ad esempio, *La pulce* di Firenze o l' *Autoritratto con la famiglia*: la gamma cromatica di questi ultimi è meno cupa, il chiaroscuro più morbido.

Non si può escludere che, in tempi successivi, alcune di queste tele siano state rifoderate, causando ulteriori danni.

Si auspica, in questa sede, che si effettui una campagna diagnostica e conservativa di questi dipinti, per consentirne un recupero completo.

L'ESTASI DI SANTA MARGHERITA DA CORTONA

La prima commissione di Ferdinando a Crespi a noi nota corrisponde all'*Estasi di santa Margherita da Cortona* [Fig. 1], pala destinata a sostituire una di Lanfranco di soggetto analogo [Fig. 61]. Curiosamente, essa non è tenuta in gran conto dai primi biografi del pittore: Zanotti le riserva una frase («*Fece in questo lo Spagnuolo una tavola di santa Margherita da Cortona, commessagli dal Gran Principe Ferdinando, cui molto piacque, e da cui ritrasse larghissimi doni*»³⁰), mentre Luigi Crespi addirittura non la menziona. Ciò potrebbe dipendere dalla collocazione remota, ostacolo ad una visione diretta da parte degli autori, tanto più che Luigi non era ancora nato all'epoca dell'esecuzione, e forse non ne sentì mai parlare dal padre. Solo nel 1973, grazie ad una lettera di Giuseppe Venuti, proprietario della cappella del Duomo di Cortona destinataria della pala, pubblicata da Chiarini³¹, si è potuto datarne l'esecuzione al 1701, data confermata da una lettera di Ferdinando a Vincenzo Ranuzzi Cospì, intermediario di fiducia per questa commissione, pubblicata da Chiodini³². Tali lettere gettano luce sul rapporto fra pittore e principe a questa data, ormai stretto, come nota Chiarini³³. Ferdinando scriveva a Ranuzzi: «*Ho molto caro, che lo Spagnuolo proseguisca di genio il lavoro commessogli per me*»³⁴, affermazione di piena fiducia nel talento dell'artista, quindi di una stima che presuppone contatti prolungati, risalenti almeno al 1694, ossia all'invio delle *Nozze di Cana* e dell'*Ercole e Anteo* da parte di Ranuzzi - infatti, cosa strana nell'ambito delle commissioni ferdinandee, non v'è traccia di un modello del dipinto, benché non si possa certo dedurre che il principe non abbia lasciato indicazioni di sorta al pittore.

L'iconografia, infatti, reca, a mio parere, l'impronta della sua committenza, più che di quella del destinatario Venuti, nella complessità e nell'originalità. Invece della serena, luminosa, vaga visione lanfranchiana, la pala di Crespi illustra un'estasi allusiva al culto di Margherita per la Passione³⁵, immersa in una penombra (forse accentuata dal degrado dei pigmenti) che crea un'atmosfera di contemplazione interiore; Gesù appare col vessillo della Resurrezione, toccandosi il costato come ad offrirlo alla santa, mentre un angelo alle sue spalle porta la Croce e un altro, accanto a Margherita, mostra la corona di spine. Sullo sfondo, la Vergine consegna un foglio a san Francesco d'Assisi, che lo accoglie genuflesso a braccia aperte, sotto lo sguardo di un altro angelo ancora. Un testo figurativo piuttosto enigmatico, nonostante la fortuna che conobbe, anche in traduzione

³⁰ ZANOTTI 1739, p. 31.

³¹ MARCO CHIARINI, *La data della "S. Margherita da Cortona" di G. M. Crespi*, "Arte illustrata" 6. 1973, pp. 85-6.

³² FABIO CHIODINI, *L'estasi di Santa Margherita da Cortona di Giuseppe Maria Crespi*, "Arte cristiana" 85. 1997, pp. 379-380.

³³ CHIARINI *cit.*

³⁴ Cfr. *supra*.

³⁵ RICCARDO SPINELLI, scheda 6. 10, in *Margherita da Cortona: una storia emblematica di devozione...*, Milano 1998, pp. 189-190 (dalla cui lettura iconografica mi discosto). Cfr. *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1961, voce "Margherita da Cortona".

incisoria³⁶, che a mio avviso richiede, perché se ne penetri il significato, una conoscenza sia della *Legenda* della santa cortonese, scritta dal suo confessore fra Giunta di Bevignate, sia della *Legenda Maior* - una messa alla prova dell'ingegno e della dottrina di chi l'osservava nell'altare dedicato alla santa della cappella Venuti, compresi gli «*intendenti*» ai quali Giuseppe Venuti l'aveva mostrata.³⁷

Il capitolo V della *Legenda* di Giunta di Bevignate reca il titolo *De passionis Christi meditatione et patientia*, e descrive le visioni della Passione avute dalla santa: qui si potrebbe trovare la chiave per leggere un testo figurativo nel quale gli strumenti della Passione ed il vessillo della Resurrezione hanno tanta preminenza.

Si leggano i primi due paragrafi:

«Margherita meditava sulla Passione di Gesù in croce, quando lo stesso trionfatore la invitò alla battaglia, dicendo: “Preparati a combattere e a sopportare asperità e difficoltà finché vivrai. Come l'oro si purifica nel crogiolo, così io ti purificherò con le tribolazioni, le tentazioni, le infermità, i dolori, i timori, le veglie, le lacrime, la fame, la sete, il freddo, la nudità; e quando sarai purgata passerai alla gloria e all'eterna felicità. Non aver paura di queste cose; opera virilmente, sopporta tutto con gioia, perché in ogni tribolazione, Io sarò con te, e perché tu non venga meno in un cammino così difficile, ti fortificherò con la mia soave presenza.” Allora la serva di Dio Margherita, esultante di fervore e di amore divino, disse: “Per amor tuo, Signore mio Gesù Cristo che affrontasti per me tanti supplizi, mi offro a sopportare con gioia ogni tormento, pronta a bramare per Te, amore mio, anche la morte.”»³⁸

«Un giorno stava meditando sulle pene di Cristo e lo sentì dire: “Figlia mia, è grave la debolezza del tuo corpo che io voglio si consumi un poco alla volta; è grave anche la molestia del tuo tentatore; ma la più grave, la più tormentosa delle pene ti sembra la sottrazione e la dilazione delle mie consolazioni. Però, non temere e non meravigliartene; quanto più Io ti riempirò di gioia, tanto più il nemico invidioso cercherà di lanciare contro di te le frecce delle sue tentazioni. Tu però, sposa mia, non temerlo; sarò con te, Io, il tuo Sposo, il tuo unico amore.”»³⁹

Il passo più significativo, ai fini della lettura iconologica, si trova nel terzo paragrafo, ove si descrive una visione notturna di Margherita (dato che spiega l'oscurità della figurazione) nella

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ CHIARINI 1973, p. 85.

³⁸ GIUNTA DI BEVIGNATE, *Legenda*, V, 1 (edizione italiana consultata: *Leggenda della vita e dei miracoli di santa Margherita da Cortona*, traduzione, prefazione e note di padre Eliodoro Mariani OFM, Vicenza 1978).

³⁹ *Ivi*, V, 2.

quale Gesù le preannuncia un'estasi durante la quale avrebbe provato i dolori della Passione (ai quali alludono i simboli portati dagli angeli [Figg. 2, 3]):

*«Una notte, mentre chiedeva con lacrime insistenti al Signore che le concedesse, nella sua generosità e in quanto possibile alle sue forze, parte di quel dolore che la Madre Sua aveva provato presso la Croce, udì queste parole di Cristo: “All’ora di Prima, come al solito, va’ al Convento dei miei Frati; là sentirai l’acerbità, l’amarezza, il dolore della visione della mia pena, quale mai hai sentito o sperimentato”».*⁴⁰

Nel buio notturno della cella di Margherita, Gesù scende a portare la luce, ma l'ombra, anzi la "macchia" (reminiscenza di Guercino giovane) ostacola la visione completa della sua figura, forse in riferimento alla «*sottrazione e dilazione*» della presenza divina della quale si parla nel secondo paragrafo. Intensamente illuminato è l'angelo con la corona di spine [Fig. 2], quasi a presagire la dolorosa estasi che attende Margherita, mentre resta nell'ombra l'angelo "moro" (così lo descrive Riccardo Spinelli⁴¹) dalle ali nere [Fig. 4], che potrebbe rappresentare, in realtà, il demonio pronto a tentare la santa.⁴²

Nel primo paragrafo si trova la spiegazione della presenza di san Francesco e della Vergine sullo sfondo [Fig. 5], ossia l'elezione particolare dell'Ordine Franciscano, al quale appartenevano la santa ed il suo confessore. Margherita, infatti, rivela a fra Giunta:

*«Sappi e non dubitare che Cristo mi ha assicurato che lo Spirito Santo abita nei frati del tuo Ordine più che in altri che vi sono al mondo.»*⁴³

La Vergine scende dall'alto per consegnare a san Francesco un foglio, e san Francesco s'inchina a riceverlo, quasi sorpreso. Il foglio può essere la Regola dell'Ordine, che, stando alla *Legenda Maior*, il santo scrisse nella chiesa di Santa Maria degli Angeli, per rivelazione divina, con l'intercessione della Madonna.⁴⁴ Nel gruppo si rappresenta forse l'ispirazione celeste alla base della fondazione di un Ordine particolarmente infuso di Spirito Santo (caratteristica che interessava a Ferdinando, come si è visto a proposito della *Lapidazione di Zaccaria* di Fumiani); quest'elezione si manifestò in santa Margherita, scelta da Gesù per rivivere la Passione nella chiesa dei Francescani di Cortona, davanti al popolo, in quanto «*specchio per i peccatori più ostinati perché*

⁴⁰ *Ivi*, V, 3.

⁴¹ R. SPINELLI *cit.*

⁴² *Legenda*, V, 2. Un indizio in questo senso è l'iconografia della *S. Margherita da Cortona* di Gaspare Traversi (1758 ca., New York, Metropolitan Museum of Art [Fig. 62]), di oltre mezzo secolo successiva, dove l'angelo con la corona di spine - vicino alla santa come nel dipinto crespiano, il che fa pensare che Traversi l'abbia preso a modello - è associato al demonio in fuga, la cui pelle giallo-verdastra somiglia a quella della figura alle spalle di Margherita nel nostro dipinto.

⁴³ *Ivi*, V, 1.

⁴⁴ BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Legenda Maior*, III, 1, in *Fonti Francescane*, Padova 2010.

per mezzo tuo conoscano come Io volentieri concedo loro la mia misericordia perché si salvino »⁴⁵, come san Francesco era stato scelto per portare le stimmate.⁴⁶

I due piani della composizione forse rappresentano lo svolgersi dell'azione della Provvidenza entro l'Ordine Francescano, della quale la vita di santa Margherita è un esempio precipuo. A sedici anni, Margherita divenne la concubina di Arsenio, nobile di Montepulciano, dal quale ebbe un figlio, conducendo una vita lussuosa, anche se ne sentiva l'amarezza e profetizzava che sarebbe venuto un tempo in cui l'avrebbero chiamata santa; la morte violenta di Arsenio (decisa dalla Provvidenza) la spinse al trasferimento a Cortona, quindi alla conversione ed a una vita d'isolamento e penitenza,⁴⁷ durante la quale le sue meditazioni sulla Passione furono compensate da visioni grazie alle quali seppe di essere stata eletta a sposa di Gesù.⁴⁸ Un percorso provvidenziale di conversione, pazienza, astinenza, che poteva parlare non solo ai comuni fedeli, ma anche al Gran Principe, sensibile ai precetti stoici.

A tal proposito, sembra opportuno considerare che la figura di san Francesco potrebbe nascondere significati relativi alla committenza del Gran Principe, per la precisione alla sua pratica di requisizione di pale d'altare, compensata dalla sostituzione con copie e pale nuove o da restauri di chiese (come quello di san Francesco de'Macci a Firenze, che egli ordinò in cambio della *Madonna delle Arpie*), pratica osteggiata dai contemporanei.⁴⁹ Bonaventura narra, infatti, che per devozione verso la Madonna Francesco restaurò la vecchia chiesa della Porziuncola e vi fissò la propria dimora:

«Riparata anche questa chiesa, andò finalmente in un luogo chiamato Porziuncola, nel quale vi era una chiesa dedicata alla beatissima Vergine: una fabbrica antica, ma allora assolutamente trascurata e abbandonata. Quando l'uomo di Dio la vide così abbandonata, spinto dalla sua fervente devozione per la Regina del mondo, vi fissò la sua dimora, con l'intento di ripararla. Là egli godeva spesso della visita degli Angeli, come sembrava indicare il nome della chiesa stessa, chiamata fin dall'antichità Santa Maria degli Angeli. Perciò la scelse come sua residenza, a causa della sua venerazione per gli Angeli e del suo speciale amore per la Madre di Cristo. Il Santo amò questo luogo più di tutti gli altri luoghi del mondo. Qui, infatti, conobbe l'umiltà degli inizi; qui progredì nelle virtù; qui raggiunse

⁴⁵ GIUNTA DI BEVIGNATE, *Legenda*, V, 4.

⁴⁶ *Legenda Maior*, XIII.

⁴⁷ *Bibliotheca Sanctorum*, voce "Margherita da Cortona".

⁴⁸ Voce "Margherita da Cortona, santa" in *Dizionario Biografico degli Italiani* (consultazione online su www.treccani.it).

⁴⁹ STROCCHI 1982, pp. 42-49. In particolare, la spoliazione della *Madonna del Baldacchino* di Raffaello dalla cappella Turini del Duomo di Pescia, nel 1697, suscitò veementi proteste (*Ivi*, p. 46; *Originali e copie* 2017, pp. 101-105).

felicamente la mèta. Questo luogo, al momento della morte, raccomandò ai frati come il luogo più caro alla Vergine. [...] È questo il luogo nel quale san Francesco, guidato dalla divina rivelazione, diede inizio all'ordine dei frati minori. Proprio per disposizione della Provvidenza divina, che lo dirigeva in ogni cosa, il servo di Cristo aveva restaurato materialmente tre chiese, prima di fondare l'Ordine e di darsi alla predicazione del Vangelo.»⁵⁰

Può darsi che Ferdinando, nel dare indicazioni iconografiche a Crespi per una pala destinata a sostituirla un'altra alienata col consenso dei proprietari della cappella in cui si trovava⁵¹, memore delle critiche passate, volesse dichiarare di seguire l'esempio di san Francesco, santo restauratore di chiese e della Chiesa, nell'aggiornamento dei dipinti d'altare, delle cappelle e dei luoghi di culto, e nella conservazione di eccelsi esempi dell'arte del passato (che doveva sentire come un obbligo dettato sia dal suo amore per l'arte, sia dalla sua religiosità⁵²), al fine di stornare ulteriori accuse.

Il valore devozionale del suo impulso alla conservazione ed al restauro di opere d'arte ed edifici sacri proverebbe la sua inclinazione al neostoicismo in materia di fede, poiché, per Giusto Lipsio, i riti religiosi vanno rispettati nella loro funzione sociopolitica, ma la principale forma di pietà, aliena da superstizioni, è servire Dio, che è ragione, con gli studi⁵³ - si spiega così, a mio avviso, l'apparentemente contraddittoria religiosità di Ferdinando, che frequentava di rado le chiese⁵⁴ e denigrava gli ecclesiastici⁵⁵, ma mostrava devozione a san Francesco di Paola con musica ed apparati effimeri e sceglieva accuratamente i predicatori, nonché i compositori e i musicisti, per i riti della Settimana Santa nella chiesa di Santa Felicità.⁵⁶

Di conseguenza, alcuni elementi del dipinto si potrebbero spiegare alla luce della teologia di Lipsio: il rilievo dato agli angeli, strumenti della Provvidenza ma non di soccorso all'uomo (infatti quelli di Crespi, a differenza di quelli di Lanfranco, non sostengono Margherita, ma l'osservano, tenendo strumenti allusivi alla dolorosa estasi che l'attende per decreto divino), e la forte ombreggiatura che ostacola la visione della figura di Gesù, probabile segno dell'imperscrutabilità divina, superiore ad ogni pretesa umana di penetrare nei decreti di Dio.⁵⁷

⁵⁰ *Legenda Maior*, II, 8.

⁵¹ *Originali e copie* 2017, pp. 92-94.

⁵² LAMI 1742, I, p. 100 (*infra*).

⁵³ JACQUELINE LAGRÉE, *Justus Lipsius and Neostoicism*, in *The Routledge Handbook of Stoic tradition*, Abingdon - New York 2016, pp. 260-261.

⁵⁴ Cfr. *supra*.

⁵⁵ GAETANO PIERACCINI, *La stirpe dei Medici di Cafaggiolo*, Firenze 1925, pp. 721-722.

⁵⁶ *Vita e morte* cit., cc. 2v-3r. Per la musica sacra, e non solo, commissionata da Ferdinando cfr. LORA 2016; GABRIELE ROSSI ROGNONI, *Il Gran Principe Ferdinando e la musica*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici* 2013, pp. 115-125; STEFANIA GITTO, *Le carte da musica del principe Ferdinando*, in *Il gran principe Ferdinando de' Medici* 2013, pp. 127-133.

⁵⁷ LAGRÉE 2016, pp. 262-263.

LA STRAGE DEGLI INNOCENTI

Fra la prima e la seconda commissione di Ferdinando a Crespi passarono cinque anni, almeno a quanto ne sappiamo - la frase della lettera del principe ad Eleonora Zambeccari, «*io stesso ho scritto e fatto scrivere quando ho voluto sue opere*»⁵⁸, fa pensare ad una committenza continuativa, perciò alcune opere di Crespi degli Uffizi, databili al primo decennio del Settecento (ad esempio, alcune *Pastorali*) potrebbero attribuirsi al periodo 1701-1706⁵⁹. Un rapporto ininterrotto spiega alcuni punti del racconto zanottiano inerente la *Strage degli Innocenti*⁶⁰, ad esempio perché Crespi fosse corso a chiedere giustizia direttamente al principe, e perché Ferdinando l'avesse riconosciuto a lume di candela e l'avesse trattato subito con familiarità, anche se lo stupore dell'artista davanti alla competenza del mecenate persuade che il rapporto dovesse essere più che altro epistolare. Se le cose stessero così, si confermerebbe la lunga durata della committenza ferdinandea di Crespi, prova della consentaneità fra i due; volendo escludere commissioni posteriori alla *S. Margherita* e anteriori alla *Strage*, la richiesta di una *Pastorale* a Ranuzzi⁶¹ prova il mai sopito interesse di Ferdinando per lo Spagnolo.

Le carte del processo contro don Carlo Silva provano che, benché non commessa dal principe in persona, la *Strage degli Innocenti* [Fig. 6] rispondeva ai suoi gusti, evidentemente ben noti nel mondo artistico. Stando alla deposizione di Lorenzo Manzini, Silva si era raccomandato col pittore che il quadro fosse «*ben instoriato, perché sapete in mano di chi deve andare*»⁶² - l'aggettivo sembra riferirsi all'*inventio*, a dimostrare quanto fosse nota la predilezione di Ferdinando per le iconografie dotte ed inconsuete. Inoltre, una lettera di Giorgio Rapparini, segretario del cognato di Ferdinando, l'Elettore Palatino, inclusa nella deposizione di Giovanni Ricci, primo mecenate di Crespi ed agente a Bologna del medesimo Elettore, rivela che la vivacità della raffigurazione colpì i primi osservatori: «*Mi consola il sentire che il Sig.e Giuseppe dia mano à gradire à S. A. E. di che non dubito mentre ama appunto q.ti soggetti che vi è movimento, e strepito*»⁶³. Non è chiaro se il soggetto di «*ama*» sia Crespi o l'Elettore, ma la valutazione stilistica resta corretta: la composizione è percorsa da un turbine di corpi aggrovigliati di carnefici, madri, bambini, controbilanciato dal volo ascensionale delle anime innocenti accolte dagli angeli - unici punti fermi, il ponte sullo

⁵⁸ Minuta di lettera del Gran Principe Ferdinando de' Medici ad Eleonora Zambeccari, Livorno, 20 febbraio 1707 [1708] (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5897, c. 287, trascritta in SPIKE 1986, p. 224).

⁵⁹ Cfr. *supra*.

⁶⁰ ZANOTTI 1739, pp. 45-47.

⁶¹ Cfr. *supra*.

⁶² SPIKE 1986, p. 229.

⁶³ SPIKE 1986, p. 228. Nel 1708 Rapparini e Douven chiesero di nuovo una tela a Crespi, che nel 1715 eseguì una nuova versione della *Strage degli Innocenti* per l'Elettore Palatino: vedi ZANOTTI 1739, p. 55; LUIGI CRESPI 1769, p. 214; SUSAN TIPTON, *Johann Wilhelm, Elettore Palatino, collezionista*, in *La principessa saggia - l'eredità di Anna Maria Luise de' Medici Elettrice Palatina*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 23 dicembre 2006 - 15 aprile 2007), Firenze 2006, p. 63.

sfondo, sormontato da un drago, e le due donne che piangono un bambino, sulla destra. Le pose attorte delle figure, le dense pennellate che le costruiscono e conferiscono loro movimento palesano, a mio parere, il ricordo di un modello tintorettesco che Crespi aveva studiato in gioventù, e che il principe aveva visto durante i suoi viaggi veneziani: la *Strage degli Innocenti* della Scuola Grande di San Rocco [Fig. 63], dalla quale è ripresa l'idea della donna che penzola dal ponte.⁶⁴ A questa si accompagna una citazione antiquaria e rinascimentale nella figura del manigoldo di spalle, sulla sinistra, che alza la mano contro una donna a terra [Fig. 7]: la posa con le gambe incrociate e un braccio levato ricorda il *Pothos* di Skopas (del quale i Medici possedevano tre repliche, una tuttora agli Uffizi [Fig. 64]⁶⁵) e una figura di soldato della *Battaglia di Ostia* di Raffaello, della quale esiste un celeberrimo disegno preparatorio all'Albertina di Vienna [Fig. 65]. Si tratta, credo, di uno sfoggio di dottrina da parte del pittore, che, affascinato dalla prospettiva di destinare un suo quadro di storia ad uno dei mecenati più raffinati d'Italia, intendeva forse asserire di conoscere i modelli classici altrettanto bene dei pittori accademici⁶⁶ - infatti era stato fra gli allievi più brillanti dell'Accademia di palazzo Ghisilieri⁶⁷ - ma di non volerli seguire pedissequamente, preferendo rivitalizzarli attraverso la lente veneziana⁶⁸ e bolognese⁶⁹ (si pensi alle numerose figure maschili di schiena, in pose ardite, che popolano le tele di Tiziano degli anni '40 e oltre, di Tintoretto e di Ludovico Carracci, dal cui *Martirio di Sant'Orsola* sono tratte le pose di alcuni manigoldi [Fig. 66]⁷⁰). Non si tratta dell'unico riferimento all'antico, perché, a terra, giacciono lastre di marmo [Fig. 8], una delle quali è ornata da un fregio simile ad una panoplia o ad un trofeo, e contro il pilastro sinistro del ponte si stagliano figure di cavalieri [Fig. 9] che ricordano, nella loro disposizione, un rilievo classico, quasi a suggerire la collocazione cronologica dell'avvenimento al tempo dell'Impero Romano.

Il dinamismo della composizione, dovuto al soggetto, esula dai precedenti in alcuni dettagli. Le donne, a differenza di quanto accade nelle iconografie tradizionali - *in primis* quella di Reni, cui pure questo dipinto è stato spesso accostato - lottano coi carnefici, mordendoli [Fig. 10] e tirando loro i capelli, anziché limitarsi a gridare (eccezion fatta per le donne sullo sfondo e sulla destra [Fig. 11], in particolare le due che, a giudicare dalle proporzioni, sono più vicine all'osservatore); persino

⁶⁴ Cfr. MARCO BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, edizione critica a cura di Anna Pallucchini, Venezia-Roma 1966, p. 119.

⁶⁵ GIOVANNI DI PASQUALE - FABRIZIO PAOLUCCI, *Uffizi. Le sculture antiche*, Firenze 2001, p. 62.

⁶⁶ Cfr. SPIKE 1986, p. 42.

⁶⁷ ZANOTTI 1739, pp. 41-42.

⁶⁸ BOSCHINI 1966, p. 166: «*Infìn s' hà da sauer, che i Venetiani/ Fà studio in quele statue con la mente: /Ma no' i se ghe dà in preda totalmente:/ Perché i possiede in l'arte molti arcani*». Vedi anche Ivi, p. XXXV.

⁶⁹ CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna 1971, pp. 230-231.

⁷⁰ EUGENIO RICCOMINI, *Vaghezza e furore - la scultura del Settecento in Emilia*, Bologna 1977, p. 7.

i bambini intervengono nella lotta, perché uno afferra un bastone [Fig. 12], mentre un altro tende la mano verso una mela, simbolo del male [Fig. 13]⁷¹; dal ponte, un drago [Fig. 14] osserva la scena, *hapax* iconografico.⁷² Una rappresentazione violenta, al punto che Mira Pajes Merriman ha evocato la strage delle truppe di Eugenio di Savoia in Emilia nel 1706, durante la Guerra di Successione Spagnola, per spiegarne il carattere.⁷³ In realtà, la veemenza della scena potrebbe giustificarsi meglio con una riflessione sulla causa della strage, l'ira di Erode che si crede ingannato dai Magi,⁷⁴ ispirata al commento al Vangelo di Matteo di san Giovanni Crisostomo, il più famoso Padre della Chiesa orientale⁷⁵ (non a caso raffigurato da Bernini nella *Cattedra di San Pietro*), consonante con la sensibilità del principe e del pittore da me ipotizzata, in virtù delle tangenze con lo stoicismo.⁷⁶

San Giovanni Crisostomo, nell'*Omelia IX sul Vangelo di Matteo*, sottolinea la sconsideratezza della reazione iracunda di Erode, dovuta all'incapacità di cogliere i segni della Provvidenza:

«Certamente non avrebbe dovuto adirarsi, ma temere e frenarsi e rendersi conto che la sua impresa era irrealizzabile. Ma non si tiene a freno. Quando l'anima è sconsiderata e inguaribile, non cede a nessuno dei farmaci elargiti da Dio. [...] Come invasato dal demone dell'ira e dell'invidia, non tiene conto di nulla, ma infuria contro la stessa natura e contro i bambini, che non erano colpevoli di nulla, sfoga l'ira che nutriva contro i magi che l'avevano giocato, osando compiere in Palestina un'azione affine a quanto un tempo era accaduto in Egitto. [...] Non fu Cristo la causa della loro uccisione, ma la crudeltà del re. [...] Perché, o Erode, che sei stato giocato dai magi, ti sei adirato? Non sapevi che quella nascita era divina? [...] Perché, da tutto ciò, non hai riflettuto in te stesso che quell'evento non era frutto dell'inganno dei magi, ma della potenza divina che disponeva tutto verso ciò che era necessario?»⁷⁷

Anche l'eccidio degli Innocenti rientra nel disegno provvidenziale:

«Ma, si potrebbe obiettare, quale peccato da espiare avevano quei bambini? Questo si potrebbe dire a ragione di coloro che sono arrivati ad un'età avanzata ed hanno molto peccato, ma quelli che sono andati incontro ad una morte così prematura, quali peccati hanno cancellato con le loro sofferenze? Non mi hai sentito dire che, anche se non ci sono peccati, lassù ci sono ricompense in contraccambio per coloro che quaggiù soffrono? Che

⁷¹ BASTIANINI 2008, p. 176. Nella *Carità cristiana* attribuita a Sebastiano Ricci, già a Roma in collezione privata [Fig. 67], il bambino che vuol colpire il neonato ha una mela in mano (ANNALISA SCARPA, *Sebastiano Ricci*, Milano 2006, p. 290, scheda 411).

⁷² LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Parigi 1995, voce "Innocents"; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, a cura di Engelbert Kirschbaum e Wolfgang Braunfels Freiburg im Breisgau 1968–1976, voce "Unschuldige Kinder".

⁷³ MERRIMAN 1980, p. 244, n°36; CANEVA 1993, p. 66.

⁷⁴ Mt 2, 16.

⁷⁵ JOHANNES QUASTEN, *Patrologia dal Concilio di Nicea a quello di Calcedonia*, Torino 1969, II, pp. 432-433.

⁷⁶ MAX POHLENZ, *La Stoa*, Milano 2014, p. 510; QUASTEN *cit.*

⁷⁷ S. GIOVANNI CRISOSTOMO, *Omelie sul Vangelo di Matteo*, 9, 1 (traduzione di Sergio Zincone, Roma 2003).

danno quindi hanno subito quei bambini, uccisi per un simile motivo, e che sono stati condotti rapidamente al porto tranquillo? Il danno, si potrebbe obiettare, consiste nel fatto che, vivendo, avrebbero compiuto spesso molte e grandi azioni virtuose. Ma per questo viene ad essi riservata una non piccola ricompensa, perché morirono per un simile motivo. Diversamente, nel caso quei bambini fossero stati destinati ad essere grandi personaggi, Dio non avrebbe permesso che fossero prematuramente strappati alla vita. Se infatti sopporta con tanta pazienza coloro che vivranno continuamente nella malvagità, a maggior ragione non avrebbe permesso che questi perissero così, se avesse previsto che avrebbero compiuto grandi imprese.»⁷⁸

Il comportamento vizioso dei bambini ancora vivi [Figg. 12, 13] si spiegherebbe col fatto che non sono predestinati ad essere grandi uomini, bensì individui violenti e avidi, mentre le agili anime dei piccoli morti che salgono al cielo, «condotti rapidamente al porto tranquillo», sono accolte dagli angeli che offrono loro le ricompense di palme e di rose, decise dalla Provvidenza.

L'opposizione fra malvagità e salvezza per mano di Dio caratterizza, per di più, la liturgia della festa dei Santi Innocenti secondo il rito tridentino.⁷⁹ La prima *Oratio* invoca la soppressione del male nell'animo dei fedeli e la coerenza fra la fede e le abitudini di vita:

«Deus, cujus hodierna die praeconium Innocentes Martyres non loquendo, sed moriendo confessi sunt: omnia in nobis vitiorum mala mortifica; ut fidem tuam, quam lingua nostra loquitur, etiam moribus vita fateatur.»⁸⁰

Nel *Graduale* si recita una coppia di versetti del Salmo 124 (123), che riguarda la liberazione dell'anima dai lacci nemici:

«Anima nostra, sicut passer, erepta est de laqueo venantium; laqueus contritus est, et nos liberati sumus. Adiutorium nostrum in nomine Domini, qui fecit caelum et terram.»⁸¹

Il drago sul ponte [Fig. 14] potrebbe rappresentare, con un richiamo all'*Apocalisse*, l'apparente trionfo del male,⁸² oppure, seguendo l'*Omelia* di Crisostomo, alludere ad un male ben preciso. Esso è accovacciato sulla sommità di un pilone del ponte, come in atto di covare, e nel *Mundus Symbolicus* di Picinelli, il drago che cova mele d'oro (la mela che il bambino in primo piano tenta

⁷⁸ *Ivi*, 9, 2.

⁷⁹ *Missale Romanum ex decreto Sacrosanti Concilii Tridentini restitutum*, Die 28 decembris, SS. Innocentium (consultazione online su www.documentacatholicaomnia.eu).

⁸⁰ Traduzione della scrivente: «Dio, del quale oggi i Martiri Innocenti hanno riconosciuto l'annuncio non parlando, ma morendo: mortifica in noi tutti i mali dei vizi; affinché anche la vita coi costumi professi la tua fede, della quale la nostra lingua parla.»

⁸¹ Traduzione Bibbia CEI 2008: «Siamo stati liberati come un passero dal laccio dei cacciatori: il laccio si è spezzato e noi siamo scampati. Il nostro aiuto è nel nome del Signore: egli ha fatto cielo e terra.»

⁸² *Apocalisse* 12; 13, 2, 4, 11 (cfr. BASTIANINI 2008, p.176).

di raccogliere ha un colore dorato) è simbolo dell'avarò, che, spiega Picinelli con Crisostomo, «*custos est, non dominus: pecuniarum servus, non possessor*».⁸³ Nell'Omelia IX, Crisostomo condanna l'eccessivo attaccamento alle ricchezze, contrario all'esempio di Gesù, che «*non ha dove posare il capo*»⁸⁴:

*«Di quale indulgenza siamo degni se con molto impegno ci circondiamo di ciò che sbarra la via per lassù, nascondendolo non solo nei forzieri, ma anche in terra, mentre sarebbe possibile impiegare tali beni per custodire i cieli? [...] Che cosa potrebbe essere dunque più inaffidabile di mammona, quando a causa sua si viaggia, si corrono pericoli e si viene uccisi? “Ma chi avrà pietà”, dice, “di un incantatore morso da un serpente?”[Sir. 12, 13 NdT] Infatti, se si conosce la sua crudele tirannia, si dovrebbe fuggire la sua schiavitù e distruggere questa passione funesta. Ma, si potrebbe obiettare, come è possibile? Se inserisci un altro amore, quello per i cieli. Difatti chi desidera il regno, si farà beffe della cupidigia; chi è diventato schiavo di Cristo, non è schiavo di mammona, anzi padrone, perché esso suole inseguire chi lo fugge e fuggire chi gli va dietro [...] Non parlo della materia del denaro, ma del desiderio inopportuno e folle di esso. Difatti gronda di sangue umano, ha di mira l'assassinio ed è più feroce di ogni belva, lacerando quelli che vi incappano e, ciò che è molto peggio, non permette che ci si accorga di queste lacerazioni».*⁸⁵

I bambini innocenti, ma già attaccati alle ricchezze e perciò aggressivi e stolti, farebbero da contraltare, implicito nel quadro, al povero e virtuoso Bambino Gesù, provvidenzialmente tratto in salvo grazie al comando dell'angelo a Giuseppe⁸⁶.

Tuttavia, il becco d'uccello e la cresta suggeriscono che la figura rappresenti non un drago, bensì un basilisco⁸⁷ - sembra provarlo il confronto con un'illustrazione dell'*Historia serpentum et draconum* di Ulisse Aldrovandi raffigurante il “*Basiliscus in solitudine Africae vivens*” [Fig. 68].⁸⁸ Nella Bibbia, il basilisco è simbolo della morte e del peccato (quindi adatto a comparire in una

⁸³ PICINELLI 1687, voce “Draco”. La citazione è tratta dalla *Seconda Omelia al popolo Antiocheno* di s. Giovanni Crisostomo: «è custode, non padrone: servo del denaro, non possessore.»

⁸⁴ Mt 8, 20.

⁸⁵ S. GIOVANNI CRISOSTOMO, *Omellerie sul Vangelo di Matteo*, 9, 6.

⁸⁶ *Ivi*, 9, 5.

⁸⁷ VALENTINA BORNIOOTTO, “*Rex serpentium*”: il basilisco in arte fra storia naturale, mito e fede, “Studi di storia delle arti” XI (2004-2010), Genova 2012, pp. 23-47.

⁸⁸ Nel Museo Cospiano, la raccolta antiquaria e scientifica di Ferdinando Cospi, nonno materno di Vincenzo Ranuzzi, del quale il Gran Principe possedeva il catalogo, si trovava una razza trasformata in basilisco con l'aggiunta di elementi di altri animali. Lorenzo Legati, redattore del catalogo del museo, si basa sul versetto 13 del Salmo 90 - citato sotto - per dimostrare l'appartenenza del basilisco al regno dei serpenti, e identificarlo col serpente detto in latino *regulus* per la corona che ha sul capo (LORENZO LEGATI, *Museo Cospiano*, Bologna 1677, pp. 80 segg., consultazione online su Google Books).

Strage degli Innocenti, soprattutto alla luce delle parole di Crisostomo),⁸⁹ ed è menzionato nel Salmo 90(91):

*«Super aspidem et basiliscum ambulabis
et conculcabis leonem et draconem».*⁹⁰

Il “tu” soggetto del versetto è il giusto, al quale Dio accorda protezione e salvezza dalle sventure - in questo caso, si tratta di Gesù, al quale potrebbero adattarsi i versetti 7-8 dello stesso salmo:

*«Cadent a latere tuo mille,
et decem milia a dextris tuis;
ad te autem non appropinquabit;
veruntamen oculis tuis considerabis
et retributionem peccatorum videbis».*⁹¹

L’idea di inserire il basilisco potrebbe essere nata nella mente di Crespi dal ricordo di un passo del *Trattato dell’arte della pittura, scultura e architettura* di Lomazzo, dove si legge che gli antichi dipingevano il basilisco come simbolo della crudeltà.⁹²

Le parole di Crisostomo sull’ira di Erode, che in questo dipinto sembra aver contagiato non solo i carnefici, ma anche le vittime, potrebbero ricordare alcuni passi del *De ira* di Seneca:

*«L’ira, lo ripeto, ha questo di male, che non vuol essere guidata. Se la prende persino con la verità, se si manifesta contraria al suo volere.»*⁹³

*«L’iracondia non intraprende nulla di grande e dignitoso, anzi l’addolorarsi spesso mi pare tipico d’un animo fiacco e infelice, consapevole della sua debolezza, simile ai corpi piagati e malati che si lamentano al minimo tocco. Per questo l’ira è un difetto tipico delle donne e dei bimbi. “Ma si verifica anche negli uomini.” Infatti anche certi uomini hanno temperamento infantile e femminile.»*⁹⁴

Per Seneca, l’ira non si giustifica nemmeno con la difesa delle persone care:

«Arrabbiarsi per i propri congiunti non è segno d’animo affettuoso ma debole: è azione bella e degna scendere in campo in difesa dei genitori, dei figli, degli amici, dei cittadini,

⁸⁹ PICINELLI 1687, voce “Basiliscus”; RABANO MAURO, *De Rerum Naturis*, VIII, 3 (consultazione online su www.documentacatholicaomnia.eu).

⁹⁰ Ps. 90, 13. Traduzione della scrivente: «Camminerai sull’aspide e sul basilisco e calpesterai il leone ed il drago».

⁹¹ Ps. 90, 7-8. Traduzione della scrivente: «Mille cadranno al tuo fianco, e diecimila alla tua destra; ma a te non si avvicinerà; tuttavia vedrai coi tuoi occhi la ricompensa dei peccatori».

⁹² GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato della pittura, scultura e architettura*, Milano 1585, libro VI, capitolo LVII (consultazione online su Google Books).

⁹³ LUCIO ANNEO SENECA, *De ira*, I, 19 (traduzione di Costantino Ricci, Milano 1998).

⁹⁴ *Ivi*, I, 20.

sotto l'impulso del dovere stesso, con volontà, giudizio e preveggenza, senza passione e rabbia.»⁹⁵

L'ira, infine, è il solo vizio che può coinvolgere un intero Stato («*publice concipitur*»)⁹⁶. Secondo la mia interpretazione dell'iconografia, la violenza delle donne e dei bambini promana dal potere tirannico di Erode, sovrano violento che se la prende con la verità della nascita di Gesù⁹⁷: la furia che emana dai moti delle figure, dai loro visi arrossati e deformati,⁹⁸ è probabile segno di tale contagio collettivo, dal quale sono esenti le due donne in piedi [Fig. 11], che piangono un neonato, come è umano fare, ma senza dare in escandescenze,⁹⁹ forse fiduciose nella punizione provvidenziale dei misfatti di Erode, descritta da Crisostomo:

«Lo colse infatti rapidissima la giustizia divina per tale delitto e ricevette la punizione dovuta per questa scelleratezza, ponendo fine alla sua vita con una morte tremenda e più miserabile di quanto aveva osato compiere.»¹⁰⁰

Il contagio dell'ira giustificerebbe anche l'interpretazione della bestia sul ponte come un basilisco, poiché esso è attribuito del Contagio nell'*Iconologia* di Ripa.¹⁰¹

L'ira di donne e bambini parlava forse al principe degli effetti perniciosi di un governo tirannico, dal quale egli, elogiato dalle fonti per la sua misericordia e affabilità, prendeva ostentatamente le distanze¹⁰²; di conseguenza, la scelta del soggetto poteva celare un elogio della sua clemenza, calcolato dal committente. Forse, ricordando l'omelia di Crisostomo, il principe avrebbe potuto sentirsi confortato nell'onorare la virtù, non le ricchezze e il rango¹⁰³, inoltre discernere, nel «*movimento e strepito*» del massacro di bambini inermi, un disegno superiore, al quale affidarsi davanti alle ingiustizie e alle pene:

«Non turbarti dunque e non perderti d'animo, volgendo lo sguardo alla sua arcana provvidenza che si può intravedere certamente attraverso quello che opera e che permette [...]. Infatti colui che conosce quello che soffrite e può impedirlo, è evidente che non lo

⁹⁵ SENECA, *De Ira*, I, 12.

⁹⁶ *Ivi*, III, 2.

⁹⁷ PAOLO MANTOVANELLI, "Perversioni" morali e letterarie in Seneca, in *Scienza, cultura, morale in Seneca*, Atti del convegno (Monte Sant'Angelo, 27-30 settembre 1999), Bari 2001, p. 64.

⁹⁸ SENECA, *De Ira*, I, 1; III, 4.

⁹⁹ *Ivi*, III, 15; SENECA, *Consolatio ad Marciam*, IV, 6-7.

¹⁰⁰ S. GIOVANNI CRISOSTOMO, *Omellerie sul Vangelo di Matteo*, 9, 3. Crisostomo rimanda a Giuseppe Flavio (*Antichità giudaiche*, XVII, 6, 5; 7, 1; 8, 1) per il racconto della ribellione dei figli, della malattia e della morte di Erode. Un racconto simile si trova nella *Leggenda Aurea*, nel capitolo dedicato agli Innocenti (IACOPO DA VARAZZE, *Leggenda Aurea. Storie di Natale*, antologia e commento a cura di Giovanni Paolo Maggioni, traduzione italiana coordinata da Francesco Stella, edizione ebook Firenze 2015, pp. 59-61).

¹⁰¹ CESARE RIPA, *Della novissima Iconologia*, Padova 1625, Parte prima, voce "Contagione". Cfr. BORNIOOTTO 2012, p. 24.

¹⁰² *Elogio cit.*, p. 19; *Vita e morte cit.*, c. 1r; RANUZZI COSPI 2016, p. 233 e *passim*; MATTEO NORIS, *Per l'incoronazione della Serenissima Violante Beatrice di Baviera...*, Firenze 1689. Giuliano Sabbatini (1759, p. 144) paragona Ferdinando, per la sua clemenza e liberalità, all'imperatore Tito.

¹⁰³ S. GIOVANNI CRISOSTOMO, *Omellerie sul Vangelo di Matteo*, 9, 5-6.

impedisce perché ha cura di voi ed è sollecito nei vostri confronti. Si deve pensare questo anche riguardo alle nostre tentazioni, e ne trarremo grande conforto. [...] Dio suole portare a compimento sempre i suoi piani provvidenziali per mezzo di ciò che è opposto, offrendoci così una prova grandissima della sua potenza.»¹⁰⁴

Non si deve dimenticare il *pendant* originariamente previsto per la *Strage*, una *Storia di Agar*, mai realizzata.¹⁰⁵ L'accostamento di questi due episodi è alquanto insolito, e svolge una riflessione su temi probabilmente riconducibili allo stoicismo.

La vicenda di Agar, segnata da due incontri con l'angelo di Dio nel deserto, è narrata nei capitoli 16 e 21 della Genesi. La prevista contrapposizione concettuale all'ira di Erode induce a credere che il soggetto del dipinto si ispirasse al capitolo 16¹⁰⁶, nel quale la fuga di Agar nel deserto è causata dall'ira di Sara davanti al disprezzo di lei, a sua volta causato dall'intemperanza di Abramo.¹⁰⁷ L'ira di Sara è un esempio di quella che, per Crisostomo, è una collera legittima, poiché non mira alla vendetta ma a reprimere la ribellione della schiava¹⁰⁸; nonostante la superbia della madre, Ismaele, che secondo la profezia dell'angelo sarà un «*ferus homo*», come gli Innocenti dell'altro quadro, a differenza di quelli, sopravvive per decisione divina,¹⁰⁹ che l'uomo, secondo lo stoicismo cristiano, non può comprendere:

¹⁰⁴ *Ivi*, 9, 3.

¹⁰⁵ Cfr. *supra*.

¹⁰⁶ Gen 16, versione Bibbia CEI 2008: «Sarà, moglie di Abram, non gli aveva dato figli. Avendo però una schiava egiziana chiamata Agar, Sarà disse ad Abram: «Ecco, il Signore mi ha impedito di aver prole; unisciti alla mia schiava: forse da lei potrò avere figli». Abram ascoltò l'invito di Sarà. Così, al termine di dieci anni da quando Abram abitava nella terra di Canaan, Sarà, moglie di Abram, prese Agar l'Egiziana, sua schiava, e la diede in moglie ad Abram, suo marito. Egli si unì ad Agar, che restò incinta. Ma, quando essa si accorse di essere incinta, la sua padrona non contò più nulla per lei. Allora Sarà disse ad Abram: «L'offesa a me fatta ricada su di te! Io ti ho messo in grembo la mia schiava, ma da quando si è accorta d'essere incinta, io non conto più niente per lei. Il Signore sia giudice tra me e te!». Abram disse a Sarà: «Ecco, la tua schiava è in mano tua: trattala come ti piace». Sarà allora la maltrattò, tanto che quella fuggì dalla sua presenza. La trovò l'angelo del Signore presso una sorgente d'acqua nel deserto, la sorgente sulla strada di Sur, e le disse: «Agar, schiava di Sarà, da dove vieni e dove vai?». Rispose: «Fuggo dalla presenza della mia padrona Sarà». Le disse l'angelo del Signore: «Ritorna dalla tua padrona e restale sottomessa». Le disse ancora l'angelo del Signore: «Moltiplicherò la tua discendenza e non si potrà contarla, tanto sarà numerosa». Soggiunse poi l'angelo del Signore:

«Ecco, sei incinta:

partorirai un figlio

e lo chiamerai Ismaele,

perché il Signore ha udito il tuo lamento.

Egli sarà come un asino selvatico;

la sua mano sarà contro tutti

e la mano di tutti contro di lui,

e abiterà di fronte a tutti i suoi fratelli».

Agar, al Signore che le aveva parlato, diede questo nome: «Tu sei il Dio della visione», perché diceva: «Non ho forse visto qui colui che mi vede?».

¹⁰⁷ S. AMBROGIO, *De Abraham libri duo*, I, 26; SENECA, *De ira*, I, 6.

¹⁰⁸ S. GIOVANNI CRISOSTOMO, *Omelie sul Vangelo di Matteo*, 16, 7; *Omelia sul Salmo 4*, 7. Cfr. M. G. DE DURAND, *La colère chez S. Jean Chrysostome*, in *Revue des Sciences Religieuses*, 1. 1993, pp. 61-77.

¹⁰⁹ Gen 21, 18.

«Questo sia per noi perlomeno assodato, che le colpe umane non possano e non debbano essere valutate umanamente, che Dio ha un'altra bilancia, un altro tribunale e quali che siano i suoi reconditi giudizi noi non possiamo incriminarli, ma subirli e rispettarli.»¹¹⁰

In conclusione, la coppia di dipinti mostrava forse due esempi d'ira, una cieca e sproporzionata, l'altra moderata e giusta, legati a due imponderabili interventi della Provvidenza; ciò avrebbe potuto assecondare sia il gusto per la bizzarria sia la concezione religiosa del destinatario, forse nota a Silva attraverso i suoi padroni, i Pepoli.

¹¹⁰ GIUSTO LIPSIO, *De constantia*, II, XVII (traduzione di Domenico Taranto, Napoli 2004).

TAPPE DI UN'AMICIZIA: LE NATURE MORTE E GLI AUTORITRATTI

A Crespi, appena giunto a Livorno, Ferdinando chiese di eseguire due nature morte di animali [Figg. 15, 16] in due giorni. Zanotti descrive l'accaduto col solito tono burlesco:

«Egli subito ordinò, che fosse alloggiato in palazzo, ove due quadri d'animali volle, che gli dipignesse, ne [sic] gli diede altro tempo a farli, che un giorno per ciascun quadro, il che lo Spagnuolo compì mirabilissimamente, essendogli stato prontamente tutto il necessario apprestato, e pesci ancora, e volatili di varie sorte, acciocché li ritraesse, i quali, poiché gli ebbe adoperati, donò a' corteggiani, che gli stavano sempre intorno, e questi tanto gli ebbero caro, che appena ebbe egli proferito il dolce verbo, che tutti si buttarono adosso al gentil dono, per carpirne il più, che poteano, e quasi fecero a' pugni, onde lo Spagnuolo dice, che gli parve una piccola rappresentazione vedere della festa della nostra porchetta.»¹¹¹

Luigi tace sull'aneddoto, come al solito:

«Effetto di una tanta sodisfazione fu l'alloggiamento, che S. A. fece dare in palazzo al nostro Spagnuolo: l'ordinazione di due quadri di animali, e pesci, per cui assegnogli due giorni soli, ne' quali fecegli apprestare tutti gli animali veri, ch'egli vi bramò».¹¹²

I quadri entrarono immediatamente nella collezione del delfino, poiché sono registrati nell'inventario dei *Quadri del Regio Palazzo de' Pitti* del 1697-1708:

«705. Due quadri compagni del medesimo autore, che uno di pesci, e l'altro d'uccelli; in quello di pesci vi sono diverse posture due scrofanì una trota di mare, un pesce nocciolo, un dentice, un'orata un totano con de altri pescioli, un'ostrica aperta, et una serrata, et un gambaro di mare con una mezza tellina aperta, et una chiusa; nell'indietro vi è un cesto, con foglie di cavolo fiore, et un pezzo di rete, con un poca veduta di mare in lontananza. Nell'altro delli uccelli, vi sono in diverse posture quattro germani, fra' quai due reali, che uno con alia rotta volto con la pancia in faccia, e l'altro con la pancia all' in su con un tordo; vi sono due beccaccie, una tortora, una pernice, et una starna, con una fiasca di polvere di latta infilata in una cintura, et una borsa da monizione rossa; vi è un archibuso, al quale è attaccata una beccaccia e due tordi, e su in alto attaccato vi è una catana coperta di pelle di tigre con sua cintura.»¹¹³

Alla morte del Gran Principe i quadri erano ancora nelle sue stanze:

¹¹¹ ZANOTTI 1739, p. 49.

¹¹² LUIGI CRESPI 1769, p. 211.

¹¹³ GIOVANNA GIUSTI GALARDI, *Il cacciucco del Gran Principe. Una natura morta del Crespi ritrovata*, in *Giuseppe Maria Crespi nei musei fiorentini* 1993, pp. 17 - 21.

«di mano di Giuseppe Crespi detto lo Spagnolo, in uno pesci diversi, e foglie di erbe, et un cavolo fiore; e nell'altro diverse sorte di uccelli morti, con archibuso et una fiascha da polvere, con una borsa da munizione». ¹¹⁴

Il racconto zanottiano sembra confermato dai dati stilistici, quali la forte sintesi compositiva e le lumeggiature vibranti; in definitiva, si può leggere l'episodio come una sfida all'estro del pittore. ¹¹⁵ Purtroppo, il deterioramento dei pigmenti non consente di apprezzare appieno il trattamento del colore e dello spazio da parte dell'artista, soprattutto nel caso della *Natura morta con cacciagione* [Fig. 15].

La scelta del genere della natura morta per tale sfida non rispondeva solo a motivi pratici (un soggetto immobile è il più facile da dipingere all'impronta) ma anche ad un interesse del Gran Principe, rivitalizzato in quegli anni dal completamento del Gabinetto di opere in piccolo di Poggio a Caiano. Dagli inventari si evince che egli possedeva diverse nature morte con animali. La *Natura morta con pesci* di Giuseppe Recco, registrata a Palazzo Pitti a fine '600, poi inclusa nel Gabinetto e tuttora a Poggio a Caiano [Fig. 69], ¹¹⁶ somiglia al lavoro crespiano nella composizione, anche se l'intensa nota di rosso data dallo scorfano richiama una natura morta di van Aelst. ¹¹⁷ I germani dell'altra *Natura morta* ricordano quelli di una *Cacciagione* di Bartolomeo Bimbi, registrata nell'Inventario del 1713 ed ora sempre nella Villa medicea [Fig. 70], ¹¹⁸ ma il *ductus* pittorico franto è più affine a quello delle opere di Nicaise Bernaerts (Monsù Nicasio), ad esempio quella con *Uccelli morti e funghi* [Fig. 71], sempre parte del Gabinetto, simile anche nella tavolozza neutra. ¹¹⁹

Ferdinando intendeva dunque mettere alla prova Crespi su due piani, quello della spontaneità e facilità di esecuzione (per le quali era celebre ¹²⁰) e quello del confronto con altri pittori; probabilmente, sapeva o intuiva che il pittore dava il meglio di sé davanti a visioni occasionali che ne accendevano l'ingegno, portandolo a lavorare «con pittoresca libertà» ¹²¹, e se ne compiaceva, perché ciò si confaceva al suo gusto per il «brio di pennello» e l'«impasto di colore». Pensandoci, viene in mente quel che, nel 1706 (due anni prima della venuta di Crespi a Livorno), aveva scritto Muratori in *Della perfetta poesia italiana*:

¹¹⁴ MARCO CHIARINI, *I quadri della collezione del principe Ferdinando di Toscana*, "Paragone. Arte", 26.1975, 301, p. 76.

¹¹⁵ GIUSTI GALARDI 1993, p. 18.

¹¹⁶ ANNA FLORIDIA, scheda di catalogo n°22, in *Per il Gran Principe Ferdinando - Nature morte, bambocciate e caramogi dalle collezioni medicee*, catalogo della mostra (Poggio a Caiano, Villa medicea, 5 luglio - 5 novembre 2013), Firenze 2013, p. 39; PALIAGA-SPINELLI 2017, scheda 42, p. 101.

¹¹⁷ GIUSTI GALARDI 1993, p. 18.

¹¹⁸ FLORIDIA in *Per il Gran Principe Ferdinando* 2013, scheda 7, p. 18.

¹¹⁹ *Ivi*, scheda 17, p. 34; PALIAGA-SPINELLI 2017, scheda 68, p. 125.

¹²⁰ ZANOTTI 1739, pp. 37, 70-71.

¹²¹ *Ivi*, p. 70.

«Ora dico, altro non essere l'Estro, o Furor poetico, se non questa gagliarda agitazione, da cui occupata la fantasia immagina cose non volgari, strane, e maravigliose su qualunque oggetto le vien proposto.»¹²²

Di certo “strano” è il cavolfiore che fa da sfondo ai pesci [Fig. 16], il cui colore verde è complementare al rosso dello scorfano,¹²³ e “meravigliosa” è la bisaccia coperta di pelle di tigre, nota esotica e lussuosa in contrasto coi piumaggi neutri di uccelli autoctoni. Gli oggetti offerti all'estro crespiano sono infatti prodotti della zona di Livorno e Pisa, dove il principe si recava per la stagione di Carnevale, ma anche per le cacce¹²⁴; animali comuni ma capaci di colpire la fantasia di un artista dotato di «*natura focosa*»¹²⁵ poiché, secondo Muratori, qualunque oggetto può suscitare gli affetti che scatenano l'estro.¹²⁶

Il superamento della prova da parte di Crespi segnò, a quanto pare, l'inizio dell'amicizia fra pittore e principe; la profonda intesa fra i due emerge nei due *Autoritratti* inviati a Firenze, ora agli Uffizi. Nel primo [Fig. 17], spedito da Crespi nell'aprile 1708,¹²⁷ e destinato secondo il figlio alla Galleria medicea,¹²⁸ Crespi si ritrae in abito da lavoro, con la tavolozza in una mano e un medaglione col ritratto del Gran Principe nell'altra, espediente utilizzato da vari pittori del Sei e Settecento¹²⁹ - un paio d'anni prima, in particolare, Schalcken¹³⁰ si era ritratto con una medaglia del suo patrono, Giovanni Guglielmo del Palatinato, cognato di Ferdinando (coincidenza interessante, ma risulta difficile dedurre una dipendenza fra le due opere, tanto aulica quella dell'olandese quanto spontanea quella del bolognese). Caneva¹³¹, sulla scia di Riccomini, ha sottolineato l'imitazione di Rembrandt nella preponderanza del fondo scuro che traspare sotto le pennellate, nell'ombra che corrode la forma, affini all'*Autoritratto* tardo dell'olandese [Fig. 72] in quel tempo nel Gabinetto di opere in piccolo, significativamente definito «*fatto di colpi*» nell'Inventario dei quadri di Palazzo Pitti del 1697-1708.¹³² La tavolozza coi colori bianco, nero e rosso, però, a me sembra una citazione dell'*Autoritratto su cavalletto* di Annibale Carracci [Fig. 73], appartenuto al Cardinal Leopoldo e

¹²² LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, edizione a cura di Ada Ruschioni, Milano 1971, p. 242.

¹²³ GIUSTI GALARDI 1993, p. 18.

¹²⁴ *Ivi*, p. 17; *Vita e morte cit.*, c. 2v.

¹²⁵ MURATORI 1971, p. 255.

¹²⁶ *Ivi*, p. 245.

¹²⁷ CANEVA 1993, p. 69. La lettera di accompagnamento e la risposta di Ferdinando si trovano riprodotte in SPIKE 1986, p. 225.

¹²⁸ LUIGI CRESPI 1769, p. 216.

¹²⁹ CANEVA 1993, p. 69.

¹³⁰ GUIDO M. C. JANSEN, scheda di catalogo n°7, in *Schalcken - Gemalte Verführung*, catalogo della mostra (Colonia, Wallraf-Richartz Museum & Fondation Corboud, 25 settembre 2015 - 24 gennaio 2016; Dordrecht, 21 febbraio - 26 giugno 2016), Stoccarda 2015, pp. 105-108.

¹³¹ CANEVA 1993, p. 69.

¹³² PALIAGA-SPINELLI 2017, scheda 11, p. 75.

all'epoca nella Guardaroba di Pitti¹³³ - i tre colori danno vita ai toni bruni tipicamente bolognesi, adottati anche da Crespi, ma allo stesso tempo potrebbero celare un'allusione alla scuola veneta. Boschini cita infatti un detto di Tiziano che pone bianco, nero e rosso come colori fondamentali della pittura:

*«Soleva dir el nostro gran Tician,
Che chi desiderava esser Pitore,
Bisognava cognosser tre colori,
El bianco, el negro, e 'l rosso, e haverli in man.»¹³⁴*

Crespi sceglie di rappresentarsi, agli occhi di un patrono amichevole, in abbigliamento sciatto ma consona al suo mestiere, forse in una stoica dichiarazione di orgoglio per il proprio talento e sprezzo dell'esteriorità, ed ostenta un pegno di lealtà insieme ad uno strumento che possibilmente sottintende il motivo della loro intesa, la comune ammirazione per la pittura di colore e di *furor*.

Il tono domestico e intimo prosegue nell'*Autoritratto con la famiglia* [Fig. 18], che ha colpito la critica per la sua allegra disinvoltura (Haskell l'ha felicemente definito «*il gruppo meno accademico e formale che si fosse mai visto nell'arte italiana*»¹³⁵). Crespi l'inviò a Firenze tramite Antonio Morosini, insieme ad una copia da Guercino e ad una lettera datata 25 novembre 1708, alla quale Ferdinando rispose con la solita cordialità.¹³⁶ Il pittore presenta se stesso, la moglie, i figli e il gatto in una situazione letteralmente giocosa: infatti, sta trainando il neonato Luigi (con un sonaglio in mano) su un carrettino, mentre l'altro figlio Maurizio cavalca un bastone, e la scena suscita il riso della moglie e madre Giovanna Cuppini. I loro gesti, e il dinamismo della composizione costruita per diagonali, alludono al prossimo arrivo della famiglia Crespi a Pratolino¹³⁷ e alla fuga dalle «*molestie*» di don Carlo Silva - ritratto in caricatura nel “quadro nel quadro” sul cavalletto - dalle quali l'artista sperava di essere liberato con l'intervento del principe.¹³⁸

Eppure, anche in questo delizioso esempio di domestica ironia e spontaneità, si può intravedere una lezione seneciana sulla necessità, per il saggio, di riposare la mente:

*«E non bisogna nemmeno tenere la mente sempre sotto tensione, ma concederle degli svaghi.
Socrate non si vergognava di giocare con i bambini...»¹³⁹*

Valerio Massimo racconta che Socrate amava giocare a cavalluccio coi figlioletti tenendo una canna tra le gambe¹⁴⁰, in modo simile a quel che fa Crespi in questo dipinto, mostrandosi “filosofo” (si

¹³³ BENEDETTA MATUCCI, scheda di catalogo n°132, in *Leopoldo de' Medici - Principe dei collezionisti*, catalogo della mostra (Firenze, Tesoro dei Granduchi, 7 novembre 2017-28 gennaio 2018), Livorno 2017, p. 456.

¹³⁴ BOSCHINI 1966, p. 375.

¹³⁵ HASKELL 1966, p. 368.

¹³⁶ Lettere trascritte in SPIKE 1986, p. 225.

¹³⁷ CANEVA 1993, pp. 72-73.

¹³⁸ Lettera di Giuseppe Maria Crespi al Gran Principe Ferdinando, 25 novembre 1708 (trascritta in SPIKE 1986, p. 225).

¹³⁹ SENECA, *De tranquillitate animi*, XVII, 4.

poterbbe pensare) anche nello svago e nell'ostentare la propria eccentricità all'amico mecenate, capace di decrittare tale dotto riferimento, e di esserne divertito senza trovare ridicolo il soggetto, col quale anzi concordava.

¹⁴⁰ VALERIO MASSIMO, *Facta et dicta memorabilia*, VIII, 8, ext. 1.

LA FIERA DI POGGIO A CAIANO

Nel novero dei quadri «*d'argomenti...piacevoli, e volgari*» che fecero invaghiare il Gran Principe della maniera di Crespi, la *Fiera di Poggio a Caiano* [Fig. 19] è senz'altro l'esemplare più ragguardevole per dimensioni, impegno inventivo e ricchezza della figurazione.¹⁴¹ Luigi Crespi testimonia che il dipinto fu eseguito durante il soggiorno dell'artista a Pratolino¹⁴²; infatti, compare nell'inventario dell'appartamento del principe del 1713:

*«Un simile alto braccia 2, largo braccia 3 1/1, dipintovi di mano di Giuseppe Crespi detto lo Spagnolo, una fiera, dove si vedono moltissime figure, animali e botteghe di merci et altro, et un palco sopravi vari cantimbanchi, che uno è il ritratto di Antonio Morosini, detto Scema, con veduta di paese in lontananza e casamenti.»*¹⁴³

Lo schema compositivo è altrettanto complesso e movimentato di quello della *Strage degli Innocenti*. Un crinale divide lo spazio in due parti: sullo sfondo, un casolare, in primo piano, la fiera che fa da cornice al palco sul quale sta la figura identificata con lo Scema. Intorno a lui, le altre figure si dispongono in gruppi entro uno schema compositivo costruito su due cunei spaziali: a sinistra, il gruppo del giovane col dito all'occhio e della contadina che indica l'asino; a destra, il gruppo delle acquirenti e dei venditori di vasellame, fra i quali spicca la fanciulla col cestino di fiori.¹⁴⁴ Al centro del primo piano non si trova lo Scema, come ci si aspetterebbe nel caso del protagonista, bensì un gruppo di vacche e maiali, e un contadino sta aprendo la bocca di una vacca per controllarne lo stato di salute e l'età, imitato da un altro all'estrema sinistra. Allo Scema [Fig. 20] tocca, tuttavia, il ruolo di culmine della composizione, a forma di triangolo rettangolo. Egli mostra un molare sanguinante mentre sfiora il viso di un fanciullo seduto ai suoi piedi con la bocca aperta, che l'estensore dell'inventario ha accomunato con lo Scema sotto la descrizione di «*cantimbanchi*». Come osserva Valentina Conticelli,¹⁴⁵ argomento dello scherzo potrebbe essere proprio il travestimento da cavadenti, poiché la figura identificata col pievano locale (vittima dello scherzo) tiene in mano un fazzoletto ed ha una guancia gonfia [Fig. 21]. Davanti a lui, un disordinato gregge di pecore è radunato e controllato da un cane [Fig. 21], mentre un uomo porta via un agnello legato per le zampe, simile a quelli che offre la donna accanto a lui. Accanto al palco, un uomo col cappello, dall'aria losca, bisbiglia all'orecchio di un altro che si appoggia a un bastone, con un'arma alla cintura [Fig. 22], ma il loro confabulare passa inosservato, nel vociare e nel gesticolare collettivo. Una coppia di gerle rovesciate accanto al gregge, una delle quali contiene

¹⁴¹ SPIKE 1986, PP. 26-27, 126-128.

¹⁴² Cfr. *supra*.

¹⁴³ CHIARINI 1975, 303, p. 76.

¹⁴⁴ MERRIMAN 1980, pp. 131-134.

¹⁴⁵ Scheda di catalogo n°96, in *Il Gran Principe Ferdinando* 2013, p. 382.

stoviglie, introduce il gruppo della vendita di vasellame, a destra, dietro il quale ammicca una vecchia [Fig. 25]. In secondo piano, alcune figure di contadini guidano l'occhio verso il casolare sullo sfondo [Fig. 23], dove gli abitanti stanno svolgendo lavori quotidiani (le donne fanno il bucato, gli uomini riparano il carro), ignari del caos della fiera. Una figura si affaccia alla finestra, ma è arduo stabilire se si tratti del principe, come afferma Zanotti. La luce dell'alba tinge la scena di colori scuri, dai quali emergono i toni chiari degli incarnati, delle vesti e degli animali¹⁴⁶, e soprattutto le figure del giovane col dito all'occhio, della contadina sotto di lui e della fanciulla col cestino di fiori.

Non era la prima volta che un Medici commissionava un dipinto che ritraeva una fiera toscana: si ricordi la *Fiera dell'Impruneta* commissionata da Cosimo II a Filippo Napoletano, anche se si tratta di un precedente più per il tema che per la realizzazione effettiva del dipinto dello Spagnolo, assai meno formale nell'impianto (non si vede chiaramente la figura del Gran Principe, per esempio) e diverso nella veduta, forse sopraelevata ma non a volo d'uccello.¹⁴⁷

Secondo Merriman, l'*inventio* della scena fissa il ricordo di una giornata ben precisa, filtrato attraverso le iconografie nordiche delle *kermesses* e dei cavadenti, ma con un influsso di Bassano nell'ambientazione rustica e nel rilievo dato ad animali e manufatti.¹⁴⁸ Nell'inventario del 1713, si legge di due quadri del Bamboccio raffiguranti una piazza con saltimbanco e una piazza con cavadenti¹⁴⁹ che Ferdinando potrebbe aver indicato a Crespi come modello da seguire per la nuova commissione, insieme alle *Burle del Piovano Arlotto* del Volterrano,¹⁵⁰ l'unica superstite delle quali si trova ora a palazzo Pitti. Inoltre, nel Gabinetto d'opere in piccolo di Poggio a Caiano, da poco terminato con un soffitto di Sebastiano Ricci (1706-7), varie opere fiamminghe e olandesi avrebbero potuto offrire ulteriori spunti¹⁵¹: la *Cucina rustica* di Helmbreker per la composizione a gruppi di figure affaccendate, i quadretti di Miel e van den Bergen per il rilievo dato al bestiame.¹⁵² L'influsso del Bassano, a mio parere, si nota non tanto nella rusticità dell'ambiente e dei dettagli, bensì nell'impasto denso, steso vigorosamente, e nel luminismo soffuso, lontani dalla stentata minuziosità dei neerlandesi. Più recentemente, Pulini ha indicato un precedente per la composizione in un dipinto giovanile del Guercino, *La Fiera sul Reno Vecchio*, conservata ai Musei Vaticani [Fig.

¹⁴⁶ *Ibidem.*

¹⁴⁷ CONTICELLI *cit.*

¹⁴⁸ MERRIMAN 1980, pp. 124-127.

¹⁴⁹ CHIARINI 301. 1975, p. 62.

¹⁵⁰ *Ivi*, pp. 76, 78.

¹⁵¹ SPIKE 1986, pp. 26-27, 126.

¹⁵² PALIAGA - SPINELLI 2017, pp. 77-78, 189-191.

75]¹⁵³. L'ipotesi mi sembra globalmente convincente, tuttavia penso che valga la pena di evidenziare le sostanziali differenze: nell'opera di Crespi la composizione è ribaltata (il casolare e il palco dell'imbonitore passano dal lato destro a quello sinistro), i piani di profondità si riducono e sembrano appiattiti in confronto al dipinto del Guercino, il che, insieme alla prospettiva quasi grandangolare del casolare, suscita il sospetto che lo Spagnolo si sia servito qui, per la prima volta, della camera ottica.¹⁵⁴

Dal punto di vista iconografico, ancora una volta, si assiste ad una rielaborazione originale degli esempi preesistenti. Nessuno sembra aver rilevato la netta divisione, tramite un crinale, fra primo e secondo piano, fra moto e quiete, fra il commercio che attira le folle e l'autosufficienza di chi vive in un podere (infatti lo sfondo appare meno popolato di figure in confronto alla *Fiera sul Reno Vecchio*, quasi a trasmettere una sensazione di isolamento): ritengo invece che essa sia cruciale per intendere il significato profondo del dipinto, nel solco delle tematiche care al Gran Principe. Elemento chiave del dipinto è, secondo le fonti, la burla¹⁵⁵, ma, ad uno sguardo attento, essa non pare che un pretesto per una riflessione sulla fallacia della folla e sulla necessità di allontanarsene per mantenere la virtù.

Le figure a sinistra - il ragazzo col dito all'occhio [Fig. 24], il contadino che controlla l'età e la salute della vacca che vuol comprare, osservandone la dentatura, per non farsi raggirare dal sensale [Fig. 26] - sembrano segnalare che alla fiera è in atto un imbroglio: la ragazza in basso, che ride indicando i genitali dell'asino [Fig. 24], si fa metaforicamente beffe dei "coglioni" che cadono in trappola,¹⁵⁶ metafora intensificata dal fatto che dalla sella dell'asino pendono agnelli legati per le zampe, ingenui, fragili e destinati al macello.¹⁵⁷ Lo Scema [Fig. 20], naturalmente, è l'impostore principale, poiché si finge un cavadenti per gabbare il curato, alle cui scarse capacità come pastore d'anime allude il gregge disordinato che tenta di scappare¹⁵⁸ [Fig. 21], ma i due uomini a sinistra del palco [Fig. 22] sembrano complottare qualcosa (forse un'aggressione, poiché l'uomo di spalle ha con sé un bastone e porta un'arma alla cintura), confondendosi tra la folla, e la vecchia che si avvicina alla trasognata fanciulla col cesto di fiori [Fig. 25] potrebbe aver intenzione di derubarla o

¹⁵³ MASSIMO PULINI, schede di catalogo n°47 e 53, in *Guercino. Racconti di paese*, catalogo della mostra (Cento, 23 marzo - 27 maggio 2001), Milano 2001, pp. 189, 200.

¹⁵⁴ MARTIN KEMP, *La scienza dell'arte*, Firenze 2005, pp. 215, 218-219. Nel 1708, Luigi Ferdinando Marsili portò a Bologna strumenti ottici olandesi, ai quali Crespi s'interessò (SPIKE 1986, p. 40). Cfr. MERRIMAN in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, pp. LXXIII-LXXV, che posticipa l'inizio delle sperimentazioni ottiche di Crespi agli anni '20 del XVIII secolo.

¹⁵⁵ Cfr. SPIKE 1986, p. 26.

¹⁵⁶ Viene in mente il disegno *Allegoria della pittura* di Salvator Rosa, forse databile al periodo fiorentino, nel quale l'asino e i testicoli indicano l'artista mediocre, osannato dagli ignoranti (CATERINA VOLPI, *Salvator Rosa (1615-1673) "pittore famoso"*, Roma 2014, p. 215).

¹⁵⁷ Nell' *Iconologia Del Cavaliere Cesare Ripa Perugino Notabilmente accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti Dall' Abate Cesare Orlandi* (Perugia 1767) l'agnello è attribuito della *Servitù del peccato*, e rappresenta la debolezza della ragione dei peccatori.

¹⁵⁸ PICINELLI 1687, voce "Ovis". Cfr. PAOLUCCI 1990, p. XCVIII.

truffarla; la bambina con le mele [Fig. 27], lì accanto, forse simboleggia, al pari del fanciullo con la mela della *Strage*, l'innata tendenza dell'uomo al peccato. In questa ragnatela di frodi, la centralità dell'uomo che guarda in bocca alla vacca nera per verificare quanto detto sull'età e la salute di essa dal venditore, il quale sta parlando con due potenziali acquirenti, rappresenta forse un monito a non farsi abbindolare dalla folla e dai vizi che vi allignano (su tutti ingordigia e pigrizia, simboleggiate dai maiali [Fig. 28]¹⁵⁹), tenendosene lontani, come fanno i contadini nel casolare, sereni quanto i loro simili nei quadri pastorali che popolavano le raccolte ferdinandee.

Mi pare che questi concetti sorgano, di nuovo, da una visione stoica. Il disprezzo della massa e la necessità per il saggio di evitarla ricorrono negli scritti di Seneca: il volgo (nel senso più ampio del termine, senza distinzione di classe¹⁶⁰) ammira i beni che il caso concede (denaro, salute, onori), non è governato dalla ragione ma dalle passioni, ed è «*honesti dissuasor*»¹⁶¹, perciò rischia di allontanare l'uomo dalla via della virtù.¹⁶²

*«La compagnia della moltitudine è dannosa: c'è sempre qualcuno che ci rende gradevole un vizio o, senza che ce ne accorgiamo, ce lo trasmette in tutto o in parte. [...] E che cosa accadrà a colui che è circondato da una moltitudine corrotta? È spinto ad imitarla o ad odiarla. Ma occorre che tu eviti l'uno e l'altro estremo: non devi essere simile ai malvagi solo perché sono molti, né ostile ai molti perché sono dissimili da te. Raccogliti in te stesso, per quanto puoi; vivi con quelli che possono renderti migliore e che tu puoi rendere migliori.»*¹⁶³

La ressa che nasconde ogni sorta di trappola ricorda all'osservatore che «*da tutti gli altri vengono azioni assai poco imparentate con la ragione, ma piuttosto con l'imbroglio, i tranelli, gli istinti incontrollati*»¹⁶⁴, e se non solo il parroco, ma anche altri si rendono vittime dello scherzo dello Scema, è perché «*per acquistare il favore della folla si richiedono mezzi disonesti.*»¹⁶⁵ Per vivere felici «*dobbiamo quindi assolutamente evitare di seguire - come fanno le pecore - il gregge di coloro che ci precedono, dirigendoci dove tutti vanno anziché dove dovremmo andare... Vita felice è dunque quella che si accorda con la sua natura.*»¹⁶⁶

Non deve stupire che un'istanza di distacco dal volgo trovi espressione in una scena campagnola. Francesca Petrucci ha rilevato che Baldinucci aveva difeso, nella *Vita di Teodoro Helmbrecker*, le

¹⁵⁹ PICINELLI 1687, voce "Porcus"; CESARE RIPA, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, Torino 2012, voci "Gola", "Ozio", "Crapula".

¹⁶⁰ SENECA, *De vita beata*, II, 2: «E per volgo intendo chi indossa la clamide al pari di chi porta la corona».

¹⁶¹ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, 108, 7.

¹⁶² GRAZIA MARIA FIORE, *Il concetto di educazione in Seneca*, in *Scienza, cultura, morale in Seneca* 1999, p. 297.

¹⁶³ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, VII, 2, 8.

¹⁶⁴ SENECA, *De constantia sapientis*, IX, 1.

¹⁶⁵ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, XXIX, 11.

¹⁶⁶ SENECA, *De vita beata*, I, 3; III, 3.

“bambocciate” nel nome dell’utile, del diletto, del significato morale che si poteva trarre da «azioni della minuta gente, purché elle siano decenti, e non punto sordide»,¹⁶⁷ e che, nel collezionismo del Gran Principe, le scene di vita quotidiana di gente umile volevano esprimere l’idea stoica dell’uguaglianza tra gli uomini, che vanno giudicati per le loro azioni, e dell’astensione dai falsi beni come via per la virtù e la felicità;¹⁶⁸ difatti Seneca, nell’*Epistola 66*, dichiara che la virtù può nascondersi dietro un aspetto dimesso e vivere in una casupola.¹⁶⁹

Seguendo l’esempio di Democrito, Crespi e lo Scema, parimenti istigati dal mecenate, smascheravano forse la credulità dei paesani e del loro sacerdote, tutti membri del *vulgus*, portando l’attenzione, per contrasto, sui saggi in abiti cenciosi, dediti alle virtù che Lipsio, nei *Politicorum libri VI*, assegna ai sudditi: lavoro, temperanza, forza d’animo.¹⁷⁰ In aggiunta a quanto scritto da Petrucci, credo di intravedere, oltre l’ilarità della scena, una dichiarazione programmatica del delfino, che, in vista della successione, si dichiarava consapevole della natura volubile ed irrazionale della massa degli stolti, quindi giustificato, come sapiente, nel suo distacco dalla vita pubblica - causato anche dalla soggezione paterna nei confronti dei religiosi, qui sbeffeggiati nella persona del prete - e nella frequentazione esclusiva di altri sapienti.¹⁷¹

¹⁶⁷ PETRUCCI 1982, p. 120; FILIPPO BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno*, con annotazioni e supplementi di Ferdinando Ranalli, Firenze 1847 (ristampa anastatica: Firenze 1974), V, pp. 522-525.

¹⁶⁸ PETRUCCI 1982, p. 123. Cfr. voce “Seneca”, in *Enciclopedia filosofica* a cura del Centro Studi Filosofici di Gallarate, Firenze 1968.

¹⁶⁹ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, LXVI: “Da una catapecchia può venir fuori un grand’uomo; così, da un piccolo corpo deforme, un’anima bella e nobile”.

¹⁷⁰ LAGRÉE in *The Routledge Handbook* 2016, p. 268.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 266.

I “TONDI” DI PISA

Fra i «*quadri...d'argomenti per lo più piacevoli, e volgari*» attribuiti, su base stilistica e documentaria, al periodo del soggiorno pratolinese, figura una coppia di dipinti di composizione circolare inscritta in una tela quadrangolare, registrata nell' inventario dei dipinti di Ferdinando del 1713, trasferita nel 1881 da Poggio a Caiano al Museo di Palazzo Reale di Pisa sotto il nome di “scuola fiamminga”, poi identificata da Giorgio Casini¹⁷²: le *Lavandaie con ortolano* [Fig. 29] e i *Fanciulli che giocano a cappelletto* [Fig. 34]. Scrive Zanotti:

«*Fece per il medesimo due piccoli quadri. In uno espresse alcuni fanciulli, che giuocano alcune loro monete poste in un piccol capello, e ribalzate sul suolo, chiamando prima chi il diritto d'esse, e chi 'l rovescio; e nell'altro v'ha due donne, che lavano ad una fonte i loro panni, e intanto un fruttajuolo, che mena un 'asino [sic], carico di frutta, si ferma, ed alle lavandaje offerisce una radice.*»¹⁷³

Luigi Crespi colloca l'esecuzione a Pratolino, insieme alla *Fiera* e ad alcuni dipinti su rame,¹⁷⁴ datazione accolta dalla critica moderna. L'ispirazione alla pittura “di genere” olandese nel tono ironico e moralistico, nonché la prosecuzione della tematica del vizio come distorsione dell'ingegno e della ragione, confermano la contiguità con la *Fiera* e le due versioni de *La pulce*. A dispetto dei riferimenti bamboccianti¹⁷⁵, l'iconografia di questi dipinti risulta originale nella concezione e nell'ambientazione - in altri dipinti con fanciulli che giocano d'azzardo (ad esempio, quelli di Murillo e Magnasco) non si trovano figure in atto di rimprovero, come nell'esemplare crespiano, e solitamente le lavandaie non sono associate agli ortolani nelle scene “di genere”, nordiche o italiane.¹⁷⁶ Chiaramente, il principe chiese al pittore di apportare varianti significative agli esempi che gli aveva indicato nel fargli visitare la Galleria e le sue collezioni, in linea col proprio pensiero filosofico e, in controluce, politico.

Nel primo dipinto, l'ortolano [Fig. 30] porge alle lavandaie non una radice, ma tre rape, disposte in modo da rendere inequivocabile un'allusione sessuale¹⁷⁷ distorsiva degli oggetti e delle parole che presumibilmente li accompagnano, suscitando una reazione infastidita, mentre il suo asino beve alla fonte [Fig. 31]. Questo dettaglio, oltre a sottolineare la maleducazione dell'uomo, assume di per sé un significato osceno: l'asino allude all'organo genitale maschile, l'acqua a quello femminile,¹⁷⁸ sicché il comportamento della lavandaia di sinistra, che tenta di scacciare l'ortolano, e di quella di

¹⁷² GIORGIO CASINI, *Aggiunte al Crespi*, “L'Archiginnasio” 35. 1941, pp. 42-50.

¹⁷³ ZANOTTI 1739, p. 51.

¹⁷⁴ LUIGI CRESPI 1769, p. 211.

¹⁷⁵ SPIKE 1986, p. 27.

¹⁷⁶ Osservazione della scrivente sulla base di una ricerca nella fototeca del Warburg Institute di Londra.

¹⁷⁷ *Dizionario letterario del lessico amoroso*, a cura di Valter Boggione e Giovanni Casalegno, Torino 2000, voce “Rapa”.

¹⁷⁸ *Ivi*, voci “Asino”, “Acqua”.

destra, che distoglie lo sguardo dall'asino e non immerge il panno che ha in mano nell'acqua, assume forse il senso di un rifiuto erotico. Il peculiare gesto dell'ortolano¹⁷⁹ potrebbe ispirarsi ad un gruppo statuario antico delle raccolte medicee, il *Pan ed Ermafrodito* [Fig. 75] appartenuto al cardinal Leopoldo, conservato all'epoca nella Guardaroba di Palazzo Pitti, giunto agli Uffizi, dove tuttora si trova, nel 1771. Esso è ricostruzione barocca di una serie di frammenti antichi: l'unica parte originale è il torso dell'Ermafrodito, databile all'epoca adrianea, a sua volta rielaborazione di un tipo statuario medio-ellenistico. Pan cinge la schiena di Ermafrodito, offrendogli una capsula di papavero, ma questi lo respinge premendogli una mano sulla fronte; le lucertole in lotta ai piedi del tronco che sostiene la figura del satiro evidenziano la valenza erotica del soggetto.¹⁸⁰ Forse Ferdinando, nella sua ricerca di bizzarre invenzioni, decise per una rilettura del curioso ed osceno soggetto in chiave pittoricamente moderna, accostando in questo modo due categorie di opere d'arte rappresentate nella collezione dello zio, le antichità e i quadri "di genere".

Spicca, in primo piano, la natura morta degli strumenti di lavoro delle donne (le ceste di biancheria, un secchio metallico, un fiasco per dissetarsi)¹⁸¹ [Fig. 32], fortemente illuminati, come le lavandaie stesse, da una luce superiore, mentre l'ortolano sembra inglobato nella luce crepuscolare dello sfondo; opposizione accentuata dal predominio delle sfumature di bianco da una parte, dei bruni dall'altra, come ad opporre virtù pura e vizio sordido. Sul muraglione che sovrasta le donne si nota lo stemma Medici [Fig. 33], da interpretarsi, credo, non come una personalizzazione del dipinto o un ingegnoso mezzo di adulazione,¹⁸² bensì come un segno di protezione del Gran Principe nei confronti della virtù degli umili.

L'opposizione tra virtù e vizio collega le *Lavandaie ed ortolano* al *pendant*, sempre ambientato al tramonto. Un gregge di pecore accanto ai piccoli giocatori [Fig. 35] e il loro abbigliamento li dichiarano pastorelli in un momento di ozio, rimproverati da una pastorella [Fig. 36] con un dito sulla bocca, accompagnata da un vaccaio. Un solo pastorello, a sinistra [Fig. 37], si distoglie dal gioco per fissarla; dietro di lui, il suo piccolo gregge.

Il gioco del cappelletto rappresenta probabilmente uno spreco di tempo e d'ingegno in cose futili, tipico dei fanciulli e, scrive Seneca, di quegli uomini che, inseguendo ricchezza e onori, somigliano ai fanciulli:

«In realtà, non hanno fatto molti progressi queste persone i cui vizi o difetti sono cresciuti col passare degli anni, e si distinguono dai fanciulli solo per la statura e la dimensione

¹⁷⁹ MERRIMAN 1980, p. 135.

¹⁸⁰ ALESSANDRO MUSCILLO, scheda di catalogo n°33, in *Leopoldo de' Medici* 2017, pp. 296-297.

¹⁸¹ MERRIMAN 1980, p. 134.

¹⁸² *Ivi*, p. 300.

corporea, ma per il resto sono ugualmente smarriti e incerti, desiderosi di vani piaceri, sempre agitati, calmi solo quando hanno paura.

Non credo esistano differenze fra loro e i fanciulli: questi ultimi corrono ad arraffare pietruzze, noci e monetine; quelli sono avidi d'oro, d'argento e di città [...] Fanciulli o uomini adulti, tutti corrono dietro alle stesse illusioni; ma quelle dei grandi provocano conseguenze ben più gravi e diverse!»¹⁸³

Il gesto della fanciulla si ricollega forse alla distorsione della parola operata dall'ortolano nell'altro quadro - i bambini, presi dal vizio, schiamazzano ed imprecano, perciò ella li zittisce, in modo da non turbare la quiete dell'ora e degli animali, ottenendo che uno, più virtuoso degli altri, obbedisca.¹⁸⁴

La disapprovazione dell'ozio e del vizio dei poveri, *trait d'union* della coppia di dipinti, ricorda le parole di Giuliano Sabbatini a proposito della carità del principe:

«La ben ordinata carità sua, per cui, largo sovvenitore de' miseri dimostrandosi, in tal guisa fra loro le ricchezze sue compartiva, che in parte da essi coll'opera delle lor mani guadagnate fossero; e ciò con saggio prudentissimo avvedimento, affinché, sotto il manto della povertà, all'ozio, come spesso addivenir suole, non si avvezzassero, e dall'ozio a tutti gli altri vizi, de' quali egli è padre, passando, la liberalità sua occasione a loro di traviamento non divenisse.»¹⁸⁵

Crespi ritornò sul soggetto dei fanciulli che giocano a questo gioco in un'acquaforte, associata ad un'altra con *Fanciulli che giocano a dadi* [Figg. 77-78]; ad essa Katarzyna Murawska-Muthesius ha collegato un disegno in matita rossa con *Fanciulli che giocano a cappelletto* del Norwich Castle Museum [Fig. 76], correggendo l'attribuzione da Murillo a Crespi e datandolo subito dopo il secondo soggiorno fiorentino, per la somiglianza coi disegni delle stampe illustrative del *Bertoldo*, *Bertoldino* e *Cacasenno* di Giulio Cesare Croce.¹⁸⁶

La strofa di commento alla stampa del *Cappelletto* corrobora l'interpretazione del dipinto come critica del vizio:

*«Giochiamo a cappelletto, e questi, e quello
Nel chiamar ora Levra, ed or Legne,*

¹⁸³ SENECA, *De constantia sapientis*, XII, 2-3. Cfr. GIUSTO LIPSIO, *Manuductio ad Stoicam philosophiam*, Anversa 1610, II, 1.

¹⁸⁴ Comunicazione orale del prof. Lorenzo Gnocchi.

¹⁸⁵ SABBATINI 1759, pp. 143-144.

¹⁸⁶ KATARZYNA MURAWSKA-MUTHESIUS, *Crespi's gambling children and a new drawing in Norwich*, "The Burlington Magazine", 140. 1998, pp. 604-611. Cfr. MARCO RICCOMINI, *Giuseppe Maria Crespi - i disegni e le stampe*, Torino 2014, scheda n° 13.

Tant'ha cervello infin quant'ha cappello.»

La strofa della stampa gemella ribadisce la condanna del gioco, anche di quello, apparentemente innocente, dei fanciulli di strada:

*«Per mezzo d'Ossi, e Numeri ben pari,
Scortica fin su l'osso un brieve gioco,
E calano nel numero i denari.»¹⁸⁷*

Interessante notare che, nei quadri, la virtù è rappresentata da figure femminili, il vizio da figure maschili (salvo il pastorello del secondo dipinto): forse si tratta di una scelta allegorica, poiché la virtù si rappresenta come una giovane donna,¹⁸⁸ o forse di un'espressione del tema stoico dell'uguaglianza etica fra uomini e donne, entrambi capaci di virtù.¹⁸⁹

L'ambientazione rustica, carica di riferimenti alla poesia burlesca nelle *Lavandaie*¹⁹⁰, sottintende quindi, a quanto pare, un apologo morale ove si confrontano popolani virtuosi, dediti al lavoro ed alla temperanza (virtù del suddito nei *Politicorum libri VI* di Lipsio)¹⁹¹, e viziosi in balia della cupidigia, il cui modo di esprimersi è pervertito come la loro vita - per Seneca, infatti, il capovolgimento della ragione e dell'ingegno causato dalla *libido* si riflette nell'uso distorto delle parole.¹⁹²

¹⁸⁷ MURAWSKA-MUTHESIUS 1998, pp. 607-609, M. RICCOMINI *cit.*

¹⁸⁸ RIPA 2012, voce "Virtù", 404.11 e 404.12.

¹⁸⁹ SENECA, *Consolatio ad Marciam*, III; POHLENZ 2014, p. 179.

¹⁹⁰ Vedi le citazioni elencate in *Dizionario letterario del lessico amoroso cit.*

¹⁹¹ LAGRÉE 2016, pp. 268-269.

¹⁹² PAOLO MANTOVANELLI, "Perversioni" morali e letterarie in Seneca, in *Scienza, cultura, morale in Seneca*, Atti del convegno (Monte Sant'Angelo, 27-30 settembre 1999), Bari 2001, pp. 68-78.

LE DUE VERSIONI DE *LA PULCE*

Zanotti non parla dei quadri che Crespi dipinse a Firenze, a parte la *Fiera*; si limita ad accennare che «*per opere sì belle, e gioconde, sempre più crebbe nel Principe l'amore, e la estimazione verso lo Spagnuolo*»¹⁹³, attribuendo al ritorno a Bologna dopo la fuga in Toscana «*molti quadri per lo stesso Principe, e d'argomenti per lo più piacevoli, e volgari*».¹⁹⁴ Luigi attribuisce al periodo pratolinense, oltre alla *Fiera*, i *Tondi* di Pisa e «*diversi rami, che si veggono in quella galleria*».¹⁹⁵ Fra questi rientrava forse *La pulce* della Galleria degli Uffizi [Fig. 38], per la somiglianza della figura femminile con le donne della *Strage degli Innocenti* e per la precisione dei dettagli, caratteristica della produzione destinata a Ferdinando.¹⁹⁶ Nel Museo Nazionale di Palazzo Reale a Pisa è conservato un dipinto di Crespi di soggetto analogo [Fig. 46], coevo o posteriore all'altro. Merriman data entrambi i dipinti al tempo del Gran Principe, poiché la tela pisana reca lo stesso timbro della guardaroba medicea impresso sui *Tondi* di Pisa, che sono documentati nell'inventario della collezione del Gran Principe,¹⁹⁷ ma Spike, sulla base dell'assenza di documentazione su di essi negli inventari medicei e nelle biografie crespiane, li postdata al 1727-35, teorizzando una connessione con *The Harlot's Progress* di Hogarth.¹⁹⁸

Il tema della donna che si spulcia fu affrontato dal pittore più volte nel corso della sua carriera, segno della popolarità del soggetto fra i committenti. Merriman ne ha elencate tre varianti: la prima è rappresentata dal solo rame fiorentino, la seconda dalle tele di Birmingham [Fig. 79] e Chicago, la terza da quelle di Pisa, Parigi [Fig. 80] e Napoli.¹⁹⁹ La prima offre allo sguardo una giovane che si spulcia in una stanza dimessa, illuminata da una finestra. Nella seconda, alla finestra compaiono dei monelli, mentre nella terza variante, la più ricca di dettagli, la donna si trova in una cantina o un seminterrato (infatti, vi è una scaletta che scende dalla porta alla quale si affaccia una vecchia, e non si vedono finestre) con un uomo e un bambino; accanto al letto sta uno strumento a tastiera, a capo del letto due manifesti teatrali, l'uno e gli altri assenti nelle varianti, nonché nei precedenti iconografici. Ha creato una certa confusione in merito a questi dipinti la proposta di Longhi²⁰⁰ di identificare l'esemplare degli Uffizi col primo di una serie di dipinti su rame eseguita da Crespi per un gentiluomo inglese, raffigurante l'ascesa e la caduta di una cantante, citata da Zanotti:

¹⁹³ ZANOTTI 1739, p. 54.

¹⁹⁴ *Ivi*, pp. 50-51.

¹⁹⁵ LUIGI CRESPI 1769, p. 211.

¹⁹⁶ MERRIMAN 1980, p. 306.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 307.

¹⁹⁸ SPIKE 1986, p. 154.

¹⁹⁹ MERRIMAN 1980, p. 306.

²⁰⁰ ROBERTO LONGHI, *Introduzione* al catalogo della *Mostra celebrativa di Giuseppe Maria Crespi* (Bologna, Salone del Podestà, giugno-agosto 1948 - Milano, Castello Sforzesco, settembre - ottobre 1948), in *Da Cimabue a Morandi*, Milano 2004, p. 952.

«Per un signore inglese, che dimorando alcun tempo in Bologna, molto era invaghito della maniera dello Spagnuolo, e cui molto dilettevano certi pensieri piacevoli, e graziosi, per cui lo Spagnuolo non ha pari, gli furono commessi alcuni piccoli rami, che rappresentassero la vita di una cantatrice, cominciando da basso, e povero stato, e passando in pochi anni, col favor della gioventù, e della bellezza, se v'ha, e se non v'ha, di quello, che v'ha, ad un vivere morbido, e tutto pieno di ciò, che più è giocondo, e dilettevole. Puossi pensare se ciò con belle, e vive fantasie abbia espresso, e con quai ritrovamenti capricciosi, e faceti. So, che alcuni n'ho veduto, che m'hanno fatto sgannasciar [sic] di ridere. Del deplorabil fine poi, che incontra talora una tal vita, e come, perduta sua fresca età, rimanga la virtuosa romita, dolente, e divota, ha espresso cose le più gioconde, ch'uom possa immaginare; il tutto poi con una verità indicibile, così nelle figure come nelle masserizie, ove misere, e cenciose, come conviene, ove pompose, e ricche più del dovere, secondo la varia idea di ciò, che si rappresenta.»²⁰¹

La tesi non è stata accolta dalla critica successiva, per l'assenza di elementi musicali nel rame fiorentino, al contrario della versione di Pisa, che però è su tela; pertanto, la serie deve considerarsi perduta fino a prova contraria. Merriman ritiene il quadro degli Uffizi una scena autonoma, dall'atmosfera popolaristica e triviale, di tipo bamboccianta,²⁰² ipotesi accolta da Spike²⁰³ e Caneva²⁰⁴; indubbiamente, l'iconografia s'ispira ai caravaggeschi, benché l'assenza di quadri con donne che si spulciano negli inventari della collezione del Gran Principe faccia dubitare che Crespi avesse sotto gli occhi un vero e proprio modello. Caneva, seguendo Merriman, nota il ricorrere, nelle tre varianti del soggetto, di elementi allusivi alla prostituzione (le rose, le scarpe ricamate, il rasoio, il vasetto di pomata ed il belletto, la collana, il cane da grembo) e ne deduce una connotazione satirica o moraleggiante del gruppo di dipinti.²⁰⁵ Questa teoria va nella giusta direzione, senonché non spiega la diversità di carattere fra le diverse tipologie, esaltata dall'uso della luce.²⁰⁶ L'analisi iconologica dei due esemplari conservati in Toscana potrebbe chiarire l'effettivo significato di questo tema, che compare nel repertorio di Crespi in virtù del rapporto col Gran Principe, ed è certamente legato all'interesse di quest'ultimo per le "scene di genere" nordiche.

Si accetta, per i dipinti in esame, la datazione di Merriman.

²⁰¹ ZANOTTI 1739, p. 59.

²⁰² MERRIMAN 1980, p. 306.

²⁰³ SPIKE 1986, p. 27.

²⁰⁴ CANEVA 1993, p. 81.

²⁰⁵ MERRIMAN 1980, p. 139-142.

²⁰⁶ CANEVA 1993, p. 81.

La versione degli Uffizi

In una stanza modesta ma ben illuminata da una finestra, una ragazza in camicia da notte, con una rosa fra i capelli, si fruga nella veste, mostrando la spalla sinistra, le braccia, le gambe ed un accenno di *décolleté*. Il mobilio rustico, che comprende un fiasco, un setaccio, un mortaio e un mestolo [Fig. 39], allude ai lavori domestici propri di una vita semplice e laboriosa, in contrasto con oggetti lussuosi e frivoli quali la collana di perle, il rasoio, il belletto [Fig. 40] e il cagnolino [Fig. 41]. Una cuffia e uno scialle rosa, insieme ad un mantello nero, sono appesi con ordine lungo il lato sinistro del quadro [Fig. 42], mentre una sottoveste ed un paio di calze (o un indumento intimo) pendono da una mensola e un paio di scarpe con lacci rosa sbucca da sotto il comodino, accanto agli zoccoli [Fig. 43]; mancano il corsetto e la crinolina visibili nella versione di Pisa, segno di un residuo di decoro. Un piccolo specchio, un asciugatoio ed un catino con anfora, anch'essi assenti nell'altro dipinto (dove il catino è sostituito da un vaso pieno d'acqua per annegare le pulci, o un vaso da notte), indicano che la giovane cura l'igiene, non solo l'aspetto.²⁰⁷ A capo del letto, un'immaginetta [Fig. 44]²⁰⁸ e, in un incavo del muro, un'ampollina, forse colma di acqua benedetta, parlano della sua devozione, un lume ad olio e un canovaccio sotto il ripiano con le stoviglie della sua laboriosità. Il mortaio [Fig. 45] in primo piano a sinistra reca la scritta "NEC PIST. NEC PISTAR" ("Né pesto né sarò pestato"), che Caneva interpreta come motto popolare, «*labile pretesto per introdurci a spiare l'intimità di una giovane donna*»²⁰⁹. In realtà, il motto si rivela un ammonimento, se si ricorda che per Picinelli²¹⁰ il mortaio è simbolo di una piccola cosa che genera effetti nocivi maggiori di essa, poiché la polvere pirica, se pestata nel mortaio, genera una scintilla capace di suscitare un incendio: il suo significato si potrebbe tradurre in "non pesto qualcosa di pericoloso e non sarò pestato (in senso metaforico) dalle conseguenze".

Quale sia il pericolo in questione, lo dice la tradizione letteraria ed iconografica della pulce, che ha radici in una poesia attribuita ad Ovidio nel Medioevo, imitata nel Rinascimento e nel Seicento (da Ronsard e Donne *in primis*), secondo la quale la puntura di pulce è metafora del rapporto carnale²¹¹; donde un filone di dipinti - si pensi a quelli di Honthorst - nei quali a cercare la pulce sul proprio corpo, scoprendosi ad un lume, spesso sotto gli occhi di uomini,²¹² è una meretrice.

²⁰⁷ Cfr. la *Donna che si lava* di Crespi all'Ermitage, che Merriman (1980 p. 306) pone come antecedente di questo dipinto.

²⁰⁸ Si deduce che il foglio a capo del letto sia un'immagine sacra dal confronto con la stampa del *Venditore di immagini sacre*, nelle *Arti per via* di Giuseppe Maria Mitelli [Fig. 82].

²⁰⁹ CANEVA 1993, p. 81.

²¹⁰ PICINELLI 1687, voce "Mortarium".

²¹¹ JOHN W. MOFFITT, *La femme à la puce: the textual background of seventeenth-century painted "flea-motifs"*, "Gazette des Beaux-Arts", 24. 1964, pp. 99-103.

²¹² Nel dipinto di Honthorst del Dayton Art Institute [Fig. 83], che potrebbe perciò configurarsi come un modello ideale per i dipinti crespiani di Birmingham e Chicago.

La giovane protagonista del nostro rame, pertanto, sembra tentata di abbandonare la vita virtuosa per condurre una vita di lusso e di vizio come mantenuta, dopo essere stata “punta” da un desiderio illecito - le rose recise nel vaso sul tavolino [Fig. 40] non possono che essere dono di un seduttore e rappresentare la tentazione mondana,²¹³ così pure, forse, il cagnolino accucciato, significativamente, nel letto [Fig. 42]. Ella potrebbe aver incontrato la tentazione ad un ballo, come la protagonista della *Vita infelice di una meretrice* di Giuseppe Maria Mitelli [Fig. 81] - nella seconda scena dell’incisione, la ragazza riceve una rosa ed un biglietto da una mezzana, in una stanza modesta con stoviglie alle pareti, mentre lavora al tombolo, quindi mentre conduce quella vita laboriosa che ho ipotizzato per la figura crespiana.²¹⁴ Significativamente, il suddetto interno sembra più ordinato che nelle versioni successive, a parte una calza e le scarpe fuori posto, a segnalare forse, intorno all’allegorico mortaio, il vizio che s’insinua nella vita della donna, insieme al vaso con le rose e al belletto; il gruppo di oggetti che rappresenta il vizio è concentrato in basso a sinistra, in opposizione agli utensili, di significato positivo, in alto a destra.

Più che di moralismo e di voyeurismo, credo che si tratti della rappresentazione, sotto l’apparenza di una scena “di genere”, del classico dilemma fra virtù e vizio, nella fattispecie fra la vita semplice e attiva di una lavoratrice (forse una domestica o una sguattera, a giudicare dal mestolo e dal setaccio, quest’ultimo simbolo della distinzione del bene e del male e dello scrupolo di coscienza²¹⁵) e gli agi che potrebbe ottenere grazie alla fresca bellezza rivelata da un raggio luminoso. La luce che colpisce la figura, troppo intensa per provenire dalla finestra, sembra scendere dall’alto, al pari di quella che illuminava le virtuose lavandaie del quadro di Pisa, segno che la figura porta in sé (per il momento) valori positivi.

L’antitesi fra vizio e virtù - lo abbiamo visto nei *Tondi* e nella *Fiera* - è perno concettuale delle scene “di genere” crespiane per Ferdinando, riconducibile forse a Seneca anche in questo caso. Seneca mette sovente in guardia contro la corruzione esercitata dalle false immagini delle cose²¹⁶ (in questo caso, del lusso e dell’amore), contro l’ozio e la dissipazione, nemici della vita virtuosa e in armonia con la ragione e la natura;²¹⁷ alla virtù si arriva sforzandosi di non desiderare i piaceri, la bellezza e le ricchezze, e di non temere la fatica e le privazioni,²¹⁸ cosa che dovrebbe fare la protagonista per sfuggire alla trappola del meretricio.

²¹³ PICINELLI 1687, voce “Rosa”.

²¹⁴ MERRIMAN 1980, p. 141. La studiosa ha inserito nella monografia un’immagine della scena in questione, ma non l’ha collegata ai dipinti in esame, bensì al ciclo sulla vita di una cantante.

²¹⁵ CESARE RIPA, *Della novissima Iconologia*, Padova 1625, voce “Scrupolo”; *Iconologia Del Cavaliere Cesare Ripa Perugino Notabilmente accresciuta d’Immagini, di Annotazioni, e di Fatti Dall’ Abate Cesare Orlandi*, Perugia 1767, voce “Distinzione del bene, e del male”.

²¹⁶ SENECA, *De tranquillitate animi*, XII, 5.

²¹⁷ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, CXXII.

²¹⁸ *Ivi*, CXXIII.

L'immagine di una giovane donna la cui virtù vacilla probabilmente non concerneva solo le riflessioni di Ferdinando sulla saggezza stoica. La moglie del Gran Principe, Violante Beatrice di Baviera, si distingueva per l'interesse verso le questioni femminili, sia in quanto mecenate di artiste (una per tutte, Giovanna Fratellini)²¹⁹ e cantanti²²⁰, nonché di accademie femminili nelle quali si dibatteva il tema della parità fra uomini e donne,²²¹ sia nel proprio ruolo di mediatrice fra governo e comunità, impegnata nel mantenimento dell'ordine sociale. Alla sua attività benefica a favore del reperimento di doti per le fanciulle povere, della sistemazione in educandati di fanciulle nubili a rischio di perdersi, nei conservatori delle malmaritate e delle ritirate di donne dalla cattiva fama, alle quali la principessa garantiva in seguito una riabilitazione morale ed una nuova possibilità di vita,²²² potrebbe senz'altro richiamarsi il soggetto in esame, e non sembra peregrino ipotizzare un contatto fra Violante e Crespi, poiché nel 1709 ella tenne a battesimo, insieme al marito, il terzogenito di Crespi, Ferdinando.²²³ L'influsso dell'attività della Gran Principessa potrebbe essere provato dal confronto con dipinti di genere crespiani estranei all'attività per Firenze, nei quali la donna si mostra non vittima di seduzione, ma ingannevole e tentatrice - ad esempio, la *Donna con rosa e gatto* della Pinacoteca Nazionale di Bologna [Fig. 84],²²⁴ ove gli attributi alludono al meretricio,²²⁵ o la *Donna con colombo* di Birmingham [Fig. 85]²²⁶, che tende un'esca all'uccello il cui piumaggio cangiante è simbolo del mondo fallace.²²⁷

La versione del Museo Nazionale di Pisa

La scena è ambientata in uno scantinato, forse di una locanda (la donna che si affaccia alla porta, infatti, ha un mazzo di chiavi alla cintura). Alle pareti sono appese trecce di cipolla, sulle mensole si vedono delle stoviglie; lo strumento a tastiera [Fig. 47] di cui si è parlato in precedenza sbucca dal margine sinistro della tela. Il fiasco, che nell'altro dipinto era riposto con ordine insieme alle stoviglie, ora è sotto il letto; il belletto, il rasoio ed una rosa, insieme ad un vaso [Fig. 48] (forse colmo d'acqua per annegarvi le pulci, o forse un vaso da notte, visto l'interno giallognolo) si vedono su uno sgabello accanto al letto, in primo piano; lo specchio e il santino sono stati sostituiti da due manifesti teatrali [Fig. 49]. Gli abiti sono disposti in modo più disordinato che

²¹⁹ SILVIA BENASSAI, *Tra le carte di Violante. Note sul mecenatismo della Gran Principessa di Toscana, in Ferdinando di Cosimo III de' Medici, Gran Principe di Toscana e Violante Beatrice di Baviera*, atti del seminario (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, 25 gennaio 2014), "Valori Tattili", 3/4. 2014, pp. 97-100.

²²⁰ LEONARDO SPINELLI, *Violante di Baviera e gli ultimi divertimenti di una dinastia, Ivi*, pp. 115-123.

²²¹ L. SPINELLI 2010, p. 141.

²²² *Ivi*, p. 88 e note.

²²³ ZANOTTI 1739, p. 54.

²²⁴ GIORDANO VIROLI, scheda di catalogo n° 25, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 48.

²²⁵ PICINELLI 1687, voci "Catus", "Rosa".

²²⁶ GIORDANO VIROLI, scheda di catalogo n° 27, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 52.

²²⁷ PICINELLI 1687, voce "Columba".

nell'esemplare fiorentino, l'ambiente sembra più sporco, nonostante il mobilio sembri di miglior qualità.

Lo strumento ed i manifesti hanno persuaso Merriman²²⁸ e Rosenberg²²⁹ a vedere nel prototipo pisano un antecedente per la serie sulla vita di una cantante: Rosenberg, in particolare, connette l'esecuzione della variante del Louvre alla carriera di Vittoria Tesi, datandola di conseguenza fra il 1715 e il 1720, periodo degli esordi folgoranti della primadonna, nata nel 1700²³⁰ (il che esclude, giocoforza, che la protagonista del quadro pisano, ammesso che sia stato commissionato dal Gran Principe, sia sempre la Tesi, che alla morte di Ferdinando contava tredici anni). Al contrario, Rave²³¹ non vi vede che la parabola di un percorso tipico delle primedonne dell'epoca, senza identificare la protagonista con una cantante precisa.

Sembra difficile credere, però, che un melomane come Ferdinando, abituato a trattare coi cantanti su un piano di parità, godesse di vedere rappresentati gli esordi di una cantante con tale volgarità, benché sia vero che i cantanti provenivano in genere da famiglie modeste²³²; a rendere ancor più improbabile che qui siano ritratti gli imbarazzanti esordi di una primadonna è l'impegno di Violante di Baviera, in accordo col mecenatismo musicale del marito, a svincolare le cantanti dai pregiudizi nei loro confronti.²³³ Anche accettando l'ipotesi che il quadro rappresenti un antecedente per la serie destinata al gentiluomo inglese, si deve tenere conto del fatto che, nella descrizione di Zanotti, la protagonista di quella serie approdava ad uno stile di vita agiato «*in pochi anni, col favor della gioventù, e della bellezza, se v'ha, e se non v'ha, di quello, che v'ha*»²³⁴, quindi (si potrebbe pensare) contando più sull'aspetto fisico che sul talento e sull'abilità tecnica - una scelta non rara in un'epoca nella quale le cantanti erano giudicate anche in base alla bellezza e al fascino, e risentivano del pregiudizio che le bollava come donne di cattivi costumi perché, oltre ad essere economicamente indipendenti, si esibivano in pubblico, contravvenendo alle norme della modestia.²³⁵ Alcune cantanti si proponevano effettivamente come cortigiane, e le loro carriere erano brevi se non inesistenti, mentre le primedonne dell'opera seria, soprattutto a partire dal diciottesimo secolo, chiedevano raccomandazioni altolocate per garantire l'onestà dei propri costumi (Violante di Baviera era particolarmente ricercata a tale scopo²³⁶), ma le professioniste dell'opera comica

²²⁸ MERRIMAN 1980, p. 307.

²²⁹ PIERRE ROSENBERG, *La femme à la puce de G. M. Crespi. Un don des Amis du Louvre*, «La Revue du Louvre et des Musées de France», XXI, 1, 1971, pp. 13-20.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ RAVE 1990, p. CLXXXI.

²³² SERGIO DURANTE, *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. 4: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino 1988, pp. 375-390.

²³³ L. SPINELLI 2014, p. 120.

²³⁴ ZANOTTI 1739, p. 59.

²³⁵ JOHN ROSSELLI, *Il cantante d'opera*, Bologna 1993, pp. 79-83.

²³⁶ Vedi *infra*.

continuavano a godere di dubbia reputazione.²³⁷ Alla luce di questa situazione sociale, sembra probabile che la protagonista del perduto ciclo di Crespi fosse una cantante non particolarmente dotata, in grado di far carriera grazie ai favori concessi a nobili ammiratori, che, perduta la bellezza, finiva per pentirsi della propria stolidità, non potendo appoggiarsi al denaro e alla stima guadagnati col talento per garantirsi una vecchiaia serena, come quella della Tesi, che dopo il ritiro dalle scene visse come ospite nel palazzo del principe di Sachsen-Hildburgshausen a Vienna.²³⁸ Si spiega così, a mio avviso, l'analogia coi cicli seicenteschi sulla vita di una prostituta, notata da Merriman.²³⁹

Si può quindi supporre che il dipinto di Pisa, a prescindere dal rapporto con la serie perduta (difficile da provare), rappresenti, coerentemente con le connotazioni del tema della pulce, una cantante di scarsa levatura, disponibile a concedersi ad ammiratori facoltosi, se non una vera e propria prostituta: i manifesti teatrali alluderebbero al teatro come luogo di adescamento, e lo strumento musicale - credo si tratti di un clavicordo, per via della cassa armonica a malapena visibile - in assenza di spartiti, potrebbe servire ad intrattenere i visitatori facendo sfoggio di mezzi canori inesistenti, dando al contempo un'aria di sontuosità illusoria, poiché i tasti monocromatici suggeriscono l'utilizzo di legno non verniciato, proprio dei clavicordi di bassa lega.²⁴⁰ Il confronto con la *Canterina corteggiata* dello stesso Crespi (Firenze, Uffizi) [Fig. 86], datata agli anni '30 del '700, convalida questa supposizione: la protagonista di questo dipinto suona un clavicordo - utilizzato dai cantanti per accompagnarsi e studiare le parti²⁴¹ - ma con uno spartito, accanto al quale ha posato una rosa, mentre accetta, con un gesto di affettata modestia, un gioiello da un ammiratore che ha soggiogato con le sue grazie (per questo un servo sospende sopra il capo di lui una cavezza, che Caneva ha interpretato come un paio di corna²⁴²). Ne *La pulce* di Pisa non si vedono spartiti, né bauli o volumi che potrebbero contenerne; se ne deduce che la proprietaria, non conoscendo la musica, si limita a strimpellare per fingersi abile musicista e attirare gli uomini che non percepiscono la sua incapacità. L'ipotesi che la giovane si prostituisca o sia l'amante di qualcuno spiegherebbe anche l'inserimento nel quadro di un bambino (una vera primadonna, costretta a spostarsi da una città all'altra, difficilmente avrebbe tenuto con sé un figlio²⁴³) in braccio

²³⁷ *Ivi*, pp. 86-88.

²³⁸ *Ivi*, pp. 89-90.

²³⁹ MERRIMAN 1980, p. 141.

²⁴⁰ Devo la formulazione di quest'ipotesi ad istruttivi dialoghi e scambi di email con la professoressa Maria Ines Aliverti, col professor Francesco Giuntini, col dottor Paul Archbold, col professor Sergio Durante e col professor Reinhard Strohm, che ringrazio.

²⁴¹ EVA BADURA SKODA, *The Eighteenth Century Fortepiano Grand and its Patrons*, Bloomington 2017, p. 46.

²⁴² CANEVA 1993, p. 88.

²⁴³ Vittoria Tarquini, ad esempio, affidò il figlio ai genitori per proseguire la propria carriera di primadonna (GLIXON 2016, p. 408).

ad un uomo, forse un protettore, forse il padre della donna [Fig. 50], nonché della cipolla, noto afrodisiaco²⁴⁴.

Lo strumento musicale, d'altronde, è sovente associato alla prostituzione nella pittura "di genere" olandese: basti ricordare *La mezzana* di Baburen, o le numerose scene di bordello con esecuzioni musicali dipinte da Honthorst, una delle quali conservata agli Uffizi.²⁴⁵ In questi dipinti, lo strumento che compare più spesso in mano alle prostitute è il liuto, allusivo ai genitali femminili (l'accostamento è palese nell'*Allegoria della lussuria* di Honthorst [Fig. 87], firmata e datata 1628, venduta all'asta da Sotheby's il 6 dicembre 1989²⁴⁶), ma non mancano i violini, la cui forma ricorda quella del corpo femminile; gli strumenti a tastiera, di solito, figurano in interni borghesi, dove sono suonati da donne rispettabili, alle quali si accompagnano uomini che le istruiscono nella musica, con l'intento implicito di sedurle (un esempio è *La lezione di musica* di Jan Steen [Fig. 88], alla National Gallery di Londra).²⁴⁷ Un dipinto di Pietro Paolini battuto all'asta da Christie's a New York il 21 maggio 1992, già al Getty Museum di Los Angeles, *Tre musiciste con Cupido che offre un garofano*²⁴⁸ [Fig. 90], prova che l'associazione fra musica e amore, fra strumenti a corda e donne, dei caravaggeschi olandesi era filtrata nell'arte italiana - le tre donne suonano infatti una cetra, un mandolino e un liuto, mentre un violino giace sopra uno spartito. Nella raccolta di Ferdinando si trovava, inoltre, un dipinto anonimo che palesava l'associazione fra la musica e le attrattive femminili, capaci di catturare un uomo:

«Un simile di maniera lombarda buonissima un uomo, e due femmine, che una suona un'istrumento da arco e l'altra tiene in mano un civettone.»²⁴⁹

Un riferimento all'Olanda giustifica anche, secondo me, la scelta del clavicordo, strumento d'uso privato a causa della scarsa sonorità, poco diffuso in Italia rispetto ai Paesi del Nord Europa;²⁵⁰ il Gran Principe, tuttavia, ne possedeva alcuni.²⁵¹

²⁴⁴ Comunicazione orale del professor Vincenzo Farinella.

²⁴⁵ LOTTE C. VAN DER POL, *The Whore, the Bawd, and the Artist: The Reality and Imagery of Seventeenth-Century Dutch Prostitution*, "Journal of Historians of Netherlandish Art", 2:1-2 (Summer 2010) DOI: 10.5092/jhna.2010.2.1.3.

²⁴⁶ Una fotografia del dipinto è conservata nella fototeca del Warburg Institute di Londra.

²⁴⁷ *Vermeer and Music - The Art of Love and Leisure*, catalogo della mostra (Londra, The National Gallery, 26 giugno - 8 settembre 2013), Londra 2013, pp. 28, 30, 40.

²⁴⁸ Una fotografia del dipinto è conservata nella fototeca del Warburg Institute di Londra.

²⁴⁹ CHIARINI 303. 1975, p. 81. Il "civettone" è un rapace notturno usato per l'uccellazione (cfr. *Grande Dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, *ad vocem*).

²⁵⁰ BADURA SKODA *cit.* Un esempio di raffigurazione pittorica dello strumento è la celebre *Donna che suona il clavicordo* di Gerrit Dou (Londra, National Gallery) [Fig. 89].

²⁵¹ Uno in particolare somiglia a quello dipinto da Crespi: "*Un sordino con fondo di abeto, e fascie di cipresso...con tastatura di avorio, et ebano...n°cinquanta tasti...con cassa di albero bianca, e per da dentro tinta di rosso*" (Guardaroba Medicea 1117, 1700, 56, trascritto in GIULIANA MONTANARI, *The keyboard instrument collection of Grand Prince Ferdinando de' Medici at the time of Alessandro and Domenico Scarlatti's journeys to Florence, 1702-1705*, in *Domenico Scarlatti en España*, Almeria 2009, p. 140.).

Ponendo che il quadro pisano sia stato commissionato dal Gran Principe, può stupire la scelta di combinare musica e soggetto morale, se si ricordano gli assunti della storiografia tradizionale sul suo conto. Eppure, un episodio del suo primo viaggio a Venezia, riferito da Ranuzzi, evidenzia che egli non apprezzava le donne di teatro dal comportamento indecente:

«Alcune sere avanti a questa una tal Comediante d[ett]a la Diana già nominata, che recitava nel Teatro di S. Cassiano, recitò così laidam[ent]e e sfacciatam[ent]e, che stomacando t[ut]ti ebbe ordine di non salir più in palco da Signori del Magistrato della Bestemmia i quali non sogliono correre così facilm[ent]e à punire simili inconvenienti, e se questa non si fusse ritirata in Casa di nobile Protettore, saria stata carcerata. Fù richiesto il S. P[ri]n[ci]pe m[ent]re era in maschera dà N. N. di voler dire ad uno de' 4 nobili, che lo servivano, che volessero dire in suo nome alli sig[no]ri del sud[dett]o Magistrato, che li sarebbe stato grato, se havesse potuto risentire la Diana, e che però li volessero concedere il tornare in palco. S. A. replicò VS: troppo mi tenta, crederei, che Iddio non mi p[er]mettesse il regnare, se io proteggeessi questa furfante, e mi maraviglio di Lei, che me ne parli, e nell'istesso tempo abbracciando quel tale, le soggiunse con la serenità del suo volto, mà mi comandi in altro, che vedrà chi è il P[ri]n[ci]pe di Toscana.»²⁵²

Sembra dunque plausibile, anche pensando alle critiche del padre alla sua attività nel campo musicale, che intendesse dar voce alla propria disapprovazione per le cantanti di dubbia moralità sotto l'apparenza di un dipinto disimpegnato, che ne smaschera la vita grama.

Forse per questo, attraverso un originale richiamo alla pittura olandese nel legame fra musica e perdizione, Crespi segnala lo *status* della protagonista, esaltando il contrasto fra oggetti di lusso e ambiente povero, e sembra suggerire l'infelice esito delle illusioni di una giovane donna, a causa delle quali è nato il bambino - un commento di un umorismo amaro sulla stoltezza di chi ripone le proprie speranze in beni caduchi come la gioventù e l'avvenenza, e implicitamente di chi si fa adescare dalle lusinghe e dalla sensualità, senza distinguere fra realtà e illusione.

²⁵² *Viaggio del Serenissimo Principe cit.*, cc. 273-274.

AMORE E PSICHE

Nello stesso periodo della *Fiera*, Crespi, con tutta probabilità, si applicò anche ad un soggetto mitologico di dimensioni simili, *Amore e Psiche* [Fig. 51], quasi a dimostrare le proprie abilità sia nel genere inferiore delle scene popolari sia nel genere elevato della pittura di storia. Pubblicato nel 1921 da Giglioli, con dubbia attribuzione a Giovanni da San Giovanni, fu restituito a Crespi da Voss lo stesso anno, e da allora l'autografia non è più stata contestata.²⁵³ Non abbiamo fonti che datino questo quadro al periodo fiorentino (infatti non compare negli inventari), ma Gnudi e Merriman l'hanno collocato inequivocabilmente intorno al 1709 su basi stilistiche - prova sufficiente è il rilievo dato all'analisi dei riflessi luminosi di una fonte piccola, ma intensa (la lampada ad olio)²⁵⁴.

L'intensa fiamma che emana dal lume esalta il candore del busto di Psiche, riscoperto grazie ad una pulitura del 1990,²⁵⁵ riverbera fra le pieghe della tenda arancione generando riflessi dorati, illumina i bianchi grigiastri delle lenzuola spiegazzate e delle ali di Amore, del quale ad occhio nudo si vede solo la parte inferiore del corpo, mentre il torso, il viso e le mani restano nell'ombra - per vederli, è necessario accostare alla tela una torcia o analoga fonte di luce diretta, il che consente anche di apprezzare leggeri riflessi rossastri nei contorni.²⁵⁶ Credo che ciò si debba ascrivere alla ben nota attrazione del committente per i bizzarri effetti luminosi e per la teatralità; infatti ritengo, con Caneva²⁵⁷, questo trattamento della luce debitore degli esempi, visibili a Firenze, di Schalcken [Fig. 91] e di Honthorst, nonché del ricordo, vivificato dalle discussioni col principe, del *Martirio di san Lorenzo* di Tiziano [Fig. 92].

Il tema di Amore e Psiche non era nuovo nella committenza medicea, in cui assumeva sfumature platoniche, legate al superamento delle bassezze e all'amore spirituale.²⁵⁸ Esso comparve a partire dal 1444, nei cassoni nuziali per il matrimonio di Piero il Gottoso e Lucrezia Tornabuoni. Nel secolo successivo, fu scelto per celebrare i matrimoni di due figli di Cosimo I: Isabella (nel ciclo di affreschi di una sala del castello Orsini a Bracciano, dipinto nel 1560 da Taddeo Zuccari per le nozze con Paolo Giordano Orsini) e Francesco (negli intermezzi musicali de *La Cofanaria*, commedia rappresentata per le nozze con Giovanna d'Austria nel 1565),²⁵⁹ infine, nel

²⁵³ CANEVA 1993, p. 76-77.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ *Ibidem*; RICCARDO SPINELLI, scheda di catalogo n° 31, in *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 30 maggio-30 settembre 2009), Firenze 2009, p. 128.

²⁵⁶ Osservazione della scrivente nei depositi della Galleria degli Uffizi.

²⁵⁷ CANEVA 1993, pp. 10, 13.

²⁵⁸ LUISA VERTOVA, *La fortuna della favola di Psiche da Cosimo Pater Patriae al Gran Principe Ferdinando de' Medici*, in *Giuseppe Maria Crespi nei musei fiorentini* 1993, pp. 27-62; RICCARDO SPINELLI, scheda di catalogo n° 31, in *Il fasto e la ragione* 2009, p. 128.

²⁵⁹ *Ivi*, pp. 28-41.

diciassettesimo secolo, nella sala dell'appartamento destinato alla presunta consorte di Giovan Carlo de' Medici, Anna Carafa di Stigliano, nella villa di Mezzomonte.²⁶⁰ In questo caso, non sembra di poter individuare riferimenti nuziali al soggetto, al quale si devono attribuire piuttosto connotazioni filosofiche e letterarie, oltre a riferimenti alle vicende esistenziali del committente.

Vertova, nella sua ricognizione dell'iconografia della favola di Psiche, accogliendo con riserva l'ipotesi di Petrucci sulla comune filosofia di Crespi e Ferdinando, dà del quadro in esame una lettura incentrata sul tema apuleiano dell'incompatibilità fra contemplazione di Dio e ambizioni terrene, dell'impossibilità di un continuato rapporto fra un essere divino e una creatura mortale, norma la cui infrazione causa l'angoscia di Amore.²⁶¹ Si tratta di una lettura fondata, che però interpreta l'espressione di Amore, con la bocca spalancata, come segno di angoscia, laddove a mio parere potrebbe alludere ad un discorso. La scena, unica nel suo genere²⁶² (infatti, nell'iconografia tradizionale di Psiche che scopre Amore, questi dorme o vola via), pare fondere, con un procedimento riscontrabile in altri programmi iconografici dettati da Ferdinando,²⁶³ due momenti consecutivi del racconto di Apuleio, il risveglio di Amore e il discorso che rivolge a Psiche dall'alto di un cipresso:

«Povera, ingenua Psiche! Io per te ho dimenticato gli ordini di mia madre, che mi aveva comandato di incatenarti alla passione per l'uomo più umile e abietto, di condannarti al matrimonio più ignobile, e io stesso invece sono volato da te, per diventare il tuo amante. Sono stato uno sciocco, lo so: io, il famosissimo arciere, mi sono colpito da solo con la mia stessa freccia, e ho fatto di te mia moglie, col risultato, a quanto pare, che tu credessi che io fossi un mostro e cercassi con quella lama di tagliarmi la testa, la testa dove stanno questi occhi innamorati di te! Questo è ciò da cui, come ti raccomandavo continuamente, dovevi guardarti, di questo ti avvertivo con affetto. Ma una cosa è certa: quelle bravissime consigliere delle tue sorelle me la pagheranno molto presto per i loro rovinosi insegnamenti. Quanto a te, la mia fuga basterà a punirti.»²⁶⁴

Amore si sente tradito, ma la sua vendetta ricadrà sulle sorelle maldicenti ed invidiose, più che sull'ingenua Psiche, la cui unica colpa è la debolezza di animo e di corpo²⁶⁵; ciò forse rimanda al *fil rouge* dei dipinti pratolinesi di Crespi, il tema dell'inganno, nel quale cadono gli ingenui, e del suo svelamento, e colora il substrato platonico del tema di una stoica critica dell'insipienza umana, che

²⁶⁰ RICCARDO SPINELLI, *Le decorazioni della villa Medici Corsini a Mezzomonte*, in *L'arme e gli amori - Ariosto, Tasso, Guarini in late Renaissance Florence*, atti del convegno (Firenze, Villa I Tatti, 27-29 giugno 2001), Firenze 2004, vol. 2, pp. 354-355.

²⁶¹ VERTOVA 1993, pp. 58-59.

²⁶² SONIA CAVICCHIOLI, *Le metamorfosi di Psiche*, Venezia 2002, pp. 180-181.

²⁶³ Cfr. *supra*, a proposito dei soggetti richiesti a Fumiani prima della *Lapidazione di Zaccaria*.

²⁶⁴ APULEIO, *Le metamorfosi o l'Asino d'oro*, V, 24 (edizione citata: a cura di Lara Nicolini, Milano 2005).

²⁶⁵ *Ivi*, V, 22.

ancora una volta poteva riguardare Ferdinando, poiché esprimeva non tanto un monito sulle passioni e sul cedimento ai sensi,²⁶⁶ quanto, forse, il rimpianto di esser caduto vittima delle trame di Cecchino de Castris, che aveva cercato di allontanarlo dagli amici più cari, fra cui Ranuzzi, e dalla moglie,²⁶⁷ ed era stato esiliato a Roma nel 1703,²⁶⁸ o l'amarezza per le diffamazioni circolanti sul suo conto.

²⁶⁶ RICCARDO SPINELLI, scheda di catalogo n° 31, in *Il fasto e la ragione* 2009, p. 128.

²⁶⁷ BETTI 1999, p. 110. Cfr. RANUZZI COSPI 2016, pp. 259-272.

²⁶⁸ W. KIRKENDALE 1993, pp. 441-445.

CAPITOLO 3 LO STOICISMO COME CHIAVE DI LETTURA

IL GRAN PRINCIPE FERDINANDO E SENECA

Nei capitoli precedenti, ho cercato di dimostrare la riconducibilità delle iconografie dei dipinti di Crespi per il Gran Principe al pensiero di Seneca, recuperato nel diciassettesimo secolo da Giusto Lipsio, il cui primo segno è la visione provvidenziale dell' *Estasi di santa Margherita da Cortona*. Gli «*argomenti piacevoli*» che generazioni di critici, sulla scia di Zanotti, hanno inteso alla stregua di *divertissements* per un mecenate spregiudicato, o di espressioni di simpatia per il popolo minuto,¹ rappresentano in realtà, a parer mio, esempi di ironia che, in ossequio alla lezione di Seneca e di Democrito, castiga ridendo i vizi per non cedere all'odio verso il genere umano,² e, per contrasto, esalta la virtù (è il caso dell' *Autoritratto con la famiglia*), spesso celata sotto abiti umili, in ambienti campestri. In nome dell'universalità della virtù, che non dipende dalla nobiltà del soggetto, Crespi poteva creare per il suo mecenate un quadro "di genere", la *Fiera di Poggio a Caiano*, di dimensioni simili a quelle dei quadri di storia, la *Strage degli Innocenti* e *Amore e Psiche*.³ In questo capitolo, intendo portare alla luce le tracce di idee senechiane nel collezionismo di Ferdinando e nei suoi interessi culturali, testimoniati dal catalogo della biblioteca privata; il possibile riscontro delle stesse idee nelle iconografie di opere crespiane indipendenti dai contatti col Gran Principe potrebbe motivare il ruolo di spicco che egli ricoprì fra i pittori del delfino.

Ancor prima di incontrare lo Spagnolo, Ferdinando dava spazio nelle proprie raccolte alle tematiche della separazione dal volgo e del dominio delle passioni, non senza qualche dipinto burlesco atto a deridere i difetti umani: più che nella pittura di storia, esse si esternavano nei paesaggi e nei dipinti "di genere", conservati a palazzo Pitti e a Poggio a Caiano.⁴

Nell'inventario dei suoi appartamenti del 1713, si trovano numerosi paesaggi con e senza figure; affreschi e dipinti di paesaggi, opera di Crescenzo Onofri, decoravano inoltre le ville di Pratolino e Poggio a Caiano.⁵ Fra i paesaggi con figure, predominano quelli con cacciatori e pastori, con un nucleo consistente di raffigurazioni di soli animali. Non mancano i paesaggi con rovine, le tempeste di mare e gli incendi, e in misura minore le battaglie e i baccanali.⁶

¹ SPIKE 1986, pp. 18, 43.

² SENECA, *De tranquillitate animi*, XV, 1-2.

³ SPIKE 1986, pp. 18, 126. La *Fiera di Poggio a Caiano* misura cm 116,7x196,3, la *Strage degli Innocenti* cm 133x189, *Amore e Psiche* cm 130x215.

⁴ PETRUCCI 1982, p. 123.

⁵ *Ibidem*.

⁶ CHIARINI 1975, *passim*. Cfr. EPE 1990, pp. 240-259.

Si può tentare di comprendere quali concetti dettassero la scelta di tali quadri da parte del principe. I paesaggi senza figure potevano invitare alla riflessione sulla natura e sui suoi meccanismi, oggetto dell'indagine scientifica di Seneca⁷ e degli stoici, convinti che il *Logos*-Dio che tutto governa si identificasse con la *physis* che plasma la materia, quindi che il mondo fosse un *continuum* compenetrato dalla divinità, eterno ma caratterizzato da una continua palingenesi secondo fasi ineluttabili, percorso da un ininterrotto nesso causale, secondo una legge fatale immutabile, l'*heimarmene*.⁸ Penso che tenere nei propri appartamenti immagini di scenari naturali consentisse a Ferdinando di contemplare l'ordine razionale del mondo, opera di Dio, e del continuo cambiamento che lo governa:

«Se si presenterà al tuo sguardo un bosco folto di vecchi alberi, più alti dell'ordinario, i cui fitti rami, coll'intrecciarsi gli uni agli altri, tolgono la vista del cielo, l'altezza di quella foresta, il mistero del luogo, lo spettacolo impressionante dell'ombra così densa e continua in mezzo alla libera campagna, ti assicureranno della presenza di un dio. E se un antro, aprendosi in rocce profondamente corrose, tiene quasi sospeso un monte - un antro non scavato da mani umane, ma formato nella profondità dei suoi recessi da cause naturali - , un senso di religiosa trepidazione colpirà il tuo animo.»⁹

«La legge con cui la natura governa questo regno che tu vedi è il cambiamento: alle nuvole tien dietro il sereno; il mare si agita dopo la bonaccia; i venti ora spirano in un senso, ora in quello opposto; il giorno segue alla notte; una parte della volta celeste sorge, mentre l'altra tramonta; tutto deriva da questo continuo avvicinarsi.»¹⁰

Il sentimento religioso suscitato dalla natura non negava la fede cristiana, poiché, secondo Lipsio, indagare la natura era la principale forma di pietà, in quanto il potere della natura coincideva col potere di Dio, benché la vera conoscenza di Dio si trovasse nella Bibbia.¹¹ Le rovine e gli incendi forse gli ricordavano la caducità delle civiltà e delle costruzioni umane, anche di quelle fabbricate per suo ordine¹², e le tempeste di mare le burrascose vicende della vita, da superare con l'aiuto della filosofia, in vista del porto sicuro della morte.¹³

Si accompagnavano a questi i paesaggi pastorali, nei quali sembra di vedere esaltato l'ideale stoico della vita secondo natura, limitata al necessario, semplice e tranquilla, in una parola virtuosa, che il

⁷ SENECA, *Naturales quaestiones*, III, *praef.* 16 (consultazione online su Google Books).

⁸ POHLENZ 2014, pp. 100, 107, 110, 113, 135-136.

⁹ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, XLI, 3.

¹⁰ *Ivi*, CVII, 8.

¹¹ LAGRÉE in *The Routledge Handbook* 2016, p. 258.

¹² SENECA, *Consolatio ad Helviam matrem*, VII; *Epistulae ad Lucilium*, XCI.

¹³ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, XVI, 3; *De Providentia*, V, 9; *Consolatio ad Polybium*, IX, 6.

Gran Principe, a modo suo, cercava di seguire.¹⁴ L'esempio dei contadini, dei cacciatori e dei pastori poteva esortarlo a limitare le proprie ambizioni e a non farsi prendere dalla concupiscenza, nella propria condizione elevata:

«Vi sono molti, in effetti, che devono per forza stare attaccati al proprio grado [...]. Usino giustizia, misericordia, gentilezza, generosità [...]. Nulla, comunque, potrà sollevarci dall'incertezza quanto porre un limite alle nostre ambizioni.»¹⁵

«Il filosofo dunque non allontanerà da sé la generosità della sorte, e non si glorierà né arrossirà di un patrimonio onestamente acquisito [...]. Avrò dunque ricchezze, ma come beni instabili e destinati a volarsene via; non permetterà che diventino un peso né per lui né per gli altri.»¹⁶

D'altronde, lo stoico romano Musonio vedeva con favore la pastorizia e il lavoro dei campi, atti ad assecondare la contemplazione filosofica.¹⁷

Altri esempi di vita virtuosa, ritirata e contemplativa, gli erano probabilmente offerti dalle figure di santi più frequenti nella quadreria delle sue stanze: Antonio Abate, Girolamo, Maria Maddalena, Giovanni Battista¹⁸, Francesco d'Assisi (ritratto in meditazione entro un paesaggio da Peruzzini e Magnasco¹⁹) e soprattutto Francesco di Paola, del quale era devoto. Ben cinque immagini del santo (quattro dipinti e un disegno) compaiono nell'inventario del 1713²⁰: una rappresenta il miracolo dell'attraversamento dello Stretto di Messina,²¹ legato alla reliquia del mantello del santo posseduta da Ferdinando²², le altre effigiano il santo in atto di predicare²³ o in preghiera, col bastone di eremita²⁴, o col bastone sormontato dal motto del santo, "Charitas".²⁵ Diversi quadri raffiguravano la Madonna col Bambino o la Sacra Famiglia in scene domestiche (in riposo durante la fuga in

¹⁴ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, CXV, 6-7; *De vita beata* III, 3-4, VI; *De tranquillitate animi*, X. Quest'ideale passò da Seneca a Lipsio (LAGRÉE *cit.*, p. 263-264).

¹⁵ SENECA, *De tranquillitate animi*, X, 5-7. Cfr. PETRUCCI 1982, p. 123.

¹⁶ SENECA, *De vita beata*, XXIII, 2-4.

¹⁷ POHLENZ 2014, p. 362.

¹⁸ CHIARINI 1975, *passim*; EPE 1990, pp. 240-259.

¹⁹ CHIARINI 1975, 303, p. 67.

²⁰ CHIARINI 1975, 302, pp. 90, 95, 303, pp. 67, 69, 75.

²¹ *Ivi* p. 75: "Un simile alto s. 13 in circa, largo s. 9, dipintovi S. Francesco di Paola con altri due padri del med:o Ordine, che passa il mare sopra del mantello et in alto fra le nuvole si vedono due angeli, uno che mostra al d:o santo il calice con Ostia, e l'altro sostiene il nome di Gesù".

²² Vedi CARL'ANGELO MAZZA, *Il Tempio della virtù allusivo al Tempio di Gerosolima*, Roma 1706.

²³ CHIARINI 1975, 303, p. 90: "Un simile alto br. ¾, largo br. ½, dipintovi S. Francesco di Paola, che con la mano destra addita il cielo, con più persone genuflesse, alcune guardanti verso il cielo, et uno mezzo nudo a sedere, et in lontananza la veduta di una città".

²⁴ *Ivi*, p. 95: "Un simile alto br. 1 s. 11 incirca, largo br. 1 ¼ in c.a, dipintovi di mano del Strudler S. Francesco di Paola mezza figura, con ambi le mani giunte e si appoggia a un bastone, con cappuccio in testa, guardante verso il cielo, dove si vedono due cherubini".

²⁵ IDEM, 1975, 302, p. 67: "Un simile alto e largo come il sudd:o dipintovi di mano di Menicuccio S. Francesco di Paola con ambi le mani giunte, con bastone scrittovi sopra, Charitas". Un bastone di questo tipo si vede nella pala di Ludovico Pozzoserrato con *S. Francesco di Paola e i suoi miracoli* (Treviso, Museo Diocesano).

Egitto²⁶ [Fig. 94], in casa o nella bottega di san Giuseppe), semplici contraltari alle pale d'altare e insieme elogi della virtù della Sacra Famiglia, forse rimando ad una fede intima e scevra da formalismi.²⁷ I soggetti veterotestamentari della collezione offrivano al suo sguardo, probabilmente, interventi della Provvidenza tramite uomini e donne eletti da Dio (Mosé, Lot, Abramo e Isacco, Tobia, Giaele, Susanna, Barlaam, Noè), o le punizioni divine dei Progenitori, anch'esse inserite nel corso provvidenziale della storia (Adamo ed Eva al lavoro, la morte di Abele).²⁸

Nelle scene "di genere" si riproponeva il dualismo fra ozio e condotta sconveniente da un lato (si potrebbero citare i *Giocatori* di Langetti²⁹), lavoro e virtù dall'altro (il *Ciabattino* del Bamboccio³⁰), che abbiamo colto nei *Tondi* di Pisa e nella *Fiera di Poggio a Caiano*. Alcune scene di svaghi rustici (ad esempio il *Ballo di contadini* di Helmbreker³¹), a volte palesemente comiche, rappresentavano forse scherzi e piaceri adatti ad un saggio:

«I piaceri dei saggi sono calmi e moderati, quasi languidi, contenuti e appena accennati; poiché vengono senza essere cercati, spontaneamente, e non sono tenuti in gran conto, né accolti con particolare gioia; chi li riceve, li combina e li inserisce nella vita, come il gioco e lo scherzo nelle occupazioni serie.»³²

Nei *pendants* di Magnasco con *La gazza ammaestrata* e *La scuola dei birbi*, invece, la comicità racchiudeva una critica del vizio, che, a differenza dei quadri di Crespi, non trovava opposizione in figure virtuose.³³

Nel Gabinetto di opere in piccolo - stante la maggior varietà di soggetti dovuta al diverso impianto della raccolta, più concentrata sugli autori - tornano le stesse tipologie di dipinti: santi eremiti (il *San Paolo eremita* attribuito a Bril, il *San Girolamo nel deserto* di Pier Francesco Mola³⁴), paesaggi naturali (di Salvator Rosa, del Guercino, di Asselijn³⁵) o con rovine (di Ghisolfi³⁶), scene "di genere" olandesi,³⁷ a conferma della coerenza del progetto collezionistico di Ferdinando, probabile portato di idee ben radicate nel suo animo.

²⁶ CHIARINI 1975, 303, p. 75.

²⁷ CHIARINI 1975, *passim*.

²⁸ CHIARINI 1975, *passim*; EPE 1990, pp. 240-259.

²⁹ CHIARINI 1975, 303, p. 95.

³⁰ CHIARINI 1975, 302, p. 77.

³¹ CHIARINI 1975, 303, p. 95.

³² SENECA, *De vita beata*, XII, 2. Cfr. *De tranquillitate animi*, XVII.

³³ CHIARINI 1975, 302, pp. 75-76. Cfr. VALENTINA CONTICELLI, scheda catalogo n°100, in *Il Gran Principe Ferdinando* 2013, p. 390.

³⁴ PALIAGA-SPINELLI 2017, scheda 56, p. 114, scheda 114, pp. 169-170.

³⁵ *Ivi*, scheda 95 pp. 151-2, scheda 77, p. 135, scheda 135 pp. 191-2.

³⁶ *Ivi*, scheda 64, p. 121.

³⁷ Egbert van Heemskerck, *Giocatori di carte in osteria*, *Ivi*, scheda 131, pp., 187-8; Jan Steen, *Il piccolo violinista*, *Ivi*, scheda 81 pp. 138-139; Frans Mieris, *Anziani al desco*, *Ivi*, scheda 123, pp. 179-180.

Tornando all'inventario dell'appartamento, tra i ritratti compaiono quelli di due illustri filosofi neostoici: Lipsio e Cartesio, in una serie di 15 ritratti di piccolo formato conservata nelle raccolte del Gran Principe alla sua morte³⁸, insieme a Vespucci, Petrarca, Benedetto Castelli, Savonarola, Copernico, Ariosto, Dante, Michelangelo (forse in veste di poeta³⁹), Giovanni della Casa, Torricelli, Galileo, Gassendi e Nicolas Caussin, gesuita, confessore di Luigi XIII, autore de *La Cour Sainte*, celebre testo devozionale volto ad offrire *exempla* edificanti, fra i quali Seneca, per dominare le passioni ed il dolore.⁴⁰ La teologia di Caussin incontrò il favore del neostoicismo,⁴¹ perché poneva a fondamento della vera spiritualità la tranquillità dell'anima, indifferente alla sorte, generosa verso gli altri, insensibile alle ricchezze ed agli onori, ottenibile col distacco, con l'umiltà e la semplicità, con la contemplazione della perfezione divina e dell'amore di Cristo per l'uomo⁴²; per questo, forse poteva piacere a Ferdinando. Sempre nei suoi appartamenti di palazzo Pitti, Ferdinando teneva due ritratti anonimi di Seneca al momento della morte⁴³, oltre a ritratti di filosofi cari a Seneca, cioè Democrito⁴⁴, Diogene⁴⁵ (questi, nell'arte del Seicento, assunsero significati relativi al neostoicismo⁴⁶), Socrate⁴⁷ e altri non identificati⁴⁸. Questi ritratti e i dipinti con figure assimilabili ai filosofi, quali appunto gli eremiti,⁴⁹ sembrano provare un'attenzione di un certo rilievo verso

³⁸ CHIARINI 1975, 302, p. 56: «Quindici quadri in tela alti br. 1 s. 2, larghi 5/6, dipintovi mezze figure i ritratti di Amerigo Vespucci; Franco [sic] Petrarca; Giusto Lipsio; D. re Niccolò Caussino; D. Benedetto Castelli; Fra Girolamo Savonarola; Niccolò Copernico; Lodovico Ariosto; Dante Alighieri; Michel' Angelo Buonarruoti [sic]; Pietro Casendo [Gassendi?]; Messer Gio: della Casa; Evangelista Torricelli; Donato [sic] Descartes; e Galileo Galilei.»

³⁹ Comunicazione orale del prof. Vincenzo Farinella.

⁴⁰ NICOLE REINHARDT, *Voices of conscience*, Oxford 2016, pp. 250 segg.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² RAYMOND DARRICAU, *La paix de l'ame*, in *L'ideale della pace nell'umanesimo occidentale*, atti del convegno (Montepulciano 1974), Firenze 1976, pp. 61-63.

⁴³ CHIARINI 1975, 302, p. 55: «Un quadro in tela alto br. 3 1/3, largo br. 2 s. 11, dipintovi figura intera al naturale Seneca nudo svenato prostrato sopra di un panno rosso, con libri ai piedi, e figure in lontananza in atto di scrivere». P. 59: «Un simile alto br. 2 scarso, largo br. 1 2/3, dipintovi Seneca nudo quando lo mettono nel bagno, et altre figurette attorno, con libri aperti ai piedi». Cfr. ORESTE FERRARI, *L' iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia*, «Storia dell'arte», 57. 1986, pp. 125, 129.

⁴⁴ CHIARINI 1975, 303, p. 88: «Un simile in tela alto br. 475, largo br. 172 incirca, dipintovi Democrito figuretta intera a sedere, appoggiato ad un pilastro, entrovi un basso rilievo di chiaro scuro, con più urne, e sepolcri, et in terra vi sono scheletri di uomini e di animali, con paese et alberi».

⁴⁵ CHIARINI 1975, 301, p. 88: «Un simile alto br. 1 1/2, largo br. 1 1/4 dipintovi di mano di Carlo Dolci Diogene con barba lunga, mezza figura al naturale, con pelliccia in dosso, et una lanterna in mano».

⁴⁶ FERRARI 1986, pp. 121, 129.

⁴⁷ CHIARINI 1975, 301, p. 74: «Un simile alto br. 1 s. 5, largo br. 1 s. 1 in circa, dipintovi di mano di Baldassar Franceschini detto il Volterrano un uomo vecchio, con barba lunga bianca et un giovane, rappresenta Socrate che mostra la sfera ad un suo scolaro». Cfr. ANDREA BATTISTINI, *L'"ekfrasis" di Socrate tra letteratura e pittura*, in *I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento*, Roma 2017, pp. 57-58, 71.

⁴⁸ CHIARINI 1975, 303, p. 82: «Un quadro in tela alto br. 2, largo br. 1 s. 12, dipintovi un filosofo a sedere sopra di una sedia di paglia, si appoggia la testa alla mano destra, e la sinistra posata sopra di un bracciolo di detta seggiola, con panno rigato avvolto alla testa, con più libri, et una catinella in terra, et iscrizione che una di un distico che dice, Bellotto parcas, et in lontananza si vede una prospettiva d'architettura, con battente d'albero dorato di mano del Bellotti.»

⁴⁹ FERRARI 1986, p. 108.

tipologie iconografiche d'impronta neostoica⁵⁰ e corroborare l'ipotesi delle inclinazioni stoiche del Gran Principe, insieme ai volumi che possedeva.

Lecture stoiche di un *ingenium excelsum*

Forse l'indizio definitivo dell'inclinazione stoica di Ferdinando è il contenuto della sua biblioteca privata, noto grazie al catalogo.⁵¹ Petrucci⁵² ha posto attenzione alle due edizioni dell'*opera omnia* di Seneca (l'una in latino, col commento di Lipsio, l'altra in francese⁵³), alle numerose opere di Cartesio, insieme agli scritti di ricercatori di scuola galileiana - due dei quali, Redi e Viviani, erano stati maestri del delfino - infine al volumetto *La ragione trionfante dell'umane vicende* di Giulio Rimbaldesi (1687), dedicato a Ferdinando, per mostrare l'adesione di quest'ultimo al neostoicismo. La duplice raccolta di testi completi di Seneca basterebbe a provare l'ammirazione del Medici per lui, ma altri nomi di autori professanti idee stoiche emergono dall'elenco: Boezio⁵⁴ (fra le opere *ad usum Delphini*), Plutarco (nella traduzione di Amyot),⁵⁵ Grozio⁵⁶, Quevedo,⁵⁷ Averani, Menzini, Filicaia⁵⁸. Non si deve dimenticare la corrispondenza con Leibniz⁵⁹, che riteneva pericolosi i "nuovi Stoici" Spinoza e Cartesio, ma condivideva con gli Stoici il principio di ragion sufficiente (*nihil est sine causa*, donde la connessione di tutte le cose, per cui ogni sostanza creata è specchio di Dio e un mondo a parte) e l'idea che il male sia utile a prevenire un male maggiore o ad ottenere un bene⁶⁰. Mancano nel catalogo scritti autonomi di Lipsio, ma siccome i libri più recenti dell'elenco risalgono al 1698, è possibile che Ferdinando ne abbia acquisiti in seguito. Credo infatti che la visione di Ferdinando fosse più vicina a Seneca e, in misura secondaria, a Lipsio che a Cartesio, per via di alcuni elementi quali la condanna delle passioni, che Cartesio considerava insopprimibili perché

⁵⁰ *Ivi*, p. 129.

⁵¹ *Serenissimi Ferdinandi Magni Etruriae Principis secretioris bibliothecae catalogus*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Manoscritti, Cl. X, 86.

⁵² PETRUCCI 1982, pp. 116-117.

⁵³ *Serenissimi Ferdinandi Magni Etruriae Principis secretioris bibliothecae catalogus*, cc. 6, 49: «L. Annaei Senecae Philosophi Opera a Iusto Lipsio emendata et scholiis illustrata, Antverpiae 1652»; «Oeuvres toutes de Seneque, Lyon 1663».

⁵⁴ *Serenissimi Ferdinandi...secretioris bibliothecae catalogus*, c. 15: «Boethius cum notis Petri Cally. Paris 1680.». Cfr. MATTHEW D. WALZ, *Boethius and Stoicism*, in *The Routledge Handbook* 2016, pp. 123-144.

⁵⁵ *Ivi*, c. 45: «Plutarque les Vies des Hommes Illustres Translatees par Jacques Amyot. Lion 1605.». Cfr. CARLO DEL BRAVO, *Lecture di Poussin e Claude*, in *Bellezza e pensiero*, Firenze 1997, pp. 203-205.

⁵⁶ *Ivi*, c. 25: «Grotius/Hugo/De Iure Belli ac Pacis &. Amstelod. 1689.»; c. 76: «De la Verité de la Religion Chretienne par H. Grotius a Utrecht 1692.».

⁵⁷ *Ivi*, c. 53: «Obras de D. Francisco de Quevedo. Bruselis 1661.»; «Politica de Dios por D. Francisco de Quevedo. Madrid 1662.»; «Obras de D. Francisco de Quevedo. Madrid 1650.» Cfr. SELLARS 2014, pp. 163-164.

⁵⁸ *Ivi*, c. 20: «Averani/Benedicti/Orationes. Florent. 1698.»; c. 39: «Filicaia/Vincenzio/le Canzoni. Firen. 1684.»; c. 42: «Menzini/Benedetto/Arte Poetica. Fir.^c 1688.» Per Menzini cfr. GIULIO MARZOT, *Ingegno e genio nel Seicento*, Firenze 1944, pp. 146-147, e *infra*. Per Averani e Filicaja cfr. *infra*.

⁵⁹ L. SPINELLI 2010, p. 85.

⁶⁰ DAVID FORMAN, *Leibniz and the Stoics*, in *The Routledge Handbook* 2016, pp. 347-372.

legate al corpo.⁶¹ Dumont, nel suo saggio sull'estetica cartesiana, critica la tradizionale associazione fra cartesianesimo e classicismo accademico, adducendo le lettere a Mersenne come prova che il filosofo vedeva le opere d'arte come libere operazioni dell'ingegno, senza regole precise e senza gerarchie di generi, ma osserva che per lui, al contrario di De Piles, i colori causano emozioni sensibili, non giudizi intellettivi⁶² - una teoria lontana dalla visione artistica di Ferdinando. Ciò non toglie che questi s'interessasse a Cartesio dal punto di vista scientifico, poiché i galileiani consideravano il francese il capofila della ricerca libera e spregiudicata, colui che aveva abbattuto gli schemi aristotelici.⁶³ La nuova idea del bello stile elaborata da Lipsio a partire da Seneca e Tacito, basata sul primato del *sermo humilis* - i cui elementi principali sono *brevitas*, *perspicuitas* (efficacia), *simplicitas*, *venustas* (eleganza, arguzia) e *decentia* - e della spontaneità dell'invenzione (che procede dall'ingegno e dalla padronanza linguistica)⁶⁴, potrebbe corrispondere in ambito pittorico allo stile di tocco amato da Ferdinando in pittura, e nel suo interesse per i bozzetti e per i soggetti faceti. Lipsio identificava la vera *élite* con la comunità dei sapienti, perfettamente egualitaria, dove si annullavano differenze di ceto e nazione⁶⁵, un'idea che, si è visto, Ferdinando professava apertamente, nelle parole e nei fatti; il suo gusto teatrale si accordava forse con la visione lipsiana del mondo come un teatro in cui il sapiente deve recitare la parte assegnatagli da Dio⁶⁶, tanto che, nei festeggiamenti pubblici durante il suo viaggio a Venezia nel 1688, ricorreva il tema del "palchetto sul mondo".⁶⁷

L'Oratio in funere Serenissimi Ferdinandi di Gori

Significativo indizio del pensiero stoico del Gran Principe è l'*Oratio in funere Serenissimi Ferdinandi Etruriae Principis* di Anton Francesco Gori,⁶⁸ allora giovane allievo di Anton Maria Salvini, simpatizzante dello stoicismo⁶⁹. Gori, per delineare la personalità e la vita del delfino, si serve di rimandi senechiani, fin dal principio, quando descrive lo splendore e l'eccellenza del defunto, segno di rari doni divini:

⁶¹ MICHAEL MORIARTY, *Stoic themes in Early Modern French thought*, *Ivi*, p. 322.

⁶² PASCAL DUMONT, *Descartes et l'esthétique*, Parigi 1997, *passim*.

⁶³ EUGENIO GARIN, *Cartesio e l'Italia*, «Giornale critico della filosofia italiana», 4. 1950, pp. 385-405.

⁶⁴ MARC FUMAROLI, *L'età dell'eloquenza*, Milano 2002, pp. 161-173.

⁶⁵ JACQUELINE LAGRÉE, *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme*, Parigi 1994, p.79.

⁶⁶ LEONARD FORSTER, *Lipsius and Renaissance neostoicism*, in *Festschrift für Ralph Farrell*, Berna 1977, pp. 201-220.

⁶⁷ L. SPINELLI 2010, p. 39.

⁶⁸ *Oratio in funere Serenissimi Ferdinandi Etruriae Principis*, Firenze, Biblioteca Marucelliana, Manoscritti, A 204, cc. 375-391.

⁶⁹ Voce "Gori, Anton Francesco", in *Dizionario biografico degli italiani* (consultazione online su www.treccani.it). Per Salvini cfr. *infra*.

«In Ferdinando Etruriae Principe existisse quidquid supreme maximeque praedicandae virtutis, et excellenciae quilibet Princeps habere potest, atque in ipso effulsisse miro quodam consensu quidquid clarum, magnificentum, admirabile, divinum Deus Optimus Maximus alicui summo viro magna cum liberalitate potest largiri.»⁷⁰

«Quantus inerat in eius vultu Splendor, quanta in ore maiestas, et in corpore quanta gravitas, praestantia, dignitas, excellentia? [...] Quanta luce implebatur haec Civitas dum eam Serenis.^{mus} noster Heros, vel equo vel curru vectus circumspicerat? [...] Quid de oculis, quorum virtute, tantum valebat, ut sicut ipse, vel levis, vel blandus, vel gravis, vel asper ostendebatur, perinde ac sol luminum omnium Rector, et Princeps verno tempore dulces gignit in terra flores, molles alit herbas, ita et gloriosissimus Ferdinandus, in omnium spectantium animis, ut volebat, creabat quid insolitum, quid arcanum, quo ipsi se se ad bonas artes capessendas et duci, et inflammari sentiebant.»⁷¹

L'immagine della luce quale metafora del principio divino insito nell'uomo, il paragone fra l'anima del saggio e il sole derivano dall'*Epistola 41*:

«Se vedi un uomo impavido di fronte ai pericoli, libero dalle passioni, felice fra le avversità, sereno in mezzo alle tempeste, che guarda gli altri uomini dall'alto e gli dèi da pari a pari, non sarai preso da un senso di venerazione per lui? [...] Una forza divina vi è discesa: una potenza celeste vivifica la sua anima eccellente, moderata, che considera tutte le cose al di sotto di sé e passa oltre, che ride di tutto ciò che temiamo e bramiamo. Un essere tanto grande non può esistere senza un sostegno divino: perciò la maggior parte di lui è là donde è discesa. Come i raggi del sole toccano la terra, ma hanno la loro fonte nell'astro da cui sono emessi, così l'anima grande e santa è stata mandata quaggiù perché potessimo conoscere qualcosa di divino. Essa ha rapporto con noi, ma rimane congiunta alla sua origine, da cui deriva e a cui volge sguardo e aspirazioni: e partecipa alla nostra vita come un essere superiore. Dunque, che cos'è quest'anima? È un principio spirituale che non risplende se non della sua luce.»⁷²

⁷⁰ ANTON FRANCESCO GORI, *Oratio in funere Serenissimi Ferdinandi Etruriae Principis*, c. 386, Traduzione della scrivente: «In Ferdinando principe di Toscana emergeva qualsiasi virtù suprema e massimamente lodevole, e qualsiasi eccellenza che qualunque principe possa avere, e in lui risplendeva, per singolare consenso, qualunque cosa di luminoso, magnifico, ammirevole, divino Dio Ottimo Massimo possa elargire con grande generosità ad un uomo sommo».

⁷¹ *Ivi*, c. 387. Traduzione della scrivente: «Quanto splendore era insito nel suo volto, quanta maestà nel suo aspetto, e quanto decoro, superiorità, dignità, eccellenza nel corpo? [...] Di quanta luce era riempita questa città mentre il nostro eroe la percorreva o a cavallo o in carrozza? [...] Che [dirò] degli occhi, per virtù dei quali era tanto potente che, come egli stesso si mostrava o tenero, o piacevole, o autorevole, o duro, quanto il Sole, rettore e principe di tutte le stelle, in primavera genera in terra i dolci fiori, nutre le erbe molli, così anche il gloriosissimo Ferdinando, negli animi di tutti quelli che lo guardavano, creava come voleva qualcosa di insolito, qualcosa di misterioso, dal quale essi stessi si sentivano condotti ed eccitati a tendere alle buone qualità.»

⁷² SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, XLI, 5-6. Lipsio rielaborò la metafora in senso cristiano (*Manuductio* II, 11).

Da ciò si discerne che l'antiquario intendeva connotare la figura di Ferdinando coi tratti del saggio stoico⁷³, la cui virtù e sapienza attiravano alla virtù le persone in contatto con lui:

«Trahebat equidem, mirumq[ue] in modum devinciebat sibi omnium animos Ferdinandi [...] inusitatae cuiusdam ac supra humani ingenii captum, singularis Sapientiae imperceptibilis magnitudo, rara virtus, incomparabilis excellentia.»⁷⁴

È rimarchevole che, nel manoscritto, il termine *Sapientiae* sia scritto in un carattere più grande, quasi ad alludere alla Sapienza divina personificata, infusa nel principe.⁷⁵

L'autore celebra poi l'ingegno del principe:

«His egregis ac mirificis donibus [...] addebat ingenium excelsum, sublime, divinum, quo quidem tantum pollebat ut ardua quaeque consilii maturitate, ac dexteritate perficiebat, et quidquid offerebatur, mirifica statim solertia iudicabat, atque altissima percurrebat mentis suae cogitatione et disciplinarum, artiumque omnium abscondita quaeque et recondite mysteria egregia perspicacitate penetrabat.»⁷⁶

L'esposizione delle caratteristiche dell'ingegno elevato di Ferdinando, in grado di esplorare le nozioni più avanzate ed occulte di qualunque disciplina, ricorda alcuni passi delle *Consolationes* seneciane:

«L'animo schietto e memore della sua natura, leggero, agile e pronto a sfrecciare in alto il giorno della sua liberazione... esplora le cose divine sulle ali veloci del pensiero... Il suo pensiero va per tutto l'universo, si lancia nel passato e nel futuro.»⁷⁷

«Mobile e inquieto è lo spirito dell'uomo, non conosce confini, si irraggia dovunque, proietta i suoi pensieri verso tutte le mete, note e ignote, è errabondo, mai in pace, entusiasta delle novità. Che meraviglia, se consideri la sua prima origine? Non è fatto di un corpo terreno e pesante, ma deriva dall'anima celeste; e le cose celesti sono per natura sempre in moto, fuggono in corsa rapidissima.»⁷⁸

⁷³ POHLENZ 2014, pp. 195-196.

⁷⁴ *Ivi*, c. 388. Traduzione della scrivente: «Attrava certamente e in modo ammirevole avvinceva a sé gli animi di tutti [...] l'incomprensibile grandezza, rara virtù, incomparabile eccellenza della singolare Sapienza di Ferdinando, quasi inusitata e sopra la capacità dell'ingegno umano.»

⁷⁵ Comunicazione orale del prof. Farinella.

⁷⁶ *Ibidem*. Traduzione della scrivente: «A questi doni egregi e meravigliosi aggiungeva un ingegno eccelso, sublime, divino, grazie al quale era tanto capace che conduceva a termine imprese difficili con perfezione di saggezza e abilità, e giudicava qualsiasi cosa si presentasse all'istante, con stupenda perizia, e percorreva i segreti delle discipline e di tutte le arti con l'altissimo pensiero della sua mente, e penetrava con egregia perspicacia i misteri reconditi».

⁷⁷ SENECA, *Consolatio ad Helviam matrem*, XI.

⁷⁸ *Ivi*, VI.

«Ai grandi spiriti non è mai cara la dimora nel corpo: sono impazienti di uscirne e di evaderne, mal sopportano queste strettoie, avvezze come sono a spaziare nell'infinito e a guardare dall'alto le vicende umane.»⁷⁹

Dal riguardo tipicamente stoico per l'ingegno quale scintilla divina nell'animo umano⁸⁰ e per il valore formativo delle arti⁸¹ sembra derivare, nel discorso di Gori, il patrocinio del principe ai dotti, ai letterati, agli artisti e alle loro "divine opere":

«Hinc est quod totum erat eius in bonas artes ac studia ardentissimus amor, et vehementer propensa voluntas, qua quidem eo ferebantur, ut sicut ipse ea omnes luculenter callebat, ita ab aliis omni conatu, spe, auxiliis, liberalitate coli, et exornari cupiebat. Declaravit hoc tot excellentissimorum ingeniorum monumenta sub tanti Numinis auspiciis dicata sempiternis. Declarat eius in literatos ingeniososq[ue] viros inaudita munificentia. [...] Sed quanto majori in pretio habuisse censendum est Serenis.^{mm} Principem Ferdinandum, literatos, doctosque homines, cum illos non in ignorantiae tenebris, atque oblivione, non in obscuro, atque abdito loco, sed in altissima honoris, et dignitatis celsitudine, in publica luce, et coram omnium oculis semper versari voluerit; ut eorum divina opera, quae ipse regia animi sui liberalitate prosequutus fuerat, omnes quidem intuerentur, suspicerent, admirarentur!»⁸²

Infine, l'autore elogia la forza d'animo con la quale Ferdinando affrontò la lunga, dolorosa malattia e la morte, il che non solo conclude il profilo dell'estinto quale saggio stoico, ma pare smentire l'accusa di debolezza di carattere mossagli da Pieraccini⁸³:

«Etenim cum magna dolorum premeretur acerbitate, quam tamen forti constantique animo, quod vere in ipso gloriosum est et celebrandum, semper tulit [...] cum adhuc cum Christo ac Virtute vixisset, etiam iam iam extremum diem obiturus, ab incredibile erga eum charitate, spe, fide, fortitudine, constantia, humilitate, separari non potuit.»⁸⁴

⁷⁹ SENECA, *Consolatio ad Marciam*, XXIII. Cfr. *Ivi*, XXV.

⁸⁰ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, LXXIII.

⁸¹ GIUSTO LIPSIO, *De constantia*, II, 4.

⁸² GORI *cit.*, cc. 388-389. Traduzione della scrivente: «Da ciò deriva che stava tutto qui il suo amore ardentissimo per le buone arti e gli studi, e il piacere fortemente incline ad essi, dal quale erano portati al punto che, come egli stesso s'intendeva in modo eccellente di tutte queste, così desiderava che fossero coltivate ed abbellite dagli altri con ogni sforzo, con speranza, aiuti e generosità. Lo mostrarono le tante memorie degli ingegni più eccellenti dedicate su auspicio eterno di tanto Nume. Lo mostra la sua inaudita munificenza verso gli uomini di lettere e d'ingegno. [...] Ma si deve stimare in quanto maggior prezzo il Serenissimo Principe Ferdinando avesse i letterati, gli uomini dotti, poiché volle che quelli si trovassero sempre non nelle tenebre dell'ignoranza e nell'oblio, non in un luogo oscuro e nascosto, ma nell'altezza più elevata dell'onore e della dignità, nella luce pubblica, e davanti agli occhi di tutti; affinché le loro divine opere, che egli stesso aveva accolto con la regia generosità del suo animo, tutti osservassero, contemplassero e ammirassero!»

⁸³ PIERACCINI 1925, p. 725.

⁸⁴ GORI *cit.*, c. 390. Traduzione della scrivente: «Infatti quando era abbattuto dalla grande asprezza dei dolori, che tuttavia sopportò sempre con animo forte e costante, il che veramente in lui è glorioso e da celebrare, [...] poiché fino ad allora era vissuto con Cristo e la Virtù, anche allora, sul punto di andare verso l'ultimo giorno, non poté separarsi dalla sua incredibile carità verso lui, speranza, fede, forza, costanza, umiltà.»

Né in altre orazioni funebri per il medesimo Ferdinando, né in quelle dei suoi antenati si riscontrano espressioni di questo stampo; sembra quindi che Gori volesse onorare, del Gran Principe, l'ammirazione per Seneca e la coerenza con quei principi filosofici.

LA CORTE DI FERDINANDO COME *DOMUS SAPIENTIAE*

L'analisi iconologica dei dipinti di Crespi per il Gran Principe sembra evidenziare la centralità, nella loro comune visione, dello stoico discrimine fra sapienti, che seguono la ragione e la virtù, e stolti dominati dalle passioni. Allargando lo sguardo ad altre committenze ferdinandee, si nota il rilievo conferito al tema della sapienza, eminentemente negli affreschi del Salone della Meridiana (un tempo parte dei mezzanini dell'appartamento del Gran Principe), eseguiti da Anton Domenico Gabbiani intorno al 1693, il cui programma iconografico rappresenta «*il Tempo, che solleva le Scienze, e mentre calpesta l'Ignoranza, le invia al tempo della Gloria*»,⁸⁵ in relazione alle imprese di Galileo Galilei e Amerigo Vespucci, e la Sapienza che scaccia i vizi e le passioni (rappresentate dalle Baccanti) [Fig. 95].⁸⁶ Nei coevi affreschi dell'attiguo Corridoio degli Angiolini, sempre di Gabbiani con quadrature di Jacopo Chiavistelli, l'affresco centrale rappresenta la *Dottrina che con l'aiuto della Saggezza vince le passioni* [Fig. 96] ed è accostato a due tondi monocromi violetti con *La morte di Archimede* [Fig. 97] e *Giulio Cesare che salva il proprio libro dall'acqua durante la battaglia di Alessandria* [Fig. 98].⁸⁷ Secondo Frangenberg⁸⁸, le iscrizioni che circondano l'affresco centrale («*Dum placuit Cypris mentem Angeronia⁸⁹ torsit*», «Mentre piacque Cipride, Angeronia tormentò la mente»; «*Dum Sophia arridet gaudia casta tenent*», «Mentre Sofia arride, gioie caste occupano [la mente]»), insieme ai suddetti tondi, alludono alle vicende di Galileo, ma io credo piuttosto che ci si trovi davanti ad ammonimenti stoici a perseguire la sapienza con costanza, senza farsi sviare dalle circostanze avverse o da vani piaceri. Lo dimostra proprio la statua di Angeronia sull'altare, visibile in secondo piano nell'affresco centrale. Frangenberg, sulla scorta di Cartari⁹⁰, crede che si copra la bocca in segno di silenzio, e l'interpreta come simbolo del lavoro incessante, clandestino e perseguitato, di Galileo; in realtà, la figura si copre tutto il viso, in segno di pianto. L'immagine si richiama quindi al culto di Angeronia, dea della tristezza, la cui statua si trovava sull'altare di Volupia, dea del piacere, a significare che dolore e felicità convivono nella vita umana, concetto espresso nella prima iscrizione.⁹¹ La menzione di Venere nel cartiglio e la presenza di Eros

⁸⁵ IGNAZIO ENRICO HUGFORD, *Vita di Anton Domenico Gabbiani pittor fiorentino*, Firenze 1762, p. 11.

⁸⁶ THOMAS FRANGENBERG, *A private homage to Galileo: Anton Domenico Gabbiani's frescoes in the Pitti Palace*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 59. 1996, p. 245-258. Cfr. R. SPINELLI 2003, scheda 12, pp. 74-81.

⁸⁷ *Ivi*, pp. 258-264. Cfr. R. SPINELLI 2003, scheda 13, pp. 82-87.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Angeronia o Angerona era la dea romana del silenzio e dell'affanno (*Der Neue Pauly*, Stoccarda 1996, voce "Angerona").

⁹⁰ VINCENZO CARTARI, *Le immagini de i dei de gli antichi*, Venezia 1571, p. 375 (consultazione online su Google Books). Cfr. CATERINA VOLPI, *Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, Roma 1996, pp. 415-417, 422-423.

⁹¹ VOLPI 1996, p. 416; ERASMO DA ROTTERDAM, *Adagia*, Centuria XXI, 2087. Erasmo distingue fra Angeronia, dea della tristezza, e Angerona, dea del silenzio (*Ivi*, Centuria XXXI, 3052).

e Anteros nell'affresco⁹² fanno pensare ad un passo dei *Discorsi morali su la tavola di Cebete tebano* di Agostino Mascardi, la cui concezione stoica, suffragata da citazioni di Epitteto, Seneca e Lipsio⁹³, suggerisce di inquadrare il programma iconografico entro la medesima filosofia. Secondo Mascardi, il culto di Angerona sull'altare di Volupia significa che la tristezza accompagna Amore (sinonimo di incontinenza e libidine), la più nociva delle passioni per gli animi virtuosi; alla tristezza si può porre rimedio con la musica e la poesia, come fece Orfeo (raffigurato in una cartella monocroma nello stesso corridoio), e soprattutto con la filosofia, che insegna ad amare il bene e a non dolersi delle perdite.⁹⁴ Al piacere doloroso ed incompleto sorto dalla predilezione per Venere si oppone la gioia, scevra da dolore e da vizi, di chi ama la Sapienza (*Sophia*), che per gli stoici è la scienza delle cose divine ed umane, premessa e base della virtù, riservata a pochi.⁹⁵ I *gaudia casta* del distico coincidono, secondo la mia interpretazione, con la gioia ragionevole, stabile e duratura (detta *chara* in greco) del saggio stoico, insensibile tanto al dolore e agli allettamenti quanto alle avversità e consapevole di possedere nella saggezza il massimo bene⁹⁶, esempi della quale sono Archimede, ignaro dei soldati pronti ad ucciderlo perché assorbito dalla geometria⁹⁷, e Cesare, pronto a sfidare i flutti per salvare il proprio libro.

Le quattro cartelle monocrome con figure mitologiche ribadiscono la supremazia della sapienza e della virtù sulle pulsioni inferiori. Nella prima, Mercurio tiene per le briglie Pegaso, che sta per spiccare il volo; Pegaso è simbolo dell'immaginazione poetica e dell'elevazione spirituale, e Mercurio, in qualità di mediatore fra Cielo e Terra, sembra volerlo trattenere fra gli uomini a loro beneficio, o accompagnarlo, in quanto nume tutelare dell'intelligenza creatrice.⁹⁸ Nella seconda, Orfeo doma Cerbero per entrare negli Inferi e ritrovare Euridice, a rappresentare la capacità della musica di sedare gli impulsi ferini e demoniaci, oltre che di allontanare le pene d'amore⁹⁹. Nella terza, si vedono Ercole, Minerva e Giove: l'eroe in questo caso rappresenta la vittoria dell'anima sulle sue debolezze¹⁰⁰, che, unita alla sapienza (Minerva), fa conquistare l'accesso alla conoscenza delle cose divine, stabilite da Giove.¹⁰¹ Più difficile interpretare l'ultima, raffigurante un adoratore

⁹² FRANGENBERG 1996, pp. 259-260. Nell'*Emblema LXXXI* di Andrea Alciato (2015, pp. 427-429), Anteros rappresenta la bellezza intelligibile platonica, il cui compito è di elevare gli animi al vero sapere, in opposizione ad Eros, che genera passioni amorose e discende dalla Venere terrestre.

⁹³ EZIO RAIMONDI, *Il Seicento: un secolo drammatico*, in *Seneca nella coscienza dell'Europa*, Milano 1999, pp. 181-197.

⁹⁴ AGOSTINO MASCARDI, *Discorsi morali su la tavola di Cebete tebano*, Venezia 1638, II, 9, pp. 139-144 (consultazione online su Google Books).

⁹⁵ POHLENZ 2014, p. 163; GIUSTO LIPSIO, *Manuductio ad Stoicam philosophiam*, II, 7.

⁹⁶ DIOGENE LAERZIO, VII, 116; POHLENZ 2014, pp. 191-193.

⁹⁷ FERRARI 1986, p. 129.

⁹⁸ JEAN CHEVALIER-ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano 1999, voci "Pegaso", "Ermes".

⁹⁹ *Ivi*, voce "Orfeo".

¹⁰⁰ CARTARI 1571, p. 349 (VOLPI 1996, pp. 388-389).

¹⁰¹ CHEVALIER - GHEERBRANT 1999, voci "Eracle", "Zeus".

davanti ad Apollo. Tenendo conto del programma iconografico complessivo, la ritengo una rappresentazione del culto delle arti, propedeutico alla sapienza secondo gli stoici.¹⁰²

Per via dell'affinità col soffitto del Salone della Meridiana, ritengo che anche il programma iconografico dell'affresco del Corridoio degli Angiolini si possa leggere in termini stoici. La glorificazione di due illustri fiorentini ricorda questo passo di Seneca: «*il tempo sommerge gli uomini nelle sue acque profonde: solo pochi ingegni eletti sollevano il capo...la gloria degli spiriti eletti (ingenia) cresce col passare del tempo*»¹⁰³ - la definizione di *ingenia* si addiceva a Galileo e Vespucci, esploratori, ognuno a modo proprio, dei segreti della natura, quindi seguaci della Sapienza.¹⁰⁴ Nei cicli di affreschi degli ambienti adibiti a conservare la sua collezione, dunque, Ferdinando dichiarava l'intento di perseguire la Sapienza e metterla al centro del proprio operato, con l'onorare ingegni eletti del passato, la cui gloria era tanto più splendente quanto più tardiva e ostacolata,¹⁰⁵ ma anche col sostenere ingegni viventi, guidandoli alla virtù e alla piena espressione della propria natura.

L'immagine degli appartamenti di Ferdinando come sede della Sapienza non era percepibile solo da chi poteva visitare palazzo Pitti, ma era anche diffusa a stampa. Nel 1706 Carl'Angelo Mazza, frate francescano originario di Riccardina di Budrio, presso Bologna, «*lettore de' sacri Dogmi*» nello Studio di Santa Croce a Firenze ed Accademico Apatista, pubblicò un panegirico del *Tempio della Virtù allusivo al Tempio di Gerosolima*,¹⁰⁶ apparato effimero eretto dal Gran Principe Ferdinando de' Medici per l'annuale celebrazione della festa di san Francesco di Paola che si teneva nei suoi appartamenti di Palazzo Pitti, secondo quanto riporta la *Vita* manoscritta:

«*Era devoto di San Francesco di Paola, ed ogn'anno nel suo Quartiere del Palazzo de Pitti vi solennizzava la festa, ove si vedevano le più eccellenti Opere dell'Arte di Architettura, Scultura e Matematica, in formare ò un finto scoglio con fonti, rappresentando con la figura del Santo uno de' Miracoli del medesimo con tanta splendidezza, e nobiltà d'Arredi, che più bella, e ricca Opera vedere non si poteva in tutte le sue parti congiunta.*»¹⁰⁷

Il frontespizio illustrato del libricino [Fig. 99] risulta di particolare interesse. Nell'angolo superiore destro, una coppia di putti trasporta un ritratto di Ferdinando, mentre un altro putto reca un cartiglio con la scritta «*Sapientia aedificavit sibi domum*». Nella parte inferiore, sullo sfondo di Palazzo Pitti, una figura allegorica osserva il progetto di un tempio, dalla struttura simile a quella del Pantheon,

¹⁰² POHLENZ 2014, p. 350. Cfr. MARC FUMAROLI, *La scuola del silenzio*, Milano 1995, pp. 128-129.

¹⁰³ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, XXI, 5-6.

¹⁰⁴ *Ivi*, XC, 26-35.

¹⁰⁵ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, LXXIX, 13-18.

¹⁰⁶ *Elogio cit.*, p. 17.

¹⁰⁷ *Vita e morte cit.*, c. 3r.

portato da un'altra figura femminile e da un putto, mentre l'Arno, riconoscibile grazie al Marzocco,¹⁰⁸ si stende nell'angolo inferiore destro, e, in secondo piano, le tre arti del disegno collaborano alla costruzione del tempio – l'Architettura misura una lastra di pietra col compasso, la Scultura incide scanalature in una colonna, la Pittura controlla con una tavoletta da disegno in mano – sotto la guida della Ragione, riconoscibile dalla cavezza che tiene in mano¹⁰⁹. Il versetto riportato nel cartiglio corrisponde all'incipit del nono capitolo dei *Proverbi*, quindi l'immagine rappresenta la costruzione del tempio della Sapienza, eppure la figura che riceve il progetto, stando all'*Iconologia* di Ripa, non ha gli attributi della Sapienza (scettro sotto i piedi, nudità quasi totale, raggio di luce che illumina il viso¹¹⁰) bensì della Poesia.¹¹¹ La lira prescritta da Ripa nell'iconografia della Poesia è qui sostituita da un moderno violino, quasi ad alludere alla musica, coltivata sia a Pitti sia a Pratolino. Insomma, la Poesia è identificata con la Sapienza e le arti si pongono al suo servizio, nell'immagine del mecenatismo ferdinando che dà questo frontespizio, quasi certamente disegnato con l'avallo del principe: ciò riflette di nuovo un pensiero stoico, poiché gli stoici veneravano la grande poesia del passato come depositaria di un'antica saggezza ed esaltavano il valore educativo e morale della poesia,¹¹² oltre a considerare le arti propedeutiche alla sapienza, «*ars artium et scientia scientiarum*».¹¹³

Al fine di coglierne pienamente il significato, occorre proseguire la lettura del capitolo 9 dei *Proverbi*. In questo passo biblico, la sapienza cerca di attirare gli inesperti a sé, opponendosi alla follia.¹¹⁴ Si palesa così l'elogio della corte del principe come *domus Sapientiae* aperta ai virtuosi,

¹⁰⁸ RIPA 2012, voce "Fiumi-Arno".

¹⁰⁹ *Ivi*, voce "Ragione", 321.4.

¹¹⁰ *Ivi*, voce "Sapienza".

¹¹¹ *Ivi*, voce "Poesia".

¹¹² POHLENZ 2014, p. 65, 84.

¹¹³ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, LXXXVIII e XCV; GIUSTO LIPSIO, *Manuductio ad Stoicam philosophiam*, II, 7.

¹¹⁴ Prov 9, 1-18. Versione Bibbia CEI 2008:

«*La sapienza si è costruita la sua casa,
ha intagliato le sue sette colonne.
Ha ucciso il suo bestiame, ha preparato il suo vino
e ha imbandito la sua tavola.
Ha mandato le sue ancelle a proclamare
sui punti più alti della città:
"Chi è inesperto venga qui!".*
*A chi è privo di senno ella dice:
"Venite, mangiate il mio pane,
bevete il vino che io ho preparato.
Abbandonate l'inesperienza e vivrete,
andate diritti per la via dell'intelligenza".*
*Chi corregge lo spavaldo ne riceve disprezzo
e chi riprende il malvagio ne riceve oltraggio.
Non rimproverare lo spavaldo per non farti odiare;
rimprovera il saggio ed egli ti sarà grato.
Da' consigli al saggio e diventerà ancora più saggio;
istruisci il giusto ed egli aumenterà il sapere.*

alla conoscenza, al collezionismo, ma ostile agli stolti ed ai maligni. Le arti, patrocinate da Ferdinando in palazzo Pitti e altrove, possono guidare gli insipienti *«per vias prudentiae»*, con l'ausilio della Ragione.

La non perfetta corrispondenza fra frontespizio e contenuto implica forse un significato ulteriore all'illustrazione dell'apparato effimero di quell'anno, raffigurante l'estasi occorsa al santo durante la costruzione dell'altare della sua prima chiesa, ed al convenzionale elogio della carità e devozione principesche. Nel poema è la Giustizia a promettere un riconoscimento alle arti ed agli artisti:

*«Alto vigor di mente infiammi pure
Il vostro braccio ad opre varie, e vaghe;
e fra lo stuol dell'Arti, le più pure
con dotta man sposando, ognuno appaghe
di quelle il bello, e quì lo rechi in dono:
ch'a premiar pronta, e costante io sono.»*¹¹⁵

La Temperanza è definita

*«la minor donna tra loro:
benché suo grande impiego, e sua grand'arte
superi di ciascuna il bel lavoro,»*¹¹⁶

poiché insegna a godere con moderazione dei piaceri, in particolare di quelli derivati dalla contemplazione della natura, opera divina che guida il pensiero al Creatore:

*«Né solo puoi, ma tu goderla dei.
Di sua clemenza è dono; e ragion vuole,
che grato adori il Donatore in lei.
Cruda prigion questa sensibil Mole*

*Principio della sapienza è il timore del Signore,
e conoscere il Santo è intelligenza.
Per mezzo mio si moltiplicheranno i tuoi giorni,
ti saranno aumentati gli anni di vita.
Se sei sapiente, lo sei a tuo vantaggio,
se sei spavaldo, tu solo ne porterai la pena.
Donna follia è irrequieta,
sciocca e ignorante.
Stia seduta alla porta di casa,
su un trono, in un luogo alto della città,
per invitare i passanti
che vanno diritti per la loro strada:
"Chi è inesperto venga qui!".
E a chi è privo di senno ella dice:
"Le acque furtive sono dolci,
il pane preso di nascosto è gustoso".
Egli non si accorge che là ci sono le ombre
e i suoi invitati scendono nel profondo del regno dei morti.»*

¹¹⁵ CARL'ANGELO MAZZA, *Il Tempio della virtù allusivo al Tempio di Gerosolima*, Roma 1706, p. 38.

¹¹⁶ *Ivi*, strofa CXIX, p. 41.

*ci tarpa l'ale; ed apre solo a nui
questa strada quaggiù per gire a Lui.»¹¹⁷*

Fra le virtù teologali del principe, la più grande, conformemente al dettato paolino¹¹⁸, è la carità, descritta come fuoco dell'amore di Dio, acceso dalla visione del creato «*nel carcer terren*»:

*«Nel suo penoso esiglio al fin sagace
tanto serpeggia pur, ch'ove risplenda,
trovando in terra ancor l'eterna face,
fia, che supernamente in lei s'accenda.
Così toccando il suolo, il suolo adorna*

Raggio, che dal Ciel scende, e al Ciel ritorna.»¹¹⁹

Il medesimo ardore avrebbe spinto il principe ad offrire la sua devozione al santo di Paola, «*conforme al suo bel cor*»¹²⁰; da giusto, egli eleva un altare a Dio «*sulle spoglie/di passioni dome e vinti sensi*»¹²¹. La religiosità di Ferdinando appare, da questi versi, indirizzata alla rettitudine, alla generosità e al dominio di sé (tratti riconducibili allo stoicismo cristiano¹²²), ma anche all'edificazione di luoghi di culto, in questo caso un apparato effimero negli appartamenti del principe, paragonato al Tempio di Salomone.

Se dunque il testo è un elogio delle doti e della fede del principe, espressa non con la frequentazione delle chiese ma col mecenatismo (cosa che il padre gli rimproverava), il frontespizio illustrato trasmetteva al pubblico il medesimo contenuto degli affreschi del Corridoio degli Angiolini: l'esaltazione delle arti e della poesia come guida alla sapienza e alla virtù, quasi certamente con l'intento di segnalare l'opposizione dell'erede al trono alla politica di Cosimo III.

L'impegno nella realizzazione di esecuzioni musicali, sacre e profane, e rappresentazioni teatrali non differiva dal collezionismo di Ferdinando nello scopo di onorare la sapienza e favorire la virtù, anche fra il popolo, il che creava dissidi col padre e con la nonna. Una lettera, quasi liberatoria, di Ferdinando a Francesco Maria de' Medici, lo zio sodale negli interessi teatrali¹²³, relativa ai preparativi per le nozze della sorella Anna Maria Luisa (insoddisfacenti agli occhi del principe), esemplifica la diversità di vedute riguardo allo spettacolo e al mecenatismo tra Ferdinando e Francesco Maria da un lato, Cosimo III e Vittoria della Rovere dall'altro:

¹¹⁷ *Ivi*, strofa CXXVII, p. 43.

¹¹⁸ I Cor 13, 13.

¹¹⁹ *Ivi*, strofa CXLVII, p. 50.

¹²⁰ *Ivi*, strofa LIII, p. 19.

¹²¹ *Ivi*, strofa LVI, p. 20.

¹²² LAGRÉE in *The Routledge Handbook* 2016, pp. 260-265; POHLENZ 2014, pp. 376, 400, 432, 446.

¹²³ Vedi FANTAPPIÉ *cit.*

«Lei non mi avisa [sic] delle feste che si preparano, e pure fino qua arrivano gli echi sonori de i martelli che battono in testa a i chiodi per l'addobbo de i palazi [sic] e i ragli festivi che mandono [sic] fuori i muli per l'avviso ricevuto delle nove lettighe, e belli arredi che li si preparano, dalla altra parte si sentono i gemiti de i poveri cavalli quali a orecchi bassi vano [sic] a metersi [sic] quelle sellaccie di Carlo quinto o a dirli bono del tempo della guerra di Siena tutte toppe, benché non manchi pelle d'asino e di Bue da ricoprirle, ne [sic] sonagli da metterli alle testiere e tanto più li parrà strano di vedere quelle bestie che erano asuefatte [sic] a portare i pesi più vili essere in oggi con ricchi [sic] attrari destinati a gl'ufizi più riguardevoli, e loro esser lasciati in non [sic] cantone.

Anche la povera Euterpe e madonna Clio goliono [sic] avere il lor gusto mentre gli vole andar giù l'appalto che avevano preso di fare inni e commedie per le noze [sic] de i grandi e se il diavolo le denta [sic] a venire qua giù a volerlo disputare le caciono [sic] subito nei Mendicanti à fare i punti di Venezia o a dirli bono a comporre laude su i soggetti che li darà il canonico Verrazzani [...] Il Palladio pole ire a vendere i suoi scartafacci del modo di costruire i teatri al pizzicagnuolo, con tutti gli altri che anno abbindolato intorno alle meccaniche già che in oggi con maggior facilità si lascia fare alla natura, e solo si stima il Bianco et il Callotti che anno arricchito [sic] di abiti le figure stroppiate e i caramogi [...] Se veramente a voi pare di poter fare parte nessuna o con la Ser.^{ma} o con altri che bisognerebbe fare qualche festa o almeno che se li potesse dare nome di festa per mostrare almeno la stima che si fa delli alori perché dubito si abbia à far male e di certe cose fori di qua faranno gran caso se ben che noi le stimiamo minchionerie...»¹²⁴

Per l'erede al trono, dunque, la spettacolarità concretizzava ed esibiva il patrocinio delle arti e degli artisti più valenti (gli "allori") da parte della casata, anche per motivi di prestigio, mentre il Granduca e la Granduchessa madre non ritenevano di dover profondere denaro ed impegno in quelle che forse giudicavano frivolezze, nonostante il mecenatismo musicale di Vittoria della Rovere, legato tuttavia al modello controriformistico del costante riferimento al sacro.¹²⁵ Colpisce l'accenno in negativo a Baccio del Bianco e Jacques Callot: Ferdinando possedeva alcuni dipinti di

¹²⁴ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5828, Lettere del Gran Principe Ferdinando, Livorno, 2 febbraio 1691 (trascritta parzialmente in PATRIZIA URBANI, *Il Principe nelle reti*, in Gian Gastone (1671-1737) - *Testimonianze e scoperte sull'ultimo Granduca de' Medici*, Firenze 2008, p. 123).

¹²⁵ ANTONELLA D'OVIDIO, *Sul mecenatismo musicale di Vittoria della Rovere: alcune considerazioni*, in *Firenze e la musica - Fonti, protagonisti e committenza - Scritti in onore di Maria Adelaide Bartoli Bacherini*, Roma 2014, pp. 300-303. A tal proposito, i commenti sarcastici del Gran Principe sulla povertà delle feste per le nozze della sorella, rivolti allo zio cardinale alla vigilia del conclave successivo alla morte di Alessandro VIII, suscitano il dubbio che il suo auspicio di un «Papa di garbo» nella lettera a Francesco Maria del 5 febbraio 1691 significasse l'aspirazione a vedere sul soglio di Pietro un pontefice sensibile alle arti, favorevole all'opera in musica e al canto femminile, banditi a Roma da Innocenzo XI nel 1676 (MARIO RINALDI, *Arcangelo Corelli*, Milano 1953, p. 73).

“caramogi”¹²⁶, che, ai suoi occhi, evidentemente assumevano un significato di *exemplum* negativo e ridicolo dal punto di vista contenutistico e formale, al contrario delle pastorali di Crespi ed altri, dal significato moralmente e stilisticamente positivo.

Testimoniano ulteriormente le convinzioni del Gran Principe sullo spettacolo alcuni scritti dedicatigli da Anton Maria Salvini, docente di greco all’Università di Pisa, vicino allo stoicismo¹²⁷, in particolare l’*Introduzione per l’Accademia fatta da’ sigg. Mozzi alla vigilia del compleanno del Gran Principe*, nel 1703:

*«Il buon gusto è quello, che gli intaglia la statua, e fa del sublime suo intelletto il ritratto, mentre il dimostra d’ogni artificioso lavoro, e di tutte l’erudite mani intendentissimo. Che se al nobile divertimento di Regia scena, e a Musa d’eroiche azioni rappresentatrice, rivolge il magnanimo suo pensiero, in Regia Villa con suo disegno nobilmente accresciuta, fa comparire nella sua propria forma la Magnificenza. E laddove il Fondatore di quella, come l’Inscrizion mostra, al genio, e alla ilarità de’soli suoi servitori la destinò, il nostro Principe alla lieta frequenza dell’amata nobiltà, e del diletto popolo ne fa parte.»*¹²⁸

Analoghi concetti trasmette l’iscrizione stilata in memoria del principe, patrono dell’Accademia degli Infuocati che gestiva il Teatro del Cocomero di Firenze:

“MAGNO ETRURIAE PRINCIPI FERDINANDO MAGNI ETRURIAE DUCIS COSMI
III FILIO. ARTIUM OMNIUM PRAECLARUM ET PUBLICAE HILARITATIS
AMANTI. SCENICAM PHILOSOPHIAM PER MUSICEN IN ANIMOS SUAVITER
INFLUENTEM POPULIQUE MORES FORMANTEM EGREGIE PROMOVENTI.
ACADEMICVS INFOCATORUM COETUS MOERENS ET NOMINI EIUS
DEVOTISSIMUS. PIIS EIUS MEMORIAM COLENS EXSEQUIIS PRINCIPI
BENEMERENTI. PATRONO OPTIMO. GRATI ANIMI CAUSSA [*sic*].”¹²⁹

Salvini forse comprendeva meglio di Cosimo III, scarsamente incline alla musica,¹³⁰ e della sua corte, legata all’idea controriformistica di legittimazione del potere tramite il riferimento costante

¹²⁶ *Per il Gran Principe Ferdinando - Nature morte, paesi, bambocciate e caramogi dalle collezioni medicee*, catalogo della mostra (Poggio a Caiano, Villa medicea, 5 luglio - 5 novembre 2013), Firenze 2013, pp. 52-57.

¹²⁷ Voce “Salvini, Anton Maria” in *Dizionario biografico degli italiani* (consultazione online su www.treccani.it); TOMMASO GALANTI, *Il riscatto di Francesco Feroni nella sua cappella alla Santissima Annunziata*, in “Artista”, 2012, p. 46.

¹²⁸ ANTON MARIA SALVINI, *Discorsi accademici detti da lui nell’Accademia degli Apatisti*, Firenze 1733, III, p. 152.

¹²⁹ GIOVANNI LAMI, *Memorabilia Itolorum eruditione praestantium quibus vertens saeculum gloriatur*, Firenze 1742, I, p. 108. Traduzione della scrivente: «Al Gran Principe di Toscana Ferdinando, figlio del Granduca di Toscana Cosimo III, amante di tutte le arti illustri e della pubblica ilarità, promotore della filosofia scenica, che s’insinua soavemente negli animi tramite la musica e forma i costumi del popolo egregiamente, l’Accademia degli Infuocati, afflitta e devotissima al suo nome, onorando la sua memoria con pie esequie ad un principe benemerito, ottimo patrono, a motivo di un animo grato.»

¹³⁰ LETO PULITI, *Cenni storici della vita del serenissimo Ferdinando dei Medici granprincipe di Toscana e della origine del pianoforte*, Firenze 1874, p. 36.

alla sfera religiosa, della quale era esempio il mecenatismo musicale di Vittoria della Rovere,¹³¹ che la passione di Ferdinando per la musica, il teatro e le arti, il suo impegno nell'aprire ai virtuosi e agli intendenti le proprie stanze e le ville predilette, nascevano non da edonismo o debolezza caratteriale, ma da un sincero desiderio di condividere e promuovere la sapienza e la bellezza, secondo la dottrina stoica del significato etico delle arti.

¹³¹ D'OVIDIO *cit.*

VIOLANTE BEATRICE DI BAVIERA E LO STOICISMO

Negli ultimi anni, le ricerche di Leonardo Spinelli, Giulia Calvi, Silvia Benassai e altri hanno rivalutato il ruolo di Violante Beatrice di Baviera, moglie del Gran Principe, nelle vicende storiche e collezionistiche della fine della dinastia Medici.¹³² Ho accennato, nel capitolo su *La pulce*, al suo impegno mecenatistico e sociale a favore delle donne; in questo capitolo, vorrei porre l'accento sul suo autoritratto letterario, risalente all'agosto del 1693 e conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze in traduzione italiana (l'originale in francese è perduto¹³³), poiché mi sembra carico di pensieri stoici, alla luce dei quali si può meglio intendere la comunione intellettuale e mecenatistica col marito.¹³⁴ Il *Ritratto di Madama Violante di Baviera* è un tardo esempio del genere del *portrait littéraire*, inaugurato da Anne Marie Louise d'Orléans, mademoiselle de Montpensier (zia materna di Ferdinando) a metà '600; mantiene alcuni *topoi* del modello francese - il confronto con la pittura, la suddivisione in descrizione del corpo e descrizione dell'anima, la convinzione che l'individuo sia il miglior conoscitore di se stesso, l'ossequio all'amor proprio, la dichiarazione di sincerità - ma se ne discosta significativamente in altri punti.¹³⁵ Credo che un'ispirazione neostoica, risalente all'educazione bavarese dell'autrice, possa spiegare tali discrepanze, in primo luogo, la svalutazione dell'esteriorità, al contrario di quanto avveniva nella società mondana parigina.¹³⁶

Descrivendo il proprio aspetto fisico, senza celarne i difetti, Violante dichiara avversione agli artifici della moda e dell'estetica:

«La verità è che studiando poco di parer bella, non posso accomodarmi al tormento dell'affettazione. Si trova comunemente nel mio sesso chi non può risolversi a rilasciare lo specchio senza essersi considerata da capo a' piedi, ma io passo delle settimane intere senza guardarmici, e quando sono allo specchio, è solo per vedere se la scuffia, o il ciuffo mi casca troppo sul naso, perché infine non voglio lasciarmi riprendere di troppa negligenza.»¹³⁷

Il professarsi aliena dalla vanità femminile, indipendentemente dalla veridicità dell'affermazione e dalle convenzioni letterarie, implica a mio parere un'adesione al modello di donna virtuosa, priva

¹³² L. SPINELLI 2010, pp. 88, 141, 212-218; IDEM 2014, p. 120; BENASSAI 2014, pp. 97-100.

¹³³ *Ritratto di Madama Violante di Baviera Gran Principessa di Toscana. Fatto da per sé stessa in lingua francese, e mandato in Roma al conte Bernardo Bernardi nel mese d'Agosto 1693*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Panciatichiano, 228, 11. Cfr. L. SPINELLI 2010, pp. 80-87.

¹³⁴ L. SPINELLI 2014, p. 115.

¹³⁵ MARINA D'AMELIA, *Esercizi di stile: l'autoritratto di Violante di Baviera*, in *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti*, atti del convegno (Firenze - San Domenico di Fiesole, 6-8 ottobre 2005), Firenze 2008, pp. 567-577.

¹³⁶ *Ivi*, p. 570.

¹³⁷ *Ritratto di Madama Violante di Baviera*, cc. 280-281 (trascritto parzialmente in L. SPINELLI 2010, p. 82).

dei difetti ritenuti tipici del suo sesso, impersonato, nell'opera di Seneca, dalle destinatarie di due *Consolationes*: la madre Elvia e Marcia.¹³⁸

Nella seconda parte del manoscritto, il *Ritratto della mia Anima*, Violante prosegue nella condanna dei vizi umani, per fuggire i quali ricerca la solitudine, nonostante il proprio «*buonissimo umore*» - altra caratteristica che la distingue dalle scrittrici francesi¹³⁹:

*«Voi direte, ch'essa non ha attrattive, se non per gli humori malinconici, et accidiosì, ma considerate, vi prego, che la solitudine è il vero modo, per il quale si vive sempre contento, et in riposo, il quale non si trova nella moltitudine della gente, nella quale si stà sempre in previsto di ricevere qualche dispiacere ò per una parola disgustosa, ò per un'attione poco gradita.»*¹⁴⁰

Il desiderio di fuggire i commenti maligni dedicandosi agli studi, alla conversazione con persone intelligenti e all'amicizia¹⁴¹ risulta sorprendentemente vicino ai pensieri del marito, anche nell'ambivalenza verso il proprio ruolo,¹⁴² quindi potrebbe ugualmente ispirarsi alla senechiana condanna del volgo, aristocratico e popolare,¹⁴³ ribadita da Lipsio¹⁴⁴; d'altronde, ella scrive di aborreire la maldicenza, «*il più detestabile vizio, che sia sopra la terra*»¹⁴⁵. Ella confessa anche di non essere capace di adulare nessuno, anzi di odiare gli adulatori¹⁴⁶ - un odio dettato, probabilmente, dal loro fingersi amici¹⁴⁷ - e di praticare con difficoltà, solo se necessario, la “dissimulazione onesta” dei propri sentimenti¹⁴⁸:

*«La finzione però mi è un fiero supplizio, e non posso dir'altro, se non che la dissimulazione non sta bene ad alcuno. Questa è una passione troppo vile, e niuno si può compiacere in fingere senza havere della falsità nell'anima, il che io stimo assai biasimevole.»*¹⁴⁹

La renitente adesione alle convenzioni sociali da parte di Violante nasconde quindi la critica delle medesime¹⁵⁰, alla quale il marito avrebbe dato espressione pittorica nei dipinti chiesti a Crespi durante il soggiorno toscano (si pensi alla derisione dell'inganno e di chi vi cade nella *Fiera di*

¹³⁸ SENECA, *Consolatio ad Helviam matrem*, XVI; *Consolatio ad Marciam*, I.

¹³⁹ D'AMELIA 2008, pp. 574-575.

¹⁴⁰ *Ritratto di Madama Violante di Baviera*, c. 281 (citato in L. SPINELLI 2010, p. 83).

¹⁴¹ D'AMELIA 2008, p. 575.

¹⁴² *Ivi*, p. 577.

¹⁴³ SENECA, *De Ira*, III, 37.

¹⁴⁴ GIUSTO LIPSIO, *Manuductio ad Stoicam philosophiam*, III, 10; *De constantia*, II, 3.

¹⁴⁵ *Ritratto di Madama Violante di Baviera*, c. 285 (citato in L. SPINELLI 2010, p. 83). Vedi SENECA, *De Ira*, II, 22.

¹⁴⁶ *Ivi*, c. 283.

¹⁴⁷ Cfr. SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, XLV, 7.

¹⁴⁸ L. SPINELLI 2010, p. 84. Lipsio giustifica la *levis fraus*, ossia la diffidenza e la dissimulazione, per il bene dello Stato, a causa della cattiveria e della fallacia umane (*Politicorum libri VI*, Leida 1628, IV, 13-14; LAGRÉE in *The Routledge Handbook* 2016, pp. 267-268).

¹⁴⁹ *Ritratto di Madama Violante di Baviera*, c. 282.

¹⁵⁰ D'AMELIA 2008, p. 577.

Poggio a Caiano); la dissimulazione, al pari dell'adulazione, le ripugna perché contraria alla verità, che per gli stoici è parte della virtù¹⁵¹ alla quale l'uomo tende per natura.

Gli stoici ritenevano le donne capaci di virtù quanto gli uomini¹⁵², idea che Violante afferma ripetutamente nel manoscritto, e che ne determinò il patronato di artiste, cantanti ed accademie femminili:

«Io ho grande ardire, e non temo niente. Puol essere, che qualcheduno si maraviglierà di questa lode, che mi do, ma ditemi, non è più considerabile trovare in una Femina uno spirito nobile, e fortezza d' animo, che in un uomo? [...] In una parola io mi sono risoluta di mostrarmi tale quale io sono, o quale mi riconosco d'essere.»¹⁵³

«É veramente una cosa ridicola sostenere che le Femine non possano tacersi. In quanto à me io pretendo, che questa sia una ingiustizia, che ci vien fatta.»¹⁵⁴

Oltre ad inserirsi nella coeva *querelle des femmes*¹⁵⁵ e ad ispirarsi alla letteratura francese del '600, che esortava regine e principesse ad emulare virtù maschili,¹⁵⁶ queste frasi implicano, a mio parere, risvolti filosofici e politici. L'universalità della virtù è infatti uno degli argomenti adottati da Giusto Lipsio, nei *Politicorum libri VI*, a favore del governo femminile, che il filosofo approva, sulla scorta di esempi di regine «*fortes, caetae, castae*», esenti dalle debolezze comunemente attribuite alle donne, tratti da Tacito¹⁵⁷; poiché il trattato di Lipsio esercitò un notevole influsso sul nonno di Violante, Massimiliano di Baviera¹⁵⁸, è possibile che ella ne abbia appreso i precetti al tempo dell'educazione bavarese¹⁵⁹, donde i pensieri stoici espressi nel testo in esame, che, forse intensificati dal matrimonio con lo stoico Ferdinando, l'accompagnarono per tutta la vita, al punto che, nell'iscrizione trovata dentro la sua bara al momento della traslazione in San Lorenzo, nel 1810, si elogiava la sua «*summa in adversis constantia*»¹⁶⁰. Quando salì al governo di Siena, Violante seppe mettere in pratica la visione di Lipsio riguardo alle donne governanti, per esempio

¹⁵¹ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, XCIV, 45.

¹⁵² POHLENZ 2014, p. 165. Cfr. SENECA, *Consolatio ad Helviam matrem*, XIX, 7; *Consolatio ad Marciam*, XVI; *De beneficiis* III, 18, 2.

¹⁵³ *Ritratto di Madama Violante di Baviera*, c. 282 (citato in L. SPINELLI 2010, p. 86).

¹⁵⁴ *Ivi*, c. 283.

¹⁵⁵ L. SPINELLI 2010, p. 86.

¹⁵⁶ D'AMELIA 2008, p. 573.

¹⁵⁷ GIUSTO LIPSIO, *Politicorum libri VI*, II, 3.

¹⁵⁸ JAN PAPY, "Justus Lipsius", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2011 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/justus-lipsius/>>.

¹⁵⁹ L. SPINELLI 2010, pp. 86-87.

¹⁶⁰ DOMENICO MORENI, *Pompe funebri celebrate nell'Imp. e Real Basilica di San Lorenzo*, Firenze 1827, pp. 332-333. La locuzione *in adversis* si riferisce quasi certamente alle difficoltà incontrate da Violante prima nella vita coniugale, poi nei rapporti con la cognata, tornata a Firenze nel 1716 (cfr. L. SPINELLI 2010, p. 205, e RANUZZI COSPI 2016, pp. 276-281), forse anche all'esilio della famiglia d'origine dalla Baviera, fra il 1704 e il 1714, a causa della sconfitta del fratello, Massimiliano Emanuele, nella guerra di successione spagnola (cfr. *Vita della Gran Principessa Violante governatrice della città, e stato di Siena*, in *Bibliotechina Grassoccia*, ristampa anastatica: Bologna 1967, pp. 10-11).

facendo coincidere la propria “onorabilità” con l’applicazione delle normative e delle procedure, non col comportamento sessuale, al quale era stato tradizionalmente legato l’onore femminile.¹⁶¹

Violante si rappresenta come donna non solo virtuosa, ma anche sapiente («*io amo la scienza*»¹⁶²): sfoggia il proprio poliglottismo (si sa che conosceva, oltre al tedesco, l’italiano, il francese, lo spagnolo, il turco, il boemo, l’inglese, l’olandese, il latino¹⁶³) e afferma di cogliere ogni opportunità di dedicarsi alla lettura e agli studi¹⁶⁴.

Al proprio «*carattere di Femina honesta*», riassumibile nella «*modestia, e savia condotta*» unite ad «*ardire, e Civiltà*»¹⁶⁵, la principessa si affida, non essendo «*l’imprese martiali*» consone ad una donna, per ottenere la gloria, ossia l’unanime giudizio dei buoni, corollario della virtù¹⁶⁶:

«*Io stimo la Gloria à prezzo della mia vita [...] è la Gloria un tesoro, che portiamo fin dentro il sepolcro, anzi non resta sepolto con noi, perché è sempre presente alla Posterità, a tal dispetto dell’Invidia l’attioni gloriose vivono eternamente.*»¹⁶⁷

L’aspirazione alla gloria tramite la virtù rivela consapevolezza del proprio destino di granduchessa, nonostante la dichiarata rinuncia all’eroismo militare, poiché Lipsio indica nella gloria uno degli obiettivi della virtù e della magnanimità del principe¹⁶⁸.

In conclusione, rivendicando un riconoscimento del quale forse si sentiva privata, poiché incapace di generare un erede dopo quattro anni di matrimonio¹⁶⁹, Violante, tramite questo scritto, affermava velatamente di possedere le virtù di una sovrana secondo i dettami dello *Speculum principis* più diffuso del diciassettesimo secolo.¹⁷⁰ Gli avvenimenti successivi alla data del manoscritto provano quanto prendesse a cuore i propri compiti di governo, sia durante il matrimonio, quando assunse gli obblighi di prima donna del Granducato, e in seguito quelli del marito moribondo¹⁷¹, sia nella vedovanza, in qualità di Governatrice di Siena, in ossequio al ruolo che la Provvidenza le aveva

¹⁶¹ GIULIA CALVI, *Gli spazi del potere: Violante Beatrice di Baviera in Toscana*, in *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti* 2008, p. 444.

¹⁶² *Ritratto di Madama Violante di Baviera*, c. 283.

¹⁶³ L. SPINELLI 2010, p. 85. Cfr. *Vita della Gran Principessa Violante* 1967, p. 6.

¹⁶⁴ *Ritratto di Madama Violante di Baviera*, c. 284.

¹⁶⁵ *Ritratto di Madama Violante di Baviera*, c. 286.

¹⁶⁶ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, LXXIX 13; LXXXII, 11; XXI, 5; CII, 11-17; CIV, 23.

¹⁶⁷ *Ritratto di Madama Violante di Baviera*, cc.285- 286. Il termine “modestia” potrebbe significare sia “pudore”, sia “umiltà” (l’affermazione che le donne non devono uscire dai confini della modestia col loro coraggio mi convince che si possa proporre anche quest’ultima accezione). Lo stoico Epitteto ritiene l’*aidos* - il sentimento naturale che mette in guardia contro ogni mancanza morale, traducibile con “pudore” - fondamentale per l’uomo, ma ancor più per la donna (POHLENZ 2014, pp. 397, 398 n. 29); Lipsio ritiene la modestia, nel senso di opinione di sé temperata con la ragione, ovvero consapevolezza della propria caducità, virtù del principe (*Politicorum libri VI*, II, 15).

¹⁶⁸ GIUSTO LIPSIO, *Politicorum libri VI*, II,10; *Monita et exempla politica*, Amsterdam 1630, II, 18.

¹⁶⁹ L. SPINELLI 2010, p. 83.

¹⁷⁰ “Justus Lipsius” in *The Stanford Encyclopedia cit.*

¹⁷¹ SILVIA BENASSAI, *Tra le carte di Violante. Note sul mecenatismo della Gran Principessa di Toscana, in Ferdinando di Cosimo III de’Medici, Gran Principe di Toscana, e Violante Beatrice di Baviera* 2014, p. 82; MARITA A. PANZER - ELISABETH PLÖBL, *Bavarias Töchter*, Regensburg 1997, p. 46; L. SPINELLI 2010, p. 99.

assegnato, nonostante le proprie segrete aspirazioni,¹⁷² e seguendo la propria natura, incline alla socialità ed alla diplomazia, preoccupata del bene pubblico che sempre antepose alle istanze personali, capace di sfruttare quella cerimonialità di corte alla quale pure si sentiva intimamente estranea.¹⁷³

Il capitolo dedicato a Violante nei *Memorabilia Itolorum eruditione praestantium* di Giovanni Lami, finora sfuggito agli studi, conferma alcune affermazioni del *Ritratto* autografo e offre ulteriori indizi sulla sua istruzione e affinità con lo stoicismo. Vi si legge che ella studiò la filosofia da fanciulla, alla corte di Monaco, e a quel tempo scrisse un «*de Cosmographia commentarium*»,¹⁷⁴ vi si apprende del suo interesse per l'antichità (comprovato da una visita al *columbarium* di Livia, in compagnia dell'erudito Francesco Bianchini, a Roma nel 1725¹⁷⁵), per la poesia, la musica, il teatro, le conversazioni accademiche, preferiti alle chiacchiere femminili anche quando si trattava di onorare gli ospiti.¹⁷⁶ Un carme latino del medesimo Lami ne celebra la disposizione all'*otium litteratum*, alla ricerca della *quies* che permette di coltivare la virtù e le conversazioni dotte, che, abbiamo visto, è ideale stoico, certamente condiviso con Ferdinando:

*«Usque tamen dulcis Musarum haec omnia curae
Excipiunt, placidamque petis per digna quietem
Otia, vel gaudens veterum cognoscere mores,
Quos ritus colerent, qua religione paverent,
Quod belli fuerit studium, et sapientia pacis;
Vel caecas rerum causas, coelique meatus,
Atque hominum ratio mores quae formet honestos,
Enarrare iubens doctorum accita virorum
Agmina, quae melius quam circumstantia pila
Te Dominam attonitis populis fecere verendam.
Vel lubet e sancto tractos Helicone poetas
Audire, e quorum subitum quis subspicit ore
Praepropero lapsu, et rapido fluere agmine carmen,
Pectore dum tendunt conceptum effundere numen.»¹⁷⁷*

¹⁷² L. SPINELLI 2010, pp. 86-87 e *passim.*; SENECA, *De tranquillitate animi*, X.

¹⁷³ L. SPINELLI 2010, pp. 83-87, 92-93 e *passim.*; IDEM 2014, pp. 115-116.

¹⁷⁴ LAMI 1742, p. 129.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 140.

¹⁷⁶ *Ivi* p. 142.

¹⁷⁷ *Ivi* p. 133. Traduzione della scrivente:

*«Finché le dolci occupazioni delle Muse escludono tutte queste cose,
cerchi la placida quiete attraverso degni passatempi,
o dilettrandoti di conoscere i costumi degli antichi,*

La citazione della ragione come guida della morale umana sembra confermare una preferenza per lo stoicismo della principessa.

Gli indizi di un pensiero stoico di Violante Beatrice di Baviera, parallelo a quello di Ferdinando (con le dovute differenze), insieme alla rivalutazione del suo mecenatismo e del suo ruolo nella vita teatrale del tempo, offrono uno spunto per esaminare sotto una nuova luce il rapporto fra i due, prendendo come punto di partenza ideale l'iscrizione del cuore di Violante di Baviera, deposto per sua volontà nella tomba del marito, che parla di un «*aeternum amoris et concordiae pignus*»¹⁷⁸, dove per *concordia* si intende, a mio parere, condivisione d'ideali artistici e filosofici.

Le *Memorie della Vita* di Ranuzzi Cospi (amico di Ferdinando ma anche di Violante, che ospitò al suo arrivo in Italia nel 1688,¹⁷⁹ mantenendo i contatti anche dopo la morte del principe¹⁸⁰) offrono un quadro del loro rapporto distante da quello delle fonti più note, forse non obiettivo, ma di prima mano:

*«Giunto a Firenze il Ranuzzi, il gran principe lo accolse con la solita naturale amorevolezza, e facendosi lecito esso di umilmente rallegrarsi della qualità della reale sposa, esso principe con la sua solita umana maniera lo corresse dicendoli che era ardire parlar tanto bene e con tanta lode delle donne d'altri, e poi seguìto soggiungendo: "Iddio mi ha dato una principessa di sì rare qualità che non la meritavo, e ne son preso, mentre ella mi ama infinitamente..."»*¹⁸¹

Ranuzzi incolpa le trame di Cecchino, e il suo desiderio di mantenere il controllo sul principe, dell'allontanamento fra i coniugi:

*«Cominciò purtroppo a perdersi quella bella armonia, quella cordial pace e sviscerato amore che era fra i principi coniugati...»*¹⁸²

Visto il rancore del conte verso il castrato, è lecito prendere quest'affermazione *cum grano salis*, ma, ammettendo che l'influsso del cantante sul principe non fosse sempre benefico (la sua attitudine

*quali riti osservassero, per quali presagi si spaventassero,
quali fossero gli esercizi della guerra e la sapienza della pace;
o ordinando alle frotte di dotti chiamate [da te], che meglio di una cerchia di lance
ti fanno signora temibile dai popoli sbalorditi,
di spiegare le occulte cause delle cose, i moti celesti,
e la ragione che educa i costumi onesti degli uomini.
O ti piace udire i poeti provenienti dal santo Elicona, dei quali
qualcuno volge il pensiero ad un'improvvisazione con voce
frettolosa e sfuggente, e la poesia scorre con rapido corso
mentre si sforzano di diffondere l'ispirazione divina concepita nel petto.»*

¹⁷⁸ MORENI 1827, p. 331.

¹⁷⁹ RANUZZI COSPI 2016, p. 246.

¹⁸⁰ BENASSAI 2014, p. 97.

¹⁸¹ RANUZZI COSPI 2016, p. 252.

¹⁸² *Ivi*, p. 280.

all'intrigo emerge dai documenti coevi,¹⁸³ e non è smentita dalla storiografia odierna¹⁸⁴), lo scenario sembra quantomeno plausibile. L'affetto di Ferdinando per la consorte sembra per giunta confermato dalla relazione dell'ambasciatore lucchese Scipione Lucchesini datata 12 dicembre 1693:

«La sig.^{ra} Princ. Violante Beatrice Sposa del sig. Princ. Ferdinando merita parimente i più onorevoli encomij [...] È pienamente soddisfatta della sua conditione, se li accresce il contento in vedersi considerata con tanta parzialità dal G. Duca da gli altri Principi et amata dal sig. Principe suo marito...».¹⁸⁵

Due testimonianze di incerta veridicità non bastano ad affermare che il matrimonio fra i due non fosse infelice, ma sicuramente gettano semi di dubbio sui racconti delle fonti più tarde, adottati dalla storiografia. Per di più, le lettere di Averardo Salviati a Francesco Maria de' Medici, ad un esame attento, sembrano rivelare che all'inizio il loro rapporto fosse meno tormentato di quel che si è scritto in passato, seppure con alti e bassi, dovuti forse a problemi di adattamento reciproco e alle trame di Cecchino.¹⁸⁶

Vale la pena allora tentare una lettura iconografica della *Natura morta* di Bartolomeo Ligozzi [Fig. 100], dono di nozze del principe alla sposa: dietro l'apparenza decorativa, sembra di intravedere un'allegoria dell'«*honestus adfectus*»¹⁸⁷ del matrimonio, punto di partenza di un cammino comune verso la virtù e la sapienza.

L'occhio cade subito sul mazzo di tulipani, simbolo della caducità dei beni terreni e della vita,¹⁸⁸ insidiato dal bruco, simbolo di peccato¹⁸⁹ nonché, in questo caso, del *tempus edax* e dell'inevitabile corruzione delle cose del mondo, in contrasto coi limoni, nei quali i fiori convivono coi frutti, immagine di successione delle generazioni - un augurio di prole, ma anche un rimando all'eterno ciclo della natura - e simbolo di integrità d'animo, castità e indifferenza verso averi transitori.¹⁹⁰ Il pappagallo, immagine mariana di purezza,¹⁹¹ tenendo fra le zampe un rametto con due prugne, simbolo di fedeltà,¹⁹² ribadisce l'invito all'amore coniugale casto, illustrato dal rilievo nel vaso dorato sulla sinistra, con una coppia sdraiata circondata da amorini. I fiori contenuti nel vaso

¹⁸³ PELLEGRINI 1901, pp. 248-249; ORESBIO AGIEO (F. CORSETTI), *Vita di Girolamo Gigli sanese fra gli Arcadi Amaranto Sciaditico*, Firenze 1746, p. 54; W. KIRKENDALE 1993, pp. 441-444.

¹⁸⁴ LORA 2016, pp. 76, 81, 129.

¹⁸⁵ PELLEGRINI 1901, pp. 30, 249.

¹⁸⁶ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5821, 10 agosto - 20 settembre 1689 e senza data.

¹⁸⁷ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, CIV, 3-5.

¹⁸⁸ PICINELLI 1687, voce "Tulipa".

¹⁸⁹ *Ivi*, voce "Bruchus".

¹⁹⁰ *Ivi*, voce "Cider".

¹⁹¹ *Le Garzantine - Simboli*, Milano 2003, voce "Pappagallo".

¹⁹² LUCIA IMPELLUSO, *La natura e i suoi simboli*, Milano 2004, voce "Prugna".

alternano significati positivi e negativi: da un lato, rose¹⁹³ (fiore nuziale, simbolo di virtù e modestia), garofani¹⁹⁴ (simbolo di animo costante), fiori d'arancio¹⁹⁵ (altro fiore nuziale, simbolo di amore costante), crisantemi¹⁹⁶ (simbolo di valore), dall'altro giacinti¹⁹⁷ (allusivi al destino di pianto dell'uomo) e di nuovo tulipani. I coniugi uniti da amore fedele, quindi, non possono sfuggire al dolore e alla transitorietà tipici della condizione umana, ma devono sopportarli con fermezza, sapendo che le avversità sono legge di natura, per temprarsi nella virtù.¹⁹⁸ In secondo piano, un gruppo statuario rappresenta Minerva che sconfigge una figura maschile dalle orecchie d'asino, allegoria dell'Ignoranza¹⁹⁹, dunque allude alla sapienza, premessa e base della virtù,²⁰⁰ e insieme a questa unico bene del saggio²⁰¹; nella fontana, un putto, forse un demone della mitologia classica²⁰², punta una freccia verso un pesce, attributo dell'Ignoranza.²⁰³ La saggezza e la sconfitta della stoltezza, insieme all'amore virtuoso e costante, mettono gli sposi al riparo dalle tempeste - presagite dal cielo cupo²⁰⁴ - entro una loggia dal significato metaforico, della quale si intravede una colonna, nel margine sinistro del dipinto.

La principessa condivideva col marito la passione per la musica, il teatro e la danza: nel *Ritratto*, scrive di amare la musica «*in eccesso*», di cantare e suonare il liuto (il suo interesse per la musica è corroborato dalla corrispondenza con Agostino Steffani, compositore attivo alla corte di Monaco durante la sua infanzia ed adolescenza²⁰⁵), di dilettersi di scrivere «*benché con poco garbo*» e di ballare,²⁰⁶ per giunta, la fondamentale monografia di Leonardo Spinelli ha illustrato la sua attiva partecipazione al mecenatismo musicale e teatrale del marito, e, sempre tramite il marito, alla Repubblica delle Lettere,²⁰⁷ oltre allo sforzo nel proseguire le linee portanti del mecenatismo di Ferdinando nella vedovanza²⁰⁸. Entrambi prestavano particolare attenzione ai talenti naturali, ad

¹⁹³ PICINELLI 1687, voce "Rosa".

¹⁹⁴ *Ivi*, voce "Caryophyllum".

¹⁹⁵ *Ivi*, voce "Aurantium".

¹⁹⁶ *Ivi*, voce "Heliochrysum seu Chrysanthemum".

¹⁹⁷ *Ivi*, voce "Hyacinthus".

¹⁹⁸ SENECA, *De vita beata*, XV.

¹⁹⁹ RIPA 2012, voce "Ignoranza di tutte le cose".

²⁰⁰ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, LXXI.

²⁰¹ SENECA, *De beneficiis*, VII, 1, 7.

²⁰² CARLO DEL BRAVO, *Cecco Bravo: un pittore e gli angeli*, in *Bellezza e pensiero*, Firenze 1997, pp. 236-238.

²⁰³ RIPA 2012, voce "Ignoranza".

²⁰⁴ SENECA, *De beneficiis*, VII, 1, 7.

²⁰⁵ COLIN TIMMS, *Polymath of the Baroque: Agostino Steffani and his music*, Oxford 2003, p. 24, 35, 73-74.

²⁰⁶ *Ritratto di Madama Violante di Baviera*, cc. 283-284 (trascritto parzialmente in L. SPINELLI 2010, pp. 85-86). Le opere in prosa e poesia, in italiano e in latino, e le commedie scritte da Violante sono andate perdute (L. SPINELLI 2010, pp. 85-86).

²⁰⁷ L. SPINELLI 2010 pp. 79-80, 85, 109 segg.; IDEM 2014, p. 115.

²⁰⁸ L. SPINELLI 2014 p. 118.

esempio dei poeti estemporanei - Giovan Battista Fagioli faceva parte della loro cerchia²⁰⁹; dopo la morte di Ferdinando, Violante patrocinò il senese Bernardino Perfetti, al quale fece ottenere l'incoronazione in Campidoglio,²¹⁰ e la contadina improvvisatrice Maria Domenica Mazzetti detta Menica.²¹¹ Anche da vedova, ella mise la propria buona fama al servizio del riconoscimento sociale degli interpreti di teatro, soprattutto del riscatto delle cantanti e dei cantanti dai pregiudizi²¹². Nel 1723, ricevette nella villa di Lappoggi la capofila del "nuovo stile" di canto, Faustina Bordoni, e la fece ritrarre come una gentildonna dalla sua pittrice prediletta, Giovanna Fratellini²¹³; con tutta probabilità, fu lei a promuovere la fusione di due medaglie in onore della primadonna, opera di Giuseppe Brocetti, che causarono immenso scandalo, poiché tale onore si riservava solitamente a poeti, eruditi, uomini di Stato e di Chiesa.²¹⁴

Un altro indizio di quanto fosse cara a Violante la virtù femminile proviene dai due libretti metastasiani inscenati per la stagione di Carnevale al Teatro delle Dame di Roma nel 1728, che la vide ospite d'onore: il *Catone in Utica*, dedicato a lei, con musica di Vinci, e l'*Ezio*, musicato da Auletta. In essi, alle figure femminili eroiche di Marzia, figlia di Catone, Fulvia, promessa sposa di Ezio, ed Onoria, sorella dell'imperatore Valentiniano III innamorata segretamente di Ezio, si affida il compito di rappresentare le virtù di Roma antica, cosa insolita nel libretto d'opera dell'epoca.²¹⁵

Per concludere, la promozione dell'ingegno individuale, caratteristica del mecenatismo e della filosofia stoica di Ferdinando, si declinava, nel mecenatismo di Violante, nell'impegno a favore del genio femminile, in ambito letterario, musicale e pittorico, compatibile con la dottrina stoica dell'uguaglianza di talenti e virtù fra uomo e donna, che traspare dal suo autoritratto letterario; le lettere commendatizie da lei scritte a partire dagli anni '90 del '600 fino alla morte, la frequentazione di cantanti, nonché l'audace commissione di ritratti che celebravano la diva del momento al pari di una donna nobile, provano una stima per gli ingegni non dissimile dalla familiarità del marito con artisti e musicisti. Credo quindi che la prosecuzione delle linee

²⁰⁹ Voce "Fagioli, Giovanni Battista", in *Dizionario Biografico degli Italiani* (consultazione online su www.treccani.it).

²¹⁰ L. SPINELLI 2010, p. 205, IDEM 2014 pp. 121-122.

²¹¹ *Ivi*, pp. 216-218.

²¹² Fra i cantanti e le cantanti che si fregiarono, dal 1717, anno nel quale Violante divenne governatrice di Siena, al 1731, anno della sua morte, del titolo di "virtuosi al servizio della Gran Principessa" figurarono divi di fama europea: Francesca Cuzzoni, Giustina Eberhard, Francesca Bertolli, Antonia Merighi, Gaetano Berenstadt. Altri - Vittoria Tesi, per esempio - le chiesero lettere commendatizie per città italiane ed europee (L. SPINELLI 2010, pp. 210-218).

²¹³ L. SPINELLI 2014, pp. 120-121.

²¹⁴ CORRADO RICCI, *Figure e figure del mondo teatrale*, Milano 1920, pp. 12-14; L. SPINELLI 2014, p. 121.

Corrado Ricci cita, oltre alle due medaglie a noi note (conservate al Museo del Bargello di Firenze, nonché in altri musei e collezioni private), una terza, nella quale erano raffigurati, sul *recto*, una cicala, sul *verso*, il motto "VOX.VOX.PRAETEREAQUE NIHIL"; non ne conosciamo esemplari o menzioni bibliografiche. Cfr. L. SPINELLI 2010, p. 216.

²¹⁵ PAOLO LAGO, *I personaggi classici secondo Metastasio*, Verona 2010, pp. 39-40.

mecenatistiche del marito in ambito musicale, dopo la morte di lui, indichi una comune visione artistica, benché la committenza della principessa nel campo delle arti figurative risulti indubbiamente, allo stato attuale delle conoscenze, più limitata di quella di Ferdinando, concentrandosi su ritratti (dal valore più sociale che collezionistico), nature morte e soggetti sacri, con un interesse particolare per il pastello.²¹⁶ Ciò non esclude che il suo impegno a favore della virtù femminile abbia ispirato, anche lontanamente, le due versioni toscane de *La pulce*, nelle quali la donna, più che sedurre come le protagoniste dei prototipi olandesi del soggetto, sembra irretita dal vizio maschile, sia che rischi di perdere l'onore, sia che l'abbia perduto.

²¹⁶ BENASSAI 2014, pp. 84-112.

TRACCE STOICHE NELLE ICONOGRAFIE DI CRESPI

Nel capitolo precedente, ho cercato di individuare segni di un pensiero stoico nelle iconografie che Ferdinando suggerì a Crespi. Siccome questo artista conobbe, nella sua vita, altri simpatizzanti dello stoicismo - anzitutto Annibale Ranuzzi e Carlo Cesare Malvasia, coi quali ebbe rapporti in gioventù²¹⁷ - credo valga la pena tentare di verificare se tali frequentazioni intellettuali abbiano lasciato tracce nelle originali iconografie di Crespi, e nelle tematiche da lui affrontate in dipinti diversi da quelli fiorentini.

Le biografie coeve fanno trasparire, oltre a quelli discussi nel primo capitolo, altri indizi di un'inclinazione stoica del pittore, a cominciare da quella di Zanotti, che commenta, a proposito dell'*Eraclito e Democrito* (Tolosa, Musée des Augustins):

*«Ne pinse un altro di due filosofi, e come tali espressi veramente, e sono Eraclito, e Democrito, il primo, che piagnea, come ognuno fa, le pazzie degli uomini, e l'altro, che ne ridea; e tale si è lo Spagnuolo, e di tal'umore, che quasi direi, che l'una cosa, e l'altra facesse anch'egli, vedendolo vivere così della usanza nemico, se non che io penso, che anche più filosofo ei sia, ne [sic] si fatto diletto si prenda, ne [sic] si fatto rammarico».*²¹⁸

Il distacco, intriso d'ironia, dalla follia umana, il disdegno dell'opinione corrente, caratterizzano, si è detto, il saggio nelle opere di Seneca²¹⁹, quindi l'«*estro pittoresco, che non vuol soggezione*», in nome del quale Crespi si vestiva «*in strana foggia, ma comoda a lui*»²²⁰ anche per ricevere illustri visitatori, manifestava forse la sua saggezza stoica (incomprensibile a Zanotti), al pari della «*franchezza, e libertà*» nel parlare, che «*mai non intoppa in cerimonie, e schietto esprime, e senza metafore, le cose*»,²²¹ manifestazione di un animo sincero, secondo l'equivalenza seneciana fra stile oratorio e vita.²²² Nelle stesse pagine, Zanotti narra «*alcune burle giocondissime*», motivate dall'invidia dei nobili nei confronti dei premi tributati al suo talento, che videro protagonista Crespi alla corte toscana:

«Racconta ancora alcune burle giocondissime fatte a' corteggiani del Principe, e fatte, perché conoscea, che alcuni d'essi gl'invidiavano rabbiosamente la grazia del suo signore, e i molti favori, che ne ricevea. Perché maggiormente si rammaricassero, e rodessero, finse una volta di aver trovato un tesoro, e tanto bene seppe il falso adornare, che non vi fu chi non lo tenesse per vero. Un'altra volta fece dispensare alcuni polizzini, in cui notificava, che chiunque avesse perduta una borsa, con un giojello di diamanti, e alcune monete d'oro,

²¹⁷ Cfr. *infra*.

²¹⁸ ZANOTTI 1739, pp. 64-65. Il dipinto è stato esposto alla mostra del 1990 (scheda di catalogo n°93).

²¹⁹ SENECA, *De tranquillitate animi*, XV, 5; *De constantia sapientis* XIV, 4; *Epistulae ad Lucilium*, VII.

²²⁰ ZANOTTI 1739, pp. 66-67.

²²¹ *Ivi*, p. 70.

²²² SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, CXIV.

con una cedola da riscuoter danari, andasse a trovar lo Spagnuolo, da cui, dandogli i debiti contrassegni, avrebbe ogni cosa ricevuto senza ne pure un soldo donare ad alcuno. Questa beffa tanto si accreditò, che fu da piovani questo ritrovamento pubblicato al loro popolo, e non vi mancò ancora chi venisse a riscuoterlo, tentando di coglier ne' contrassegni, ma invano, e così finalmente rimanendo in mano allo Spagnuolo il danaro immaginato, con l'altre cose immaginate ancor esse, alcuni di quella corte ne sentirono la maggiore ambascia del mondo.»²²³

Burle da uomo d'ingegno, finalizzate a smascherare l'ipocrisia ed i vizi di chi non ha altro vanto che il rango, essendo stolto ed avido (per Seneca, la vera nobiltà sta nell'animo virtuoso²²⁴), nello spirito dei dipinti "di genere" commissionati dal principe, che, immaginiamo, rise di cuore alla notizia delle ingegnose beffe del suo pittore preferito. Lo storiografo riporta questi aneddoti, forse, allo scopo di sminuire la statura di Crespi, ma potrebbe designare involontariamente la sua indole di saggio stoico.

Gli affreschi di Palazzo Pepoli Campogrande, dipinti fra il 1690 e il 1700²²⁵ per il conte Ercole Pepoli²²⁶, sono forse il primo capolavoro crespiano nel quale sembrano percepibili significati ispirati a Seneca.

Nel *Trionfo di Ercole* [Fig. 101], forse il primo ad essere eseguito,²²⁷ il carro di Ercole è visto di sottinsù, in parte nascosto dalle nuvole e dalle costellazioni dell'Ariete, del Toro, dei Gemelli, circondato dalle Ore, preceduto dalla prima stella del mattino, seguito dalla prima stella della sera, quindi con gli attributi del carro del Giorno naturale secondo Ripa²²⁸. Sotto di esso vola il Tempo, che abbassa la falce in segno di resa, ma alza la clessidra, guardando verso il basso con cipiglio ammonitore, quasi a preconizzare il termine della gloria del semidio, alla quale allude il paragone implicito col giorno. Al trascorrere del carro si oppone la saldezza delle Stagioni, ben piantate sulla cornice che prosegue illusoriamente la cornice lignea sottostante, entro nicchie a *trompe-l'oeil*, circondate da putti e sorridenti, tranne l'Inverno, che fa un cenno quasi di saluto con la mano. La loro iconografia segue le indicazioni di Ripa,²²⁹ con alcune interessanti variazioni: l'Estate non regge una fiaccola,²³⁰ bensì una lente, che designa parimenti il calore del sole estivo (capace di

²²³ ZANOTTI 1739, p. 69.

²²⁴ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, XLIV, 5.

²²⁵ ANGELO MAZZA, *I «turgidi floridi affreschi» in Palazzo Pepoli*, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, pp. CCVIII-CCIX.

²²⁶ ZANOTTI 1739, p. 44.

²²⁷ MAZZA 1990, p. CCIX.

²²⁸ RIPA 2012, voci "Carro del giorno naturale", "Giorno naturale".

²²⁹ *Ivi*, voce "Stagioni".

²³⁰ *Ivi*, voce "Estate".

provocare un incendio, se la sua luce passa attraverso quella lente) ma con un significato sottinteso di ingannevolezza; accanto all'Inverno, un putto dalla pelle bruna, vestito di blu, soffia il mantice alle spalle di un altro dalla pelle chiara, vestito di giallo - il contrasto cromatico fra i due e il mantice persuadono che essi rappresentino la Discordia²³¹, minaccia alla quiete e alla convivialità dell'Inverno.²³² Sulla risata irriverente e "popolare" di queste figure²³³ la critica ha scritto numerose pagine, allo scopo di esaltare la «spoliazione di ogni finzione mitologica e letteraria»²³⁴ da parte dell'antiaccademico pittore - a me sembra, piuttosto, che ci si trovi davanti ad una riflessione seneciana sul tempo e sulla rinomanza, sotto un velo di fresca ironia. La fugacità e l'illusorietà del trionfo dell'eroe, sottolineate dalle nuvole e dalle figure allegoriche che lo circondano, scatenano l'ilarità di quelle figure che sanno di essere realmente eterne e sempre di ritorno, a differenza della fama; reazione democritea davanti ad un falso valore²³⁵ e insieme giocosa esortazione al committente, omonimo dell'eroe, a non confidare troppo in esso.

Nel secondo, l'*Olimpo* [Fig. 102], prosegue la giustapposizione di precarietà delle cose umane ed eternità della natura. Il consesso degli dèi glorifica casa Pepoli²³⁶: infatti Oceano offre a Giove, circondato di luce dal carro di Apollo, uno scudo con lo stemma Pepoli, la cui cornice irregolare lo fa somigliare ad un tipico specchio dell'epoca (forse un altro richiamo alla fallacia della gloria, che Mercurio, immerso nella luce e quindi scarsamente visibile, scende a propagare); Marte tende a Giove l'elmo in segno di pace, mentre Minerva abbassa una bandiera sporgendosi, dando un altro segnale di pace. Dietro Oceano, Teti indica il carro di Nettuno e Anfitrite, fra i marosi, incorniciato da alberi spogli sui cui rami spuntano le prime gemme, preludio alla primavera e segno del ricominciare del ciclo naturale; Diana e le ninfe ricevono rose da un putto sceso dall'alto, mentre un altro putto toglie la corda all'arco dopo aver ucciso un cinghiale, sul quale siede - particolari allusivi alla primavera, stagione di interruzione della caccia - al tema primaverile si lega l'erote con la fiaccola che scende dal cielo a spargere l'amore e la fecondità di Venere. Nell'angolo della parete in cui si trovano Diana e le ninfe, un putto alato con la tromba della Fama²³⁷ sta su un rudere, forse un sepolcro, sormontato da un'urna sbrecciata, segni di transitorietà²³⁸, in contrasto col Ratto di Proserpina all'altro capo della parete, causa dell'eterno ciclo delle stagioni secondo il mito²³⁹, ed introduce il gruppo delle Parche. Perno del discorso, la parca Atropo, che incontra lo sguardo

²³¹ *Ivi*, voce "Discordia", 94.2.

²³² *Ivi*, voce "Inverno".

²³³ MAZZA 1990, p. CCXI; *Le antiche stanze* 2000, pp. 13-15.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ SENECA, *Epistule ad Lucilium*, XCV, 58-59.

²³⁶ ZANOTTI 1739, p. 44.

²³⁷ RIPA 2012, voce "Fama".

²³⁸ Si veda l'acquaforte *Temporalis aeternitas* di Giovanni Benedetto Castiglione, alla quale Crespi avrebbe potuto ispirarsi.

²³⁹ *Der Neue Pauly*, voce "Persephone, Kore".

dell'osservatore non appena questi entra²⁴⁰, ride mentre taglia il filo della vita, quindi mette in dubbio, con una risata democritea, l'assunto della raffigurazione centrale, l'eterna gloria dei Pepoli, rammentando il potere del Fato²⁴¹; il dubbio è ribadito dai putti accanto a lei, che fanno bolle di sapone e colgono rose, tradizionali simboli di caducità.

L'accostamento fra le Parche, il tempo ciclico dell'anno e la letizia in questi affreschi suggerisce quasi che l'iconografia celi un rimando al primo coro dell'*Hercules furens* di Seneca, occulto monito (non sappiamo se richiesto o gradito²⁴²) al committente omonimo:

«*Dum fata sinunt,
vivite laeti; properat cursu
vita citato volucrique die
rota praecipitis vertitur anni;
durae peragunt pensa sorores
nec sua retro fila revolvunt.*»²⁴³

Forse precedono di qualche anno gli affreschi di palazzo Pepoli Campogrande le scene di cantina e di macelleria dipinte grazie al patronato di Giovanni Ricci (ora perdute) di cui parla Zanotti.²⁴⁴ Le scene di lavoro del *corpus* crespiano, aderenti alla tradizione carraccesca²⁴⁵, allusive forse alla stoica filantropia per chi esercita la virtù in una vita povera ed attiva²⁴⁶ - forse con un occhio alle idee di carità pratica che, decenni più tardi, avrebbe ammirato nel *Trattato della carità cristiana* di Muratori - affrontano un soggetto umile, ma in fondo onesto, quindi non disprezzabile, alla stregua delle "scene di genere" pratolinesi.²⁴⁷ La luce piove dall'alto, quasi segno di favore divino, sui vendemmiatori della *Cantina* dell'Ermitage, nella cucina dove la *Sguattera* degli Uffizi [Fig. 103], memore degli esempi d'Olanda, lavora silenziosa²⁴⁸; penetra anche nella seteria osservata da Crespi con la camera ottica ed immortalata nella *Bollitura* e nel *Trasporto dei bozzoli di seta* [Fig. 104-

²⁴⁰ Osservazione della scrivente *in loco*.

²⁴¹ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, XLIV.

²⁴² *Le antiche stanze* 2000, p. 14.

²⁴³ SENECA, *Hercules furens*, vv. 177-182: «Finché il destino lo consente, vivete lieti; la vita si affretta con passo veloce e con giorni alati si volge la ruota dell'anno che precipita; spietate filano il loro panno le sorelle e non riavvolgono indietro i loro fili.» (Traduzione di Giancarlo Giardina, in SENECA, *Tragedie*, a cura di Giancarlo Giardina e Rita Cuccioli Melloni, Torino 2009, p. 129).

²⁴⁴ ZANOTTI 1739, p. 36; MERRIMAN 1980, p. 114.

²⁴⁵ SPIKE 1986, p. 16.

²⁴⁶ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, LXVI.

²⁴⁷ PETRUCCI 1982, pp. 120-123.

²⁴⁸ MERRIMAN 1980, pp. 114-115.

105].²⁴⁹ Davanti alla fatica di queste figure, è facile convincersi di trovarsi davanti a popolani retti, degni di simpatia,²⁵⁰ esempi viventi dell'idea che la virtù non conosca distinzioni di rango.²⁵¹

Fra l'ultimo decennio del diciassettesimo secolo e il primo decennio del diciottesimo secolo si colloca la produzione di quadri (una decina circa) con *Amorini e ninfe dormienti*, o *Amorini dormienti disarmati dalle ninfe*, per via di un passo di Zanotti che dà notizia di ninfe e amorini dipinti per il maresciallo Enea Caprara, bolognese residente a Vienna, e trasferiti a Bologna col resto della collezione alla sua morte (1701).²⁵² Questi soggetti forse propongono, in veste lepida e mitologica, l'antico tema stoico della lotta tra virtù e vizio, che l'autore avrebbe trattato per Ferdinando, in veste rustica e burlesca, nei *Tondi*. Negli *Amorini che disarmano ninfe dormienti* della National Gallery of Art di Washington [Fig. 106], i Cupidi si comportano in modo vizioso: uno guarda allo specchio una lettera²⁵³ con un cuore trafitto sopra che tiene sotto i piedi, e così facendo guarda anche i propri genitali (chiaro segno di lussuria), altri aprono forzieri e ne prelevano il contenuto, forse per rubarlo, spinti dall'avidità, altri ancora solleticano le ninfe, gesto dal probabile doppio senso erotico. Negli *Amorini dormienti disarmati dalle ninfe* ora conservati a Palazzo Pepoli Campogrande [Fig. 107], quadro datato da Gnudi al tempo degli affreschi Pepoli²⁵⁴, le ninfe tolgono agli Amorini dormienti arco e frecce (quindi la possibilità di ferirle con gli strali della passione amorosa) facendosi beffe della loro scarsa attenzione. Al sonno dei Cupidi si oppone la vigilanza di una ninfa e del cane sullo sfondo, mentre un'altra ninfa ha spezzato l'arco di un amorino e ride, invitata a far silenzio da una compagna; il gesto di spezzare l'arco ricorda la vittoria di Anteros su Eros nell'*Emblema* LXXII di Alciato, ovvero il primato dell'Amore virtuoso su quello lascivo²⁵⁵, dunque il riso sembra esprimere la derisione delle passioni volgari da parte della virtù.

Indizi di una fede cristiana condizionata da tendenze stoiche emergono dai soggetti sacri più cari a Crespi: estasi, martiri, miracoli, trattati anche quando la revisione della religiosità tradizionale li aveva eclissati nel gusto artistico bolognese²⁵⁶; santi contemplativi, spesso in scenari naturali; scene di pietà e sofferenza (principalmente episodi della Passione), dipinte sempre più frequentemente

²⁴⁹ GIORDANO VIROLI, schede di catalogo n° 39-40, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 75.

²⁵⁰ LAGRÉE 2017, p. 268.

²⁵¹ SENECA, *De beneficiis*, III, 18, 2-4; *Epistulae ad Lucilium*, XLIV.

²⁵² GIORDANO VIROLI, schede di catalogo n°34-35, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 65.

²⁵³ Nel dipinto di analogo soggetto di collezione privata, esposto nella mostra del 1990 (scheda catalogo n°34, p. 66) la lettera diventa uno spartito, forse simbolo del potere seduttivo della musica e di chi la esegue.

²⁵⁴ GIORDANO VIROLI, scheda di catalogo n°22, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 42.

²⁵⁵ ALCIATO 2015, pp. 385-390.

²⁵⁶ E. RICCOMINI 1977, p. 11.

negli ultimi anni di attività.²⁵⁷ Secondo Lipsio, i miracoli dipendono dalla Provvidenza divina che può creare eccezioni alle leggi naturali²⁵⁸, e lo stesso si può dire delle estasi, segni di elezione divina concessi ai santi per saziare il loro amore della Verità divina.²⁵⁹

Al ritorno da Pratulino si colloca l'*Estasi di san Bernardino* della Pinacoteca di Bologna²⁶⁰ [Fig. 108], nella quale il santo leggente contempla il Nome di Gesù, posa la destra su un libro aperto e la sinistra sul cuore, elevato sopra la campagna nel cielo serotino e accompagnato dagli angeli, che attirano l'attenzione sugli attributi del santo, emblemi delle sue virtù: l'umiltà (a destra, due puttini giocano con la mitria e il pastorale, simbolo degli onori che egli rifiutò²⁶¹), l'ingegno, grazie al quale immaginò il trigramma, svelato dalle nubi come ispirazione celeste, e la dottrina, esaltati dall'angelo sulla sinistra, che tiene il libro e indica il trigramma, le labbra incurvate in un lieve sorriso e gli occhi adombrati alla Rembrandt²⁶², segno del suo essere portavoce degli imperscrutabili disegni della Provvidenza. Bellissimo esempio di estasi, associata ad un miracolo, è l'*Estasi di s. Stanislao Kostka* della Chiesa del Gesù di Ferrara [Fig. 109], dipinta intorno al 1727, poco prima del *pendant* col *Miracolo di s. Francesco Saverio*.²⁶³ Si tratta di un santo che rifiutò gli onori terreni - nobile, inviato dal padre a studiare nel Collegio dei Gesuiti di Vienna, entrò nella Compagnia di Gesù nonostante l'opposizione della famiglia e morì novizio diciottenne, ma già esempio di continenza e fermezza²⁶⁴ - affiancato da Luigi Gonzaga, canonizzato insieme a lui nel 1726, un altro giovane gesuita che lottò contro la volontà paterna per seguire la propria vocazione.²⁶⁵ Crespi doveva sentire simpatia per questa categoria di santi, a giudicare da quanti ne dipinse; simpatia motivata forse dalla stoica repulsione per i falsi beni, dei quali è simbolo la corona deposta sul pavimento, accanto agli arnesi da pellegrino di Stanislao.

Il *Miracolo di san Francesco Saverio*²⁶⁶ [Fig. 110] avviene in una delle chiese edificate dal santo in Oriente, affollata di «popolo, tutto variamente all'indiana vestito, e vari affetti esprimente; e in queste cose principalmente si sa, che lo Spagnuolo vale moltissimo.»²⁶⁷ L'opposizione fra la fermezza di Saverio, al centro dell'equilibrata composizione, con gli occhi rivolti al cielo, entro un volto dai tratti reniani, tipico dei personaggi sacri di Crespi a partire dagli anni '20²⁶⁸, e i frenetici gesti degli indigeni, che dirigono lo sguardo verso le diagonali della composizione, ricorda la pala

²⁵⁷ MERRIMAN 1980, p. 184.

²⁵⁸ GIUSTO LIPSIO, *De constantia*, I, 20; LAGRÉE 2017, p. 261.

²⁵⁹ Comunicazione orale del prof. Lorenzo Gnocchi.

²⁶⁰ GIORDANO VIROLI, scheda catalogo n°43, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 82.

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² MERRIMAN 1980, p. 168-171.

²⁶³ GIORDANO VIROLI, scheda di catalogo n°84, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 168.

²⁶⁴ *Bibliotheca Sanctorum*, voce "Stanislao Kostka".

²⁶⁵ *Ivi*, voce "Luigi Gonzaga".

²⁶⁶ GIORDANO VIROLI, scheda di catalogo n°89, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 178.

²⁶⁷ ZANOTTI 1739, p. 57.

²⁶⁸ MERRIMAN 1980, p. 187.

di Rubens di analogo soggetto per i Gesuiti di Anversa²⁶⁹. Fumaroli²⁷⁰ accosta l'agitazione del popolo nelle pale di Rubens alla coeva trattatistica sulle passioni, di cui i pittori si servivano per differenziare le reazioni istintive degli ignoranti dalla calma sapienza dei santi; una teoria applicabile anche alla pala di Crespi, in base alla quale si potrebbe confermare lo stoicismo di lui, per via dell'accostamento allo stoico Rubens.

I martiri e Cristo deriso, invece, potrebbero rappresentare la stoica pazienza nelle tribolazioni,²⁷¹ sostenuta dalla fede nella Provvidenza²⁷² che, ovviamente, ha conferito doti eccezionali a Gesù, come si vede nelle varie versioni della *Sacra Famiglia* (ad esempio quella del Museo Puskin di Mosca²⁷³ [Fig. 111]) nelle quali Crespi ritrae Gesù Bambino in atto di leggere un rotolo, evidenziandone l'ingegno miracoloso.²⁷⁴ Fra le scene di martirio di Crespi, spiccano i «*quattro gran quadri*» per i benedettini di San Paolo d'Argon, in provincia di Bergamo,²⁷⁵ soprattutto il *Martirio di san Giovanni Evangelista* [Fig. 112] per l'attenta resa dei bagliori del fuoco sul calderone e sui carnefici.²⁷⁶ Giovanni oppone la propria fede in Cristo all'idolo che un uomo velato (forse un sacerdote pagano) gli ordina rabbiosamente di adorare, e si volge in preghiera al Cielo che ha stabilito per lui il martirio, impassibile nel dolore, luminoso e delicato nel corpo. L'altro apostolo della serie, *Sant'Andrea*²⁷⁷ [Fig. 113], sovrastato dal carnefice che lo tiene al laccio, adora la croce che i manigoldi innalzano, anch'egli saldo a fronte dell'agitazione delle figure intorno a lui, ad eccezione dell'uomo in piedi all'estrema sinistra (simile alle donne della *Strage* fiorentina, nel suo isolamento) che distoglie lo sguardo dalla scena mentre la indica, quasi chiedendosi perché la giustizia divina consenta la morte di un giusto, e perché questi abbia chiesto al popolo di non ostacolarlo sulla via del martirio.²⁷⁸

Il *Martirio di Pietro d'Arbuès* del Collegio di Spagna di Bologna, datato al 1736-7 [Fig. 114]²⁷⁹, è un'opera rappresentativa della tarda attività del pittore. Il martire, Inquisitore d'Aragona, sta fermo al centro del quadro, circondato dai *marranos* colpevoli del suo assassinio, caricati nelle espressioni

²⁶⁹ *Ivi*, pp. 176-7.

²⁷⁰ FUMAROLI 1995, pp. 224-225.

²⁷¹ LIPSIO, *De constantia*, I, 12; *Manuductio ad Stoicam philosophiam* III, 12; SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, LXVII.

²⁷² SENECA, *De constantia sapientis*, IX, 3.

²⁷³ GIORDANO VIROLI, scheda di catalogo n°50, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 100.

²⁷⁴ DEL BRAVO 2003, p. 52.

²⁷⁵ ZANOTTI 1739, p. 61; LUIGI CRESPI 1769, p. 215.

²⁷⁶ GIORDANO VIROLI, scheda di catalogo n°90, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 180.

²⁷⁷ IDEM, scheda di catalogo n°91, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 182.

²⁷⁸ *Martyrologium Romanum Vetus*, Die 30 Novembris (consultazione online su www.documentacatholicaomnia.eu).

²⁷⁹ GIORDANO VIROLI, scheda di catalogo n°104, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 206.

e nei gesti,²⁸⁰ in contrasto con la limpidezza reniana del moribondo con gli occhi rivolti al cielo, inerme perché al corrente del complotto per ucciderlo²⁸¹; sullo sfondo, i fedeli fuggono.

L'ingiusta sofferenza di un uomo eccezionale, incarnazione della Verità, mandato dalla Provvidenza, si dispiegava nelle due versioni di *Cristo deriso*, datate al 1735-40, l'unica superstite delle quali è alla Pinacoteca di Bologna [Fig. 115].²⁸² L'iconografia segue il racconto evangelico dell'incoronazione di spine.²⁸³ Due degli schernitori portano in capo un elmo, tre una spada al fianco; quello in basso a sinistra estrae da un vaso rotto un panno bianco intriso d'acqua, forse per tergere Gesù dal sangue e dagli sputi - un pietoso intenzionato a soccorrere il giusto condannato da innocente, quindi in grado di riconoscere la Verità - ma colui che toglie la canna dalle mani di Gesù lo rimprovera. Sembra impietosito anche il soldato in piedi a destra, tagliato dal bordo del quadro (la lancia fa pensare che si tratti di Longino). Cristo è esangue, con gli occhi semichiusi - un'insistenza sulla sofferenza di Gesù insolita nell'arte di questo periodo²⁸⁴ - ma la purezza del suo volto afferma l'abbandono alla volontà del Padre e la consapevolezza del proprio destino di sacrificio per l'umanità. La caratterizzazione dei santi e di Cristo con lineamenti ripresi dal modello della purezza classica in arte, Guido Reni, imperturbabili anche nei tormenti, sembra sintetizzare la costanza del sapiente che ama la verità e obbedisce a Dio, mostrandosi veramente libero,²⁸⁵ al contrario degli stolti, in balia della falsità e della violenza.

I santi in meditazione, colti nella loro vita semplice da una luce carezzevole (è il caso del *San Girolamo* della National Gallery di Londra²⁸⁶ [Fig. 116]), potevano ricordare al pittore la propria scelta di allontanarsi dall'opinione comune e dall'onore mondano,²⁸⁷ per dedicarsi a ritrarre con affettuosa reverenza la natura e la vita intorno a sé, cogliendovi scintille divine di verità.²⁸⁸ Analogamente, le prime opere sacre del pittore, la *Predica del Battista* di S. Salvatore a Bologna²⁸⁹ [Fig. 56] e il *Sant'Antonio tentato dai demoni* di S. Nicolò degli Albari a Bologna (commissionato da Malvasia)²⁹⁰ [Fig. 117], offrono immagini di eremiti vaticinatori o in lotta coi bassi impulsi, immersi nella luce dell'alba e nella natura.

Un altro soggetto con valenze stoiche, trattato da lui due volte, per il cardinal Ottoboni (nel quadro ora all'Ermitage [Fig. 118]) e per i Rangoni (nella pala di Stuffione, in provincia di Modena) è il

²⁸⁰ MERRIMAN 1980, pp. 184-5.

²⁸¹ *Bibliotheca Sanctorum*, voce "Pietro d'Arbuès".

²⁸² GIORDANO VIROLI, scheda di catalogo n°112, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 222.

²⁸³ Mt 27, 27-31. Cfr. Mc 15, 16-20 e Gv 19, 1-3.

²⁸⁴ MERRIMAN 1980, p. 186.

²⁸⁵ LAGRÉE 2017, p. 260.

²⁸⁶ GIORDANO VIROLI, scheda di catalogo n°23, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 44.

²⁸⁷ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, LXVIII.

²⁸⁸ LAGRÉE 2017, p. 256.

²⁸⁹ GIORDANO VIROLI, scheda di catalogo n°5, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 10.

²⁹⁰ GIORDANO VIROLI, scheda di catalogo n°6, in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, p. 12.

Transito di San Giuseppe, esempio della fine di un uomo giusto e saggio - si noti che il Gran Principe chiese a Johann Karl Loth una pala del medesimo soggetto per la cappella Feroni alla SS. Annunziata.²⁹¹

L'Allegoria dell'Ingegno

Lo Spagnolo dedicò alla facoltà mentale nella quale più confidava un dipinto in cui l'impianto allegorico si stempera nella cordialità e nel calore della "macchia" guercinesca: l'*Allegoria dell'Ingegno* datata intorno al 1700, conservata al Musée des Beaux-Arts di Strasburgo [Fig. 119].

L'iconografia si scosta, in buona parte, dal modello definito nell'*Iconologia* di Ripa:

«Un giovane d'aspetto feroce ed ardito, sarà nudo, averà in capo un elmo e per cimiero un'Aquila; a gl'homeri l'ali di diversi colori. Terrà con la sinistra mano un arco et con la destra una frezza, stando con attenzione in atto di tirare. Ingegno è quella potenza di spirito che per natura rende l'omo pronto e capace di tutte quelle scienze ond'egli applica il volere e l'opera. Giovane si dipinge, per dimostrare che la potenza intellettiva non invecchia mai. Si rappresenta con la testa armata, et in vista fiero et ardito, per dimostrare il vigore e la forza. L'aquila per cimiero dinota la generosità et sublimità sua, perciocché Pindaro paragona gli huomini di alto ingegno a questo uccello, avendo egli la vista acutissima, et il volo di gran lunga superiore a gli altri animali volatili. Si dipinge nudo e con l'ali di diversi colori per significare la sua velocità, prontezza nel suo discorso, e la varietà dell'inventioni.

*L'arco e la frezza in atto di tirare mostra l'investigazione e l'acutezza.»*²⁹²

Il giovane del quadro di Crespi non è «in atto di tirare», bensì tiene in mano arco e frecce e punta il dito contro il proprio cuore, mentre guarda fuori dal quadro con aria non certo feroce, gli occhi velati dall'ombra della visiera, tenendo l'altra mano su un libro, con una sfera armillare alle spalle, attributi assenti nel lemma di Ripa. L'artista non sottolinea - a differenza di Guercino, in un disegno della Royal Library di Windsor, tradotto in incisione da G. B. Pasqualini²⁹³ - il vigore e la forza dell'ingegno, ma il suo carattere di dono superiore che si offre, con spontaneità, alla mente umana, quale strumento di conoscenza; ciò corrisponde alla visione stoica dell'ingegno, dote naturale da prediligere perché conforme alla mente divina che regge la natura.²⁹⁴

La sfera armillare allude forse all'origine divina dell'ingegno, e trova un precedente nei *Symbolicarum quaestionum libri quinque* di Achille Bocchi (Bologna 1574), per la precisione nel *Symbolum CXXXII*: «*Mens orbem illustrat, retinet sapientia mentem*» («La mente illumina il

²⁹¹ GALANTI 2012, p. 53 e n.

²⁹² RIPA 2012, voce "Ingegno".

²⁹³ PRISCO BAGNI, *Guercino e i suoi incisori*, Roma 1988, pp. 54, 58.

²⁹⁴ DIOGENE LAERZIO, *Vite dei filosofi*, VII, 1, 107.

mondo, la sapienza mantiene la mente») [Fig. 120]. Nell'illustrazione, due figure allegoriche - l'Abbondanza e l'Intelligenza, a giudicare dagli attributi - sorreggono le sfere celesti, sospese ad una catena tenuta dalla Mano Divina che fa piovere luce, col motto $\tau\omicron\ \phi\omega\sigma\ \epsilon\nu\ \tau\eta\ \sigma\kappa\omicron\tau\iota\alpha\ \phi\alpha\iota\nu\epsilon\iota$, "la luce (dell'intelletto) splende nelle tenebre"; il poemetto latino seguente spiega che l'intelletto, dono divino, illumina la mente umana, la quale risale la catena delle cause dell'essere, quindi il forte fascio luminoso che investe l'Ingegno potrebbe alludere al lume dell'intelletto. Il libro rappresenta concretamente le «*scienze, ond'egli applica il valore, e l'opera*», a sottolineare l'aspetto conoscitivo dell'ingegno, non la sua rapidità; secondo Ripa, il gesto di indicare una pagina di un libro aperto è proprio della Cognizione, ovvero della conoscenza sensibile²⁹⁵, che per gli stoici è primaria²⁹⁶.

Nel suo stile franco e spontaneo, Crespi offre un'immagine "bizzarra" dell'Ingegno - forse raffigurazione del proprio ingegno, che gli consentiva di penetrare in profondità negli svariati soggetti che gli si proponevano con poche pennellate rapide, capaci di far sorgere le figure dalla tela in un lampo di furore poetico.

²⁹⁵ RIPA 2012, voce "Cognizione".

²⁹⁶ POHLENZ 2014, p. 90-92.

LO STOICISMO FRA FIRENZE E BOLOGNA

L'interesse per Seneca si diffuse in tutt'Europa dalla seconda metà del XVI sec.²⁹⁷, e sia Crespi sia il Gran Principe ebbero varie opportunità di venire a contatto con lo stoicismo, nei rispettivi ambienti culturali.

A Bologna, professava il senechismo l'Accademia dei Gelati (fondata nel 1588 dai fratelli Gessi e da Melchiorre Zoppio) della quale fece parte Virgilio Malvezzi, il principale rappresentante del senechismo del diciassettesimo secolo²⁹⁸, amico e mecenate di Guido Reni²⁹⁹ al quale avrebbe suggerito i soggetti stoici dei suicidi di Lucrezia, Ercole, Cleopatra.³⁰⁰ Malvezzi, nelle *Considerationi con occasione d'alcuni luoghi delle vite d'Alcibiade e Coriolano* (Bologna 1648), dà spazio a divagazioni sulla pittura per riflettere sulla volubilità del volgo, schiavo dei sensi e delle passioni. Se nella *Vita di Alcibiade* osserva che Tintoretto, pur "inferiore" a Raffaello, attira di più l'attenzione per via della sua pittura di *furor*, nella *Vita di Coriolano* si schiera invece a favore dell'ultima maniera di Tiziano, improntata al «*robusto maschile*», ossia al vigore, alla semplicità e alla sostanza, sulla quale il riguardante «*si fermerà con ammirazione*» sentendosi «*violentemente rapire*»³⁰¹ - parole che ricordano quelle di Seneca a proposito dell'insegnamento dei filosofi:

«*Ci sono quelli che si entusiasmano a sentire le sublimi espressioni e partecipano ai sentimenti dell'oratore con l'animo e il volto eccitati [...] Essi sono rapiti dalla bellezza dei pensieri, non dalla vana armonia della parole.*»³⁰²

Nella stessa Accademia esordì Malvasia, membro col nome di Ascoso e più volte principe³⁰³; considerato il suo ruolo nella formazione di Crespi, è probabile che da lui il giovane artista abbia appreso concetti senechiani. Faceva parte della medesima Accademia, col nome di Procelloso³⁰⁴, anche Annibale Ranuzzi, seguace dichiarato di Seneca, che, secondo Fantuzzi, apprese in Francia «*il libero filosofare di quelle scuole*» e lo perfezionò a Firenze al tempo di Ferdinando II³⁰⁵ - quest'ultimo dettaglio induce a ritenere che la filosofia in questione fosse il neostoicismo.

A Firenze, lo stoicismo attecchì dal 1600, quando Baccio Bandinelli tradusse in italiano *La sainte philosophie* di Du Vair.³⁰⁶ Qui Salvator Rosa, dal 1640 al 1649, approfondì le sue conoscenze di questa filosofia³⁰⁷ nella cerchia del poeta Giovan Battista Ricciardi, di Evangelista Torricelli e

²⁹⁷ JOHN SELLARS, *Stoicism*, Abingdon-New York 2014, pp. 162-3.

²⁹⁸ MARZOT 1944, p. 198.

²⁹⁹ STEPHEN PEPPER, *Guido Reni*, Londra 1984, pp. 43-45.

³⁰⁰ FUMAROLI 1995, p. 338.

³⁰¹ SOHM 1991, pp. 56-57.

³⁰² SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, CVIII, 7.

³⁰³ Voce "Malvasia, Carlo Cesare", in *Dizionario biografico degli italiani* (consultazione online su www.treccani.it).

³⁰⁴ CARAPELLI 1984, p. 70.

³⁰⁵ BETTI 1999, pp. 106, 107.

³⁰⁶ DEL BRAVO 1997, p. 232.

³⁰⁷ LUIGI SALERNO, *Il dissenso nella pittura*, "Storia dell'arte", 5.1970, pp. 34-65.

Carlo Dati, e con la fondazione dell'Accademia dei Percossi, associazione informale di accademici fiorentini allo scopo d'improvvisare poesie o commedie e di assistere alle esibizioni di Rosa.³⁰⁸ Dalle sue ambizioni letterarie e filosofiche e da precise committenze nascono, soprattutto dopo la rottura coi Medici, le iconografie di questo periodo (forse ideate dall'amico Ricciardi)³⁰⁹, ad esempio i paesaggi dominati da un *locus horrendus* e le allegorie morali che spesso trattano il tema della *vanitas*, soprattutto l'*Humana Fragilitas*³¹⁰. A Firenze Rosa introdusse la pittura di soggetto filosofico, in un ambiente che l'insegnamento di Galileo aveva reso ricettivo a tali tematiche: non solo le suddette allegorie, ma anche i numerosi ritratti di filosofi stoici, cinici, epicurei, solitari e mal vestiti - filone inaugurato da Rubens ad Anversa, nell'ambito della cerchia di Lipsio, e da lui portato in Italia, contemporaneamente a Ribera.³¹¹ Tema tipico della pittura di Rosa di questo periodo, nonché della produzione dei Percossi in generale, è la contiguità fra le arti,³¹² che il napoletano tratta nei *pendants*, fra i quali il *Ritratto di filosofo* (Londra, National Gallery) e *La Poesia* (rispettivamente autoritratto e ritratto della moglie Lucrezia), *La Poesia e La Musica* (Roma, Palazzo Barberini).³¹³

Le *Satire* di Rosa, critiche dell'immoralità e della scarsa considerazione dell'ingegno nella vita di corte (problema al quale, è il caso di dirlo, Ferdinando cercava di rimediare), rientrano in un genere che, nel '600, fiorì quasi esclusivamente in Toscana, sul modello di Giovenale, esaltato da Lipsio, piuttosto che su quello oraziano del secolo precedente. Dai modelli romani derivarono dottrine stoiche riscontrabili in alcune satire di Jacopo Soldani e Benedetto Menzini, ad esempio l'invito a fuggire la città corrotta per dedicarsi alla vita immersa nella natura, alla quale anche Michelangelo Buonarroti il Giovane dedicò versi.³¹⁴ Menzini, tuttavia, attaccava (non senza invidia per i loro successi) gli stoici fiorentini del tempo, a suo dire ipocriti; principale bersaglio, che compare nelle *Satire* III e V sotto lo pseudonimo di "Curculione", era Giovanni Andrea Moniglia, medico e librettista, attivo per il teatro di Pratolino nei primi anni d'apertura.³¹⁵ Nella *Satira* II, per glorificare la propria originalità, egli denigra i saccenti che si appellano a Lipsio e Gassendi, segno che il neostoicismo era noto a Firenze al punto da essere proverbiale, insieme all'atomismo neoepicureo:

«Disse per acquietar quei rei garbugli
Né prese, come fanno i Dottoracci,

³⁰⁸ CATERINA VOLPI, *Salvator Rosa (1615-1673) "pittore famoso"*, Roma 2014, pp. 202-203.

³⁰⁹ *Ivi*, pp. 182-183.

³¹⁰ SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, *Il teatro filosofico della vanità: le iconografie di Salvator Rosa*, in *Salvator Rosa tra mito e magia*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, 18 aprile 2008 - 29 giugno 2008), Napoli 2008, pp. 66-82.

³¹¹ VOLPI 2014, pp. 171-176.

³¹² *Ivi*, p. 215.

³¹³ *Ivi*, p. 170.

³¹⁴ UBERTO LIMENTANI, *La satira nel Seicento*, Milano 1961, pp. 12-25.

³¹⁵ *Ivi*, pp. 302, 311.

*Da Lissio, e da Gassendo i lor mescugli».*³¹⁶

Di Menzini, per il quale provava una certa considerazione,³¹⁷ Ferdinando poteva apprezzare la critica ai persecutori di Galileo e al «*volgo ammiratore*»³¹⁸ della *Satira I*, anche se dubito che condividesse la critica a Lipsio e Gassendi, dei quali possedeva libri e ritratti. Di certo gli era congeniale, della satira seicentesca toscana, il sentimento della natura incolta³¹⁹, nella quale uno stoico poteva leggere la grandezza di Dio.³²⁰

Senechiano era anche Vincenzo da Filicaja, altro poeta favorito del Gran Principe³²¹; lo dimostrò nel rifiutare a lungo cariche pubbliche, nonostante le difficoltà economiche, per timore di perdere la propria libertà, rifugiandosi nella propria villa di campagna.³²² Il rifiuto degli onori e delle ricchezze a favore della libertà e del raccoglimento è tema ricorrente delle sue poesie,³²³ ad esempio, della Canzone XXXI:

*«Del piccol Mondo su gran giogo altero,
Che ha sotto 'l piè le nubi, e al ciel s'appoggia,
Sorge alta rocca, alle cui cime il nero
Vapor basso de'sensi unqua non pioggia.
Ivi è l'aere più puro, e più sincero,
Né 'l siede vento mai, né 'l bagna pioggia;
E dalle guerre degli affetti esente
Regna, come in suo Trono, ivi la mente.
Colà, dappoi che al giovenil desio
Fur maestri del ver gl'inganni stessi,
Fermi mia stanza, e come in suol già mio,
Nuova colonia di pensier vi eressi;
E mi scostai dal volgo; e nel natio
Costume in parte le follie corressi:
Qual fu poscia mia vita, e qual divenne
Nel mio solingo esilio, altri l'accenne. [...]
Tal, mentre ascoso, senza nome alcuno,
Sotto l'ombra perpetua degli anni*

³¹⁶ BENEDETTO MENZINI, *Le Satire*, Leida 1759, p. 40 (consultazione online su Google Books).

³¹⁷ LAMI 1742, p. 105.

³¹⁸ MENZINI 1759, p. 20.

³¹⁹ LIMENTANI 1961, p. 25.

³²⁰ DEL BRAVO 1997, p. 234.

³²¹ LAMI *cit.*

³²² Voce "Filicaja, Vincenzo da", in *Dizionario Biografico degli Italiani* (consultazione online su www.treccani.it).

³²³ MARZOT 1944, p. 230.

*Corre 'l mio nome tenebroso e bruno,
 Pace mi godo, e non pavento inganni.
 Né mill'altri piacer valgon quest'uno;
 Né fia ch'io brami da'miei propri affanni
 Trar fama, o che del cor l'interna guerra
 Chiaro mi faccia, e rinomato in Terra. [...]*
*Interni orrori, dal cui fosco un lume
 Spunta di Fede, ch'è del Sol più chiaro;
 Se i cupi orror de'boschi empio costume
 Adorò già degli altri Numi al paro,
 Voi non adoro io no; ma 'l vero Nume.
 In voi ben meglio ad adorare imparo:
 E fatto a me delle vostr'ombre scudo,
 Esule fortunato, in voi mi chiudo.»³²⁴*

Analogo tema affrontano i sonetti CXV, CXXXIX e CXL.

I sonetti CXLIII e CXLIV trattano, invece, dell'effetto dell'Amore celeste sull'ingegno, concetto vivo nel cuore di Ferdinando:

*«Arsi di nobil foco; e l'foco mio
 Fu tanto influsso d'increata stella:
 Foco, che spense qual più rea facella
 Sovente avvampa in giovenil desio».³²⁵
 «D'alto assai più, che da terren valore,
 Muove l'impresa; né terrena è l'arte;
 Ma l'autor ne se'tu, superno Amore.»³²⁶*

Fanno capo senza dubbio allo stoicismo i sonetti CXLVI e CXLVII, che vertono sulla conformità al volere divino e sulla consolazione nelle avversità:

*«Peno, e in lui, ch'è dell'Alme Alma e riposo,
 Confido, e 'l mio col suo penar consolo;
 E fatto già di due voleri un solo,
 Pien d'umiltate al suo voler mi sposo.»³²⁷*

³²⁴ VINCENZO DA FILICAJA, *Poesie*, Londra - Livorno 1781, pp. 71 - 75 (consultazione online su Google Books).

³²⁵ *Ivi*, p. 125.

³²⁶ *Ivi*, p. 126.

³²⁷ *Ivi*, p. 128.

*«Piango di gioja, se 'l divin rigore
Amabilmente mi flagella; e pace
Tal sento in me, ch'ogni altro ben mi spiace,
E per dolcezza mi si schianta il core.»³²⁸*

Inoltre, il CXIX e il CXX, incentrati sulla vittoria delle passioni:

*«Far potess' io di quei piacer vendetta,
Che preso, e morto a tradimento m'hanno
Sotto la fè d'un lusinghier tiranno,
Che ognor tradisce, e nel tradir diletta! [...]
Ah se in me stesso il naturale instinto
Non vinco, è frale ogni riparo; e s'io
Vinco me stesso, ogni nemico è vinto.»³²⁹*

Ferdinando possedeva la prima edizione a stampa (Firenze 1688) delle *Orationes* che il latinista Benedetto Averani recitò per trent'anni il giorno d'Ognissanti, all'apertura dell'anno accademico dell'università di Pisa³³⁰, elencata nel catalogo della biblioteca del nostro³³¹. In esse si riscontrano sentenze stoiche, perché, stando all'allievo Anton Maria Salvini, Averani anteponeva la morale stoica alle altre, pur ammirando Platone³³² - nella fattispecie, vi si espongono le prerogative del saggio stoico: il cosmopolitismo (*Oratio* I), la perseveranza (X, XI), la virtù e la purificazione dal vizio (V, VI). Chi s'incammina per la via della Sapienza deve fuggire la superbia (VII) e l'ignavia (XII), dedicarsi all'*otium* (IV) ed imitare i sapienti, non la folla (XIII); la Sapienza vince la fortuna (II) e il piacere dannoso (VI).³³³

Come si è visto, lo stoicismo circolava ampiamente sia a Firenze sia a Bologna, quindi il principe, ma anche (in modo meno sistematico) il pittore poterono entrarvi in contatto fin dalla giovinezza e interiorizzarne i precetti.

³²⁸ *Ivi*, p. 129.

³²⁹ *Ivi*, p. 69.

³³⁰ Voce "Averani, Benedetto", in *Dizionario Biografico degli Italiani* (consultazione online su www.treccani.it).

³³¹ *Serenissimi Ferdinandi Magni Etruriae Principis secretioris bibliothecae catalogus*, c. 20.

³³² ANTON MARIA SALVINI, *Delle lodi di Benedetto Averani*, Firenze 1709, p. 17 (consultazione online su Google Books).

³³³ BENEDETTO AVERANI, *Orationes habitae Pisis*, Firenze 1688 (consultazione online su Google Books).

STOICISMO CRISTIANO E RINNOVAMENTO RELIGIOSO

L'analisi iconologica dell'*Estasi di s. Margherita da Cortona* e dei soggetti sacri elencati nella quadreria del Gran Principe ha portato alla luce pensieri stoico - cristiani, il che persuade a riconsiderare le nozioni correnti sulla sua religiosità. È nota la sua avversione per buona parte del clero, soprattutto a causa dei suoi intrighi³³⁴, non contrastante tuttavia con la fede e la carità asserite dagli elogi funebri:

*«Egli tanto altamente sentiva di Dio, e de i misterij di nostra Fede, quanto bassamente di se medesimo. [...] Verso i poveri, e i luoghi pii esercitava frequentemente atti di beneficenza a loro sollievo, e al ricorso de' miserabili non era mai tarda la sua compassione, né inutile.»*³³⁵

*«Non solamente fu egli di Dio, e dei Santi perpetuo, e costantissimo veneratore, ma delle spirituali divine cose estimatore saggio, giusto, e divotissimo, e specialmente della gran Reina del Paradiso, da lui con singulare affettuosissima religione adorata, ed amata; delle quali cose tutte fan fede le cristiane sue massime, i suoi ragionamenti, l'assistenza alle sacre funzioni anche in tempo di sua non perfetta salute; e sovra tutto, quell'aver convertito così sovente la migliore, e per sé più comoda parte del suo Palazzo in divoto Santuario [...], la paterna amorosissima tenerezza, che per li bisognosi nodriva, per la quale, in quell'anno, che questa Cittade alcuna stretta di vittuaglia soffrì, fu più di una volta veduto le suppliche de' poveri non consolar solamente, ma riceverle bene spesso con occhi vicinissimi a lagrimare...»*³³⁶

Le fonti registrano la sua particolare devozione per san Francesco di Paola, della quale si è parlato in precedenza:

*«Fra le sue particolari divozioni egli ebbe distintamente in venerazione San Francesco di Paola, di cui possedendo una insigne reliquia, soleva ogni anno nella festa di questo Santo, che è a i 2. di Aprile, esporla in una stanza del suo appartamento con una sempre nuova, e bizzarra macchina, con la quale veniva rappresentata qualche miracolosa azione del Santo e per tre giorni continovi permetteva, che indifferentemente ognuno la venerasse...»*³³⁷

Perché venerare un santo non popolare in Toscana, apparentemente agli antipodi della vita e degli interessi del principe? Penso, in considerazione delle sue tendenze stoiche, che Ferdinando si riconoscesse nel distacco dai beni materiali e dagli onori a favore di una vita eremitica, nella condanna degli abusi di potere e del lusso ecclesiastico, nella povertà e nella carità del fondatore dei

³³⁴ PIERACCINI 1925, p. 722.

³³⁵ *Giornale de' Letterati d'Italia* 1714, pp. 15-16.

³³⁶ SABBATINI 1741, p. 173.

³³⁷ *Giornale de'Letterati d'Italia* 1714, p. 16.

Minimi, dotato da Dio di precoce vocazione e della capacità di entrare nel cuore delle persone nonostante la scarsa dottrina (quindi d'ingegno naturale), nonché di doti taumaturgiche.³³⁸

Il disprezzo del principe per il clero ammetteva eccezioni: nella sua cerchia si contavano alcuni prelati, fra i quali Jacopo Morigia, suo maestro³³⁹ e padre Ferdinando Paolucci, frate servita e cantante.³⁴⁰ Dal *Giornale de' Letterati d'Italia* si apprende che egli ricevette i padri Mabillon e Montfaucon, benedettini della congregazione di S. Mauro, il primo fondatore della paleografia e della diplomatica moderne e direttore degli *Acta Sanctorum ordinis Sancti Benedicti* (1668-1701)³⁴¹, il secondo, allievo dell'altro, fondatore della paleografia greca e dell'antiquaria, autore dei repertori iconografici *L'antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-24) e *Les monuments de la monarchie française* (1729-33)³⁴².

«Infiniti poi sono i Letterati, che di questo Serenissimo Principe hanno parlato con lode ne' loro scritti, e che col nome di lui gli [sic] hanno alla pubblica luce raccomandati. Noi non sapremmo da chi meglio incominciare il catalogo, che da que' due chiarissimi lumi della Religione Benedettina, cioè da i padri Mabillon, e Montfaucon, i quali ne' loro viaggi d'Italia, dove ebbero occasione di conoscerlo, non lasciarono di farne in poche, ma acconcie parole l'elogio. Il primo, che fu in Firenze nell'Aprile, e Maggio del 1686, così ne scrive nel suo *Iter Italicum* pag. 193 e 194. 'Deinde ad audientiam Magni Principi FERDINANDI, ac Principis GASTONI admissi sumus: in quibus praeclara illa Mediceorum indoles, idest innata in litteras et litteratos viros propensio, com aliis exhimiis dotibus deprehenditur.' L'altro, che fu pure in Firenze nel Febbrajo, e Marzo del 1700 così lasciò scritto nel suo *Diarium Italicum* pag. 360. 'Magnum Hetruriae Principem, duce D. Abbate Monasterii, convenimus, a quo pro innata humanitate nulla non benevolentiae significatione ad colloquium admissi sumus. Iussit ille omnia in palatio exhiberi, picturas scilicet, magnificamque totam supelectilem, quam ipse summo studio collegerat, augetque in dies, ec.'».³⁴³

Scrive Lami a tal proposito:

«Anno MDCLXXXVI Ioannes Mabillonius, Monachus Gallus praestantissimus, Florentiam advenit, qui a Ferdinando perhumaniter ad colloquium admissus, ob doctrinae laudem plurimi ad eo factus est, & adiutus omnimodis. [...] Quanta quoque benignitate amplexus

³³⁸ *Bibliotheca Sanctorum*, voce "Francesco di Paola".

³³⁹ *Giornale de' Letterati d'Italia* 1714, p. 4.

³⁴⁰ LORA 2016, p. 59.

³⁴¹ Voce "Mabillon, Jean de" in *Enciclopedia Treccani* (consultazione online su www.treccani.it).

³⁴² Voce "Montfaucon, Bernard de", *Ivi*.

³⁴³ *Giornale de' Letterati d'Italia* 1714, pp. 17-18.

est Bernardum Montemfalconium, eiusdem gentis & instituti Monachum, ipse Montfalconius testatur...»³⁴⁴

L'attenzione per i Maurini sembra collocare il principe nell'ambito di una religiosità "moderna", legata all'esame filologico dei testi ecclesiastici ed all'eliminazione di superstizioni ed eccessi devozionali, agli antipodi della pietà controriformata del padre e della nonna - prova ulteriore ne sono alcune frasi delle lettere allo zio cardinale Francesco Maria de' Medici, generalmente interpretate in un'accezione antireligiosa («*Qui aviamo esposto il crocifisso perché piova e fra poco pregheremo perché non piova*», «*Bisognierebbe che noi pensassimo alle cose che importano e non agli ufizi de' Santi*»³⁴⁵). A questo si univa un'inclinazione alla tolleranza, provata dall'inventariazione del *Dictionnaire historique et critique* di Bayle nel catalogo della sua biblioteca³⁴⁶, che spiega perché Ferdinando amasse frequentare città aperte e libere, come Venezia e Livorno.³⁴⁷ Un passo del memoriale di viaggio di Ranuzzi aiuta a capire perché la libertà di Venezia gli risultasse gradita, in confronto al clima bigotto instaurato dal padre a Firenze:

«Basta a questi [gli Inquisitori di Stato NdR] che non ci entri à parlare di materie di Stato, e che non si criticchino le azioni de' Principi, e non si faccia l'huomo adosso al Compagno, che del resto non si prendono cura alcuna, se ci si viva Christianam[ent]e, ò Ereticam[ent]e. [...] Sono di edificazione le Chiese, nelle quali ci si fa di molto bene, e quelli, che ci vanno dicono dà vero, perché il fingere in questa Città d'essere un huomo santo, non fa arrivare al conseguire cariche, ne dignità, e ci si stà in dette chiese con gran modestia.»³⁴⁸

A Ferdinando, dunque, erano congeniali la libertà di culto e d'opinione, più che quella di costumi (eccezion fatta per gli spettacoli, purché non indecenti, stando alla testimonianza di Ranuzzi), e la separazione fra religiosità e cariche pubbliche³⁴⁹, cosa che, con tutta probabilità, suscitava diffidenza in Cosimo III e nella sua cerchia, e forse dava adito a critiche e maldicenze, rilanciate dagli antimedicei e in seguito dai Lorena.

³⁴⁴ LAMI 1742, pp. 101, 104. Traduzione della scrivente: «Jean Mabillon, eccellente monaco francese, giunse a Firenze, e ammesso a colloquio molto gentilmente da Ferdinando, per la lode della sua dottrina gli si giovò, e lo si aiutò in ogni modo. [...] E con quanta benignità fu accolto Bernard Montfaucon, della stessa gente e dello stesso ordine di monaci, lo testimonia lo stesso Montfaucon...»

³⁴⁵ PIERACCINI 1925, pp. 722-723, 727.

³⁴⁶ *Serenissimi Ferdinandi...secretioris bibliothecae catalogus*, c. 45.

³⁴⁷ R. SPINELLI 2013, pp. 47, 50-52, 56.

³⁴⁸ *Viaggio del Serenissimo Principe cit.*, cc. 382-383.

³⁴⁹ La registrazione nel catalogo della biblioteca di Ferdinando del *De iure belli ac pacis* di Grozio, fondamento del giusnaturalismo, in una ristampa del 1689 (*Serenissimi Ferdinandi...secretioris bibliothecae catalogus*, c. 25), prova l'adesione del delfino all'idea di un diritto naturale universale, dettato dalla retta ragione che sa riconoscere la moralità delle azioni, svincolato dalla religione (*Dizionario di filosofia Treccani*, voce "Groot, Huig van", consultazione online su www.treccani.it).

Nel sostegno alla riforma della Chiesa, Ferdinando poteva trovare un sodale in Crespi, portavoce in pittura del progresso sociale tramite la cultura promosso da Benedetto XIV,³⁵⁰ corrispondente di Muratori e simpatizzante con le sue istanze riformatrici.³⁵¹ La lettera dell'artista al presule datata 30 novembre 1744 ne attesta la sincera partecipazione alle nuove idee di carità pratica, comprendenti la riduzione delle feste religiose, il miglioramento della gestione degli ospedali e delle carceri, l'offerta di lavoro ai poveri, con frasi di chiaro entusiasmo:

«Mi creda dopo che ò letto quel suo Libro Intitolato la Carità Cristiana ò imparato cosa sia l'essere di Cristiano, e vorrei pottere [sic] avere l'onore e la sorte di Bacciarle li Piedi e se mai potessi [sic] avere la Fortuna che si portase [sic] à Bologna si prevalga del mio povero Tugurio disposto Sempre a' suoi comandi, e se la mia età [sic] avanzata mi premetese [sic] non mancherei in Persona di Portarmi a Modena per riverirla; intanto ella agradisca questi miei sinzeri attestati d'osequio che protesto al di lei Profondo Intendere...»³⁵²

Certamente la regolata devozione e la carità muratoriane influenzarono la pittura sacra, ma anche la pittura "di genere" di Crespi³⁵³, soprattutto, a mio parere, l'idea originale di riprendere con la camera ottica³⁵⁴ scene di lavoro manuale (tradizionale, nel caso della lavorazione della seta), rimedio definitivo alla povertà secondo Muratori,³⁵⁵ accanto a scene illustrative dei danni del vagabondaggio³⁵⁶, ad esempio la *Scena di fattoria* della Pinacoteca Nazionale di Bologna [Fig. 121], vivace documento della maleducazione di un ozioso ai danni di una lavoratrice. Queste idee collimano con lo stoicismo, poiché Muratori, nel capitolo I del *Trattato della carità cristiana*, cita le «nobilissime riflessioni e documenti» degli Stoici sulla beneficenza³⁵⁷, dovere e qualità primaria dell'uomo, profondamente sentita dal mecenate prediletto di Crespi (defunto da dieci anni al tempo della pubblicazione del trattato muratoriano), che diceva «*Tutti siamo al mondo per far bene al prossimo*».³⁵⁸

³⁵⁰ BIAGI MAINO 2005, p. 43.

³⁵¹ SPIKE 1986, p. 40.

³⁵² Biblioteca Estense Universitaria di Modena, Archivio Muratori, 62. 19 (consultazione online su www.internetculturale.it)

³⁵³ BIAGI MAINO 2005, p. 44.

³⁵⁴ MERRIMAN in *Giuseppe Maria Crespi* 1990, pp. LXXIII-LXXIV.

³⁵⁵ LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Trattato della carità cristiana*, Modena 1723, pp. 339-350 (consultazione online su Google Books).

³⁵⁶ *Ivi*, pp. 309-324.

³⁵⁷ *Ivi*, p. 6.

³⁵⁸ Lettera di padre Giovanni Battista Simonetti al Gran Principe Ferdinando, Bologna, 11 maggio 1706 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5893 c. 374). Cfr. PULITI 1874, p. 36, e PETRUCCI 1982, p. 116. Questa massima deriva non solo dalla dottrina cristiana (cfr. Rm 13, 8-10), ma anche dalla filosofia seneciana (cfr. SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, XLVIII, 1-3 e LXXXI, 19; *De beneficiis*, VI, 3). Lo stoicismo attribuiva un'importanza cruciale alla filantropia (POHLENZ 2014, pp. 376, 400, 432, 446).

Fra i dipinti sacri del Nostro, i più influenzati dalle dottrine muratoriane appaiono i *Sette Sacramenti*. Longhi vi ha giustamente osservato una «ripresa di moderno costume chiesastico»³⁵⁹, in positivo e in negativo. Il dipinto all'origine della serie, la *Confessione* [Fig. 122] sarebbe nato dall'osservazione fortuita di un effetto di luce, secondo Zanotti³⁶⁰: il raggio di sole che scende sul frate confessore e sul penitente, presunto ritratto dell'incisore Lodovico Mattioli, sembra (e forse sembrò al pittore) metafora della remissione dei peccati, alla quale rimanda l'iscrizione *Ut justificeris* sull'architrave del confessionale. La stessa luce piove dall'alto sulle figure degli altri dipinti, per dare unità alla serie, ma sembra meno intensa nelle scene in cui l'amministrazione dei sacramenti appare macchiata da usanze irragionevoli, ad esempio nel *Matrimonio* [Fig. 123], che vede uniti un vecchio ed una fanciulla, fra il mormorio degli astanti, mentre in penombra il sagrestano divide l'offerta col chierico³⁶¹, e nel *Battesimo* [Fig. 124], dove salta agli occhi la disparità sociale fra genitori e madrina. Grazie alla raffinata modulazione della luce, Crespi vuol forse suggerire che queste storture non si conformano allo spirito cristiano e alla "regolata devozione". Infusa dello spirito di Dio, tramite un fascio luminoso intenso, appare invece l'*Estrema Unzione* [Fig. 125] impartita ad un cappuccino, steso su un semplice letto, dai confratelli³⁶²; un teschio su una sedia ricorda al moribondo, ed all'osservatore, che l'ora della morte arriva per tutti. La luce della benevolenza divina piove intensamente anche sui sacerdoti che compiono la loro missione fra gli umili, come Muratori urgeva la Chiesa a fare³⁶³: sul giovane parroco che offre l'ostia ad un contadino dalla pelle riarsa nella *Comunione* [Fig. 126] sullo zelante vescovo della *Cresima*³⁶⁴ [Fig. 127], il cui gesto energico parla di un ardente desiderio di curare il proprio gregge.

³⁵⁹ LONGHI 2004, p. 951.

³⁶⁰ ZANOTTI 1739, pp. 52-54. Cfr. LUIGI CRESPI 1769, pp. 212-213.

³⁶¹ ZANOTTI 1739, p. 54; LUIGI CRESPI 1769, p. 213.

³⁶² LUIGI CRESPI 1769, p. 213.

³⁶³ Voce "Muratori, Ludovico Antonio", in *Dizionario Biografico degli Italiani* (consultazione online su www.treccani.it).

³⁶⁴ LUIGI CRESPI 1769, p. 213.

CAPITOLO 4 LA VISIONE ARTISTICA DEL GRAN PRINCIPE

IL PERCORSO DI UN MECENATE INNOVATIVO

Dopo aver ipotizzato la filosofia guida del programma culturale di Ferdinando, è opportuno discernere in che modo essa abbia potuto determinare l'evoluzione del suo gusto artistico, di pari passo (lo vedremo) col suo gusto musicale.

L'innata sensibilità artistica del delfino si manifestò precocemente, al compiere della maggiore età, e si rivolse, dal 1681 al 1686, agli artisti già operativi per la corte medicea, esponenti della scuola fiorentina: Volterrano (ormai alla fine della propria attività), Bartolomeo Ligozzi, specialista della natura morta, il paesaggista Reschi, Gabbiani, Bimbi, Marinari, soprattutto Mehus, il più vicino al venetismo, col quale Ferdinando ebbe un rapporto privilegiato dal 1682 al 1691, che si allargò agli eredi.¹ Il Gran Principe, che giunse a possedere quarantacinque dipinti suoi, circa la metà dei quali ancora conservata, sostenne le spese dei funerali del pittore, acquistò le opere rimaste nello studio (ne acquistò altre due tramite Sebastiano Ricci nel 1708)² e prese a cuore la sorte del figlio pittore Francesco Domenico, mandato a studiare a Roma con l'ausilio dello zio cardinale Francesco Maria de' Medici.³ Secondo Mina Gregori, Mehus, a Roma, a Firenze e a Venezia, entrò in contatto con una cerchia di pittori-filosofi stoici, rappresentanti di una pittura di forti chiaroscuri e colpi energici di pennello, associata a soggetti morali, alla riflessione sulla natura e all'espressione del genio individuale: Rosa, Mola, Castiglione, Sweerts,⁴ quest'ultimo continuatore di una tradizione stoica viva tra i nordici residenti a Roma negli anni '30, con Stomer, Giusto Fiammingo e Honthorst.⁵ La predilezione per Mehus è sintomo della viva inclinazione di Ferdinando verso il venetismo, ma anche verso lo stoicismo, come sospettava Gregori:

«Nel caso del Mehus, come per altri pittori del suo tipo, si deve soltanto fare attenzione a qualche accenno del biografo alla “bizzarria” dell’invenzione del Trionfo dell’Ignoranza [...] Qualcosa di più si intravede dai cenni sommari sul Mehus da giovane, “che spiritosissimo era, assai risoluto” [...]. Ci si chiede se questo tipo di lettura non fosse un artificio necessario per contrabbandare contenuti altrimenti inaccettabili. È legittimo

¹ R. SPINELLI 2013, pp. 38-42.

² MINA GREGORI, *Biografia di Livio Mehus*, in *Livio Mehus*, catalogo della mostra (Firenze, Sala Bianca di Palazzo Pitti, 27 giugno-20 settembre 2000), Firenze 2000, p. 153.

³ R. SPINELLI 2013, p. 39; lettere di Francesco Maria de' Medici al Gran Principe Ferdinando e risposta (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5582, cc. 518r, 532r, 533r, trascritte in FRANCESCA FANTAPPIÉ, *Un garbato fratello et un garbato zio : teatri, cantanti, protettori e impresari nell'epistolario di Francesco Maria Medici (1680-1711)*, tesi di dottorato, Università di Firenze, Dottorato di ricerca in Storia dello Spettacolo, XVI ciclo, 2001-2004, II, pp. 12-13).

⁴ MINA GREGORI, *Livio Mehus o la sconfitta del dissenso*, in *Livio Mehus* 2000, p. 22.

⁵ NOVELLA BARBOLANI DI MONTAUTO, schede di catalogo n°4-5, in *Livio Mehus* 2000, p. 70.

chiedersi ancora se negli anni Novanta, quando Ferdinando acquistò l'intero fondo dello studio del pittore, ricordasse quali erano state le premesse e gli inizi non conformisti di quei modi forti e pittoreschi che apprezzava. Forse non a caso dimostrerà di amarlo e di capire parimenti l'importanza di pittori non convenzionali come il Crespi e il Magnasco.»⁶

Ritengo che Ferdinando non ignorasse il legame fra la «*maniera scura e gagliarda*» che l'attrava⁷ e lo stoicismo, se non altro perché, nella *Vita* di Mehus, Baldinucci insiste sulla speciale guida accordatagli dalla Provvidenza, fin dall'*incipit*:

«Vedensi altri in gran numero, al cui natale par che si mostrasse nemica la sorte [...] e contuttociò si vede riuscir loro (camminando per estrani tragetti) il condursi, per così dire, alla via maestra, che gli porta all'acquisto della tanto desiderata, benché mal cercata felicità. Fatti son questi in somma di quell'alta Provvidenza, la quale, come ben disse un erudito, meglio di ogni giocatore di scacchi, dopo un ben lungo ed occulto modo di rigirar di pezzi, fa col solo muovere di una tavola, confondere ogni bene ordinato, ed anche con un sol colpo ridurre a ben essere ogni più scompigliato giuoco.»⁸

Riporta inoltre che il pittore, in origine, aveva scritto nel *Genio della Pittura* la frase “Bel genio in povera sedia” riferita a se stesso (dichiarazione stoica di virtù nella povertà), ma la cancellò per timore di sembrare troppo ambizioso.⁹ Ferdinando quasi certamente introiettò la baldinucciana correlazione fra bizzarria pittorica, genio e sapienza stoica, favorita da segni di elezione della Provvidenza, nella ricerca dello stile pittorico più affine al suo modo di vedere il mondo: non a caso possedeva, di Mehus, due allegorie inerenti l'arte, il *Genio della Scultura* [Fig. 128] e il *Trionfo dell'Ignoranza* [Fig. 129], esempi della riflessione sul genio e sulle traversie che deve affrontare, condotta dai pittori stoici del diciassettesimo secolo e recuperata giocosamente, in un certo senso, dall'*Autoritratto con la famiglia* di Crespi. Oltre a queste, possedeva, dello stesso autore, storie sacre e profane interpretabili in chiave stoica: una *Caduta dei Giganti* perduta¹⁰, due versioni del *Sacrificio d'Isacco*,¹¹ *Agar e l'angelo*¹², le *Stagioni*¹³, *Tarquinio il Superbo*¹⁴, effigie sconvolgente di un tiranno in preda all'ira.

Ferdinando raccolse anche opere del pittore filosofo per eccellenza, Salvator Rosa, preesistenti nelle collezioni di famiglia: la *Battaglia* dipinta per la nascita di suo padre, le *Marine del porto e del*

⁶ GREGORI in *Livio Mehus* 2000, p. 31.

⁷ *Ivi*, p. 20.

⁸ BALDINUCCI - RANALLI 1974, V, pp. 526-527.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 121.

¹¹ *Ivi*, pp. 86-89.

¹² *Ivi*, p. 93.

¹³ *Ivi*, pp. 98-99.

¹⁴ *Ivi* pp. 72, 56-57.

faro commissionate dal prozio Giovan Carlo, le *Tentazioni di s. Antonio*, la cosiddetta *Menzogna* [Fig. 130], i paesaggi con la *Pace che brucia le armi* e la *Giustizia fra i pastori*, infine tre paesaggi, fra cui il cosiddetto *Spavento*.¹⁵ Il Gran Principe poteva identificare un antecedente del suo pensiero nei quadri commissionati a Rosa da Giovan Carlo e Leopoldo de' Medici, che celavano un invito a riscoprire la virtù lontano dalla città, con la dedizione alla filosofia e alle arti. Si pensi anzitutto ai suddetti *pendants* con la *Pace* e la *Giustizia*, ispirati alla IV Egloga delle *Bucoliche* di Virgilio nell'esaltare la vita agreste, quieta ed isolata, lontana dalla corruzione della corte, e agli altri *pendants* per Giovan Carlo, *Alessandro e Diogene* e *Cincinnato che ara*, che proseguono il tema del ritiro dalla città e dai suoi mali per dedicarsi alla vita virtuosa nella quiete della campagna, al riparo dai vizi di palazzo - pensieri adottati dal Gran Principe (che pure non conobbe Giovan Carlo, essendo nato nell'anno della morte di lui) sia sul piano mecenatistico sia sul piano esistenziale¹⁶. Non mancò di collezionare opere di altri pittori che trattavano temi riconducibili allo stoicismo¹⁷: Castiglione (*Circe*¹⁸ [Fig. 131] e *Noé introduce gli animali nell'Arca*¹⁹), Mola (due paesaggi²⁰ e *San Girolamo*²¹), Testa (*Didone*²² [Fig. 132]). Luigi Salerno²³ e Oreste Ferrari²⁴ hanno notato la frequenza di temi filosofici ed ermetici nel loro *corpus*. Castiglione incise, in una celebre acquaforte, il soggetto di *Diogene alla ricerca dell'uomo*, replicata in un dipinto conservato al Prado, e l'iconografia di alcuni suoi quadri, per esempio *Temporalis aeternitas* e *Melanconia*, sintetizza un contesto culturale aggiornato sulle idee stoiche di Mascardi a Genova, di Poussin e della cerchia dei Barberini a Roma.²⁵ Mola diede veste pittorica al motto *Nosce te ipsum* di Socrate, raffigurando il filosofo che mostra uno specchio a tre bambini, per sottolineare il risvolto

¹⁵ ELENA FUMAGALLI, *Napoli a Firenze nel Seicento*, in *Filosofico umore e meravigliosa speditezza*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 19 giugno 2007-6 gennaio 2008), Firenze 2007, p. 128.

¹⁶ CATERINA VOLPI, *Filosofo nel dipingere: Salvator Rosa fra Roma e Firenze*, in *Salvator Rosa tra mito e magia*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, 18 aprile 2008 - 29 giugno 2008), Napoli 2008, pp. 31-34. Cfr. EADEM 2014, pp. 100-107, 120, 122-123, 436, 438-439.

¹⁷ SALERNO 1970, pp. 34-65. Sui pensieri stoici di Giovanni Benedetto Castiglione cfr. LAURO MAGNANI, *Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, un vedere "filosofico"*, in *Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento*, atti del convegno (Genova, 5 - 7 maggio 2011), Manziana (Roma) 2014, pp. 215-234; ANNA MANZITTI, *L'iconografia dei filosofi antichi nelle scelte pittoriche della Genova barocca: spunti e considerazioni*, in *I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento*, Roma 2017, pp. 259-261. Su Pietro Testa cfr. *Pietro Testa e la nemica fortuna - un artista filosofo fra Lucca e Roma*, a cura di Giulia Fusconi e Angiola Canevari, Roma 2014. Sui temi filosofici trattati da Pier Francesco Mola vedi STEFAN ALBL, *La rinascita dei filosofi antichi nel Seicento*, in *I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento*, Roma 2017, p. 28 - 32 (che parla anche di Castiglione, Langetti, Giordano e Testa); ANDREA BATTISTINI, *L'ekphrasis di Socrate tra pittura e letteratura*, *Ivi*, pp. 57-62.

¹⁸ CHIARINI 1975, 301, p. 69.

¹⁹ PALIAGA - SPINELLI 2017, scheda n°119.

²⁰ CHIARINI 1975, 301, p. 72.

²¹ PALIAGA - SPINELLI 2017, scheda n°114.

²² CHIARINI 1975, 301, p. 78.

²³ SALERNO *cit.*

²⁴ FERRARI 1986, pp. 103-181.

²⁵ MANZITTI 2017, pp. 259-261; per le idee stoiche di Maffeo Barberini cfr. BATTISTINI 2017, p. 57.

pedagogico del conoscere se stessi.²⁶ Testa, stoico dichiarato,²⁷ dipinse il *Suicidio di Catone* e la morte di Socrate, inoltre incise un episodio del *Simposio* di Platone.²⁸

Un momento decisivo dell'evoluzione collezionistica di Ferdinando fu il viaggio a Venezia del 1688, quando il principe vide per la prima volta, coi propri occhi, i capolavori del Rinascimento locale e visitò gli studi dei pittori Loth, Cassana, Bombelli, Zanchi.²⁹ Le lettere dell'abate Carlo Antonio Gondi, accompagnatore assieme al marchese Luca degli Albizi, precettore di Ferdinando, e il resoconto di viaggio di Ranuzzi testimoniano visite alle chiese di San Giorgio Maggiore (dove ammirò le *Nozze di Cana* del Veronese), di Santa Maria Formosa, della Madonna dell'Orto, e alla Scuola Grande di San Rocco, scrigni di capolavori di Tiziano e Tintoretto, e Messe nelle chiese di San Marco, dei SS. Giovanni e Paolo, di S. Maria Gloriosa dei Frari, di S. Francesco della Vigna, di San Salvador, di San Nicolò da Tolentino, del Carmine, dei SS. Apostoli, del Redentore, di S. Maria del Miracoli, di S. Moisé, di S. Zaccaria, di S. Luca, dell'Ospedale degli Incurabili.³⁰ Degno di nota l'incontro con Loth, che nel 1685, dietro suggerimento del Gran Principe, aveva dipinto il *Transito di san Giuseppe* per la cappella Feroni; nel 1691 iniziò la corrispondenza fra i due, preludio ad un nuovo incontro a Venezia nel 1696, due anni prima della morte del pittore.³¹ Dall'inventario del 1713 risulta che Ferdinando possedeva dodici dipinti di Loth, fra i quali *Adamo piange Abele* [Fig. 133], *Apollo scortica Marsia*, *Tarquinio e Lucrezia*, un' *Adorazione dei pastori*, un *Ecce Homo*, una *Baccante*, *Lot e le figlie*.³² Anche per Loth e i "tenebrosi" è stata ipotizzata una consequenzialità fra «maniera scura e gagliarda» (espressione usata dal principe a proposito della pittura di Loth³³) e soggetti morali non dissimili da quelli neostoici di Rosa³⁴, soprattutto nel tema ricorrente delle conseguenze della violenza cieca, rappresentato nel succitato inventario dall' *Adamo piange Abele*.³⁵ Il legame con lo stoicismo vale, fra i "tenebrosi", soprattutto per Langetti³⁶, del quale Ferdinando possedeva un quadro con mezze figure «in atto di giocare alla bassetta»³⁷: l'artista infatti raffigurò

²⁶ BATTISTINI 2017, pp. 61-62.

²⁷ SALERNO *cit.*

²⁸ ALBL 2017, pp. 28-32.

²⁹ R. SPINELLI 2013, p. 46.

³⁰ GIULIA GIOVANI, *Tra mondanità e ufficialità. Ancora sulla prima visita a Venezia del Gran Principe Ferdinando de' Medici*, in *Firenze e la musica. Fonti, protagonisti, committenza. Scritti in ricordo di Maria Adelaide Bartoli Bacherini*, a cura di C. Bacherini, G. Sciommeri, A. Ziino, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2014, p. 316.

³¹ R. SPINELLI 2013 pp. 46, 56; FRANCESCA DE LUCA, scheda di catalogo n°22, in *Il Gran Principe Ferdinando* 2013, p. 182.

³² DE LUCA *cit.*

³³ GREGORI 2000, p. 34, n. 40; STROCCHI 2003, p. 14.

³⁴ GREGORI 2000, p. 21.

³⁵ DE LUCA *cit.*

³⁶ ANNA MANZITTI, *L'iconografia dei filosofi antichi nelle scelte pittoriche della Genova barocca: spunti e considerazioni*, in *I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento*, Roma 2017, pp. 269-273; STEFAN ALBL, *La rinascita dei filosofi antichi nel Seicento*, Ivi, pp. 28 - 29.

³⁷ CHIARINI 1975, 303, p. 95.

precipuamente soggetti filosofici d'impronta stoica, anzitutto il *Suicidio di Catone* e *Diogene e Alessandro*, in varie versioni, nonché iconografie rare quali *Frine tenta Senocrate*, *Archimede tra la pace e la guerra*, *Il giudizio di Zaleuco* (primo legislatore del mondo occidentale).³⁸

La prima esperienza veneziana allargò gli orizzonti e precisò l'orientamento dei gusti del principe verso il colorismo veneto, sulla scia del prozio cardinal Leopoldo: i nomi di Tiziano, Veronese, Bassano, Palma ed altri pittori del Cinquecento costellano l'epistolario col pittore Niccolò Cassana, incontrato a Venezia nel 1696, suo agente veneziano dal 1698.³⁹ Negli anni '90, egli intraprese la collezione di pale d'altare del '500 e del '600, prelevate dalle chiese per desiderio di conservare capolavori a rischio di deterioramento;⁴⁰ un fenomeno originale per l'epoca, ma non nuovo nella famiglia Medici, poiché il cardinal Carlo, negli anni '20 e '30 del '600, aveva acquisito diverse pale d'altare di Andrea del Sarto e Fra' Bartolomeo.⁴¹ La raccolta, iniziata con la rimozione dello *Sposalizio di s. Caterina* di Fra' Bartolomeo da S. Marco nel 1690, terminò nel 1705 con l'acquisizione della *Madonna delle Arpie*,⁴² e gli permise di acquisire capolavori dei principali filoni dell'arte italiana - basti citare la *Pala Dei* di Rosso Fiorentino (acquisita nel 1691 insieme al *Martirio di s. Caterina* del Bassano), il *San Bartolomeo* del Guercino (1693), la *Madonna del Baldacchino* di Raffaello e la *Pala di Camaldoli* di Annibale Carracci (1697), la *Madonna dal collo lungo* del Parmigianino (1698), la *Madonna con san Filippo Neri* di Maratta.⁴³

Lami ricorda il motore di queste spoliazioni, l'amore di Ferdinando per la pittura, e la generosità nel ricompensarle:

«Quin et eo processit huiusmodi picturas obtinendi cupiditas, ut e templis ipsis tabulas admirandas extraxerit, non profano ausu, sed consilio laudabili, et quo mirificorum operum conservationi diligenti consuleret: ut plurimum, ac neglecta, magno sumtu restaurandi, ampliandi, exornandi opportunam occasionem adriperet, et iacturam facilem ingenti divini cultus et honoris foenore compensaret.»⁴⁴

³⁸ MANZITTI 2017, pp. 269-271.

³⁹ HASKELL 1963, p. 231.

⁴⁰ STROCCHI 1982, pp. 44-49. Cfr. RICCARDO SPINELLI, scheda di catalogo n°53, in *Il Gran Principe Ferdinando* 2013, p. 270 e STROCCHI 1982, p. 46, a proposito della *Madonna delle Arpie*, che stando ad una lettera di Ferdinando al cardinal Carpegna rischiava di rovinarsi nella chiesa di San Francesco de'Macci, a causa delle pessime condizioni dell'edificio.

⁴¹ ELENA FUMAGALLI, *Collezionismo mediceo da Cosimo II a Cosimo III*, in *Geografia del collezionismo - Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo ; atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19 - 21 settembre 1996)*, Roma 2001, pp. 249-250.

⁴² R. SPINELLI 2013, p. 52.

⁴³ *Ivi*, p. 53; SHIGETOSHI OSANO, *Le riproduzioni pittoriche all'interno della collezione del Granducato di Toscana nel XVII e nel XVIII secolo. Sulla passione collezionistica del Gran Principe Ferdinando de' Medici*, in *Originali e copie* 2017, pp. 34-55, e *Appendice documentaria*, *Ivi*, pp. 81-110.

⁴⁴ LAMI 1742, p. 100. Traduzione della scrivente: «Anzi, il suo desiderio di ottenere dipinti progredì a tal punto che estrasse quadri mirabili dagli stessi templi, non per un empio atto d'audacia, ma per una lodevole decisione, con la quale provvide alla conservazione diligente di opere straordinarie; e colse l'occasione opportuna di restaurare, ampliare,

Gli scopi disinteressati non evitarono scandali e proteste, anzitutto nel 1697, quando il principe fece asportare la *Madonna del Baldacchino* dalla cappella Turini del Duomo di Pescia,⁴⁵ cosa che originò *pamphlets* ingiuriosi verso le persone coinvolte, il cui autore fu identificato dal preposto del Duomo Falconcini in Leonardo Mattias Ducci, arciprete «*di costumi poco corretti, affatto scioperato*».⁴⁶ Il principe decise di non controbattere con un'azione giudiziaria, seguendo l'esempio «*degli huomini più savii, i quali hanno per massima che il silenzio e il disprezzo vagliano più di tutto a fermar il corso alle satire e sboccataggine de maligni*»⁴⁷ (reminiscenza di Seneca⁴⁸) e acconsentì a restaurare il Duomo, cosa che, secondo Falconcini, avrebbe zittito i maldicenti.⁴⁹

Il secondo viaggio a Venezia del 1696 consolidò la sua inclinazione per l'arte veneta (senza precludere l'attenzione ad altre scuole italiane e straniere⁵⁰), quasi a compensare la deludente stagione operistica⁵¹ con la visione di opere d'arte, guidata da Loth e Cassana. L'orientamento verso il «*bellissimo impasto*»⁵² l'indusse ad acquistare due capolavori di Rubens, altro pittore stoico, conoscente di Lipsio⁵³: il *Cristo risorto*, tramite il cognato Elettore Palatino, e *Le conseguenze della guerra* [Fig. 134] dagli eredi di Sustermans.⁵⁴ Questo decennio cruciale si chiuse con l'impianto del Gabinetto di opere in piccolo nella villa di Poggio a Caiano (1699), terminato nel 1706 con la decorazione del soffitto, raffigurante «*allegorie convenienti alle Arti sorelle*»⁵⁵, ad opera di Sebastiano Ricci.⁵⁶

Nel primo decennio del Settecento, il principe stabilì o ristabilì contatti con gli artisti più rilevanti fra quelli attivi per lui: Crespi, Ricci (a Firenze dal 1705 al 1707), Magnasco (a Firenze dal 1703 al 1709).⁵⁷ Sebastiano Ricci forse incontrò Ferdinando a Bologna nel 1687, presso i Ranuzzi, suoi committenti⁵⁸, ma lavorò per lui, a quanto ne sappiamo, solo dal 1704, quando ricevette la commissione della *Crocifissione e santi* sostitutiva della *Madonna delle Arpie* a San Francesco

ornare il più possibile quei templi indecorosi e negletti, con grandi spese, e compensò una perdita facile con un guadagno ingente del culto e dell'onore divini.»

⁴⁵ STROCCHI 1982, p. 46.

⁴⁶ Lettera di Benedetto Falconcini al Gran Principe Ferdinando, Pescia 12 ottobre 1697 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 1570, c. 59, trascritta in *Originali e copie* 2017, pp. 101-102).

⁴⁷ Minuta di lettera del Gran Principe Ferdinando a Benedetto Falconcini, Ambrogiana, 18 ottobre 1697 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 1570, c. 60, trascritta in *Originali e copie* 2017, pp. 103-104).

⁴⁸ SENECA, *De constantia sapientis*, I, 2-11.

⁴⁹ *Originali e copie* 2017, p. 104.

⁵⁰ R. SPINELLI 2013, p. 56.

⁵¹ L. SPINELLI 2005, pp. 183-184.

⁵² HASKELL 1963, p. 232.

⁵³ Vedi JOSÉ RUYSSCHAERT, *Les éditions de 1605 et de 1615 du Sénèque lipsien et le tableau dit des Quatre Philosophes de Rubens*, in *Rubens e Firenze*, a cura di Mina Gregori, Firenze 1983, pp. 195-215; MARK MORFORD, *Stoics and Neostoics - Rubens and the circle of Lipsius*, Princeton 1991.

⁵⁴ R. SPINELLI 2013, p. 58.

⁵⁵ FOGOLARI 1937, p. 186 (cfr. HASKELL 1963, p. 235).

⁵⁶ PALIAGA - SPINELLI 2017, pp. 27-28.

⁵⁷ R. SPINELLI 2013, pp. 62-67.

⁵⁸ MAZZA in *Palazzo Ranuzzi Baciocchi* 1995, p. 88.

de'Macci⁵⁹; dipinse anche quadri con figure entro architetture altrui⁶⁰, il succitato soffitto del Gabinetto di opere in piccolo e gli affreschi dell'anticamera dell'appartamento del Gran Principe a Palazzo Pitti, con *Venere e Adone* al centro e ai lati, in monocromi, altre scene delle *Metamorfosi*: *Pan e Siringa* e *Zeus ed Europa* in cartigli [Fig. 135], *Diana e Atteone* [Fig. 136] e *Diana e Callisto* [Fig. 137] in medaglioni dorati⁶¹ (la preferenza del mecenate per la decorazione di ambienti piccoli e privati⁶² appare un altro sintomo del desiderio di semplicità e vita ritirata, ispirato a Seneca). Le opere fiorentine di Ricci suscitarono l'ammirazione di Crespi per il loro «*spirito, e sapere*» - lo si legge in una lettera del medesimo al Gran Principe, datata 26 febbraio 1708.⁶³

È opportuno fare una digressione sulla suddetta decorazione dell'anticamera, che, nell'interpretazione critica corrente, appare scevra di pensieri "filosofici", anzi schiettamente amorosa e gioiosa. Haskell identifica in essa i prodromi del rococò e i caratteri dell'atmosfera spensierata e d'avanguardia della corte di Ferdinando,⁶⁴ ma, se si fa attenzione ai soggetti del programma iconografico, si ha la sensazione che la luminosità dello stile celi una profonda malinconia. I soggetti, inseriti in un'architettura illusionistica che trasforma l'anticamera in un portico aperto sul soffitto, derivano dalle *Metamorfosi* di Ovidio e trattano di amori infelici (*Venere e Adone*), non corrisposti (*Pan e Siringa*), ingannevoli (*Zeus ed Europa*) e delle punizioni di Diana ai danni di chi ne viola la castità, pur senza colpa (*Atteone e Callisto*).

L'affresco centrale rappresenta l'amoroso monito di Venere ad Adone perché eviti i cinghiali e gli animali feroci (*Metamorfosi* X, 545-550), disatteso dal giovane che per questo sarà ucciso da un cinghiale. Secondo Ovidio, l'innamoramento di Venere per Adone è un caso fortuito, poiché Cupido ha inavvertitamente ferito la madre con una freccia (X, 525-530), ma vendica l'amore incestuoso di Mirra, madre di Adone; per amor suo Venere adotta la vita nei boschi di Diana (X, 535-539) e alla morte di lui, ribellandosi al Fato, indice le feste Adonie per commemorarlo, e lo trasforma in anemone (X, 725-740). La scena galante dunque è il culmine di un concatenarsi di eventi fatali e preludio ad un altro avvenimento fatale, punizione finale dell'incesto di Mirra; presagio della fine di Adone è la corona di anemoni che un puttino vola a posare sul suo capo.⁶⁵

Fanno da cornice a questa scena i monocromi viola sulle finte balconate: a sinistra, la storia di Siringa, Naiade votata alla castità, somigliante a Diana anche nell'aspetto (I, 691-700), trasformata

⁵⁹ HASKELL 1963, p. 235.

⁶⁰ *Ivi*, p. 236. Cfr. GIUSI FUSCO, scheda di catalogo n°91, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici* 2013, pp. 370-371.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² MARCO CHIARINI, *La pittura - I non fiorentini*, in *Gli ultimi Medici*, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 marzo - 2 giugno 1974, Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno - 30 settembre 1974), Firenze 1974, pp. 157-160.

⁶³ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5904, c. 22 (trascritta in HASKELL 1963, p. 390).

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ R. SPINELLI 2013, p. 65.

in canna dalle sorelle per sfuggire a Pan, il quale ne trae uno strumento; e, a destra, il *Ratto d'Europa*, che illustra la degradazione alla quale arriva un sovrano innamorato (II, 845-850), ridotto perfino ad ingannare la donna che vuole possedere⁶⁶ (II, 870-875), e funge da collegamento col sottostante finto medaglione dorato (parzialmente nascosto da colonne ioniche, al pari del suo *pendant*) che raffigura *Diana e Atteone*, poiché Europa è sorella di Cadmo, nonno di Atteone. Ovidio commenta che questo nipote causa il primo dolore della sua vita a Cadmo, apparentemente felice, e conclude con un motto di matrice stoica: nessuno dovrebbe asserirsi felice prima della morte (III, 130-140).

Atteone non è malvagio, bensì vittima della sfortuna (III, 141 - 142), perché il destino lo porta presso l'antro di Diana, mentre vaga per un bosco a lui ignoto (III, 175-176); incauto, ma privo di malizia, subisce la vendetta della dea irata. Vittima innocente è anche Callisto, protagonista dell'altro finto medaglione, ingannata e violentata da Giove mutatosi in Diana (II, 425-440), punita da Diana e poi da Giunone, che la trasforma in orsa (II, 460-486) e non cessa di perseguitarla neanche dopo che Giove la tramuta nell'Orsa Maggiore, insieme al loro figlio Arcade, trasformato nella costellazione di Boote (II, 505-530). L'accomuna alla soprastante Siringa la vita casta e silvana, che pure non l'ha difesa dalla violenta passione di due dèi, eppure, al contrario di quella, Callisto è punita ingiustamente per la gravidanza non voluta. Si noti che lo schema figurativo del medaglione con *Diana e Callisto* imita quello del dipinto di Tiziano di analogo soggetto, ribaltandolo (il che fa pensare che Ricci si sia basato sull'incisione di Cornelis Cort tratta dal dipinto⁶⁷).

Il Fato fa sì che questi incolpevoli siano puniti per azioni involontarie, che Venere ami Adone e lo perda, che la passione di Pan rimanga non corrisposta, che il ratto d'Europa causi la fondazione di Tebe (III, 130-135) e la morte di Semele, figlia di Cadmo (III, 256-259). Il filo conduttore del programma iconografico, in fin dei conti, non è tanto il pericolo della schiavitù dei sensi⁶⁸, incompatibile con le vicende di Atteone e Callisto, piuttosto l'azione implacabile del destino, che attraverso le azioni degli dèi non risparmia chi si dedica alla vita virtuosa nella natura - la vita cui Ferdinando aspirava, e che non era valsa ad evitargli afflizioni e malanni.

La ricca architettura illusionistica, fulgente di finto oro e finti marmi, rappresenta forse la vacuità del lusso di fronte ai decreti del Fato, che colpisce anche chi vive una vita innocente e lontana dai beni materiali; sopra le porte (due delle quali finte) dorati busti femminili sono sormontati da timpani con divinità fluviali, forse simbolo dell'eternità della natura nello scorrere perpetuo del tempo, in opposizione alla caducità delle ricchezze, mentre su una delle pareti d'accesso, entro i

⁶⁶ Cfr. SENECA, *De vita beata*, XXVI.

⁶⁷ Comunicazione orale del prof. Farinella.

⁶⁸ RICCARDO SPINELLI, scheda di catalogo n°32, in *Il fasto e la ragione* 2009, p. 130.

falsi archi in corrispondenza dei finti finestroni lunettati, alcuni putti recano vasi di fiori, altro simbolo di caducità. Sull'altra parete d'accesso, angeli sostengono lo stemma mediceo e la corona granducale [Fig. 138] - immagine celebrativa, senonché il gesto dei putti che sorreggono la corona granducale appare ambiguo: non è chiaro se la stiano portando sopra lo stemma o se la stiano allontanando dallo stemma. L'ambivalenza della raffigurazione potrebbe riferirsi alla transitorietà dei regni, e della dinastia medicea, della quale Ferdinando presentiva la prossima estinzione.⁶⁹

Se i pensieri stoici sottesi all'iconografia non sono stati individuati, a mio avviso, si deve allo stile qui adottato da Ricci, che, in linea col suo temperamento, forzò i contenuti malinconici delle scene ovidiane scelte dal Gran Principe (basta rammentare l'interpretazione degli stessi soggetti da parte di Tiziano, modello dell'affresco con *Diana e Callisto*, per comprendere a quale tipo di figurazione pensasse probabilmente il committente). Il *ductus* corsivo, che nei medaglioni mostra la rapidità e la noncuranza delle proporzioni di un bozzetto, il colore aereo, la tenerezza dei puttini giocosi nel soffitto sdrammatizzano i cupi presagi di Venere, l'iniqua condanna di Atteone e Callisto, nonostante la sostanziale fedeltà iconografica al racconto ovidiano; così pure il momento pauroso del ratto d'Europa, che afferra spaventata le corna del toro corrente, mentre le compagne cercano di trattenerla, è trasformato in una scena erotica dagli amorini svolazzanti. Non è forse un caso che, dopo questa prova, Ferdinando non si sia più servito di Ricci in qualità di pittore, relegandolo al ruolo di agente veneziano.⁷⁰

Magnasco dipinse per il mecenate quadri spiritosi e bizzarri, ispirati ai Bamboccianti e a Callot, forse non immuni dall'influsso di Crespi: *La gazza ammaestrata* e *La scuola dei birbi*, nonché una *Scena di caccia* [Fig. 139] raffigurante il principe mentre finge scherzosamente di puntare il fucile ad un abate, la moglie Violante che abbassa la canna del fucile, Sebastiano Ricci e l'autore accanto a lui.⁷¹ Il genovese faceva parte anch'egli di quella categoria di pittori, congeniale al Gran Principe, che univa il tocco rapido a temi originali, tratti da letture rare o proibite - i dipinti di congregazioni religiose riformatrici (cappuccini e trappisti), riunioni di quaccheri e sinagoghe hanno fatto pensare ad inclinazioni religiose eterodosse sue e dei committenti⁷², e la *Scuola dei birbi* [Fig. 140] s'ispira al *Vagabondo* di Frianoro⁷³; la critica della dissolutezza e del vizio, segnatamente aristocratici, nel dipinto *L'ignoranza e la dissipazione distruggono le arti e le scienze*⁷⁴, pur successivo al soggiorno fiorentino, è certo parallela ad analoghi pensieri del Medici.

⁶⁹ Cfr. GIUSTO LIPSIO, *De constantia*, I, 16, 22; II, 11, 17.

⁷⁰ *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, a cura di Alessandro Bettagno e Marina Magrini, Vicenza 2002, vol. I, pp. 5-8.

⁷¹ *Alessandro Magnasco 1667-1749*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, 21 marzo-7 luglio 1996), Milano 1996, pp. 22-23, 148.

⁷² *Ivi*, pp. 29-30.

⁷³ *Ivi*, p. 198.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 36-37.

L'aggravarsi della malattia nel 1709 interruppe prematuramente il percorso mecenatistico del Gran Principe, e ai posteri non resta che dolersi, come Crespi, della fine acerba di uno degli ultimi patroni delle arti che la stirpe dei Medici abbia dato al mondo.

ESTRO, “GRAN GUSTO” E SAGGEZZA NELL’ALLESTIMENTO DELLE COLLEZIONI DEL GRAN PRINCIPE

Elisabeth Epe ha rimarcato, nell’allestimento della collezione di Ferdinando, la dicotomia fra dipinti di elevato valore estetico e contenutistico, appesi alle pareti delle sale di rappresentanza,⁷⁵ e l’espressione di un gusto personale nelle raccolte dei mezzanini e delle ville di Pratolino e Poggio a Caiano.⁷⁶

Il numero e la disposizione dei quadri, stando agli inventari di Palazzo Pitti, mutarono nel tempo, con varie aggiunte (notevole quella delle pale d’altare nelle sale di rappresentanza⁷⁷) e sottrazioni (ad esempio, lo spostamento di quadri nel Gabinetto di Poggio a Caiano⁷⁸); fra l’inventario di Palazzo Pitti del 1698 e quello del 1723 - forse testimonianza di alterazioni successive alla morte di Ferdinando⁷⁹ - si registra una diminuzione del numero di dipinti, inversamente proporzionale alle loro dimensioni.⁸⁰

Consideriamo ora l’evolversi dell’allestimento dell’appartamento del principe a palazzo Pitti. Nell’Anticamera, stando all’inventario di Palazzo Pitti del 1687/88, si trovavano battaglie di Courtois, Rosa, Mehus e di scuola veneta, oltre alle due *Marine* ed alle *Allegorie della Pace e della Giustizia* di Rosa, a un’anonima veduta di Firenze, a *Mosé fa scaturire l’acqua dalla roccia* attribuita a Rubens e a ritratti di famiglia di Sustermans⁸¹: una disposizione ispirata ai precetti di Mancini,⁸² che, accanto alla celebrazione della capitale e della famiglia regnante, propone, nelle pitture di storia, una calcolata opposizione, tramite *pendants*,⁸³ di vizio e virtù, ira e quiete, follia e saggezza. Nel 1698 arrivarono l’*Allegoria della Toscana* di Luca Giordano, due *pendants* di soggetto biblico, *David e Abigail* di van den Hoecke e *Rebecca al pozzo* di Cassana (episodi di saggezza che ferma l’ira e rimedia alla stoltezza⁸⁴ e di intervento della Provvidenza⁸⁵, rispettivamente), la *Morte di Didone* di Pietro Testa, esempio stoico di suicidio nella fermezza della protagonista,⁸⁶ in opposizione al *Baccanale* di Mehus, ammonimento contro il folle abbandono ai sensi.

⁷⁵ ELISABETH EPE, *Die Gemäldesammlungen des Ferdinando de’Medici Erbprinz von Toskana*, Marburg 1990, pp. 26-27.

⁷⁶ *Ivi*, pp. 33, 39-43.

⁷⁷ *Ivi*, p. 33.

⁷⁸ *Ivi*, p. 42.

⁷⁹ Cfr. MARCELLO VERGA, *Pitti e l’estinzione della dinastia medicea*, in *Vivere a Pitti: una reggia dai Medici ai Savoia*, Firenze 2003, pp. 280-281.

⁸⁰ EPE 1990, p. 33.

⁸¹ *Ivi*, pp. 28-29.

⁸² *Ivi*, p. 27.

⁸³ *Ivi*, p. 28.

⁸⁴ I Sam 25, 2-35.

⁸⁵ Gen 24, 7, 12-22.

⁸⁶ NADIA BASTOGI, scheda di catalogo n°13, in *Virgilio: volti e immagini del poeta*, catalogo della mostra (Mantova, 16 ottobre 2011 - 8 gennaio 2012), Milano 2011, pp. 197-200.

Nella Sala dell'Udienza, si potevano ammirare storie sacre, fra le quali *Caino e Abele* di Andrea Schiavone e *Susanna al bagno* di Domenichino, immagini di delitto punito e innocenza tutelata dall'intervento divino, confacenti alla funzione della sala. A questi si aggiunsero, nel 1698, il *Martirio di santa Cecilia* e *l'Adorazione del serpente di bronzo* di Riminaldi, il *Martirio di santa Caterina* di Francesco Bassano, la *Madonna dell'Armato* di Fra' Bartolomeo, poi la *Madonna del Baldacchino* di Raffaello, la *Madonna dal collo lungo* di Parmigianino, *l'Eterno e Cristo con sei santi* di Andrea del Sarto, *l'Annunciazione* di Paolo Veronese.⁸⁷

Altre pale d'altare, entro il 1698, sostituirono i dipinti preesistenti nella Sala dei Cembali, riservata appunto alla musica: la *Deposizione* di Cigoli, il *Martirio di san Bartolomeo* di Guercino, la *Madonna con san Filippo Neri* di Maratta, il *San Marco* di Fra' Bartolomeo, la *Madonna del Baldacchino*, prima dello spostamento nella Sala dell'Udienza. Entro il 1723, forse subito dopo l'acquisizione, vi entrò *l'Estasi di santa Margherita da Cortona* di Lanfranco [Fig. 61], oltre alla *Pala Dei* di Rosso Fiorentino, che nel 1698 si trovava ancora nei mezzanini.⁸⁸

Nella Sala del Camino, ai trentacinque ritratti e storie sacre del 1687/88 si unirono, nel 1698, *l'Apollo e Marsia* di Loth, *l'Adamo ed Eva piangono la morte di Abele* di Tiarini, il *Martirio di san Sebastiano* di Guercino, la *Circe* di Castiglione (di nuovo una contemperanza di virtù, in questo caso rappresentata dalla stoica accettazione della volontà divina da parte dei Progenitori e del santo, e bassi istinti, puniti dalla maga seduttrice o dal dio citaredo); gli ultimi tre dipinti risultano ancora *in loco* nell'inventario del 1723, dal quale si evince che il numero delle opere esposte si era ridotto a undici, comprendendo la *Lapidazione di Zaccaria* di Fumiani [Fig. 60], la *Cena in Emmaus* di Guercino e il *Bacco* di Reni, traslati dalla Sala da gioco, *l'Amore vincitore* di Riminaldi, una *Madonna* di Rubens.⁸⁹

Nella Camera da letto, l'inventario del 1687/88 registrava sessanta dipinti di formato piccolo e medio, numero innalzato nel 1698 dall'arrivo del *Cristo in gloria* di Annibale Carracci, della *Pietà* di Tintoretto, della *Sacra Famiglia* di Tiziano e di una *Natività* e di una *Madonna* di Correggio; la *Natività* di Correggio, la *Sacra Famiglia* e il *Cristo in Gloria* sono ancora documentati nel 1723, quando il numero dei dipinti è ridotto a venti.⁹⁰

Il medesimo inventario del 1723 registra, nella Sala da Gioco, la *Strage degli Innocenti* di Crespi, accanto alle *Conseguenze della guerra* di Rubens, al *Seminatore* di Bassano, al *Pietro di Amiens davanti al Doge* di Veronese e a due paesaggi di formato circolare di Mola, provenienti dai

⁸⁷ EPE 1990, p. 29.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 29-30.

⁸⁹ *Ivi*, p. 31.

⁹⁰ *Ibidem*.

mezzanini⁹¹ - dipinti che potevano ammonire i giocatori contro gli esiti infausti del mancato controllo delle passioni ed esortarli a conseguire il distacco dai pericoli del gioco.

Da quest'*excursus* si può osservare la progressiva destinazione delle sale pubbliche dell'appartamento all'esposizione dei migliori dipinti acquistati o ereditati da Ferdinando, secondo un criterio di completezza nella rappresentatività delle scuole pittoriche ereditato dalla collezione del cardinal Leopoldo, dando la precedenza alla pittura di storia o sacra, la più consona al compito di edificazione attraverso le arti che, stando agli elogi funebri⁹² e al ricordo di Lami,⁹³ Ferdinando si era prefissato.

All'interno dei propri appartamenti, il Gran Principe aveva destinato ad uso di tesoro privato l'alcova (contenente il *Ritratto di Pietro Aretino* di Tiziano, il *Ritratto di vecchio* di Rembrandt, il *Ritratto di Alvise Cornaro* di Tintoretto⁹⁴) dalla quale tramite una scala a chiocciola, si accedeva ai mezzanini, spazi ugualmente privati, dei quali resta solo la parte che dà sul giardino di Boboli, trasformata dai Lorena nella Palazzina della Meridiana.⁹⁵ Qui, probabilmente, aveva sede la sua collezione di bozzetti, ampliamento di quella del prozio Leopoldo, quindi sbilanciata a favore del colorismo di stampo veneto - lo testimonia la ricerca di bozzetti di Veronese, Procaccini, Turchi, Loth, Liberi, nonché il gradimento per i bozzetti per torcieri di Fumiani, nella loro originalità di concezione. Ampio spazio era dato ai bozzetti dei più "bizzarri" ed innovativi fra gli artisti al servizio del principe: i Ricci (di Sebastiano, il bozzetto per l'affresco di *Venere e Adone*, più l'*Allegoria della Toscana* e due modelli per le *Storie d'Ercole* di Palazzo Marucelli Fenzi; di Marco, paesaggi ed una tempesta di mare) e Magnasco (gli *Eremiti*, dipinti con la collaborazione di Peruzzini [Fig. 93], e gli *Zingari*), oltre ad alcuni studi paesaggistici di Onofri.⁹⁶ L'assenza dei "grandi nomi" le cui pale d'altare figuravano nelle sale di rappresentanza - Raffaello, Parmigianino, Rosso Fiorentino, Annibale Carracci - e la scarsità di artisti il cui stile non si orientava verso quello veneziano - fiamminghi e olandesi, romani (Rosa compreso), bolognesi, fiorentini -⁹⁷ induce a vedere in questa raccolta personale una celebrazione dell'estro che Ferdinando venerava negli artisti, della sua attrazione per la pittura di tocco e d'impasto e per il «*gran gusto di colore*»,⁹⁸ tramite la scelta precorritrice di accumulare modelli.⁹⁹

⁹¹ *Ivi*, pp. 31-32.

⁹² *Giornale de' Letterati* 1714, pp. 7-9; SABBATINI 1759, pp. 145, 149.

⁹³ LAMI 1742, p. 100.

⁹⁴ MARCO CHIARINI, *Il "mezzanino delle meraviglie" e la collezione di bozzetti del Gran Principe Ferdinando a Palazzo Pitti*, in *Il Gran Principe Ferdinando* 2013, p. 90. Cfr. EPE 1990, p. 30.

⁹⁵ *Ivi*, pp. 83-84.

⁹⁶ *Ivi*, pp. 86-89.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ FOGOLARI 1937, p. 174.

⁹⁹ CHIARINI 2013, p. 85.

Nelle ville predilette di Ferdinando, dominavano quadri di paesaggi e nature morte.¹⁰⁰

A Pratolino, un salone custodiva sei paesaggi di Onofri, completati da figure di Petrucci e un salotto era affrescato con paesi di Onofri con figure di Pier Dandini; nel piano nobile dell'ala sud, una stanza dal soffitto decorato ospitava sei nature morte di Ligozzi, un'altra otto paesaggi (due di Peruzzini e sei di Panfi) e quattro battaglie di Pinacci, un'altra ancora i ritratti dei musicisti di corte, protagonisti dei concerti di Palazzo Pitti e delle opere che si tenevano nel teatro al terzo piano della villa, dipinti da Gabbiani.¹⁰¹

A Poggio a Caiano, accanto ai paesaggi di Onofri e Giusti e ai ritratti di Cassana nel Salotto degli Stucchi, una stanza era dedicata alle nature morte di frutta e fiori, e in quella attigua nature morte di animali di van Aelst condividevano lo spazio con la *Burla del pievano Arlotto* di Volterrano e *Venere e Adone* di van Dyck, nonché con un paesaggio di Rosa. Il mezzanino era dedicato a stampe, pastelli, acquarelli, miniature, mentre nell'anticamera di Violante spiccavano quattro paesi di Onofri con cavalli di Giusti, nelle stanze del cardinale Francesco Maria de' Medici, zio di Ferdinando, dipinti di storia della scuola di Ciro Ferri e *Abramo e Agar* di Bimbacci; altre stanze, fra cui la Foresteria, ospitavano paesaggi, nature morte di animali e di fiori, ritratti e poche pitture di storia, ad esempio la *Fama Laureata* di Cervelli.¹⁰²

Tali generi, a mio parere, non avevano solo una funzione decorativa, come sostiene Epe,¹⁰³ bensì offrivano uno spiraglio sui pensieri di Ferdinando: l'aspirazione ad una vita in armonia con la natura e con la ragione, lontana dalle follie umane, l'interesse per gli ineluttabili meccanismi del mondo naturale (contemplando i quali, scrivevano Lipsio¹⁰⁴ e Du Vair¹⁰⁵, si può scorgere l'impronta della Mente divina e della Provvidenza) governati dal corso del tempo e dal ciclo eterno delle stagioni, che determinano la raccolta dei frutti e dei fiori, il nascere e il morire di piante ed animali, uomini compresi.¹⁰⁶ Pensieri dettati forse dalla lettura di Seneca e dalla conoscenza delle pagine di Lipsio dedicate ai giardini:

«Come non è concesso a nessuno guardare il cielo e quei fuochi eterni senza un certo occulto terrore religioso, così accade per le opere sacre della terra e di questo mondo inferiore, senza un certo tacito compiacimento e gioia dei sensi.»¹⁰⁷

«Ecco il vero uso e scopo dei giardini: la ricerca dell'ozio, l'appartarsi, la meditazione, la lettura e la scrittura [...] Ogni volta che sono entrato tra i giardini ho comandato a tutte le

¹⁰⁰ EPE 1990, p. 33.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 33-35.

¹⁰² *Ivi*, pp. 35-39.

¹⁰³ *Ivi*, p. 33.

¹⁰⁴ GIUSTO LIPSIO, *De Constantia*, I, 13.

¹⁰⁵ DEL BRAVO 1997, p. 234.

¹⁰⁶ GIUSTO LIPSIO, *De Constantia*, I, 14.

¹⁰⁷ *Ivi*, II, 2.

preoccupazioni vili e servili di uscire, ed eretto il capo quanto più si può, guardo con disprezzo le occupazioni della plebe profana e il gran vuoto delle cose umane [...] Munito e corazzato contro le cose esterne rimango dentro di me sicuro da tutte le preoccupazioni tranne una, quella di spezzare e sconfiggere il mio animo per sottometterlo alla retta ragione e a Dio, sottomettendo invece all'animo tutte le rimanenti cose umane.»¹⁰⁸

Una lettera di Ferdinando allo zio Francesco Maria de' Medici fa intuire la sua familiarità con simili idee, al punto da persuadere che in esse si trovi la ragion d'essere non solo del suo interesse per la pittura di paesaggio e le nature morte, ma anche del suo stile di vita isolato:

«Me ne sto in villa dove almeno stiamo in pace e si sfugge di sentire mille C... che si fanno alla giornata; basta in sostanza non se la pigliare e cercar di vivere, che il tempo provvede a tutto.»¹⁰⁹

In effetti, nelle confidenziali lettere allo zio (di soli tre anni più vecchio di Ferdinando), ricorre l'invito, chiaramente stoico, a non dare troppa importanza alla stoltezza altrui e ad affidarsi all'azione provvidenziale del tempo:

«Bisogna concludere per verissimo quel'assioma [sic] che il triregno riduca conformi tutti i cervelli che sotto di esso sono contenuti tale à quello mi dice è riuscito anco quello di questo ben Papa però V. A... lascerà benissimo correre come tocca fare a degli altri altrimenti [sic] si intisichirebbe...»¹¹⁰

«Col tempo si cogliano ogniuno e si mutano di molte cose.»¹¹¹

«Chi non ha nessuna ragione di parlare dice e tocca a tacere a chi à ragione di parlare, ogni cosa durerà quanto potrà se pure non scapperà la pazienza a Dio.»¹¹²

A partire dall'autunno 1699, Ferdinando decise di fondare, nella villa di Poggio a Caiano, un «Gabinetto d'opere in piccolo di tutti i più celebri pittori»¹¹³, una peculiare collezione di dipinti di elevata qualità ma dal formato ridotto, non superiore ad un braccio fiorentino (58, 36 cm)¹¹⁴, che

¹⁰⁸ *Ivi*, II, 3.

¹⁰⁹ Lettera di Ferdinando de' Medici a Francesco Maria de' Medici, Poggio a Caiano, 16 ottobre 1691 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5828, Lettere del Gran Principe Ferdinando, trascritta parzialmente in PIERACCINI 1925, p. 722).

¹¹⁰ Lettera di Ferdinando de' Medici a Francesco Maria de' Medici, Pratolino, 28 agosto 1691 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5828, Lettere del Gran Principe Ferdinando, trascritta parzialmente in PIERACCINI 1925, p. 722).

¹¹¹ Lettera di Ferdinando de' Medici a Francesco Maria de' Medici, Pratolino 11 settembre 1691 (*Ibidem*, trascritta parzialmente in PIERACCINI 1925, p. 722).

¹¹² Lettera di Ferdinando de' Medici a Francesco Maria de' Medici, Pratolino, 18 settembre 1691 (*Ibidem*, trascritta parzialmente in PIERACCINI 1925, p. 722).

¹¹³ Lettera di Ferdinando de' Medici a Felice Trulli, Poggio a Caiano, 14 giugno 1710 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5901, c. 845, citata in EPE 1990, pp. 40, 196).

¹¹⁴ RICCARDO SPINELLI, *La Villa di Poggio a Caiano e il Gran Principe Ferdinando*, in PALIAGA-SPINELLI 2017, p. 27.

esponesse l'evolversi della pittura italiana e straniera dal Cinquecento al Seicento, mediamente tramite un dipinto per artista, non solo di quelli rappresentati nelle collezioni di Ferdinando, ma anche di quelli assenti¹¹⁵. Su 174 opere raccolte al momento del completamento del Gabinetto col soffitto di Sebastiano Ricci, raffigurante un'*Allegoria delle Arti*,¹¹⁶ 166 erano i pittori rappresentati, fra toscani, veneti, emiliani, romani, napoletani, fiamminghi e olandesi (opere dei quali furono donate da Giovanni Guglielmo del Palatinato, marito di Anna Maria Luisa de' Medici¹¹⁷), tedeschi, spagnoli.¹¹⁸ Il taglio antologico non prescindeva dal gusto del Gran Principe, ed era in linea coi criteri adottati da Baldinucci per la raccolta degli autoritratti istituita dal cardinal Leopoldo, nel dare più risalto agli autori che ai soggetti, in una sorta di comparazione stilistica¹¹⁹ forse effetto dell'idea baldinucciana che la varietà di stili dipendesse dalla varietà di temperamenti umani, pertanto fosse inutile cercare di individuare un artista supremo, evidente nella *Lettera a Lorenzo Gualtieri*:

«Dico in primo luogo che parlando in generale, siccome difficilissima cosa sarebbe l'accertare, nel voler dar giudizio, quale fra tutti i fiori, o frutti, o altri vaghissimi parti della natura, fosse assolutamente parlando il più pregevole; così impossibile pare a me che sia il poter conoscere in un solo artefice una tale quale perfezione nell'arte sua, che basti qualificarlo assolutamente per superiore ad ogni altro [...]. Onde siccome infiniti sono i temperamenti degli uomini e anche, dirò così, nel caso nostro le educazioni, che per lo più son quelle che loro formano ed aguzzano il genio; così infiniti anche sono i gusti e i concetti che essi formano delle cose. [...] Si puote affermare che, siccome non ha il mondo cose che giungano per se stesse a così alta perfezione, che possano chiamarsi assolutamente perfettissime sopra le altre, così il volere ad alcuna dare il primo titolo di maggioranza, è un volere concedere ciò che ella per sua natura non puote avere, attesoché non vi sia cosa che nel proprio suo genere non abbia ricevuto dalla natura il suo proprio particolare, che da ogni altra tanto o quanto la distingue in bontà, perfezione e utile per l'umana felicità.»¹²⁰

La varietà riguardava anche i soggetti dei dipinti, collocati senza un ordine preconstituito, semplicemente in base alle dimensioni (i più grandi e i ritratti in alto, i più piccoli in basso) e allo spazio disponibile.¹²¹ Insieme ai ritratti, alle scene “di genere”, alle battaglie e alle scene sacre, particolare attenzione era rivolta ai paesaggi e alle nature morte, di fiori, di frutti, di animali, di

¹¹⁵ EPE 1990, pp. 40-43.

¹¹⁶ SPINELLI in PALIAGA-SPINELLI 2017, p. 28.

¹¹⁷ EPE 1990, pp. 41-42.

¹¹⁸ FRANCO PALIAGA, *"La nobil Galleria di scelti ed eccellenti maestri" - i dipinti del camerino della Villa di Poggio a Caiano*, in PALIAGA-SPINELLI 2017, p. 35.

¹¹⁹ *Ivi*, pp. 36-37.

¹²⁰ FILIPPO BALDINUCCI, *Lettera a Lorenzo Gualtieri fiorentino sopra i pittori più celebri del secolo (19 gennaio 1681)*, in *Notizie de' professori del disegno*, appendice a cura di Paola Barocchi, Firenze 1975, pp. 422-423. Cfr. SOHM 1991, pp. 180-181.

¹²¹ PALIAGA 2017, p. 46.

strumenti musicali, consoni agli interessi del principe¹²² e, forse, ai suoi pensieri stoici - il disinteresse per la gerarchia dei generi è una novità nel collezionismo mediceo¹²³, anch'essa giustificabile con l'idea della diversità dei talenti, tratta dal libro *De Pictura Veterum* di Franciscus Junius, al quale è dedicato il capitolo seguente.

¹²² *Ibidem.*

¹²³ *Ibidem.*

JUNIUS E BOSCHINI: SPUNTI TEORICI DEL GUSTO DI FERDINANDO

Non sorprende trovare nel catalogo della biblioteca privata di Ferdinando un vasto numero di libri sull'arte: sia storie dell'arte per biografie (Vasari, Ridolfi, Malvasia, Bellori, Baldinucci, Sandrart¹²⁴) sia testi antiquari, fra i quali il *De Pictura Veterum* di Franciscus Junius¹²⁵, pubblicato per la prima volta in latino ad Amsterdam nel 1637 e dedicato a Carlo I d'Inghilterra.¹²⁶ L'opera è un'antologia di tutti i riferimenti all'arte e alle opere d'arte nei testi antichi allora disponibili, divisa in tre libri.¹²⁷ Il primo descrive le origini dell'arte e la natura delle arti figurative: l'etica dell'arte si basa sull'imitazione della natura, perciò quel che conta in pittura è la dignità del soggetto, non la materia o la forma; l'imitazione è incentivata dall'immaginazione, guidata dal giudizio, che rende viva l'opera d'arte nell'immaginazione dell'osservatore. Il secondo delinea il progresso delle arti, ovvero le circostanze che lo favoriscono o l'ostacolano, risultato dell'equilibrio fra capacità d'imitazione della natura e giudizio, coadiuvato dall'immaginazione. Il terzo elenca le parti della perfetta pittura, derivate dalla retorica: *inventio* o *historia* (scelta del soggetto e del modo appropriato di trattarlo), *proportio* o *symmetria* (disposizione dell'opera nella proporzione e nella prospettiva, unita all'imitazione della natura), *color* (colore e chiaroscuro), *motus* o *actio* (rappresentazione dei movimenti e del carattere delle figure), *collocatio* o *dispositio* (economia complessiva del dipinto), *gratia* (comprende gli altri elementi e dà vitalità all'opera).¹²⁸ L'idea di applicare all'arte citazioni da trattati di retorica, sull'esempio di Vitruvio, sfocia dal concetto cardine del testo, "*ut pictura poesis*"; Junius, proseguendo la linea della trattatistica precedente - soprattutto Alberti, Lomazzo e Vasari - vede un'unità tra arti visive, retorica, letteratura e musica, in nome del detto di Cicerone: «*Omnes artes, quae ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum, et quasi cognatione inter se continentur*». ¹²⁹ Nel capitolo successivo vedremo che Ferdinando, probabilmente, tenne presente quest'idea nelle sue scelte estetiche, in ambito non solo pittorico, ma anche musicale.

Nel primo libro, Junius fa proprio il concetto d'*imitatio* di Quintiliano¹³⁰, secondo il quale per l'acquisizione di un modello non esistono regole certe, ma ci si fa guidare dall'*ingenium* e dal *iudicium*, grazie ai quali si sceglie quale esempio imitare e in cosa lo si deve imitare, secondo la

¹²⁴ *Serenissimi Ferdinandi...secretioris bibliothecae catalogus*, cc. 3, 36.

¹²⁵ *Ivi*, c. 5.

¹²⁶ PHILIP FEHL, *Franciscus Junius and the defense of art*, "Artibus et historiae" 3. 1981, p. 17.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ivi*, pp. 25-27.

¹²⁹ MARCO TULLIO CICERONE, *Pro Archia*, I, 2, cit. in NADIA J. KOCH, *Paradeigma - die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie*, Wiesbaden 2013, pp. 315-319. Traduzione della scrivente: «Tutte le arti che riguardano l'umanità hanno un qualche vincolo comune, e sono unite tra loro quasi da un'affinità.».

¹³⁰ MARCO FABIO QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, X, 2.

propria natura.¹³¹ A completare l'imitazione interviene l'immaginazione, che nobilita l'artista, poiché rende il suo ingegno creatore simile alla natura, non solo imitatore di essa,¹³² e lega l'autore e l'osservatore di un dipinto nel figurarsi il soggetto di esso.¹³³

Il secondo capitolo del primo libro si concentra sulla fantasia, intesa in senso stoico,¹³⁴ entro una gnoseologia aristotelica con elementi platonici, secondo il modello dell'elettismo ciceroniano¹³⁵:

*«Praeter eam, quam diximus, naturalium corporum imitationem, cujus opera Artifices, quidquid oculis obire datur, exprimunt, alia adhuc et quidem longe nobilior imitationis species occurrit; quum videlicet peritus Artis audaci conatu accingitur ad producendum imagines earum quoque rerum, quae subduxere se mortalium oculis: atque hujus imitationis tota vis in Phantasia, sive in facultate imaginativa, quam nonnulli εἰδωλοποιαν dicunt, consistit. [...] “Quidquid animo cernimus”, inquit Tullius lib. 1 de Finib. “id omne oritur a sensibus”.»*¹³⁶

I due tipi d'imitazione derivano dal *Sofista* di Platone (235-236).¹³⁷ Junius ritiene dunque la *mimesis* una raffigurazione originata dalla forza immaginativa («foecundissima animorum vis»), non corretta riproduzione di un modello reale; quella che Platone definisce la *mimesis phantastiké* si ha quando il pittore usa la fantasia nel processo creativo, guardando alle idee interiori,¹³⁸ come

¹³¹ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, Rotterdam 1694, I, 3, 6 (consultazione online su Google Books); KOCH 2013, pp. 319-322; COLETTE NATIVEL, *Le De pictura Veterum de Franciscus Junius : le musée imaginaire d'un philologue*, in *Acta conventus neo-latini guelferbytani. Proceedings of the Sixth International Congress of Neo-Latin studies* (Wolfenbüttel 12-16 Aug. 1985) a cura di Rhoda Schnur. Binghamton, New York 1988, pp. 112-114. Secondo il figlio, Giuseppe Maria Crespi proponeva un analogo modello d'imitazione nel proprio studio: «Ecco ciò che voglia dire lo studiare su differenti maniere, e su quella più attentamente fermarsi, e quasi dissi, quella succhiare, che più si adatta e s'insinua nel naturale di chi la copia: ecco il perché esortasse egli di continuo i suoi scolari ad imbevversi delle maniere de' grandi uomini, per averle poi presenti alla fantasia, allorché operassero» (LUIGI CRESPI 1769, p. 204).

¹³² Si potrebbe spiegare alla luce di questa teoria il seguente passo dell'elogio di Ferdinando pubblicato dal *Giornale de' Letterati* (1714, pp. 19-20): «esso era solito chiamare gli acuti ingegni inventivi, con più che Platonico detto, Ingegneri creatori».

¹³³ KOCH 2013, pp. 329-334.

¹³⁴ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, I, 2, 4: «Notiones externorum sensuum ministerio Phantasiae subministratas...alte animis imprimunt atque incidunt [...]. Dixeris ergo notiones has nihil aliud esse quam indelebilia quaedam rerum in mente consignatarum vestigia». Traduzione della scrivente: «Imprimono e incidono profondamente nell'animo le nozioni dei sensi esterni somministrate alla funzione della fantasia [...]. Dirai dunque che queste nozioni non sono altro che impronte indelebili di cose impresse come un sigillo nella mente.» Cfr. DIOGENE LAERZIO, *Vite dei filosofi*, VII, 45-46, 50, 54.

¹³⁵ NATIVEL 1988, pp. 109-111.

¹³⁶ FRANCISCUS JUNIUS, *De pictura Veterum*, I, 2, 4. Traduzione della scrivente: «Oltre all'imitazione dei corpi naturali della quale abbiamo parlato, per opera della quale gli artisti esprimono qualunque cosa è dato di esaminare con gli occhi, si presenta alla mente un'altra, e certamente di gran lunga più nobile, imitazione, quando evidentemente l'esperto d'arte con un tentativo audace si accinge a produrre immagini di quelle cose che si sottraggono agli occhi dei mortali: e tutta la forza di quest'imitazione consiste nella fantasia, ossia nella facoltà immaginativa, che non pochi chiamano εἰδωλοποιαν. [...] Dice Cicerone nel primo libro del *De Finibus*: “Qualsiasi cosa scorgiamo nell'animo, tutto ciò ha origine dai sensi”».

¹³⁷ KOCH 2013, pp. 323-325.

¹³⁸ *Ibidem*; COLETTE NATIVEL, *Le triomphe de l'idée de la peinture: la Phantasia chez Junius et Bellori*, in *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI e au début du XVIIIe siècle*, Villeneuve d'Ascq 2002, pp. 222-224.

diceva Proclo nel commento al *Timeo*: «*Quod iuxta imaginem animo conceptam factum est, pulchrum est; quod iuxta factum sit, non est pulchrum*».¹³⁹ Junius cita anche un *locus classicus* della *Vita di Apollonio di Tiana* di Filostrato il Giovane, inerente le statue degli dèi di Fidia e Prassitele: «*Phantasia, inquit Apollonius, haec perfecit; Artifex imitatione sapientior. Imitatio enim hoc tantum operabitur, quod vidit: phantasia vero etiam quod non vidit: proponet enim sibi id ipsum quod non novit, ad eius quod est relationem.*»¹⁴⁰

La fantasia per Junius conserva in modo nitido e indelebile le impressioni ricevute dai sensi:

«*Quin etiam ex dictis patere cuiusvis potest, insignem esse Phantasiae potentiam atque Artifici apprime utilem; quandoquidem ejus virtute genuinae quarumvis rerum species, etiam absentium et nunquam antea conspectarum, tam firmiter humanis mentibus immorantur atque inhaerent, ut vel invocatae adsint, et quantumvis anxiae imitationi nullo non in oculos incurrente exemplari melius inserviant.*»¹⁴¹

Essa non serve solo all'artista, ma anche al conoscitore d'arte, poiché la natura ha dotato l'uomo della capacità d'immaginazione e di una mente sempre attiva, secondo Quintiliano¹⁴²; per arricchirla di immagini interiori in modo ottimale, sono necessari il silenzio e l'isolamento, oppure, se è impossibile ottenerli, la concentrazione interiore:

«*Quid alioqui fiet, si forte in luce publica, in circumstantium corona, inter dissentientes ac magnis quoque clamoribus interpellantes momenta artis recto iudicio ponderanda sint?*»¹⁴³

La fantasia è, per l'autore, simile ad un dipinto o ad un repertorio d'immagini¹⁴⁴, strumento della conoscenza e della pratica dell'arte, che consente in primo luogo l'esercizio quotidiano, l'apprendimento e l'accuratezza della mano, in seguito la raffigurazione di soggetti completamente immaginati.¹⁴⁵

Sembra probabile che il Gran Principe abbia fatto propria la centralità della fantasia nella teoria artistica di Junius, che, sulla base di Filostrato, intendeva elevare l'osservatore ad artista ed istruire i

¹³⁹ Cit. in FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, I, 2, 2. Traduzione della scrivente: «Ciò che è fatto secondo l'immagine concepita nell'animo è bello, ciò che è fatto secondo oggetti esistenti non è bello».

¹⁴⁰ FILOSTRATO IL GIOVANE, *Vita di Apollonio di Tiana*, VI, 19. Traduzione della scrivente: «"La Fantasia ha creato questi oggetti" replicò Apollonio "un'artista più sapiente dell'Imitazione. L'Imitazione si occupa soltanto di quel che vede, la Fantasia anche di quel che non vede, concependolo in riferimento al reale."»

¹⁴¹ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, I, 2, 4. Traduzione della scrivente: «È notevole il potere della fantasia e assai utile all'artista, dal momento che grazie alla sua virtù le immagini innate di qualunque cosa, anche assente e mai vista prima, si formano e aderiscono tanto saldamente alla mente umana che sono presenti persino non evocate, e servono assai meglio all'imitazione minuziosa di qualsiasi modello che capiti sotto gli occhi.»

¹⁴² *Ibidem*. Cfr. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, I, 1; VI, 3.

¹⁴³ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, I, 2, 4. Traduzione della scrivente: «Cosa succederà del resto, se per caso si dovessero valutare i valori dell'arte con retto giudizio in pubblico, accerchiati, fra persone che non sono d'accordo e interrompono con grandi grida?»

¹⁴⁴ *Ivi*, I, 2, 6: «Phantasia etenim animo est quaedam quasi tabula vel index imaginum in eo congearum.» Traduzione della scrivente: «La fantasia è infatti per l'animo quasi un dipinto o un repertorio delle immagini in esso contenute.»

¹⁴⁵ KOCH 2013, pp.319-323.

collezionisti (infatti Junius scrisse questo testo nella residenza di Thomas Howard conte di Arundel, uno dei più noti collezionisti dell'epoca, presso il quale lavorava come bibliotecario e precettore¹⁴⁶), e ne abbia tratto il desiderio di affinare le proprie facoltà nell'isolamento dei suoi appartamenti di Palazzo Pitti e delle ville, lontano dalla cosa pubblica. Il quinto capitolo del primo libro si dilunga sull'opportunità, per il *connoisseur*, di cercare il ritiro per dedicarsi alla contemplazione delle opere d'arte, lontano dal *negotium* e dal gusto corrotto della massa:

«Nemo unquam artium imitandi miracula digna aestimatione pensavit, qui non alto pinguique otio perstruens, delicatum illud occupatissimae contemplationis studium seductioris etiam loci secreto adiuverit. [...] Phantasiam enim, cuius in diligenti artis inspectione praecipuae partes sunt, vacuus animus et sola tacentiaque loca mirifice excitant atque alunt. [...] Cuius rei in solitudine certius iudicium; quod in turba spectantibus frequenter aut suus cuique favor, aut ille laudantium clamor extorquet. Pudet enim dissentire... cum interim et vitiosa pluribus placeant, et ab adulantibus laudentur etiam quae non placent, cum denique optime pictis gratiam prava iudicia non referant.»¹⁴⁷

«Neque enim inutilem recte dixeris contemplationem, quae iudicio nostro veram pulchritudinem, maximum sane rerum creatarum bonum, inscribit; quae animorum nubila, discussa omni moestitia, serenat; quae multiplicem ac plane mirabilem sui usum humano generi praestat; quae per imagines rerum gestarum mentibus nostris studium virtutis atque innocentiae amorem instillat; quae denique...potentissimis amoris atque irae affectibus fraenum iniicit.»¹⁴⁸

Di certo tali esortazioni potevano toccare le corde del cuore di Ferdinando, appassionato cultore della bellezza, criticato per il suo distacco dagli affari di governo, necessario ai suoi occhi per allontanarsi dall'ottusità del governo paterno e favorire la virtù e la sapienza.

¹⁴⁶ *Ibidem.*

¹⁴⁷ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, I, 5, 1. Traduzione della scrivente: «Nessuno mai giudicò i prodigi dell'imitazione delle arti degni di stima, che, non compiacendosi di un ozio profondo e pingue, non favorisca quel delicato studio della contemplazione impegnatissima anche nel segreto di un luogo appartato. [...] L'animo libero da preoccupazioni e i luoghi solitari e silenziosi eccitano e alimentano meravigliosamente anche la fantasia, le parti principali della quale si trovano nella diligente osservazione dell'arte. [...] Di questa cosa il giudizio è più certo in solitudine; poiché, nella folla, o il favore a ciascuno, o il clamore dei lodatori lo strappa agli spettatori. Infatti ci si vergogna di dissentire...mentre frattanto sia le cose cattive piacciono ai più, sia anche le cose che non piacciono sono lodate dagli adulatori, mentre infine i giudizi erronei non ricambiano il beneficio ai quadri dipinti in modo ottimo.» Cfr. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, X, 1.

¹⁴⁸ *Ivi*, I, 5, 9. Traduzione della scrivente: «Non c'è motivo perché tu dica inutile la contemplazione, che a nostro giudizio decreta la vera bellezza, certamente il massimo bene delle cose create; che rasserena le nuvole dell'animo, dopo aver dissipato ogni mestizia; che presta il molteplice e mirabile uso di sé totalmente al genere umano: che instilla nelle nostre menti l'esercizio della virtù e l'amore dell'innocenza attraverso le immagini delle imprese; che infine pone un freno ai potentissimi affetti dell'amore e dell'ira.»

Nel quarto capitolo si affronta la questione del paragone fra pittura e poesia. Entrambe germinano da «*occulta naturae semina*»¹⁴⁹, che si traducono in ispirazione divina suscitata da una visione mentale¹⁵⁰ di cose che colpiscono animi vigorosi, predisposti per natura alle arti e a certi generi e stili di arte:

«*Quin etiam ipsi saepe persentiscunt coelestem divini afflatus instinctum, nova quadam insolitarum rerum specie attonitae semel mentis furorem proritante. Haud alios itaque felicius atque ipsis fatis veluti manu ducentibus constat animos ad Picturam Poesinque applicuisse, quam quos insitus quidam atque ex occulto erumpens igneae mentis vigor tam ad hanc quam ad illam sua sponte incitat. Hinc enim evincitur Artem non minus debere naturae quam doctrinae. Videmus denique ipsos Pictores et Poetas cupidine decoris illius, qui impetuosum hunc pronae mentis instinctum solet subsequi, iis potissimum operibus admovere manum, ad quae suffragante Natura maxime propendere sibi videntur.*»¹⁵¹
«*Utraque certe sequitur occulta quaedam naturae semina, unde persaepe videas cum Poetas, tum Pictores, ad amorem Artis non tam provido multum diuque pensitatae rationis consilio duci, quam coeco quodam avidae mentis impetu trahi atque impelli.*»¹⁵²

Junius, in modo originale, applica ai pittori la teoria platonica del *furor* poetico, esposta nello *Ione* di Platone¹⁵³ e nel *Pro Archia* di Cicerone¹⁵⁴, basandosi su un'affermazione di Plinio inerente Protogene¹⁵⁵:

«*Impetus animi, et quaedam artis libido in haec potius tulere Protogenem*»¹⁵⁶.

Ritiene pertanto lo slancio creativo dell'artista un moto innato, in parte ispirazione divina e in parte libero desiderio dell'animo,¹⁵⁷ citando anche Seneca:

¹⁴⁹ *Ivi*, I, 4, 1. L'espressione deriva da SENECA, *De beneficiis*, IV, 6, citato in *De Pictura Veterum* II, 1.

¹⁵⁰ NATIVEL 2002, pp. 223, 231.

¹⁵¹ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, I, 4, 1. Traduzione della scrivente: «Dunque anche loro medesimi spesso sentono profondamente un celeste impulso di ispirazione divina, quando una nuova immagine di cose insolite stimola il furore della mente. E' evidente che pochi animi si accostano più felicemente alla pittura e alla poesia, come se gli stessi fati li conducessero per mano, di quelli che l'innato vigore della mente focosa, che sorge in segreto, incita spontaneamente tanto all'una quanto all'altra. Da questo si deduce che l'arte non deve meno alla natura che all'educazione. Vediamo infatti che gli stessi poeti e pittori, per il desiderio di quel decoro, che suole seguire l'impetuoso istinto della mente ben disposta, mettono mano principalmente a quelle opere, alle quali sembra loro di essere inclini al massimo grado, col favore della natura.»

¹⁵² *Ibidem*. Traduzione della scrivente: «L'una e l'altra seguono alcuni nascosti semi di natura, donde vedi spesso che tanto i poeti quanto i pittori sono attirati all'amore dell'arte non tanto per prudente consiglio di una ragione a lungo ponderata, quanto trascinati e incitati da un cieco impulso dell'avidamente.»

¹⁵³ PLATONE, *Ione*, 533e-534 b-c.

¹⁵⁴ MARCO TULLIO CICERONE, *Pro Archia*, VIII, 18: «Caeterarum rerum studia et doctrina et praeceptis et arte constare, poetam natura ipsa valere et mentis viribus excitari et quasi divino quodam spiritu afflari». Traduzione della scrivente: «Gli altri studi e le altre scienze si basano sui precetti e sull'arte: il poeta vale per sua stessa natura ed è spronato dalle forze della mente, e quasi ispirato da uno spirito divino.»

¹⁵⁵ COLETTE NATIVEL, *La comparaison entre la peinture et la poésie dans le De Pictura Veterum (1,4) de Franciscus Junius (1589 - 1677)*, in "Word and Image", 4. 1988, p. 324.

¹⁵⁶ PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis historia*, XXXV, 106. Traduzione della scrivente: «L'impulso dell'anima, e un qualche desiderio dell'arte spinsero Protogene a questo», ossia a rappresentare il Satiro Anapauomenos piuttosto che le gesta di Alessandro Magno (NATIVEL 1988, p. 324).

«*Male respondent coacta ingenia, reluctantante natura irritus labor est*».¹⁵⁸

I guizzi dell'ingegno dei pittori, «*ad excogitandum acuti, et ad exprimendum ornandumque uberes*»¹⁵⁹, sono un dono di natura che l'arte può solo coltivare, quindi il talento, per Junius, è innato al pari dell'ispirazione.¹⁶⁰

Sempre in relazione al dilemma natura - arte Junius affronta il problema del *decus*. Citando Quintiliano, conclude che a ciascun artista si adatta qualcosa di differente, e la convenienza non può esistere senz'arte, ma nemmeno essere totalmente trasmessa dall'arte, perciò è opportuno che ciascun artista conosca se stesso e scelga quali opere creare seguendo la propria natura, non precetti comuni; ne consegue che in arte non esiste il meglio o il peggio, solo il diverso, poiché l'indole di ciascun artista è diversa.¹⁶¹ Gli artisti più notevoli, infatti, imprimono nelle loro opere un'impronta peculiare del loro ingegno nascosto:

«*Effervescit nempe vivida pulcherrimae naturae vis, dum formam sui quisque et ingenii et animi paratissime reddit.*»¹⁶²

Ne consegue la necessità di educare i giovani talenti con precetti empirici, per consentire loro di superare la pratica e piegare le regole al proprio stile.¹⁶³

Le teorie dell'ispirazione platonica e dell'opera come espressione della natura dell'artista potrebbero aver contribuito all'apprezzamento di Ferdinando per i bozzetti, nei quali emerge spontaneo l'impulso immaginativo dell'autore, e alla sua ricerca delle tipologie di dipinti nei quali gli artisti desiderati riuscivano meglio, senza far troppo caso alla gerarchia dei generi; forse nella prediletta pittura di tocco gli sembrava di ritrovare i segni del *furor* poetico, scaturito dall'assecondamento dell'ingegno, che Seneca riteneva necessario. Facile comprendere, in questo contesto, la simpatia per Crespi, che del seguire i moti del proprio animo faceva una bandiera, nell'arte e nella vita: la richiesta al pittore di eseguire due nature morte in due giorni ci apparirà dunque una sorta di esperimento sull'*artis libido* di un ingegno dotato di forte fantasia, a contatto con un soggetto mai affrontato prima.

¹⁵⁷ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, I, 4, 1: «Nulli umquam felicius tractant atres quam qui ad eas concitatione quadam animi et solute liberoque motu feruntur.» Traduzione della scrivente: «Nessuno mai tratta le arti più felicemente di coloro che vi sono trasportati per una qualche eccitazione dell'animo e un qualche moto sciolto e libero.»

¹⁵⁸ SENECA, *De tranquillitate animi*, VI, 4. Traduzione della scrivente: «Gli ingegni forzati riescono male, e la fatica è vana, se la natura vi rilutta.»

¹⁵⁹ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, I, 4, 1. Traduzione della scrivente: «acuti nell'immaginare, fertili nel raffigurare e nell'ornare». Cfr. CICERONE, *De Oratore*, I, 25, 113-114.

¹⁶⁰ *Ibidem*; NATIVEL 1988, p. 325.

¹⁶¹ Cfr. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, 3, 177; NATIVEL, *La comparaison* 1988, p. 325.

¹⁶² FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, I, 4, 1. Traduzione della scrivente: «La vivida forza della bellissima natura ribolle, mentre qualcuno riproduce l'immagine del proprio ingegno e del proprio animo». Cfr. NATIVEL *cit.*

¹⁶³ *Ivi*, II, 3, 2; CICERONE, *De Oratore*, I, 32, 146. Cfr. NATIVEL *cit.*

La natura soavemente illusoria della pittura, «*mendacium splendidum*», l'accomuna per Junius non solo alla poesia ma anche al teatro comico e tragico, in quanto immagine della vita e inganno innocuo, non disonorevole, anzi fonte di piacere¹⁶⁴ - somiglianza della quale, vedremo, Ferdinando si mostrava consapevole, al punto da adornare di paesaggi, opera di Crescenzo Onofri con figure di Francesco Petrucci (i sei dipinti su tela nel salone) e Pier Dandini (gli affreschi al primo piano, perduti) la villa di Pratolino, contemporaneamente all'edificazione del teatro.¹⁶⁵ Con questa «*fraus grata et non improvisa*» pittura e poesia suscitano affetti nell'animo, soprattutto la pittura, poiché un'immagine si percepisce con maggiore immediatezza di un discorso,¹⁶⁶ come scrivono Seneca¹⁶⁷ e Quintiliano¹⁶⁸. Junius cita ad esempio l'usanza romana che le vittime di un naufragio o di un reato mostrassero un dipinto dell'evento durante il processo, per commuovere il giudice¹⁶⁹ e il passo di Valerio Massimo sul quadro di Pero e Micone, che stupisce il pubblico per la veridicità della raffigurazione¹⁷⁰; esempio della capacità della pittura di frenare le passioni negative è l'episodio pliniano di Protogene che dipinge durante l'assedio di Rodi e ferma Demetrio Poliorcete, capo degli assediati.¹⁷¹

Accomuna pittori e poeti una fantasia che li cattura in un *furor* simile a quello dell'ispirazione,¹⁷² dettandone il processo creativo; l'unica differenza, secondo Junius - citando quel che scrive lo pseudo-Longino in *Del Sublime* a proposito degli oratori - è che la fantasia del pittore considera sempre oggetti verosimili,¹⁷³ pertanto è necessario che il pittore, per somigliare alla natura, osservi le cose come se le avesse davanti agli occhi (soprattutto per quanto concerne gli affetti), esercitandosi quotidianamente nel memorizzarle per eccitare la fantasia.¹⁷⁴ La creazione artistica, per l'umanista, ruota intorno all'immagine, in quanto il modello da cui parte il pittore è

¹⁶⁴ Ivi, I, 4, 3; SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, XLV, 8; FILOSTRATO, *Imagines*, 391k. Lami (1742, p. 100) definisce il collezionismo di Ferdinando «honestissima voluptas».

¹⁶⁵ *Artisti alla corte granducale*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, maggio-luglio 1969), pp. 66-67.

¹⁶⁶ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, I, 4, 4; THIJS WESTSTEIJN, *Passie, hartstocht - painting and evoking emotions in Rembrandt's studio*, in *Ad fontes! niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen*, a cura di Claudia Fritzsche, Karin Leonhard, Gregor J. M. Weber, Petersberg 2013, pp. 310-311, 317.

¹⁶⁷ SENECA, *De ira*, II, 2: «Mouet mentes atrox pictura, et iustissimorum suppliciorum tristis eventus». Traduzione di Costantino Ricci, Milano 2009: «Ci impressiona un quadro a soggetto tragico e la vista triste di giustissime esecuzioni».

¹⁶⁸ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XI, 3, 67: «Pictura tacens opus et habitus semper eiusdem, sic in intimos penetrat affectus, ut ipsam vim dicendi nonnumquam superare videtur». Traduzione della scrivente: «La pittura, opera silenziosa e dall'aspetto sempre uguale, penetra a tal punto negli affetti più profondi, che sembra superare la stessa forza del discorso». Cfr. NATIVEL 1988, p. 327.

¹⁶⁹ Ivi, VI, 1, 32.

¹⁷⁰ VALERIO MASSIMO, *Facta et dicta memorabilia*, V, 4, ext. 1.

¹⁷¹ PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis historia*, XXXV, 105. Cfr. NATIVEL *cit.*

¹⁷² NATIVEL 1988, p. 328.

¹⁷³ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, I, 4, 6; NATIVEL *cit.*

¹⁷⁴ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, I, 4, 6.

un'immagine mentale della fantasia, originata dall'entusiasmo (in senso greco), che passa nell'opera con una tale evidenza da conquistare l'osservatore.¹⁷⁵

La capacità di immaginare una descrizione vivida di una scena è detta dallo pseudo-Longino *enargeia*, tradotta nel testo *evidentia* o *perspicuitas*¹⁷⁶; secondo Junius, nel muovere gli affetti eccellono i pittori che, grazie ad una fantasia più pronta ed efficace, attingono a questa facoltà:

«*Artifex, qui res de quibus acturus est, quasi praesentes contuetur, efficax esse possit, et naturae rerum, quas sibi proponit, haud dissimilis. Quod maxime locus habet in affectibus.*»¹⁷⁷

La *perspicuitas* è essenziale in tre aspetti della pittura: invenzione, espressione, disposizione, poiché, grazie ad essa, l'immaginazione artistica riesce a concepire chiaramente la storia, sentire le emozioni e disporre con ordine e chiarezza l'invenzione narrativa nel dipinto, per trasmetterla all'osservatore.¹⁷⁸ È opportuno menzionare che la *perspicuitas* è un concetto accolto dallo stoicismo in ambito gnoseologico¹⁷⁹ e retorico,¹⁸⁰ e da Lipsio nella scrittura elevata.¹⁸¹

Sempre di derivazione stoica è la teoria degli affetti di Junius, soprattutto nell'analisi del loro influsso sul corpo e sul comportamento umani.¹⁸² Egli afferma che l'efficace rappresentazione delle emozioni è la migliore imitazione dell'arte antica, sempre in nome del legame fra pittura e poesia, giacché, per Cicerone, oratori, poeti e pittori si prefiggono di *docere, delectare, movere*¹⁸³; essendo le passioni reazioni fisiche a percezioni sensoriali,¹⁸⁴ il modo più efficace di commuovere l'osservatore, trasportandolo nella narrazione del quadro, è raffigurare personaggi in vari stati emotivi.¹⁸⁵ Dalla caratteristica dell'*enargeia* di suscitare affetti tramite una rappresentazione vivida e perspicua deriva l'idea che il conoscitore debba giudicare le pitture come se partecipasse alla scena raffigurata (adottata da De Piles, che conosceva il *De Pictura Veterum*¹⁸⁶), il che presuppone un coinvolgimento emotivo dell'artista, poiché, come scriveva Orazio, solo un autore commosso può commuovere:

¹⁷⁵ NATIVEL 1988, p. 328.

¹⁷⁶ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, I, 4, 6. Cfr. PSEUDO-LONGINO, *Del Sublime*, XV, 8; CICERONE, *Orator*, XXIII, 79; QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, VII, 2, 23.

¹⁷⁷ *Ibidem*. Traduzione della scrivente: «L'artista, che osserva come visibili le cose delle quali tratterà, possa essere capace, e poco dissimile dalla natura delle cose che s'immagina. Cosa che ha luogo soprattutto negli affetti.»

¹⁷⁸ JACEK JAZWIERSKI, *Franciscus Junius on the response to pictures: phantasia, ekphrasis and enargeia*, in *The visual culture of Holland in the seventeenth and eighteenth centuries and its European reception*, a cura di Jacek Jazwierski e Paul Taylor, Lublino 2015, pp. 9-24.

¹⁷⁹ DIOGENE LAERZIO, *Vite dei filosofi*, VII, 46.

¹⁸⁰ POHLENZ 2014, pp. 72, 78, 300 n. 3.

¹⁸¹ FUMAROLI 2002, pp. 161-173.

¹⁸² WESTSTEIJN 2013, pp. 309-10. Cfr. SENECA, *De ira* I, 1; II, 2-4; POHLENZ 2014, p. 387.

¹⁸³ *Ibidem*; FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, III, 4, 5; 7, 2.

¹⁸⁴ SENECA, *De ira*, II, 2, 3-6. Cfr. ALESSANDRO SCHIESARO, *Passion, reason and knowledge in Seneca*, in *The Passions in Roman thought and literature*, Cambridge 1997, pp. 105-106.

¹⁸⁵ WESTSTEIJN 2013 p. 312; FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, III, 6, 5; 4, 4.

¹⁸⁶ WESTSTEIJN 2013, pp. 315-320. Cfr. FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum* III, 4, 4.

«*Ut ridentibus adrident, ita flentibus adsunt
humani vultus: si vis me flere, dolendum est
primum ipsi tibi: tum tua me infortunia laedent*». ¹⁸⁷

Il giudizio artistico, per Junius, lega l'immaginazione dell'artista a quella del *connoisseur*, il quale valuta le figure dipinte confrontandole alle immagini interiori della propria fantasia, quasi "dipingendo" nell'animo l'oggetto percepito in una ricostruzione mentale¹⁸⁸; di conseguenza, metro di valutazione dell'arte è la capacità del soggetto di mettere in moto la fantasia dell'osservatore.¹⁸⁹

L'umanista dunque adatta i precetti retorici sull'*enargeia*, attributo essenziale dell'*ekphrasis*,¹⁹⁰ alla lettura delle opere d'arte, incentrata sul ruolo attivo dell'osservatore che, coinvolto emotivamente, completa l'immagine pittorica con immagini mentali delle scene raffigurate grazie alla fantasia, trasformando il dipinto in narrazione interiore.¹⁹¹

A tal fine, elemento essenziale della pittura è la *collocatio*¹⁹² ossia «*oeconomica totius operis dispositio*»¹⁹³, tale che tutte le parti dell'opera siano collegate le une con le altre, come membra di un corpo¹⁹⁴; l'artista, che ha concepito l'opera nella mente, la dispone su tela in un ordine chiaro, perché l'osservatore possa seguire il filo della narrazione.¹⁹⁵

Se è plausibile che il Gran Principe si sia ispirato al primo libro del *De Pictura Veterum* nell'attribuire centralità artistica alla *phantasia* e al *furor*, tradotti in bizzarria d'invenzione e pittura di tocco, non si ha modo di affermare che abbia fatto proprio il meccanismo "enargeico"¹⁹⁶ di apprezzamento delle opere, a parte le frasi di sincero entusiasmo nelle sue lettere. Tuttavia, la richiesta di «*moto*»¹⁹⁷ nella composizione dell'ipotizzato *David* commissionato a Fumiani, poi tramutato in *Lapidazione di Zaccaria*, l'entusiasmo per figure «*graziose, ben distribuite e fatte con*

¹⁸⁷ QUINTO ORAZIO FLACCO, *Ars poetica*, vv. 100-102, cit. in *De Pictura Veterum* III, 4, 4. Traduzione di Tito Colamarino e Domenico Bo (in QUINTO ORAZIO FLACCO, *Opere*, Torino 2002): «Come a chi ride risponde col riso, così a chi piange si conforma il volto degli uomini. Se tu vuoi che io mi addolori, bisogna che prima ti rammarichi tu stesso: solo allora mi commoveranno le tue disavventure».

Cfr. WESTSTEIJN 2013, p. 320.

¹⁸⁸ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, III, 7, 8.

¹⁸⁹ *Ivi*, III, 4, 7; 1, 3. Cfr. KOCH 2013, pp. 331-334.

¹⁹⁰ MICHAEL BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti*, Milano 2007, pp. 127-128. Cfr. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, VI, 2, 29, 32. Un esempio di *ekphrasis* nel *De Pictura Veterum*, descrittivo di una scena di battaglia, si trova in I, 5, 2.

¹⁹¹ JAZWIERSKI cit. Cfr. FILOSTRATO, *Imagines*, II, 17. Cfr. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, VIII, 3, 61-65.

¹⁹² COLETTE NATIVEL, *Rubens, Junius, De Piles*, in *République des lettres, République des arts*, Ginevra 2008, p. 577.

¹⁹³ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, III, 5, 5. Cfr. QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, VII, 10.

¹⁹⁴ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, III, 5, 2.

¹⁹⁵ NATIVEL 2008, p. 577.

¹⁹⁶ JAZWIERSKI cit.

¹⁹⁷ FOGOLARI 1937, p. 172.

poco»¹⁹⁸, il desiderio di sapere chi fosse la modella della *Cuoca* di Cassana¹⁹⁹, nelle lettere al medesimo; la stima per artisti dotati di vivacità narrativa ed efficace espressione delle passioni, fra i quali spicca Crespi - che a Firenze, non a caso, poté affrontare, in composizioni alle quali ben si adatta il termine di *enargeia*, soggetti congeniali, in spregio della gerarchia dei generi - persuadono che egli non abbia ignorato le teorie di Junius sulla percezione artistica.

Non solo, ma nel trattato egli poteva individuare un *trait d'union* fra pittura coloristica e idee seneciane. Per Junius, infatti, il colore ha un ruolo fondamentale nella pittura, poiché rende l'illusione della vita in modo più efficace del solo disegno²⁰⁰ e, a sostegno della sua argomentazione, cita Seneca: «*Maxime oculos rapit color*». ²⁰¹ Il disegno di per sé si avvicina alla verosimiglianza, ma è quasi monco senza il colore, che, stando a Filostrato, Aristotele, Isidoro Pelusiota, Plutarco, Polibio, Apuleio, Aristide, perfeziona l'arte.²⁰²

Il crescente interesse per la pittura “di genere”, inoltre, poteva essere ispirato al detto quintiliano, riportato da Junius, che a ciascun artista si addicono soggetti e stili diversi, quindi non esistono gerarchie in arte, al quale faceva eco l'eclettismo di Baldinucci.²⁰³

Una simile centralità dell'immaginazione, esplicitamente applicata alla pittura di tocco, si ritrova nella *Carta del navegar pitoresco* di Boschini. Non ci sono prove che Ferdinando ne possedesse una copia, ma l'attività dell'autore per Leopoldo de' Medici (citato nel testo²⁰⁴) rende probabile che ne conoscesse almeno i contenuti.²⁰⁵

Boschini mette al centro del poema la fantasia e il colore, operando uno spostamento semantico del termine “pittoresco”, che prima era sinonimo di “pittorico”, in modo da far coincidere la vera pittura con la maniera veneziana, in particolare tintorettesca, fatta di energiche masse di pigmenti, lumeggiature grumose e pose acrobatiche²⁰⁶. In un passo del poema, senza le speculazioni filosofiche e letterarie di Junius, connette questa maniera col *furor* poetico che trascende le regole:

«*O furor pitoresco, e senza esempio!*
Dotor, che leze in catreda; dotrina
La più grave purgada, e sora fina»

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 183.

¹⁹⁹ *Ivi*, pp. 185-186.

²⁰⁰ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, III, 3, 11.

²⁰¹ SENECA, *De Ira*, II, 1.

²⁰² FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, III, 2, 12; NATIVEL 2008, p. 575.

²⁰³ SOHM 1991, pp. 181-182. Cfr. FILIPPO BALDINUCCI, *Lettera a Lorenzo Gualtieri fiorentino sopra i pittori più celebri del secolo (19 gennaio 1681)*, in *Notizie de' professori del disegno*, appendice a cura di Paola Barocchi, Firenze 1975, pp. 421-426; *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1681, voce “Maniera” (consultazione online su Google Books); SPIKE 1986, p. 42.

²⁰⁴ Cfr. *infra*.

²⁰⁵ STROCCHI 2003, pp. 13-14 (cfr. *supra*).

²⁰⁶ SOHM 1991, pp. 91-92.

Che ogni altro doto apresso lù xe un scempio.»²⁰⁷

Lo conferma un passo della *Breve istruzione* che precede le *Ricche miniere della pittura veneziana*, nel quale Boschini paragona l'abitudine di Tiziano di dare gli ultimi ritocchi con le dita alla creazione divina, quasi ad alludere all'ispirazione celeste del pittore.²⁰⁸

Contro i «*naturalisti*», che scambiano a parer suo la copia dal vero per prontezza e risolutezza²⁰⁹ - Ferdinando, disinteressato alla pittura caravaggesca,²¹⁰ poteva concordare - Boschini ritiene che si debba «*praticar la Natura, e no' copiarla*»²¹¹, siccome la pittura veneziana è «*emula e concorrente de Natura*»²¹², artificio dettato dalla fantasia²¹³ (quindi esito di quello che Junius riteneva il tipo di imitazione più elevato). La “pratica”, fonte della pittura di macchia, guida alla perfezione e il colpo di pennello è designato apice della pittura, rovesciando gli assunti tosco-romani²¹⁴:

*«Ma la Pratica al fin xe la Maestra,
Che fa che l'Homo ariva al' esquisito».²¹⁵*

Dunque la vera intelligenza dell'arte coincide con la “pratica”, che segue la fantasia, lasciata libera (Boschini non condanna gli eccessi immaginativi²¹⁶), nel suo rapido corso:

*«Presta è la fantasia seguramente
Né si trova chi ariva al so camin;
Che int' un punto la passa ogni confin
E va de là dal Ciel velocemente.»²¹⁷*

Tanto alla «*diligenza*» del disegno esaltato da Vasari quanto al naturalismo si oppongono gli «*spiegazzoni*» della maniera veneziana, la «*machia artificiosa*» che «*al vivo, e al natural giusto el somegia*», creatrice di effetti potenti, in grado di colpire immediatamente il riguardante, poiché la pittura è inganno dell'occhio²¹⁸ (come sosteneva anche Junius) e quel che ai «*babioni*» (Vasari *in primis*) appare una macchia indistinta è «*brevità*» esito di uno studio approfondito²¹⁹, uno stimolo all'osservatore perché completi le immagini “macchiate” con la fantasia.²²⁰

²⁰⁷ BOSCHINI 1966, p. 132.

²⁰⁸ MARCO BOSCHINI, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, in *La carta del navegar pitoresco*, a cura di Anna Pallucchini, Venezia - Roma 1966, p. 712; SOHM 1991, p. 26.

²⁰⁹ BOSCHINI 1966, p. 372; SOHM 1991, pp. 107-108.

²¹⁰ PIERLUIGI CAROFANO, *Il Gran Principe Ferdinando e il collezionismo di pittura caravaggesca: spigolature e riflessioni*, in *Il Gran Principe Ferdinando* 2014, p. 23, 30.

²¹¹ BOSCHINI 1966, p. 135.

²¹² *Ivi*, p. 24.

²¹³ *Ivi*, pp. 132, 221, XXXIV.

²¹⁴ *Ivi*, pp. 67-68, 86-87, 559; SOHM 1991, p. 137.

²¹⁵ *Ivi*, pp. 66-67.

²¹⁶ SOHM 1991, p. 136-138.

²¹⁷ BOSCHINI 1966, p. 298.

²¹⁸ *Ivi*, pp. 67-68, XXXV-XXXVI; SOHM 1991, pp. 142-143.

²¹⁹ BOSCHINI 1966, pp. 66-68.

²²⁰ SOHM 1991, pp. 39-40, 147. Cfr. BOSCHINI 1966, p. XXXVII.

L'approccio empirico di Boschini, determinato anche dal pubblico borghese, privo di formazione umanistica, al quale si rivolgeva,²²¹ esclude in apparenza ogni collegamento con lo stoicismo, tuttavia Salvator Rosa usò termini affini a quelli della *Carta* nel parlare della propria arte, dichiarando stoicamente di dover assecondare il proprio «*genio stravagante*».²²²

«*Per quest'ordinario ho inviato una scatoletta...nella quale vi sono due telucce con de' fiori dipinti alla pittoresca, cioè di furia, come vederete.*»²²³

«*Ai pittori della mia condizione, e genio stravagante, è forza, dalla misura in poi, lasciare il resto in libertà.*»²²⁴

«*Perch'io non dipingo per arricchire mà solamente per propria sodisfazione, è forza il lasciarmi trasportare da gl'impeti dell'entusiasmo ed esercitare i pennelli solamente in quel tempo che me ne sento violentato.*»²²⁵

Analogamente, Ferdinando poteva vedere nei colpi di pennello esaltati da Boschini i segni del genio individuale e del *furor*²²⁶ - magari con l'ausilio di Baldinucci, che accolse ed ampliò il concetto di "pittoresco" boschiniano, convinto che la varietà di stili riflettesse la varietà dei temperamenti umani²²⁷ - assecondando il proprio ingegno acuto, capace di vedere ordine nella pittura di tocco estranea alla tradizione della sua città²²⁸ e di ammirare l' «*inzegno eleto*»²²⁹ di Tintoretto.

La possibile influenza del *De Pictura Veterum* sul pensiero artistico di Ferdinando suscita la domanda se questi conoscesse la teoria del *Sublime* dello pseudo-Longino. Il trattato, pubblicato a partire dal 1554,²³⁰ influenzò sia i marinisti sia i gesuiti, e nell'opera di alcuni scienziati e filosofi naturali servì ad esprimere lo stupore davanti alla vastità del mondo svelata dalla scienza nuova,²³¹ intorno agli anni '50 del 1600 la riflessione sul sublime a Roma si fece strada nella pittura paesistica di Poussin e Rosa.²³² Un fascicolo manoscritto di «*Annotazioni sopra il Sublime di Longino*» di Anton Francesco Gori, conservato alla Biblioteca Marucelliana di Firenze²³³, prova la diffusione del testo a Firenze all'epoca del Gran Principe.

²²¹ ANDREA POLATI, *Da Ridolfi a Boschini*, in *Marco Boschini - l'epopea della pittura veneziana dell'Europa barocca, atti del convegno* (Verona, 19-20 giugno 2014), Treviso 2014, pp. 177, 180-182.

²²² SOHM 1991, p. 93.

²²³ Lettera di Salvator Rosa a Giovanni Battista Ricciardi (1652), citata *ibidem*.

²²⁴ Lettera di Salvator Rosa a Giovanni Battista Ricciardi (1664), citata *ibidem*.

²²⁵ Lettera di Salvator Rosa a don Antonio Ruffo, citata *ibidem* e in HASKELL 1963, p. 22.

²²⁶ BOSCHINI 1966, p. XXXVII.

²²⁷ SOHM 1991, pp. 180-181.

²²⁸ *Ivi* pp. 43, 51, 142, 147-148; BOSCHINI 1966, pp. 75, 247.

²²⁹ BOSCHINI 1966, p. 247, STROCCHI *cit.*

²³⁰ FUMAROLI 1995, p. 216.

²³¹ HELEN LANGDON, *Salvator Rosa and the 17th century Sublime*, in *Translations of the Sublime*, Leida 2012, p. 164.

²³² *Ivi*, pp. 166-171.

²³³ Manoscritti, A 204.

Il pensiero dello pseudo-Longino recupera elementi stoici nel porre la Natura al principio dell'arte e l'arte come imitazione della natura - donde il principio estetico dell'ordine disordinato, effetto di un moto dell'animo²³⁴, che, con le debite differenze, si ritrova nella *Carta del navegar pitoresco*²³⁵ - e nel vincolare la magnanimità, fonte del sublime (caratteristica innata, della quale sono capaci solo i grandi animi²³⁶), al disprezzo delle ricchezze, degli onori, della gloria e del potere²³⁷. Una via che tende al sublime è l'imitazione dei grandi esempi del passato, per riceverne ispirazione²³⁸ (menzionata anche da Junius²³⁹), apparentemente congeniale alla tipologia della collezione del Gran Principe, dove capolavori del Cinquecento e del primo Seicento si armonizzavano con opere degli artisti contemporanei più innovativi.²⁴⁰ Nella visione del progresso delle arti elaborata da Junius sulla base dello pseudo-Longino, la fantasia e l'emulazione dei predecessori sono i motori del processo²⁴¹, poiché l'imitazione dei maestri alimenta l'entusiasmo di chi guarda le loro opere, rispettandone l'ingegno naturale anche qualora non fosse particolarmente ispirato, attraverso effluvi simili a quelli dell'antro della Pizia²⁴², quindi l'umanista vede l'*aemulatio* più come un'ispirazione all'antico che una copia degli antichi²⁴³ - il che corrisponde senza dubbio a quanto si è visto nel caso dell'*Estasi di santa Margherita da Cortona* di Crespi, dove l'affinità con Lanfranco, dovuta alla radice correggesca e carraccesca,²⁴⁴ non influenza l'originalità di concezione della pala.

Si noti che il Gran Principe possedeva la seconda edizione del *De Pictura Veterum*, uscita postuma a Rotterdam nel 1694, ampliata anche con l'aggiunta del *Catalogus artificum*²⁴⁵; non sembra irrilevante che, negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione, cioè nel momento in cui probabilmente l'acquistò e la lesse, Ferdinando si sia orientato sempre più decisamente verso la pittura di tocco, recante l'impronta del *furor* dell'artista, e verso iconografie peculiari, frutto della *phantasia* che genera «*insolitas rerum species*»²⁴⁶ nella mente degli artisti. La preferenza per le vedute di natura pressoché incolta, le tele con fenomeni naturali sembrano appunto riconducibili

²³⁴ PSEUDO-LONGINO, *Del Sublime*, XX, 2 (traduzione di Elisabetta Matelli, Milano 1988). Cfr. SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, XLI.

²³⁵ SOHM 1991, pp. 147-148.

²³⁶ PSEUDO-LONGINO, *Del Sublime*, IX, 1-2.

²³⁷ *Ivi*, VII, 1; IX, 3; XLIV 7-8.

²³⁸ *Ivi*, XIII 2, 4.

²³⁹ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, III, 1, 19; NATIVEL 2008, p. 570.

²⁴⁰ PETRUCCI 1982, p. 109.

²⁴¹ KOCH 2013, pp. 325-327.

²⁴² FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum* III, 1, 19; PSEUDO-LONGINO, *Del Sublime*, XIII, 2, 4, 5; NATIVEL 2008, p. 571.

²⁴³ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, I, 3, 6; NATIVEL *cit.*

²⁴⁴ PETRUCCI 1982, p. 112.

²⁴⁵ ANTONIO MINTO, *Le vite dei pittori antichi di Carlo Roberto Dati e gli studi erudito-antiquari nel Seicento*, Firenze 1953, pp. 64-67.

²⁴⁶ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, I, 4, 6 (sommario).

all'estetica del sublime, così pure le scene rustiche, alle quali calza la seguente affermazione del trattato:

*«Talora una volgarità è più espressiva di una finezza: la si riconosce immediatamente dalla vita di tutti i giorni, e ciò che è abituale è già di per sé più credibile».*²⁴⁷

Grazie al proprio ingegno acuto e alla profonda comprensione dei valori pittorici, Ferdinando probabilmente coglieva i pensieri morali, talora stoici,²⁴⁸ delle scene di vita quotidiana, oltre l'apparente sconvenienza.²⁴⁹

²⁴⁷ PSEUDO-LONGINO, *Del Sublime*, XXXI, 1.

²⁴⁸ BATTISTINI 2017, p. 58.

²⁴⁹ PSEUDO-LONGINO, *Del Sublime*, V; FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, I, 4, 2.

L'ESEMPIO DI LEOPOLDO DE'MEDICI

È assodato che Ferdinando ereditò l'amore per la pittura veneta dal prozio, cardinal Leopoldo de' Medici²⁵⁰, del quale ampliò la collezione di bozzetti²⁵¹. Fra i dipinti della raccolta di Leopoldo incamerati dal principe, si contano numerose opere di piccolo formato collocate nel Gabinetto di Poggio a Caiano: il *Ritratto di un cavaliere di Malta* di Tiziano (allora attribuito a Giorgione), il *Ritratto di giovane* di Lotto (allora ritenuto di Leonardo), il *San Francesco in meditazione* già assegnato ad Agostino Carracci ed oggi a scuola bolognese del XVI sec., gli *Uccelletti morti* di van Aelst, il *Ritratto virile* di Pourbus il giovane, i *Pastori e animali* di Miel (all'epoca ascritto al Bamboccio), la *Parabola del seminatore* di Bassano, forse la *Madonna* un tempo attribuita a Dürer, ora assegnata a scuola tedesca del XV sec., infine due opere non rintracciate, un tondo con *Cavadenti* riferito a Cerquozzi e un *Filosofo in un bosco* attribuito a Tintoretto.²⁵² Pure il mecenatismo musicale di Leopoldo, in associazione coi fratelli Giovan Carlo e Mattias, offrì un modello a quello di Ferdinando, in associazione con la moglie e lo zio Francesco Maria de' Medici²⁵³, e senz'altro il Gran Principe seguì le orme dell'antenato, fondatore nel 1657 dell'Accademia del Cimento²⁵⁴ e aggiornato sui dibattiti scientifici dell'epoca, quale quello sul cartesianesimo²⁵⁵, nell'interesse per la scienza e soprattutto nell'ammirazione per Galileo.²⁵⁶

Leopoldo, uno dei mecenati più importanti del '600, stabilì un vero e proprio prototipo collezionistico, che vide fra gli elementi sostanziali la sistematicità degli acquisti e dell'ordinamento delle opere per generi e classi, a loro volta suddivisi in sottocategorie (autoritratti, ritrattini, paesaggi). Le scelte di mercato dipendevano da modelli e questionari, in modo da garantire la completezza della raccolta, rappresentativa di tutte le scuole italiane, grazie alla collaborazione di storici: Malvasia, Boschini, e anzitutto Baldinucci, che meglio di ogni altro seppe assecondarne le preferenze per le scuole veneta, emiliana e romana, testimoniata nelle liste e classi degli artisti,²⁵⁷ mentre Boschini e Malvasia lo ragguagliarono, tramite liste e note, sull'ambiente

²⁵⁰ DANIELE RAPINO, scheda di catalogo n°62, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici* 2013, p. 288.

²⁵¹ MARCO CHIARINI, *I mezzanini "delle meraviglie" e la collezione di bozzetti del Gran Principe Ferdinando a Palazzo Pitti*, Ivi, pp. 85-86.

²⁵² FRANCO PALIAGA, *"Mi trovo totalmente preso da un vivo amore alla nobile arte della pittura" - i dipinti di Ferdinando de' Medici del "gabinetto d'opere in piccolo" della villa di Poggio a Caiano*, Ivi, p. 100.

²⁵³ SARA MAMONE, *Accademie e opera in musica nella vita di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo de' Medici, fratelli del Granduca Ferdinando*, in *Lo stupor dell'invenzione: Firenze e la nascita dell'opera*, atti del convegno (Firenze, 5-6 ottobre 2000), Firenze 2001, pp. 119-138; L. SPINELLI 2005, p. 162.

²⁵⁴ HAROLD ACTON, *Gli ultimi Medici*, Torino 1962, pp. 24-29.

²⁵⁵ MARA MINIATI, *Appagare "la mia giusta curiosità" - la scienza nelle collezioni di Leopoldo*, in *Leopoldo de' Medici* 2017, pp. 105-115.

²⁵⁶ ROBERTA ALIVENTI - LAURA DA RIN BETTINA - MARZIA FAIETTI - MICHELE GRASSO - RAIMONDO SASSI, *Una "muta historia": la storia dell'arte per immagini nella collezione di disegni di Leopoldo de' Medici*, Ivi, p. 119.

²⁵⁷ MIRIAM FILETI MAZZA, *Una pesca miracolosa - il sistema collezionistico di Leopoldo de' Medici*, Ivi, pp. 15-30; ALIVENTI ET AL. 2017, pp. 117-131.

artistico di Venezia e Bologna, e su artisti del passato ignorati dalla storiografia.²⁵⁸ La necessità di formulare una storia dell'arte per scuole regionali, ripresa da Lanzi a fine Settecento, e di suddividere le opere per settori, sembra derivare dal pensiero scientifico galileiano²⁵⁹ - nulla era affidato al caso o all'emozione nel collezionismo di Leopoldo,²⁶⁰ il che lo distingueva da quello del pronipote, più facile agli entusiasmi, nonostante la ricerca di completezza nella raccolta di pale d'altare e nel Gabinetto di opere in piccolo, quest'ultimo forse modellato sulla stanza "del Satiro" nell'appartamento del cardinale, adibita a «*Galleria di vari Quadri dipinti in figure piccole da Pittori famosi*» secondo la *Norma* di Diacinto Maria Marmi (1662-3).²⁶¹

Leopoldo raccolse inoltre un *corpus* eccezionale di disegni e stampe, ordinato in tomi che, analogamente a quanto avveniva per i dipinti, dovevano illustrare il progresso delle arti («*una muta historia*» lo definiva Lodovico de' Vecchi in una lettera al Medici del 1661), con l'ausilio degli inventari compilati da Baldinucci, il *Registro de' disegni* (1673) e la *Listra* (1675), che ne testimoniano l'ampio respiro geografico e storico.²⁶²

La predilezione di Leopoldo per la pittura veneta emerge dalla sua corrispondenza, dove ricorrono i nomi di Giorgione, Pordenone, Bassano, Veronese, Tintoretto, Tiziano, dei quali acquistò disegni, ritratti e autoritratti.²⁶³ Boschini la celebra nel Vento V della *Carta del navegar pitoresco*, dove si elencano i quadri della collezione di Paolo del Sera, pittore ed agente medico a Venezia, acquisiti da Leopoldo nel 1654, con l'ausilio del fratello cardinale Giovan Carlo²⁶⁴: elenca il *Concerto* di Giorgione, il ritratto di Monteverdi di mano di Strozzi, il *Peccato Originale* di Bassano, un ritratto di nobiluomo veneziano (forse un Doge) di Tiziano, uno muliebre, uno virile, una *Madonna e Santi* e un monocromo con *Federico Barbarossa e papa Alessandro* di Veronese, una *Madonna* di Lotto, la *Trasfigurazione* di Romanino, *Davide e Betsabea* di Salviati, due ritratti di Pordenone, di Tiziano un *San Girolamo*, il ritratto del vescovo Girolamo Arzentin e la cosiddetta *Violante*, un *Suonatore di liuto* di Moroni, un *Ritratto di generale* e una *Madonna con s. Antonio Abate* di Paris Bordone, *l'Entrata di Cristo a Gerusalemme* e *Cristo e l'adultera* di Tintoretto, una *Natività* e una *Pastorale* di Andrea Schiavone.²⁶⁵

Alla sua morte, nel 1675, la maggior parte della quadreria (ad eccezione dei doni agli amici cardinali e alle sorelle Margherita ed Anna), ereditata da Cosimo III, passò in Galleria e nelle ville

²⁵⁸ MICHELANGELO MURARO, *Studiosi, collezionisti e opere d'arte veneta dalle lettere al Cardinale Leopoldo de' Medici*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 4.1965, pp. 69, 74.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 73.

²⁶⁰ FILETI MAZZA 2017, p. 17.

²⁶¹ MARIA SFRAMELI, *Nelle stanze del principe*, in *Il Cardinal Leopoldo* 2017, p. 69.

²⁶² ALIVENTI ET AL. 2017, pp. 119-122.

²⁶³ MURARO 1965, pp. 82-83.

²⁶⁴ SILVIA MASCALCHI, *Leopoldo e Giovan Carlo de' Medici: un virtuoso sodalizio e alcune riflessioni sul Seicento fiorentino*, in *Leopoldo de' Medici* 2017, pp. 79-80.

²⁶⁵ BOSCHINI 1966, pp. 395 segg. Cfr. MURARO 1965, pp. 79-81.

di Pratolino e del Poggio Imperiale, mentre una parte rimase a Palazzo Pitti, ad adornare gli appartamenti.²⁶⁶ Entrarono nella Tribuna degli Uffizi sei dipinti attribuiti a Tiziano, il cosiddetto *Uomo malato*, creduto allora di Leonardo, il *Concerto* attribuito a Giorgione, quattro dipinti di Veronese, tre ritratti considerati di Tintoretto, due di Palma il Vecchio (uno dei quali ora assegnato a Florigerio), due di Paris Bordone, la cosiddetta *Schiava turca* del Parmigianino, il *Ritratto di un abate Grimani* sotto il nome di Correggio, il *Fedra Inghirami* di Raffaello, il *Ritratto di dotto* e il *Ritratto di donna* di Moroni, i *Due cani* di Jacopo Bassano allora assegnati a Tiziano, il *Ritratto di giovane* di Lotto, ritenuto di Leonardo, un autoritratto di Antonio Veneziano, un ritratto d'uomo attribuito a Primaticcio; il trasferimento avvenne per volontà di Cosimo III nel 1677, contemporaneamente all'ingresso in Galleria delle statue antiche prelevate da Villa Medici.²⁶⁷ Al Gran Principe Ferdinando, dodicenne nel 1675, Leopoldo destinò la propria raccolta di porcellane, confluita nella Stanza delle porcellane della Galleria, terminata nel 1681 con un affresco di Bimbacci, commissionato da Ferdinando in persona, raffigurante *La Religione Cristiana con le Virtù Cardinali*.²⁶⁸

A contatto col prozio negli anni dell'infanzia, Ferdinando potrebbe averne recepiti non solo gli interessi culturali, ma anche la filosofia: Leopoldo infatti, nonostante il contributo alla rifondazione dell'Accademia Platonica (1638), sembrava vicino allo stoicismo, come il fratello Giovan Carlo, poiché cantò, nelle sue poesie, la fuga dal mondo e la vanità dello sfarzo, e Tortoletti nelle *Academiae geminae* gli attribuì il concetto che la regalità è nulla senza la sapienza.²⁶⁹ È probabile che Jacopo Soldani, suo maestro,²⁷⁰ gli abbia trasmesso pensieri stoici, evidenti, come abbiamo visto, nelle sue *Satire*, e lo scambio poetico con Carlo Dati²⁷¹, membro della cerchia stoica intorno a Salvator Rosa²⁷², vi abbia contribuito.

Alcuni estratti dalle sue poesie²⁷³ esemplificano i pensieri di Leopoldo che Ferdinando bambino avrebbe potuto apprendere. Un *Sonetto morale* affronta il tema, spiccatamente stoico, della vittoria della Virtù sulla Fortuna e sui sensi:

«Di fatale oricalco orrida Tromba
Svelle a Trionfi il ribellante core
Che fra catene d'or folle si muore,

²⁶⁶ SFRAMELI 2017, p. 73.

²⁶⁷ VALENTINA CONTICELLI, *L'eredità del principe Leopoldo nella Galleria del tardo Seicento*, in *Leopoldo de' Medici* 2017, pp. 184-187.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 189.

²⁶⁹ CARLO DEL BRAVO, *Il Volterrano*, in *Le risposte dell'arte*, Firenze 1985, pp. 250-252.

²⁷⁰ Voce "Medici, Leopoldo de'", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 73, 2009 (consultazione online).

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² Cfr. *supra*.

²⁷³ Archivio di Stato di Firenze, Miscellanea Medicea, f. 3, ins. 1.

*Né vede il sasso dell'augusta Tomba.
 Ride fra i precipizi, e se rimbomba
 Il giocondo del senso almo fragore
 Fastoso stride, e al livido fulgore
 Di finta verità trafitto piomba.
 Così in cenere alfin torna e rinasce,
 E al bel principio ove volò sua speme
 Famelico il desir lieto si pasce.
 Se Virtude e Amor pugnano insieme
 Cade la sorte, e bamboleggia in fasce
 Folle desir, ch'ov'è Gigante, e teme.»²⁷⁴*

L'Invito al Conte Annibale Ranuzzi alla quiete, lasciando le pompe, et ogn'altro mondano diletto si riferisce evidentemente alla filosofia seneciana che il cardinale ed il conte condividevano, soprattutto nel finale:

*«Tu dunque dove al sole ergon contrasti
 le schiere vegetanti
 Con smeraldi sorgenti a i tuoi diletti
 Scegli un bel rio, che basti
 A vincere d'amanti
 accesi amori e atterrare i letti,
 Che di Marte feroce
 Con mormorio fugace
 Spezzi l'armi, e la Pace
 Si scopra in proferir Tremola voce
 Così irrigando all'alma quiete il Regno.
 A te stesso sarai pace, e sostegno.»²⁷⁵*

Di nuovo sul motivo della vita ritirata, condizione imprescindibile per il buon esito della poesia, si concentra l'*incipit* di un sonetto che tratta di pene d'amore:

*«Mentre gioconde, e fortunate l'ore
 Menai felice in solitaria Pace
 Fuggendo quel ch'altrui tormenta, e piace
 Furon le rime mie dolci, e canore.»²⁷⁶*

²⁷⁴ *Ivi*, c. 13.

²⁷⁵ *Ivi*, cc. 19-20.

Piace immaginare che, nella tenera età di Ferdinando, il vecchio, illustre collezionista di famiglia abbia rappresentato per lui un modello di *connoisseur* appassionato di pittura non fiorentina e di uomo distaccato dal *negotium* e dalla sontuosità di corte, capace di godere degli svaghi (caccia, musica, feste) con sobrietà ed equilibrio, preferendo sempre le letture.²⁷⁷

²⁷⁶ *Ivi*, c. 104. Citato in DEL BRAVO *cit.*

²⁷⁷ Voce “Medici, Leopoldo de’”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 73, 2009 (consultazione online); biografia di Leopoldo de’Medici in *Leopoldo de’Medici* 2017, pp. 216-219.

CAPITOLO 5

DIALOGO FRA LE ARTI NEL GUSTO DI FERDINANDO

PITTURA E MUSICA NEL MECENATISMO DEL GRAN PRINCIPE

Oltre la pittura, la musica fu una delle grandi passioni di Ferdinando de' Medici. Egli apprese a suonare gli strumenti ad arco con Pietro Salvetti, a suonare il clavicembalo e a comporre sotto la guida di Gianmaria Pagliardi - con profitto, stando alla *Vita* anonima:

«Sonava varj strumenti a perfezione, ma il Cimbalo da gran professore, si dilettaua assaissimo della musica e cantava anch'egli graziosamente. [...] Gli piacquero l'opere in musica, ma serie e malinconiche più dell'altre. [...] Possedeva nella musica questo principe il contrappunto in guisa tale, che essendole in Venezia stata posta avanti una difficilissima sonata di cimbalo, egli non solo all'improvviso francamente la suonò, ma dipoi, senza più riguardarla, con istupore di tutti quei nobili, mirabilmente la replicò.»¹

Tali competenze sfociarono in un articolato mecenatismo musicale, sia in ambito pubblico sia in ambito privato, altrettanto rilevante di quello artistico.

Fin dalla giovinezza, il teatro d'opera fu al centro dei suoi interessi. Appena sedicenne, nel 1679, egli commissionò il suo primo dramma per musica, *Con la forza d'amor si vince amore* (libretto di Giovanni Apolloni, musica di ignoto, forse di Bernardo Pasquini), destinato alla villa di Pratolino², nella quale fece rappresentare un'opera ogni anno, a settembre, fino al 1710 (anno in cui la malattia lo costrinse a spostamenti limitati³), dotandola a tal scopo di un teatro stabile intorno al 1698; i due viaggi veneziani gli permisero di conoscere l'ambiente musicale locale, tramite la frequentazione dei teatri, delle chiese e degli ospedali delle trovatelle, e di introdurre alcuni usi in Toscana, nella messinscena, nell'architettura teatrale, nel modello impresariale di gestione delle stagioni operistiche.⁴ Le lettere dimostrano che, contrariamente all'uso comune, il principe si occupava di ogni aspetto della messinscena, dalla commissione del libretto e della musica, all'assunzione dei cantanti, alle prove al cembalo (che si tenevano nella Sala dei Cembali del suo appartamento a Palazzo Pitti), improntandoli ai propri desideri⁵; egli teneva al proprio servizio un'eccellente rosa di cantanti e strumentisti, che scambiava con altri principi e cardinali melomani in un "circuito ducale" comprendente Mantova, Modena, Parma, Venezia e Roma, allo scopo di limitare i costi di

¹ *Vita e morte cit.*, c. 1r. Cfr. LORA 2016, pp. 15-16. Una lettera di Amalia di Brunswick conferma l'abilità del principe nella composizione (MARIO FABBRI, *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*, Firenze 1961, p. 21).

² *Elogio cit.*, p. 12. Cfr. L. SPINELLI 2010, pp. 117-118; IDEM, *Lo spettacolo toscano sotto il segno del Gran Principe: luoghi e protagonisti*, in *Il gran principe Ferdinando de' Medici* 2013, pp. 105-113.

³ LORA 2016, pp. 242 segg.

⁴ GIOVANI 2014, pp. 313-340. Cfr. L. SPINELLI 2010, pp. 35-41, 106 segg.

⁵ L. SPINELLI 2010, p. 117.

produzione.⁶ Proprio come nel collezionismo di opere d'arte, Ferdinando impiegò, all'inizio, figure legate alla corte - i librettisti Giovanni Apolloni, Giuseppe Giacomini, Giovanni Andrea Moniglia e Cosimo Villifranchi, il compositore Pagliardi suo maestro - in seguito, "forestieri" di prima grandezza - i librettisti Apostolo Zeno, Matteo Noris, Antonio Salvi, i compositori Alessandro Scarlatti e Giacomo Antonio Perti,⁷ persino Ferdinando e Francesco Bibiena, nel 1701⁸. La Sala dei Cembali di Palazzo Pitti ospitava concerti dei musicisti migliori della città, fra i quali il liutista Giovanni Battista Gigli, i violinisti Martino Bitti, Antonio e Francesco Maria Veracini. Ferdinando si distinse anche come committente di musiche sacre - lamentazioni e responsori per la Settimana Santa, oratori per la festa di s. Francesco di Paola, mottetti per il genetliaco del padre e proprio.⁹ Fuori del selezionato ambiente di corte, alcuni teatri pubblici godettero del patrocinio del principe, segnatamente il San Sebastiano di Livorno e il Teatro del Cocomero di Firenze, gestiti rispettivamente dall'Accademia degli Avvalorati e dall'Accademia degli Infuocati, che il principe spinse ad adottare un modello impresariale di tipo veneziano e ad includere opere nei cartelloni.¹⁰ Dal patrocinio del principe rimase escluso tuttavia il Teatro della Pergola, riaperto in occasione delle sue nozze dopo ventisette anni d'inattività dovuti alla morte del fondatore Giovan Carlo de' Medici, ma sostanzialmente abbandonato dal 1690 in poi - fatte salve le "azioni cavalleresche" dell'Accademia dei Nobili nel 1712 e nel 1713, il teatro rimarrà chiuso fino al 1718, con la rappresentazione dello *Scanderbeg* di Vivaldi. Leonardo Spinelli attribuisce plausibilmente tale disinteresse ad una scelta politica dell'erede al trono, che contribuì a mettere in cattiva luce il padre e ad instaurare un dialogo esclusivo con l'*élite* culturale che Ferdinando mirava ad ingraziarsi, in vista della successione.¹¹

La perdita della sua biblioteca musicale, nonché delle partiture delle opere di Pratolino, ostacola la ricostruzione di un quadro completo del suo mecenatismo: delle composizioni da lui commissionate non restano che sei mottetti e due *Benedictus* di Perti, giunti a noi tramite copie autografe conservate presso la Fabbriceria di San Petronio di Bologna,¹² oltre all'autografo del *Flavio*

⁶ DURANTE 1988, pp. 347-411. Cfr. L. SPINELLI 2010, pp. 106-107.

⁷ GABRIELE ROSSI ROGNONI, *Il Gran Principe Ferdinando e la musica*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici* 2013, p. 118.

⁸ LORA 2016, pp. 132-133.

⁹ ROSSI ROGNONI 2013, p. 120-123; L. SPINELLI, *Lo spettacolo toscano...*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici* 2013, p. 110.

¹⁰ L. SPINELLI 2010, pp. 121-136.

¹¹ L. SPINELLI 2010, p. 13, 52-57. Cfr. *Lo spettacolo meraviglioso: il Teatro della Pergola, l'opera a Firenze*, catalogo della mostra (Archivio di Stato di Firenze, 6 ottobre-30 dicembre 2000) a cura di Marcello De Angelis et al., Roma - Firenze, 2000, pp. 23-25.

¹² GIACOMO ANTONIO PERTI, *Integrale della musica sacra per Ferdinando de' Medici, principe di Toscana (Firenze 1704-1709)*, edizione critica a cura di Francesco Lora, Bologna 2012.

Cuniberto di Scarlatti, nella biblioteca della Christ Church di Oxford.¹³ Restano tuttavia dieci strumenti documentati negli inventari di guardaroba del principe, di proprietà del conservatorio “Luigi Cherubini” di Firenze, dal 2001 esposti nel Dipartimento degli Strumenti Musicali delle Gallerie dell’Accademia di Firenze.¹⁴ A partire dal 1688, Ferdinando impiegò come custode degli strumenti e cembalero Bartolomeo Cristofori, che a Firenze inventò il “gravicembalo col piano e il forte”,¹⁵ inoltre, chiese strumenti ad arco ad Antonio Stradivari e Nicolò Amati¹⁶, cornetti torti (rari in Italia) ai Denner di Norimberga¹⁷. Di Cristofori si conservano a Firenze un clavicembalo d’ebano e due spinette ovali, di Stradivari due dei cinque strumenti del “Quintetto Mediceo”, originariamente costituito da due violini, una viola contralto, una viola tenore ed un violoncello (si conservano a Firenze un violoncello e la viola tenore, mentre un violino si conserva nel Museo degli Strumenti Musicali dell’Accademia di Santa Cecilia di Roma, la viola contralto si trova alla Library of Congress di Washington ed il secondo violino è andato perduto), di Amati un violoncello.¹⁸

Ripercorriamo per sommi capi la cronologia dei rapporti di Ferdinando coi principali compositori che lavorarono per lui. La corrispondenza fra il principe e Scarlatti iniziò nel 1688, in occasione del *Pompeo* per la stagione di Carnevale a Livorno. Dal 1702 al 1706, il compositore scrisse un’opera all’anno per Pratolino (*Flavio Cuniberto*, 1702; *Arminio*, 1703; *Turno Aricino*, 1704; *Lucio Manlio*, 1705; *Il Gran Tamerlano*, 1706), finché fu scartato dal principe a favore di Perti.¹⁹ Nel 1705 Ferdinando raccomandò ad Alvisè Morosini il giovane Domenico Scarlatti, inviato a Venezia dal padre.²⁰

Si data al 1700 il *Lucio Vero*, prima opera scritta per Ferdinando da Giacomo Antonio Perti, che divenne l’operista in carica di Pratolino dal 1707 al 1710 (*Dionisio re di Portogallo*, 1707; *Ginevra di Scozia*, 1708; *Berenice regina d’Egitto*, 1709; *Rodelinda regina de’Longobardi*, 1710).²¹ Francesco Lora ha ipotizzato un incontro fra i due a Bologna nel 1687, al tempo in cui Perti era principe dell’Accademia Filarmonica, auspice Vincenzo Ranuzzi Cospi²²; si tratterebbe, se vero, di

¹³ STEFANIA GITTO, *Le carte da musica del principe Ferdinando*, in *Il gran principe Ferdinando de’ Medici* 2013, pp.127-133.

¹⁴ Vedi *La musica e i suoi strumenti: la Collezione Granducale del Conservatorio Cherubini*, a cura di Franca Falletti, Renato Meucci, Gabriele Rossi Rognoni, Firenze 2001; *Strumenti musicali: guida alle collezioni medicee e lorenesi*, a cura di Gabriele Rossi Rognoni., Firenze 2009.

¹⁵ MARCO DI PASQUALE - GIULIANA MONTANARI, *Per una storia degli strumenti musicali del Principato di Toscana*, in *La musica e i suoi strumenti* 2001, pp. 76-77.

¹⁶ *Strumenti musicali* 2009, pp. 28-30.

¹⁷ L. SPINELLI 2010, p. 94.

¹⁸ *La musica e i suoi strumenti* 2001, pp. 144-152, 155-157; *Strumenti musicali* 2009, pp. 50-55, 64-70.

¹⁹ L. SPINELLI 2010, p.117-120.

²⁰ ROBERTO PAGANO, *Alessandro e Domenico Scarlatti-due vite in una*, Lucca 2015, pp. 253, 271-276.

²¹ LORA 2016, pp. 15-16.

²² *Ivi*, p. 26.

un primo parallelo con l'attività di Crespi per il medesimo mecenate, che s'intensificò negli anni in cui il compositore forniva musica sacra e profana alla corte medicea (sorge il dubbio che Ranuzzi abbia favorito l'impiego contemporaneo dei due illustri bolognesi).

Intorno al 1706 il giovane Händel, invitato in Italia forse dal fratello di Ferdinando, Gian Gastone, sostò alla corte di Ferdinando sulla via di Roma, ma tornò l'anno seguente per la rappresentazione della sua prima opera italiana, *Vincer se stesso è la maggior vittoria (Rodrigo)*, al Teatro del Cocomero, allora patrocinato dal principe. Tornato a Roma, mantenne i contatti con Firenze; prima del ritorno definitivo in Germania, nel 1709, ottenne da Ferdinando lettere di raccomandazione per Carl Philipp von Neuburg, governatore di Innsbruck, e per l'Elettore Palatino.²³ L'approdo fiorentino, pur breve, risultò decisivo per il Sassone, anche nel formare il suo gusto per la pittura, del quale si parlerà più diffusamente nell'Appendice.

Uno degli ultimi compositori ad appellarsi alla sua protezione fu Antonio Vivaldi, che nel 1711 gli dedicò la propria opera terza, *L'Estro armonico*, dall'immenso successo; Ferdinando, gravemente malato, non riuscì, a quanto si sa, a ricompensare il Prete Rosso.²⁴

Storici dell'arte e musicologi si sono occupati del mecenatismo ferdinando separatamente, senza soffermarsi sulle costanti della sua attività nei due ambiti, pur nella consapevolezza che queste possano esistere.²⁵ Chi scrive ritiene di doverle sottolineare, poiché dimostrano una sorprendente coerenza di scelte estetiche, improntata all'idea di un'analogia fra le arti, riproposta da Junius nel *De Pictura Veterum*.²⁶ In Italia, fra Sei e Settecento, la riflessione teorica in ambito musicale si concentrò sul melodramma, a causa del razionalismo arcadico, mentre generalmente ignorò la musica strumentale²⁷; nei testi teorici degli Arcadi, si negò alla musica la capacità di *mimesis*, perciò la valorizzazione estetica della musica rimase in mano ad alcuni mecenati²⁸, fra i quali certamente Ferdinando, che, a mio avviso, cercò di unire musica e pittura su un piano prettamente espressivo e stilistico.

²³ VITALI 1997, pp. 40-44.

²⁴ MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge 2011, voci "Medici, Ferdinando de', grand prince of Tuscany", "Estro armonico, L', Op. 3".

²⁵ HAROLD ACTON, *Nota sugli ultimi Medici*, in *Gli ultimi Medici* 1974, p. 16; FRANCA FALLETTI, *Un museo da vedere e da ascoltare*, in *Strumenti musicali* 2009, p. 21; MARCO CHIARINI, *I Medici e il collezionismo*, *Ivi*, p. 32.

²⁶ FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, I, 4, 1.

²⁷ Fa eccezione la lettera di Galileo al Cigoli del 26 giugno 1612, nella quale lo scienziato postula la superiorità della musica strumentale su quella vocale, per via della maggiore efficacia nell'esprimere gli affetti (ERWIN PANOFSKY, *Galileo as a critic of the arts*, "Isis", 47. 1, pp. 3-15).

²⁸ CESARE FERTONANI, *Antonio Vivaldi - la simbologia musicale nei concerti a programma*, Pordenone 1992, pp. 28-31.

Basta compulsare le lettere del Medici per rendersi conto della congruenza del suo gusto: in pittura, egli desiderava “brio di pennello”, “spirito”, “bizzarria d’invenzione”²⁹, e in musica, soprattutto nell’opera, tempi vivaci (*Andante, Allegro*), “brevità” (nella fattispecie eliminazione dei *da capo* e dei ritornelli), naturalezza ed espressività.³⁰ Ad esempio, a proposito del dipinto di Veronese *Pietro di Amiens davanti al Doge Vitale Michieri*, procuratogli da Cassana, egli scrisse:

*«et ho ritrovato il quadro di Paolo tale, quale, ella me lo descrisse, di un gran gusto di colore, bizzarro per l’invenzione, e pare uscito adesso dal pennello dell’Autore.»*³¹

Ad Alessandro Scarlatti raccomandava, inviandogli il testo del primo atto del *Gran Tamerlano*:

*«Mi sarà grato assai, che lei faccia una musica più tosto facile, e Nobile, e che nei luoghi dove vien permesso, la tenga sì piuttosto allegra.»*³²

I compositori erano pronti a garantire al competente e volitivo mecenate di aver seguito le sue indicazioni. Giacomo Antonio Perti, ad esempio, gli assicurava, a proposito del secondo atto della *Ginevra, principessa di Scozia*:

*«Ho avuto il necessario riguardo non solo di tener le arie più allegre, che fosse possibile, ma anche di servire per la mia parte alla brevità col tralasciare ogni replica, che non fosse precisamente necessaria.»*³³

E Alessandro Scarlatti, a proposito del *Turno Aricino*:

*«In tutta l’opera ho tenuto uno stile piuttosto ameno ed arioso, che studiato, havendone il lume, dato dal Sig. Stampiglia, fatto comprendere che V. A. R. avrebbe avuto a caro il vago e compendioso.»*³⁴

Se è vero che la sintesi e la vivacità nelle opere potevano giustificarsi con la necessità di venire incontro alle esigenze del «*Moderno Teatro*»³⁵, non mi pare irrilevante l’analogia con quanto il medesimo mecenate chiedeva ai suoi pittori (in particolare a quelli dalle spiccate doti narrative, come Crespi), spia di una visione estetica che accomuna pittura di tocco e concisione del discorso musicale. Infatti, nella *Carta del navegar pitoresco*, Boschini tesse l’elogio della «*brevità*» del colorismo veneziano, ritenuta più gradevole della «*diligenza*» del disegno toscano:

«Saveu che quel xe ‘l tuto, el resto è niente?

E che più val sta machia artificiosa

²⁹ HASKELL 1963, p. 232.

³⁰ LORA 2016, p. 111, 206.

³¹ Lettera del Gran Principe Ferdinando de’Medici a Niccolò Cassana, 5 settembre 1699, citata in EPE 1990, p. 127; FOGOLARI 1937, p. 174.

³² Minuta della lettera di Ferdinando de’Medici ad Alessandro Scarlatti, 2 aprile 1706, citata in LORA 2016, p. 417.

³³ Lettera di Giacomo Antonio Perti a Ferdinando de’Medici, 10 luglio 1708 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5904, c. 101, citata in LORA 2016, p. 461).

³⁴ Lettera di Alessandro Scarlatti a Ferdinando de’Medici, 9 agosto 1704, in FABBRI 1961, p. 56.

³⁵ Lettera di Antonio Salvi a Giacomo Antonio Perti, 7 aprile 1710, in LORA 2016, p. 497.

*De qual se sia maniera fadigosa,
Magra e seca, che fazza el Diligente?
Perché xe frustatoria la longhezza
Quando in so liogo val la brevità,
Questa xe 'l fruto de quel che ha studià
E la facilità xe la bellezza.»³⁶*

Parole ben applicabili alle richieste musicali del Gran Principe, che sembrano illustrare i motivi della sostituzione del “diligente” Scarlatti col “breve” Perti.

Una lettera di Alessandro Scarlatti suggerisce che il paragone fra arte e musica attirasse l'attenzione di Ferdinando. Nel descrivere la partitura del *Gran Tamerlano*, il compositore accostò infatti metaforicamente dinamica musicale e chiaroscuro, forse per rabbonire un mecenate sempre più scontento, che di lì a poco l'avrebbe licenziato per cedere l'incarico di operista a Perti:

« Ho notato, nel principio di ciaschedun'Aria, il tempo con cui deve portarsi; e, a'luoghi opportuni, i piani e forti degl'Istromenti, che sono unicamente il chiaroscuro che fanno aggradevole qualsivoglia canto e suono.»³⁷

Qui, per la prima volta, il termine “chiaroscuro” è usato in ambito musicale, col significato di “alternanza di livelli dinamici”.³⁸ Nei decenni successivi, esso comparve nella trattatistica musicale e teatrale, con diverse connotazioni (Pier Jacopo Martello lo usò per indicare l'alternanza di arie fortemente espressive ad altre meno espressive³⁹), e, insieme ad altre metafore pittoriche e alle sinestesie, si diffuse sistematicamente nella seconda metà del secolo, per influenza di teorie che vedevano un principio unico alla base di tutte le arti, in campo filosofico (*Les Beaux-Arts réduits à une même principe* di Batteux) e scientifico (*Harmonie Universelle* di Mersenne 1637; *Opticks* di Newton, 1704).⁴⁰

Nel database in CD-ROM *LESMU-Lessico della letteratura musicale italiana* si trovano interessanti esempi dell'uso della parola “chiaroscuro” per indicare effetti di contrasto o gradazione in musica. Nel *Paragone della musica antica e moderna* di F. Provedi (Siena 1752) si descrivono

³⁶ BOSCHINI 1966, p. 76.

³⁷ Lettera di Alessandro Scarlatti a Ferdinando de' Medici, 29 maggio 1706 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5903, c. 204, citata in FABBRI 1961, pp. 73-74).

³⁸ FIAMMA NICOLODI - PAOLO TROVATO, *Il Lessico della critica musicale italiana (LCMI) 1600-1960*, “Le fonti musicali in Italia”, 5. 1991, p. 229.

³⁹ PIER JACOPO MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna*, (1° ed. Roma 1713), Bologna 1735, p. 138. Cfr. REINHARD STROHM, *Dramma per musica in the eighteenth century*, New Haven ecc. 1997, p. 13.

⁴⁰ FABIO ROSSI, *Tra musica e non-musica: le metafore del lessico musicale italiano*, “Musica e storia”, X/1, 2002, pp. 118-137.

due modi di ottenere effetti di chiaroscuro musicale, usati dai compositori moderni e ignoti agli antichi, vale a dire l'uso del cromatismo e l'alternanza fra tempi veloci e tempi lenti:

«É anche da notarsi, che i moderni Componitori s'adoprono con tutta la possa di far risaltare i loro Componimenti col mezzo di due chiariscuri molto maravigliosi, che nei tempi addietro non hanno mai avuto alcun uso; e nella Greca Musica neppur furono sognati. Il primo di questi risulta dal ricorso, che fanno alla prodigiosa quantità dei soliti B molli, e Diesis, fonte perenne della moderna Musica, passando alle volte dai primi ai secondi, e dai secondi ai primi tutt'in un tempo, ed in sì fatta guisa, che fa un udire così cattivo, che vi contrista tutta l'anima [...]. Il secondo chiaroscuro è il sentirsi continuamente nelle Musiche alle volte praticare un andamento velocissimo, oppure lentissimo, ed altre far passaggio dall'uno all'altro in un tempo medesimo, e con i soliti B molli, e Diesis.»⁴¹

Un volume specialistico, la *Nuova dichiarazione della corrispondenza, ed analogia del colorito co'suoni chiamati vocali, e del chiaro-scuro co'tuoni musici* di L. Barbieri (Vicenza 1780), traccia un'analogia fra il «Grave-Acuto» e il chiaroscuro o la grisaglia, «il Piano, il Forte» e l'«Illustrazione languida, e Viva, il Riposo, e il Risalto de'Lumi»:

«Altra affezione, oltre le consonanti, ricevono i suoni nostri Vocali dagli Accenti acuto, e grave; questi due soli sembrando, quanto specialmente alla nostra Lingua, reali. Siccome ho paragonati i Tuoni al Chiaro-Scuro, le Vocali ai Colori, le Consonanti alle Figure, così gli Accenti, che sono nel Suono una specie di Piano, e di Forte, possono compararsi alla maggior Illustrazione, o al Lume Forte, o al Lume più dolce, che nella Pittura si chiamano Risalto, e Riposo.»⁴²

Nella lettera, Scarlatti utilizza il termine “chiaroscuro” in relazione al *piano* e al *forte*, quindi è probabile che volesse paragonare la propria scrittura musicale alla pittura di tocco, percorsa da fantasiosi giochi di luce, cara al destinatario. D'altronde, egli aveva esordito a Roma a contatto col clan Bernini (Pietro Filippo Bernini, padrino del suo primogenito, è ritenuto librettista della sua seconda opera, *L'Honestà negli amori*), e conosceva Solimena, che lo ritrasse intorno al 1692, quindi non doveva essere insensibile all'arte figurativa.⁴³

Ciò confermerebbe che Ferdinando prediligeva caratteri stilistici simili nelle arti figurative e nella musica: per verificarlo, è utile analizzare i *Mottetti* di Giacomo Antonio Perti, fra le poche composizioni da lui commissionate giunte sino a noi.

⁴¹ Citato in ROSSI 2002, pp. 122-123.

⁴² Citato in ROSSI 2002, p. 122.

⁴³ PAGANO 2015, pp. 45, 74, 403.

Fin dal primo mottetto, *Gaudeamus omnes* (1704), si notano sottili raffinatezze formali, sempre piacevoli e comprensibili all'orecchio, e contrasti di carattere fra le sezioni, mentre l'uso frequente di semicrome velocizza e vivacizza il discorso musicale. In *Date melos, date honores* (1705) l'effetto chiaroscurale è determinato dall'adozione della dialettica del concerto grosso nell'accompagnamento strumentale, in *Cantate laeta carmina* (1706) e *Cessate mortis funera* (1707) dall'uso di dissonanze in legatura (ossia iniziate sul tempo debole e prolungate sul tempo forte della successiva battuta) nell'introduzione del coro finale ed iniziale, rispettivamente.⁴⁴ Sembra possibile collegare questi caratteri al brio e allo spirito che Ferdinando apprezzava in Ricci, Crespi, Magnasco ed altri, alle invenzioni bizzarre e raffinate da lui suggerite agli artisti di corte.

D'altronde, il dialogo fra le arti e gli artisti connotava, nello stesso periodo, il mecenatismo del cardinal Ottoboni, che ospitava artisti figurativi e musicisti, dotati di ampia cultura e interessi letterari, a Palazzo della Cancelleria, stimolandoli a collaborare nella creazione di uno stile ispirato al legame del mecenate con l'Arcadia.⁴⁵ Dal punto di vista musicale, lo stile «*studiato*» e «*malinconico*» (parole di Alessandro Scarlatti) richiesto da Ottoboni e tipico della musica romana, si opponeva alla facilità e alla brillantezza toscane, propuginate dal Gran Principe,⁴⁶ quasi come la passione di quest'ultimo per la pittura di tocco si opponeva all'ideale belloriano imperante a Roma.⁴⁷ Nelle opere su libretto del cardinale, il predominio delle arie-motto, caratterizzate dall'imitazione fra voce e strumento e dalla ripresa delle cellule motiviche iniziali nel corso dell'aria, conferisce un tono polifonico⁴⁸ che Ferdinando, in teatro, cercava di evitare - analoga opposizione si ritrova nella scelta dei tempi, moderati o larghi per Ottoboni, in ossequio al proprio ruolo cardinalizio,⁴⁹ rigorosamente allegri nelle richieste dei Medici. Ferdinando, a quanto ne sappiamo, non mirò ad istituzionalizzare la propria concezione artistica in un'accademia, come fece Ottoboni,⁵⁰ eppure non pare da escludere che accarezzasse l'idea di dar vita ad un progetto artistico unitario parallelo a quello ottoboniano, ma incardinato sui principi della libertà del genio, dell'estro, della semplicità e della concisione.

⁴⁴ FRANCESCO LORA, prefazione all'edizione critica di GIACOMO ANTONIO PERTI, *Integrale della musica sacra per Ferdinando de' Medici, principe di Toscana (1704-1709)*, Bologna 2010. I mottetti *Cantate laeta carmina*, *Date melos, date honores* e *Gaudeamus omnes* si possono ascoltare in CD (Giacomo Antonio Perti, 'Grands Motets' for Ferdinando de' Medici (1704-1706), Basler Madrigalisten/Musica Fiorita/Daniela Dolci, Pan Classics 2017).

⁴⁵ TOMMASO MANFREDI, *Il cardinale Pietro Ottoboni e l'Accademia Albana*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*, Firenze 2007, pp. 126-130.

⁴⁶ GLORIA STAFFIERI, *Pietro Ottoboni, il mecenate-drammaturgo*, Ivi, pp. 144-145.

⁴⁷ MANFREDI 2007, p. 133.

⁴⁸ STAFFIERI 2007, p. 162.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ MANFREDI 2007, pp. 122-125.

Paragoni fra pittura e musica nell'ambito di Ferdinando

Non sorprende constatare una somiglianza fra il mecenatismo musicale e il mecenatismo artistico del Gran Principe, poiché essi emanavano da una singola personalità, in un periodo nel quale si dibatteva vivacemente riguardo alla *cognatio* fra le arti, in seguito alle nuove ipotesi scientifiche sulla natura ondulatoria della luce e del suono,⁵¹ e si inserivano nella tradizione dell'arte fiorentina del Seicento, caratterizzata da uno stretto rapporto con la musica ed il teatro.⁵²

Il concetto di una somiglianza fra pittura e musica ricorre in libri che Ferdinando possedeva o poteva aver letto, ad esempio *Le institutioni harmoniche* di Gioseffo Zarlino⁵³, il testo di teoria musicale al quale Poussin si ispirò per elaborare la propria teoria dei modi⁵⁴. In esso si trova un paragone fra le consonanze perfette (ottava, quarta e quinta) e il bianco e nero, le consonanze imperfette (terza e sesta) e gli altri colori:

*«Per la qual cosa intraviene al Udito intorno a li suoni, udendo le consonanze prime, quello che suole intravenire al Vedere intorno ai principali colori, de i quali ogn'altro color mezano si compone: che si come il Bianco, e il Nero li porgono minor diletto, di quello che fanno alcuni altri colori mezani e misti; così porgono minor diletto le consonanze principali, di quello che fanno le altre che sono men perfette. Et si come il Verde, il Rosso, l'Azuro, e gli altri simili più li diletmano, e tanto più si dimostrano a lui vaghi; perciocché son lontani dalle principali, che non fa il colore, che chiamano Roano, overo Berrettino; delli quali l'uno è più vicino al Nero, et l'altro al Bianco. [...] Et quasi allo istesso modo si diletta l'Udito della compositione dei Suoni che fa il Vedere della compositione de i Colori: perciocché la compositione de i colori, overo che non può essere senza qualche harmonia, per che l'una, et l'altra si compone di cose diverse. Onde potemo dire, che si come le dette consonanze maggiori sono più piene, che non sono le minori; così le minori sono più vaghe di quello, che sono le maggiori; e tanto più si rendono sonore, e grate all'Udito, quanto sono poste ne i luoghi loro proprij».*⁵⁵

⁵¹ ULRIKE BOSKAMP, "L' accord musical sur l'image d'un prisme"- die französische Diskussion um die Farbharmonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in *Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung*, Dresda 2001, pp. 221-236; THÉODORA PSYCHOYOU, *Ancients and Moderns, Italians and French: the seventeenth-century quarrel over music, its status and transformations*, in *Ancients and Moderns in Europe - comparative perspectives*, Oxford 2016, pp. 133-154.

⁵² ELENA FUMAGALLI, *Florence au Seicento*, in *Florence au grand siècle entre peinture et littérature*, catalogo della mostra (Ajaccio, Musée Fesch, 1 luglio - 3 ottobre 2011), Cinisello Balsamo 2011, pp. 19-25; EADEM, *Le dialogue des arts*, Ivi, pp. 171-177.

⁵³ *Serenissimi Ferdinandi...secretioris bibliothecae catalogus*, c. 29.

⁵⁴ PETER VERGO, *That divine order - Music and the Visual Arts from Antiquity to the Eighteenth Century*, Londra 2005, pp. 198-206.

⁵⁵ GIOSEFFO ZARLINO, *Le institutioni harmoniche*, Venezia 1558, Libro III, capitolo 8, p. 155 (consultazione online su imslp.org).

Possiamo solo immaginare se e quanto Ferdinando vedesse consonanze perfette nella tavolozza limitata di Crespi o Magnasco, consonanze imperfette nella brillantezza cromatica della pittura di Ricci.

Altri spunti, dal lato della teoria artistica, potevano provenire dal *Trattato della pittura* di Leonardo, sempre in suo possesso⁵⁶: per Leonardo, solo la pittura poteva ritrovare le proporzioni armoniche della natura e ricreare il concerto creato dalla bellezza del mondo, compensando le mancanze di musica e poesia.⁵⁷

In virtù dell'affinità del principe per il colorismo veneto, risulta significativo, di nuovo, un passo della *Carta del navegar pitoresco* di Boschini, nel quale i pittori veneziani, capaci di somma libertà espressiva, sono paragonati ai virtuosi di musica che, superando le regole grazie alla fantasia, suonano con la "sprezzatura" di cui parlava Caccini nelle *Nuove Musiche*, senza curarsi delle note stonate, che rendono più affascinante l'esecuzione⁵⁸:

*«El Pitor venetian, musico esperto,
Ben sona un' istrumento, e ben l'acorda;
E se pur falsa el toca qualche corda,
L'intende dar più gracia a quel concerto.
Lù con man regolà, pratica, e scaltra
Forma fughe, pasazi, bizarie,
Tocade, ricercari, fantasie,
E fa trasporti da una chiave a l'altra.
L'altro no' sa sonar senza la carta,
E va' cercando i tasti, a deo, per deo;
E con muodo mecanico, e plebeo
Vuol far cadencia, e strupia terza, e quarta»⁵⁹*

Boschini traccia un parallelo fra armonia pittorica e armonia musicale soprattutto nei passi dedicati a Jacopo Bassano:

*«Ma vedo un'armonia cara, e soave,
Concerto, e sinfonia dolce, e amorosa
De Musica in Pitura gloriosa:
Ghè le sie note, e tute e tre le chiave.[...]*

⁵⁶ *Serenissimi Ferdinandi...secretioris bibliothecae catalogus*, c. 29.

⁵⁷ LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, Roma 2006, pp. 19-21; FUMAROLI 1995, pp. 191-194.

⁵⁸ BOSCHINI 1966, pp. XLV-XLVI. Cfr. LAURENZ LÜTTEKEN, "Sprezzatura" und Affekt - zur Terminologie musikalischer Normabweichung im 17. Jahrhundert, in *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen*, Wiesbaden 2014, pp. 349-366.

⁵⁹ BOSCHINI 1966, pp. 324-325.

*Che l’Bassan fù de i lumi sempre avaro,
Per far concerto de gran consonanza.»⁶⁰*

Ribadisce il legame fra la pittura di Bassano e la musica nella *Breve istruzione* che precede le *Ricche miniere della pittura veneziana*:

«Questo gran Classico dunque è stato di così fiero colpo di pennello, che certo in simile maneggio non hà avuto pari, e a differenza di ogni altro, sprezzando la diligenza e la finitezza, con un Caos (per così dire) de colori indistinti, e miscugli di confusione, che da vicino e sotto l’occhio rassembrano più tosto uno sconcerto, che un perfetto artificio, e pure quello è un inganno così Virtuoso, che non confondendosi sul fatto, ma scostandosi in debita distanza, l’occhio e l’orecchio dell’Intelletto restano paghi, e godono la più soave armonia che render possa un ben accordato strumento, tocco da maestra mano, e la più simpatica unione tra l’Arte e la Natura che possa formare concerto umano.»⁶¹

Il poema, si è detto, non risulta nel catalogo della biblioteca principesca, ma è probabile che quest’ultimo lo conoscesse (l’accenno a Boschini del resoconto del suo viaggio a Venezia redatto da Ranuzzi indica che doveva aver letto le *Ricche miniere della pittura veneziana*⁶²), e trovasse suggestiva l’idea di tradurre in valori musicali i caratteri della pittura veneziana che tanto l’affascinavano.

Tra l’altro, sembra che l’idea di un concerto di colori, nel mecenatismo mediceo, non si limitasse alla pittura. Nel contratto per il sepolcro del Gran Maestro dell’Ordine di Malta don Antonio Manoel, del 1726 *ab Incarnatione* (1727 *more moderno*), circa quattordici anni dopo la morte del Gran Principe, il suo vecchio sodale Massimiliano Soldani Benzi utilizzò termini musicali a proposito del proprio operato:

«Che il lavoro attenente allo Scarpellino e de i marmi, sia tutto a spese di S. E., e sia fatto a tenore del disegno; et in ordine alla distribuzione dei colori dei marmi, perché facciano concerto, et armonia con tutta l’Opera, si determineranno con il parere del sopradetto Sig. Gran Priore.»⁶³

Lankheit⁶⁴ individua nell’ordine armonico di colori e materiali una delle caratteristiche dello stile tardobarocco fiorentino di Foggini e Soldani Benzi, sia nelle sculture sia nelle oreficerie. Ciò non

⁶⁰ *Ivi*, pp. 300-301.

⁶¹ MARCO BOSCHINI, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, in *La carta del navigar pitoresco*, a cura di Anna Pallucchini, Venezia - Roma 1966, pp. 725-726. Cfr. SOHM 1991, pp. 143-146; PAUL TAYLOR, *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, “Warburg Institute Colloquia” 6. 2000, pp. 66-67.

⁶² Cfr. *supra*.

⁶³ KLAUS LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, Monaco di Baviera 1962, p. 310.

⁶⁴ *Ivi*, p. 200.

dipende per forza dall'influsso di Ferdinando, ma l'uso della locuzione “*concerto, et armonia*” prova che l'idea di un'analogia fra colore e suono era moneta corrente fra i suoi artisti prediletti.

L'interesse per un'armonia cromatica paragonabile alla consonanza musicale l'avrebbe allineato ad idee che circolavano nell'Académie Royale des Beaux Arts, che dal 1699 al 1710, sotto la direzione di La Fosse, passò dalla visione *moderne* di Le Brun al *rubenisme* di De Piles. Nel *Cours de peinture par principes* (1673) De Piles paragona il *tout-ensemble* di un dipinto (ossia la composizione di forma e colore, luce ed ombra) ad un concerto⁶⁵, in quanto l'armonia dei colori, come quella dei suoni, attrae lo spettatore, suscitando in lui emozioni immediate, quasi indipendenti dal soggetto⁶⁶:

«*L' accord des couleurs & leur opposition ne sont pas moins nécessaires dans le coloris, que l'union & la chromatique dans la musique.*»⁶⁷

Nell'*Idée du peintre parfait* (1699) il capitolo XXI è espressamente dedicato all'accordo dei colori ed all'analogia con l'accordatura e l'impasto degli strumenti:

«*Il y a une harmonie & une dissonance dans les especes de Couleurs, comme il y en a dans les tons de lumiere, de même que dans une Composition de Musique, il ne faut pas seulement que les Notes y soient justes, mais encore que dans l'exécution les Instruments soient d'accord. Et comme les Instruments de Musique ne conviennent pas toujours les uns aux autres par exemple, le Luth avec le Haut-bois, ni le Clavessin avec la Muzette: de la même manière, il y a des Couleurs qui ne peuvent demeurer ensemble sans offenser la vue; comme le Vermillon avec les Verds, les Bleus & les Jaunes. Mais aussi comme les Instrumens les plus aigus se sauvent parmi une quantité d'autres, & font quelquefois un très-bon effet; ainsi les Couleurs les plus opposées, étant placées bien à propos entre plusieurs autres qui sont en union, rendent certains endroits plus sensibles, lesquels doivent dominer sur les autres, & attirer les regards.*»⁶⁸

I termini usati da De Piles per tessere l'elogio del cromatismo e dell' impasto pittorico rubensiano filtrarono, significativamente, nel lessico di quella parte della critica musicale francese che esaltava la musica italiana, nel nome della *chromatique* e della bellezza sensibile.⁶⁹

La questione dell'analogia fra musica e colore, fuori d'Italia, non era dibattuta solo in Francia. A proposito del ruolo del dibattito scientifico nella diffusione delle sinestesie fra pittura e musica, è

⁶⁵ ROGER DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Parigi 1708, p. 111. Cfr. THOMAS PUTTFARKEN, *De Piles' Theory of Art*, New Haven 1985.

⁶⁶ JACQUELINE LICHTENSTEIN, *The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, Berkeley 1993, pp. 178-185, 218.

⁶⁷ DE PILES 1708, pp. 334-335.

⁶⁸ ROGER DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres*, Parigi 1715, pp. 51- 52.

⁶⁹ *French musical thought 1600-1800*, a cura di Georgia Cowart, Rochester 1989, pp. 218 - 228.

interessante notare che nel catalogo della biblioteca di Ferdinando compaiono gli *Acta philosophica Societatis Regiae in Anglia*⁷⁰, versione latina delle *Philosophical Transactions of the Royal Society* di Oldenburg, la rivista che divulgava le scoperte della società scientifica britannica, ove comparvero i primi articoli di Newton sull'ottica, che ipotizzavano un'analogia fra i sette colori dello spettro luminoso e le sette note della scala musicale, poi confluita nell'*Opticks*.⁷¹ È dunque possibile che il principe fosse al corrente di queste ipotesi, se non tramite la lettura della traduzione latina dell'*Opticks* (1706), tramite la lettura degli *Acta philosophica*, e ne tenesse conto nella propria visione dell'arte e della musica.

Pittura e musica tra passato e presente

La contemperanza fra ricerca di innovativa originalità e reverenza per illustri modelli del passato caratterizza non solo il collezionismo, ma anche il mecenatismo musicale di Ferdinando. Si è visto che il desiderio di raccogliere esempi dei principali filoni artistici del '500 e del '600 lo spinse a prelevare quadri d'altare dalle chiese ed esporli nelle proprie stanze di palazzo Pitti, e in seguito ad allestire il Gabinetto di opere in piccolo, mentre teneva al proprio servizio artisti fra i più originali del tempo, indirizzandoli verso temi e stili per loro nuovi - Crespi verso la pittura olandese di Rembrandt e dei Bamboccianti⁷², Ricci verso una tavolozza più leggera.⁷³ Contemporaneamente, egli conciliava l'attenzione per le ultime novità musicali e teatrali veneziane, napoletane e bolognesi, nonché per l'evoluzione tecnologica degli strumenti - si è detto dell'invenzione del pianoforte, ma è necessario citare anche l'uso delle corde ricoperte di filo metallico per gli strumenti ad arco, che i ritratti di Gabbiani documentano per la prima volta - con elementi di gusto antiquario, quali la sopravvivenza di strumenti datati (la lira da gamba⁷⁴, il cornetto torto⁷⁵) e il gradimento per composizioni polifoniche, specie di musica sacra e speculativa, quali i madrigali a tavolino, cioè privi di accompagnamento strumentale, «*compiacimento di purgatissimo conoscimento dell'Arte speculativa del comporre*», di Alessandro Scarlatti⁷⁶ (un madrigale era contenuto anche in un oratorio inviatogli da fra' Marc'Antonio da Palermo, seguito da «*duetti sodi*», in stile severo⁷⁷). Ferdinando in persona, nel commissionare musiche per la Settimana Santa

⁷⁰ *Serenissimi Ferdinandi...secretioris bibliothecae catalogus*, c. 17.

⁷¹ JOHN GAGE, *Newton and painting*, in *Common denominators in art and science*, Aberdeen 1983, pp. 16-25; BOSKAMP *cit.*

⁷² SPIKE 1986, pp. 18, 26-27.

⁷³ R. SPINELLI 2013, pp. 52 segg.

⁷⁴ RENATO MEUCCI, *Musica, strumenti, società*, in *La musica e i suoi strumenti* 2001, pp. 106-112.

⁷⁵ L. SPINELLI 2010, p. 94; DI PASQUALE-MONTANARI in *La musica e i suoi strumenti* 2001, p. 93.

⁷⁶ ROSSI ROGNONI 2013 pp. 123-124; MASSIMO PRIVITERA, *Arcangelo Corelli*, Palermo 2000, pp. 44-46.

⁷⁷ PULITI 1874, pp. 52-53, 57.

del 1691 a Giuseppe Corso Celani, richiese Responsori «*con stile sodo alla Palestrina*»⁷⁸. Sembra di riconoscere, alla base di quest'ambivalenza, la medesima ricerca degli elementi migliori del passato delle collezioni d'arte del Gran Principe, in ultima analisi legata a precetti di matrice stoica, derivati da Seneca, dallo pseudo-Longino, da Junius.

Il tema pastorale nelle scenografie del *Greco in Troia*

In occasione del suo matrimonio, il principe ammodernò il Teatro della Pergola ad imitazione dei teatri veneziani che aveva visitato di recente - si era fatto inviare appositamente il modello di un teatro veneziano - con l'ausilio di artisti fiorentini, veneziani e bolognesi, sotto la direzione di Filippo Sengher e Antonio Ferri. Non pago, scelse il poeta veneziano Matteo Noris per il libretto dell'opera da rappresentare per la festa nuziale, *Il Greco in Troia* (musica di Giovanni Maria Pagliardi), suscitando perplessità a Firenze.⁷⁹

Le scenografie di Jacopo Chiavistelli per l'opera, tramandate dalle incisioni di Arnault van Westerhout, incluse nel libretto a stampa, risultarono nuovissime per impostazione ed per il severo impaginato architettonico, forse meno complesse di quelle disegnate da Ferdinando Tacca per le due feste tenutesi in precedenza alla Pergola - l'*Hipermestra* di Moniglia e Cavalli (1658) e l'*Ercole in Tebe* di Moniglia e Melani (1661) - ma di respiro straordinariamente ampio.⁸⁰ Nonostante la vicenda si svolga a corte, le scene privilegiano i luoghi all'aperto, i paesaggi naturali, la cui ariosità si contrappone all'angustia dei luoghi "regi" tipici della scenografia barocca.⁸¹

Il primo esempio di tale opposizione riguarda le ultime due scene dell'atto primo: la *Camera negli appartamenti delle regine* (I, 3) [Fig. 141] e l'*Albergo pastorale* (I, 21) [Fig. 142]. In confronto alla *Camera regia* disegnata da Ferdinando Tacca per l'*Hipermestra* (I, 9) [Fig. 148], la scatola prospettica risulta accorciata e decentrata,⁸² persino l'illuminazione sembra ridotta al solo lato sinistro, a giudicare dal chiaroscuro dell'incisione; ciò trasmette allo spettatore una sensazione di oppressione, coerente con le parole dell'aria di Ecuba:

«*Mesta sospiro*

Né so perché.

Tutto m'annoia,

Nulla m'alletta:

⁷⁸ *Ivi*, p. 49.

⁷⁹ ELVIRA GARBERO ZORZI - LUIGI ZANGHERI, *Il teatro di via della Pergola. Corte e accademia nella cultura fiorentina*, in *Lo spettacolo meraviglioso* 2000, pp. 22-23.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ MARCELLO DE ANGELIS, scheda di catalogo 2. 2, *Ivi*, pp. 149-153.

⁸² *Ibidem*.

*Che mi rallegri
Cosa non v'è.»⁸³*

La malinconia della moglie di Priamo è dettata dal presentimento dell'inganno greco del cavallo di Troia, ideato da Sinone per ottenere la mano di Polissena, che ama ricambiato.⁸⁴ Zelto, il servitore che nell'incisione veglia sul sonno di Priamo, recita una frase che lega l'oscurità della scena alle preoccupazioni e ai fastidi della condizione regale:

*«Quanto è misero chi è Re; se dell'ombre anco de' sogni
Egli teme i lacci al piè.»⁸⁵*

Al contrario, l'amenico *Albergo pastorale con Ara vicino al fiume* si confà ai sentimenti di Anchise, «applicato a rustico esercizio»:

*«Quanto più dolce è la vita
Dove limpido fra l'erbe
Il Ruscel correndo va,
Le superbe
Cure gravi qui non regnano,
Non serpeggiano
Ire accese, e odij fieri:
Genij alteri
Tetto umile in se non ha.»⁸⁶*

Nell'incisione è raffigurato l'arrivo di Elena, travestita da cavaliere, alla quale Anchise offre rifugio nel suo

*«malconcio,
Ma tanto più da i fulmini del Cielo
Sicuro albergo.»⁸⁷*

Nel secondo atto, si assiste al ballo di ninfe e pastori offerto ad Elena da Anchise, in una serena *Campagna con arbori* (II, 9) [Fig. 143]. «*Cerchiam co'balli sollevare la nostra/Vita, nata agli stenti*» spiega Anchise a Paride, appena giunto in cerca di Elena; i due amanti sono scoperti da Enea, che rinfaccia a Paride le sue colpe, onde quest'ultimo fugge da Elena. Stridente il contrasto con la scena successiva, il *Gabinetto nella reggia* (II, 14) [Fig. 144], illuminato solo da un oculo sul soffitto (scelta forse dettata dal gusto di Ferdinando per il luminismo) - in questa soffocante

⁸³ *Il Greco in Troia*, I, 4.

⁸⁴ *Ivi*, I, 7.

⁸⁵ *Ivi*, I, 12.

⁸⁶ *Ivi*, I, 21.

⁸⁷ *Ivi*, I, 22.

atmosfera si consuma il voltafaccia di Pirro, che strappa Polisen a Sinone e cerca invano di obbligare Priamo ad acconsentire alle nozze.

Nel terzo atto, solo una scena è ambientata all'aperto, l'undicesima (*Montagne alpestri, torre dove sta imprigionato Priamo* [Fig. 145]), che prevedeva l'armeggeria dei cavalieri di corte⁸⁸, preceduta dalla *Prigione oscurissima* (III, 8) [Fig. 146] illuminata solo dalle torce dei figuranti (di nuovo un effetto di luce bizzarro, in ossequio al gusto di Ferdinando). La *Camera nella reggia* (III, 18) [Fig. 147] mostra decorazioni sovrabbondanti che incombono sulla scena, analogamente alla *Camera regia* del primo atto; fra le sue mura si svolgono gli incontri funesti di Pirro con Sinone e con l'Ombra di Achille, che chiede il sacrificio di Polisen in nome della pace. La vicenda si conclude col lieto fine d'obbligo: Polisen acconsente alle nozze con Pirro, Priamo perdona Sinone.

Nella contrapposizione visiva e letteraria fra gli ambienti regi, tetri, dalla decorazione ridondante, e gli spaziosi paesaggi naturali, fra le inquietudini e la falsità della corte e la schiettezza della pacifica vita pastorale, contenta di balli e di doni naturali, anziché avida di potere e di conquiste amorose, si avverte una pubblica dichiarazione della filosofia del Gran Principe, durante i festeggiamenti che lo vedevano protagonista.⁸⁹ Agli affanni e agli intrighi politici, che ostentatamente evitava (ricordiamo che il padre gli rimproverava le assenze dal Consiglio di Stato), egli proclamava di preferire una vita libera, secondo la natura e la propria indole - idea stoica, e di Seneca in particolare.⁹⁰

Uno dei sonetti anonimi sparsi in sala durante la rappresentazione invitava, non a caso, a vedere l'impronta di Ferdinando nello spettacolo - precoce testimonianza di un *topos* caratteristico del mecenatismo ferdinando, l'ingegno che vede oltre il piacevole inganno delle apparenze:

*«Voi ch'ascoltaste in armoniosi accenti,
Che dolcemente v'incantaro il core,
E sdegno, duolo, frodi, armi, ed amore,*

⁸⁸ DE ANGELIS *cit.*

⁸⁹ Cfr. GIOVANNI MORELLI, *Morire di prestazioni*, in Antonio Vivaldi - *Teatro musicale, cultura e società*, Firenze 1982, pp. 398-399.

⁹⁰ SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, XC, 10, 16, 19, 41; *De constantia sapientis* XV, 5. Un recitativo di Priamo (II, 17), esempio dell'*apatheia* di un eroe stoico (cfr. SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, LXV; *De Providentia* II, 1), conferma il pensiero sotteso al libretto:

*«Quello, che mio non era
Dirsi non può ch'io perduto abbia: il Regno
Era della fortuna,
Del Ciel la prole: e'l Re, che a tutte l'ore
Cinto è da cure gravi
Libertà non conosce; e della vita,
Se mi ragioni: questa
A i mondani perigli
Sempre è soggetta: mi rimane ancora
Da perder ciò, ch'è mio; ciò che levarmi
Sorte non può, così negli Astri, è scritto:
Son miei l'animo forte, e l'core invito.»*

*Su regie scene, in musici concenti.
Del Suol, del Ciel, del Mare a'gran portenti,
Piacque l'inganno, e caro fu l'errore;
Del Teatro le pompe, e lo splendore
Colle pupille v'abbagliar le menti.
Levate i lumi a più sublime segno,
Volando con magnanimo passaggio
Sull'ali dell'ossequio, e dell'ingegno,
Qui ravvisando qual un fior nel Maggio
Della virtù di VIOLANTE un segno;
Della gran mente di FERNANDO un raggio.»⁹¹*

Non sembra azzardato accostare la visione positiva della vita secondo natura in questa festa teatrale all'interesse di Ferdinando per i paesaggi, le nature morte, le figure di santi ed eremiti immerse nella natura (raccolti in seguito nel Gabinetto di Poggio a Caiano⁹²), agli affreschi e ai quadri con paesaggi commissionati a Crescenzo Onofri, Pandolfo Reschi, Anton Francesco Peruzzini, infine alle scene pastorali di Crespi.⁹³

Dal confluire di questi elementi trapela un *continuum* artistico incentrato sull'esaltazione della vita secondo natura e del pittoresco, in opposizione alla rigidità ipocrita della corte paterna, manifestato privatamente nelle scelte iconografiche delle opere d'arte commissionate e raccolte negli appartamenti e nelle ville abitate da Ferdinando, pubblicamente nella festa di nozze, forse anche nelle opere allestite a Pratolino.

⁹¹ *Memorie de' viaggi e feste per le reali nozze de' serenissimi sposi Violante Beatrice di Baviera e Ferdinando Principe di Toscana*, Firenze 1689.

⁹² PALIAGA - SPINELLI 2017, p. 46.

⁹³ PETRUCCI 1982, p. 123.

I CANTANTI NELLA CORRISPONDENZA ARTISTICA DEL GRAN PRINCIPE

A proposito delle relazioni fra le arti nel mecenatismo del Gran Principe, un aspetto scarsamente considerato è il ruolo dei cantanti nell'acquisizione di dipinti per la sua collezione. È nota alla critica d'arte la lettera, scritta a Genova il 29 novembre 1706, del castrato Luigi Albarelli, che offrì al mecenate una *Maddalena* del Correggio⁹⁴:

«In occasione che passa la Sig.^{ra} Buonavia a Livorno, trasmetto colà per l'Altezza Vostra Reale il quadretto del Correggio rappresentante la Maddalena nel deserto, e con quest'addito, prendo ardire darmi la gran sorte di ponermi [sic] con ogni humiliatione a suoi piedi, e fidato su la speranza che possa essere di gradimento alla Reale Altezza Vostra, l'offerta che gl'ene [sic] faccio con ogni rispetto, implorando il favore della pregiatissima gratia, ed alta protezione sua...»⁹⁵

Ferdinando accettò di buon grado il dono:

«Aggradisco cordialmente il pensiero ch'Ella ebbe di mandarmi col passaggio della Buonavia a Livorno il bel Quadretto del Correggio rappresentante la Maddalena nel Deserto: e siccome la Pittura mi è stata accettiss[im].^a, e nientemeno l'attenz[ion].^e che scorgo in lei a farmi piacere, così averò anch'io premura di dimostrare a Lei l'affezion mia nelle occasioni di suo avvantaggio...»⁹⁶

Il nome del cantante, detto "Luigino", seguace di Pistocchi⁹⁷, comparve per la prima volta in un libretto del 1692, nel ruolo di Silandro in *Pausania*, opera di ignoto inscenata a Crema⁹⁸; in seguito egli cantò a Roma, Milano, Reggio Emilia, Napoli, Torino, Pavia, Genova, in ruoli principali e secondari⁹⁹, a Venezia, al S. Giovanni Crisostomo, in *Tito Manlio*, *Marzio Coriolano*, *La fortuna per dote*, *Il Dafni* di Pollarolo, e fu al servizio del duca di Modena dal 1694.¹⁰⁰ Nel 1705 cantò nel teatro di Pratolino, nel *Lucio Manlio* di Alessandro Scarlatti, e nel 1706 tornò per *Il Gran Tamerlano*, sempre di Scarlatti. La lettera di accompagnamento del quadro, affidato a Maria Maddalena Buonavia (cantante al servizio del duca Visconti di Milano, in quell'anno impegnata

⁹⁴ EPE 1990, pp. 43, 175 (n° 217, 219); FRANCO PALIAGA, *I dipinti del Correggio e il collezionismo del Gran Principe Ferdinando de' Medici*, in *Ferdinando di Cosimo III de' Medici* 2014, p. 11; PALIAGA-SPINELLI 2017, p. 44 (dove Albarelli è erroneamente denominato "conte"), scheda 130 p. 187.

⁹⁵ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5903 c. 255 (trascritta in LORA 2016, p. 431, e parzialmente in PALIAGA-SPINELLI 2017, p. 187, riassunta in EPE 1990, p. 175, n°217).

⁹⁶ Minuta della lettera di Ferdinando de' Medici a Luigi Albarelli, Firenze, 28 dicembre 1706 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5903 c. 556, trascritta in LORA 2016, pp. 431-432).

⁹⁷ PIERFRANCESCO TOSI, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna 1723, p. 65.

⁹⁸ Voce "Albarelli, Luigi", in *New Grove Opera*.

⁹⁹ CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo 1994, Indici II - Cantanti, voce "Albarelli, Luigi". Muratori parlò dei suoi successi milanesi nelle lettere all'amico Giovanni Giacomo Tori (FEDERICO MARRI, *Muratori, la musica e il melodramma negli anni milanesi*, "Muratoriana", 16. 1988, pp. 33, 35, 55-72).

¹⁰⁰ Voce "Albarelli, Luigi", in *New Grove Opera*.

nella stagione d'opera livornese¹⁰¹) si data dopo la fine della stagione di Pratolino, che aveva luogo a settembre¹⁰², di conseguenza il dono dovette servire allo scopo di assicurarsi la riassunzione per la stagione dell'anno venturo, cosa che avvenne: nel 1707 la partecipazione di Albarelli era prevista nel mottetto *Cessate, mortis funera* di Giacomo Antonio Perti, per la celebrazione del genetliaco di Cosimo III nella basilica della Santissima Annunziata (14 agosto) e, a settembre, nel ruolo di protagonista del *Dionisio re di Portogallo*, sempre di Perti, a Pratolino, ma la morte lo colse a Firenze a metà settembre, dopo una lunga malattia.¹⁰³ Non è irrilevante, a mio avviso, che il suo patrono Rinaldo d'Este possedesse una piccola *Maddalena leggente* attribuita a Correggio,¹⁰⁴ della quale Albarelli avrebbe potuto offrire una copia, tuttavia il dipinto in esame è stato identificato da Franco Paliaga¹⁰⁵ con la copia dell'esemplare della National Gallery di Londra [Fig. 149], registrata nell'Inventario dei quadri di Palazzo Pitti del 1697-1708¹⁰⁶ e nell'Inventario del Gabinetto di opere in piccolo di Poggio a Caiano del 1773¹⁰⁷ - poiché, all'epoca, la carriera di Albarelli era già avviata, non escludo che egli abbia acquistato il dipinto di propria iniziativa, dietro suggerimento del duca di Modena, che conosceva, al pari di altri artisti e collezionisti italiani, l'ammirazione di Ferdinando per Correggio.¹⁰⁸ Resta l'ipotesi che il circuito di scambio di cantanti istituito dal Gran Principe insieme ad altri principi e cardinali melomani, compreso Rinaldo d'Este,¹⁰⁹ s'intrecciasse con un circuito di compravendite o donativi di opere d'arte.

I musicisti attivi per Ferdinando, dal canto loro, erano talvolta in rapporto con pittori e scultori. Una lettera di Cecchino de'Castris a Giacomo Antonio Perti, datata 24 luglio 1700, testimonia che l'intrigante castrato, favorito del principe, si proponeva anche come mediatore nei confronti di artisti, nella fattispecie di una miniatrice:

«Puole V. S. Ill.^{ma} assicurarsi che la Virtuosa di miniatura raccomandatami sarà dà [sic] me assistita con tutto lo spirito e quando veram[ent]e sia nel suo mestiere eccellente, procurerò che gli [sic] sia resa giustizia dall'intelligenza dei P[ad]ron Ser.^{mo}.»¹¹⁰

Dalla corrispondenza di Perti non si ricava il nome dell'artista, che doveva essere bolognese, se la raccomandò il maestro di cappella di San Petronio; può darsi che ella non abbia superato l'esame di

¹⁰¹ L. SPINELLI 2010, p. 102.

¹⁰² *Ivi*, p. 115.

¹⁰³ LORA 2016, pp. 181-182, 442-446.

¹⁰⁴ SONIA CAVICCHIOLI, *L'aquila e 'l pardo*, Modena 2015, pp. 7-9, 75; GAETANO GHIRALDI, *Il mito della "Maddalena leggente" del Correggio nella storia delle Collezioni Estensi*, in *Sovrane passioni*, Milano 1998, pp. 106-115.

¹⁰⁵ PALIAGA 2014, p. 11.

¹⁰⁶ PALIAGA-SPINELLI 2017, p. 187.

¹⁰⁷ MARIA LETIZIA STROCCHI, *Il gabinetto d'"Opere in piccolo" del Gran Principe Ferdinando a Poggio a Caiano*, in "Paragone. Arte", 311.1976, p. 113, n°165.

¹⁰⁸ PALIAGA 2014, pp. 10, 17.

¹⁰⁹ DURANTE 1988, pp. 347-411. Cfr. L. SPINELLI 2010, pp. 106-107.

¹¹⁰ Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Manoscritti, P. 146.111 (trascritta in LORA 2016, p. 386).

Cecchino, pertanto non abbia mai lavorato per il Medici. Non si conoscono altre lettere del cantante che accennino all'arte e ad artisti, quindi è possibile che questo caso sia eccezionale nella sua lunga attività di *factotum* di corte.

Il Gran Principe non esitava ad approfittare della sua familiarità con l'ambiente musicale per acquistare opere d'arte. Nelle lettere a Cassana compaiono i nomi di evirati cantori in possesso di quadri che interessavano al mecenate, fra i quali Petrillo, identificabile col protagonista di un increscioso incidente dell'adolescenza di Ferdinando, riportato dalla *Vita* manoscritta¹¹¹, quindi da pressoché tutta la storiografia,¹¹² o con Giuseppe Maria Petrilli di Siena, virtuoso di Cosimo III, esibitosi a Pratolino nel 1684 ne *Lo speciale in villa* di Villifranchi.¹¹³ Nel 1703 il principe dovette apprendere di alcuni quadri in suo possesso, perché a novembre di quell'anno ordinò a Cassana di raccogliere notizie in merito¹¹⁴, non ancora giunte a gennaio dell'anno seguente.¹¹⁵ Dalla lettera di Ferdinando del 15 marzo 1704 si scopre che fra essi si contavano un Mieris e un Rubens, e che Petrillo aveva chiesto cifre esorbitanti:

*«Vedo la domanda fattale da Petrillo per il quadro di Miris delle cento doppie, e per il modello di Rubens delli 500 scudi; e certo Ella dice benissimo, che se non fosse stato avanti desinare si poteva crederlo briaco, ma i castrati escono della riga degli altri cervelli degli uomini, onde bisognerà lasciarlo coi suoi quadri.»*¹¹⁶

Visto l'ironico commento del principe, si può escludere l'identificazione di questi quadri negli inventari medicei.

Sempre nel 1703, il delfino incaricò Cassana di informarsi sui quadri fiamminghi di un altro castrato, Pietro d'Avolos (sul quale non ho reperito notizie), un tempo al servizio dell'Elettore di Baviera, con tutta probabilità identificabile con Massimiliano Emanuele, cognato di Ferdinando, oppure, considerata la presunta età del castrato, ritiratosi dal canto, col defunto padre di Massimiliano Emanuele e Violante Beatrice, Ferdinando Maria:

«Ci è costì in Venezia un certo Pietro d'Avolos castrato ma che non esercita più la professione, quale ha servito il Serenissimo di Baviera; il quale essendo stato in Fiandra, e

¹¹¹ *Vita e morte cit.*, cc. 3v-4r: «Era già fino nella minore età di S. A. accaduto che diletlandosi della Musica un tal Petrillo famoso Musico, e di bellissimo aspetto, e gentilezza aveva occupato il primo posto di grazia appresso S. A. ad onta dell'emulazione cortigianesca, e lo godé molto tempo. Accadde un giorno che essendo al Cembalo gli fece cantare una bellissima Aria, e la disse con tanta grazia, e bizzarria, che S. A. per il piacere lo abbracciò dicendogli bravo, bravo. Petrillo vinto, e sorpreso da tali atti del Principe non riguardando che vi era presente il Marchese Albizi abbracciò strettamente il principe, e lo baciò in volto. Al che restato sospeso il Principe vedendo minaccioso l'Aio le disse: che ve ne pare Albizi, replicò merita severo gastigo, ed esemplare. Petrillo intimorito, e che a maggior confidenza si era trovato con il Principe, non sapendo che farsi in tale inaspettato accidente di partì celatamente e si involò dal Palazzo, e dallo Stato.»

¹¹² Si vedano, a titolo esemplificativo, PIERACCINI 1925, p. 723; ACTON 1963, pp. 156-157.

¹¹³ SARTORI 1994, voce "Petrilli, Giuseppe Maria di Siena"; W. KIRKENDALE 1993, p. 651.

¹¹⁴ FOGOLARI 1937, pp. 180, 181.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 181.

¹¹⁶ *Ivi*, pp. 181-182.

in diversi altri luoghi ha messo insieme una buona raccolta di quadri, e tutta roba di perfezione, avendo qualche intelligenza nella pittura. Io vorrei, che prendesse amicizia seco, perché mi desse relazione di quello che ha. [...] Alcuni anni addietro, aveva una testa di Rubens del gran gusto, sì come alcuni fiori fiamminghi singolarissimi. Ma io non ho potuto mai veder tutto; ond'ella procuri con bel modo vedere, e avvisarmi quello che stimerebbe fosse buono per me, e sentire i prezzi, che credo sieno un poco alti, ma forse ora dubito che possa essere in qualche strettezza.»¹¹⁷

Si ignora l'esito della ricognizione di Cassana, inoltre non è chiaro come facesse Ferdinando a sapere della collezione del cantante. Forse la vide durante il soggiorno a Venezia del 1696, supponendo che d'Avolos si trovasse in città in quell'anno; in tal caso, mi pare che l'unico motivo immaginabile per cui Ferdinando abbia aspettato sette anni per mettere Cassana sulle sue tracce sia che, nel 1703, l'ex cantante avesse deciso di venderla, a causa delle ristrettezze di cui si parla nella lettera. Può anche darsi che non l'abbia mai vista e ne abbia avuto notizia dal cognato Elettore di Baviera, se non dalla moglie, che mantenne a lungo contatti con l'ambiente musicale tedesco tramite la corrispondenza col compositore Agostino Steffani.¹¹⁸ Ciò spiegherebbe perché Ferdinando chiedesse all'agente di informarsi sull'entità della raccolta, ricordando solo un Rubens e delle nature morte di fiori (che qualcun altro avrebbe potuto segnalargli), e perché sapesse degli spostamenti del cantante nelle Fiandre - governate da Massimiliano Emanuele a partire dal 1692¹¹⁹ - e in altri Stati. Per inciso, nel 1709 Agostino Steffani si prestò a fare da mediatore di opere d'arte fra Düsseldorf e Firenze (dove sostò al ritorno da una missione diplomatica a Roma, durante la quale aveva riconciliato l'Imperatore e il Papa¹²⁰), offrendo al Gran Principe il *Paesaggio con pattinatori sul ghiaccio* attribuito a David Vinckboons, a nome di Giovanni Guglielmo del Palatinato, al cui servizio era passato nel 1703.¹²¹

¹¹⁷ *Ivi*, p.180.

¹¹⁸ TIMMS 2003, pp.24, 35, 73-74.

¹¹⁹ Voce "Massimiliano II Emanuele, Elettore di Baviera", in *Enciclopedia Treccani* (consultazione online).

¹²⁰ TIMMS 2003, pp. 92, 100.

¹²¹ Lettera del Gran Principe Ferdinando de' Medici a Giovanni Guglielmo del Palatinato, Firenze 16 luglio 1709 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5900 c. 12, trascritta in *Originali e copie* 2017, p. 109). Per l'attività di Steffani presso l'Elettore Palatino cfr. TIMMS 2003, pp. 83-100. Nella lettera, Steffani è designato col titolo di vescovo di Spiga, conferitogli da Clemente XI nel 1706 (TIMMS 2003, pp. 88-89).

CONCLUSIONI

L'analisi iconografica dei dipinti di Crespi conservati in Toscana ha offerto elementi per riconsiderare i pensieri sottesi al rapporto di committenza fra questi e il Gran Principe Ferdinando de' Medici, e per comprendere meglio il ruolo di spicco dell'artista nella cornice del mecenatismo medico, precisando la visione corrente di un affiatamento basato sull'anticonformismo e sullo *humour*, condizionata dalla svalutazione di Zanotti verso la condotta di Crespi da un lato, da notizie capziose sul conto del Gran Principe, dettate da calunnie e sentimenti antimedicei, dall'altro.

La critica ha giustamente individuato i fondamenti della benevolenza del delfino verso il pittore nel talento di quest'ultimo per le figurazioni inusitate, assai consono alle richieste di quadri «*bizzarri per l'invenzione*» che Ferdinando era solito fare, oltre che nello stile "pittorresco", fatto di colpi di pennello rapidi e impastati di colore, ugualmente apprezzato dal mecenate. L'apprezzamento, condiviso tra i due, per questi caratteri trova una possibile spiegazione in idee, di matrice senechiana e longiniana piuttosto che platonica, sull'ingegno e sul *furor* alla base dell'ispirazione artistica, che Ferdinando conosceva tramite il *De Pictura Veterum* di Junius e gli scritti di Baldinucci e Boschini, e che Crespi, probabilmente, aveva appreso da Malvasia, influenzato da Boschini e membro della senechiana Accademia dei Gelati. Li accomunava, legata a doppio filo al culto dell'ingegno e della fantasia, una visione della vita complessivamente ispirata ai principi di Seneca, nella vita ritirata, nell'ironia verso la stoltezza che spesso sfociava in beffe, infine nell'attribuire il primato alla virtù e al talento piuttosto che al rango e all'ossequio verso le norme accademiche e sociali. Dalla stoica venerazione per l'ingegno, ritenuto scintilla divina, derivavano infatti la tanto criticata familiarità del mecenate con artisti e musicisti e la conseguente indifferenza nei confronti del rango, delle ricchezze e dei segni di distinzione sociale, persino dell'abito talare - concetti che poteva aver appreso dai prozii Giovan Carlo e Leopoldo de' Medici, soprattutto da quest'ultimo, autore di poesie dal sapore stoico, al quale s'ispirò nel collezionismo di pittura veneta e bozzetti, ossia di quelle tipologie artistiche nelle quali l'ingegno e la furia dell'ispirazione appaiono più evidenti.

Ciò spiega l'audacia iconografica e stilistica dei suddetti dipinti, nei quali compaiono elementi derivati dall'incontro con gli esemplari della collezione di Ferdinando, soprattutto con Rembrandt e altri olandesi, che Crespi incorporò nel proprio stile da quel momento in poi. Degli artisti attivi per il Gran Principe, Crespi fu tutto sommato l'unico - l'aveva notato Haskell - a cogliere i motivi della predilezione di lui per le scene "di genere" e pastorali, riassumibile negli ideali senechiani di vita semplice, in armonia con la natura, e di universalità della virtù, uniti al disprezzo della folla degli stolti, di qualunque estrazione.

Un punto cruciale, ancora non esplorato a fondo, del rapporto mecenatistico fra Crespi e Ferdinando, e del mecenatismo di Ferdinando in generale, è l'interrelazione fra pittura e musica. In diversi trattati posseduti dal principe, si teorizzavano analogie fra suono e colore, riportate in auge fra Sei e Settecento dal dibattito interno all'Académie Royale des Beaux-Arts sulle teorie di De Piles e dalle scoperte di Newton. Pensando a questi testi, fra i quali *Le institutioni harmoniche* di Zarlino, e alle parole, esemplate su Zarlino, di Boschini, che paragona la parchezza di lumi del Bassano alla consonanza musicale, sorge il dubbio che la riduzione della tavolozza e la distribuzione per masse della luce, caratteristiche dell'attività di Crespi del primo decennio del Settecento e in particolare dei dipinti per il Gran Principe, possa essergli stata suggerita dal Medici, con l'intento di creare una consonanza pittorica ispirata al Bassano (modello delle *Pastorali* degli Uffizi e della *Fiera di Poggio a Caiano*), simile al *tout ensemble* di De Piles, che nel *Cours de peinture par principes* è paragonato ad un concerto. Sia in pittura sia in musica, Ferdinando ricercava sintesi, brio, originalità, prova del suo intento di creare un modello estetico caratteristico (come scrive Francesco Lora), imperniato sull'estro e sulla spontaneità apparente di un lampo d'ingegno, spesso con forti contrasti di chiaroscuro, termine non a caso applicato alla musica per la prima volta in una lettera inviata a lui da Scarlatti.

Le arti, tuttavia, dovevano, nella visione stoica seguita dal Gran Principe, condurre alla sapienza e alla virtù, celebrate eloquentemente negli affreschi dei mezzanini di palazzo Pitti che ospitavano parte della sua collezione - anche l'allora vituperata opera in musica poteva servire ad uno scopo catartico e pedagogico, come tramanda l'iscrizione stilata da Salvini in memoria di Ferdinando, patrono dell'Accademia degli Infuocati che gestiva il Teatro del Cocomero. Attraverso le arti, espressione del *Logos*, e le scienze, indagatrici del Creato, si poteva, secondo Lipsio, onorare Dio nel modo migliore: questo faceva appunto Ferdinando, insofferente ai rituali esteriori scrupolosamente rispettati e favoriti dal padre, che giudicava vuoti (lo fanno capire le lettere allo zio cardinale), cultore della memoria di Galileo negli affreschi dei mezzanini, sensibile al progresso scientifico, e allo stesso tempo attivo nel celebrare la Settimana Santa e la festa di san Francesco di Paola con musica ed apparati effimeri, nel restaurare ed edificare luoghi di culto a Firenze e a Livorno, nel sostituire le pale d'altare che sottraeva all'incuria. Crespi si mostrava più ligio all'ortodossia cattolica, ma l'idea di una riforma della Chiesa che includesse l'apertura alla scienza nuova non doveva lasciarlo indifferente, visto il suo interesse per gli strumenti ottici, che forse applicò per la prima volta nella *Fiera*, e la sua venerazione per Muratori.

Seguace dello stoicismo era anche la moglie di Ferdinando, Violante di Baviera, nel rivendicare l'uguale capacità di virtù delle donne - non solo con l'impegno sociale e col patronato delle accademie femminili, ma anche col patrocinio delle cantanti, che difendeva dai pregiudizi

celebrandone il talento - e nell'anelito ad una vita dedita agli studi, lontana dalle maldicenze che dovettero colpirla a causa della sterilità, dell'aspetto fisico, e forse degli interessi culturali vasti, comprendenti le lingue, la musica, la danza, il teatro e, a sentire Lami, le scienze (taciuti dalle fonti di epoca lorenese, che la dipingono inerme vittima di un marito irrispettoso, candidamente religiosa e docile, ritratto perpetuato dalla storiografia successiva e dalla narrativa) e di un certo disinteresse per l'etichetta e le apparenze - anch'ella, del resto, mostrava familiarità verso gli artisti e i poeti, soprattutto gli improvvisatori, toccati dall'ispirazione divina subitanea.

Si auspica che questa tesi possa contribuire ad un nuovo inquadramento della figura del Gran Principe Ferdinando, di Violante Beatrice di Baviera, nonché di Giuseppe Maria Crespi, oltre gli assunti accettati finora.

APPENDICE: LA COLLEZIONE DI HÄNDEL, ECO DEL GUSTO DI FERDINANDO?

Fra i compositori della cerchia di Ferdinando de' Medici, benché sporadicamente, figurava il giovane Georg Friedrich Händel. Mainwaring, primo biografo di Händel, riporta che ad Amburgo, reduce dal successo delle sue opere d'esordio *Almira* e *Florindo* questi ricevette l'invito del «Principe di Toscana, fratello del Granduca Gian Gastone» a seguirlo in Italia, ma rifiutò poiché intendeva recarvisi a spese proprie:

«Il principe era grande amatore dell'arte per la quale il suo Paese vanta tanta rinomanza. La destrezza nell'arte musicale non solo procurò a Händel accesso a Sua Altezza, ma gli fruttò anche una certa qual confidenza e intimità: spesso discorrevano dello stato della musica in generale, o dei meriti di compositori, cantanti ed esecutori in particolare. Spesso il principe deplorava che Händel non conoscesse i musicisti d'Italia; gli mostrò una grande collezione di musica italiana, ed era assai desideroso ch'egli lo accompagnasse nel suo viaggio di ritorno a Firenze. [...] Händel, pur non intendendo accettare il favore propostogli, si disse lusingato dall'onore; aveva comunque deciso di andare in Italia a proprie spese, appena avesse racimolato il denaro necessario.»¹

L'opinione corrente è che, in realtà, ad invitarlo sia stato Gian Gastone²; poiché è stato provato che questi visitò Amburgo unicamente nel 1703, si dovrebbe anticipare il loro incontro a quell'anno, quando Händel suonava il violino nell'orchestra del Theater am Gänsemarkt e non aveva ancora debuttato nell'opera.³ In anni recenti, Mario Valente ha ipotizzato che la vera mediatrice della venuta del giovane talento in Italia sia stata Violante Beatrice di Baviera, dietro sollecitazione di Agostino Steffani (suo vecchio maestro di musica e corrispondente), il quale aveva conosciuto Händel ad Hannover nel 1703 e ad Amburgo nel 1705, e probabilmente lo rivide a Roma nel 1708, durante la sua missione diplomatica presso il Papa, al fine di ricomporre i contrasti fra quest'ultimo e l'Imperatore nell'ambito della Guerra di successione spagnola. Non vi sono tuttavia riscontri del piano, fra l'artistico e il diplomatico, della principessa e del compositore-vescovo-ambasciatore.⁴

Firenze fu, con tutta probabilità, la prima tappa del viaggio di Händel, nell'autunno 1706, prima della discesa a Roma (favorita probabilmente da credenziali del Gran Principe⁵), dove rimase per un anno, finché tornò per la rappresentazione della sua opera *Rodrigo* al Teatro del Cocomero, nel

¹ JOHN MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Handel*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino 1985, pp. 30-31.

² BURROWS 2012, p. 29.

³ JULIANE RIEPE, *Händel vor dem Fernrohr - Die Italienreise*, Beeskow 2011, p. 369.

⁴ MARIO VALENTE, *Händel e Steffani: la virtuosa alleanza di musica e politica*, in *Händel-Aufbruch nach Italien*, Roma 2013, pp. 255-265.

⁵ URSULA KIRKENDALE, *Orgelspiel im Lateran und andere Erinnerungen an Händel*, "Die Musikforschung", 41. 1988, 1, pp. 5, 7-8 (cfr. EADEM, *Georg Friedrich Händel, Francesco Maria Ruspoli e Roma*, Lucca 2017, pp. 5-7, 81-85, 88, 116-117, 134-135).

novembre del 1707.⁶ Mainwaring afferma che il musicista ricevette un'accoglienza calorosa alla corte medicea:

«Firenze, com'è naturale pensare, fu la prima destinazione, visto che era assai ben conosciuto da Sua Altezza per non aver bisogno di altre raccomandazioni alla corte del granduca, al cui palazzo aveva libero accesso in ogni momento e la cui cortesia sperimentò in tutte le occasioni. La fama della sua bravura aveva stimolato la curiosità del granduca e della corte, che erano impazienti di udire qualche sua composizione.»⁷

Una lettera di raccomandazione di Antonio Maria Salviati a Pier Antonio Gerini, scritta forse a Villa delle Selve a Lastra a Signa (proprietà Salviati) il 19 ottobre 1707, al fine di richiedere un'udienza presso il Gran Principe a nome del compositore, stabilisce il periodo del ritorno di quest'ultimo da Roma⁸:

«Il Sig.^r Gio: Giorgio [sic] Hendel sonatore di Clavicimbalo renderà a V. S. Ill. questa mia, e per che desidera d'inchinar S: A: dopo [sic] che è tornato di Roma mi ha pregato di raccomandarla a V. S. Ill. acciò si compiaccia farli goder la sua grazia nell'intercederli l'honore d'inchinarsi all'A: Sua e mi fo lecito di pregarla di questo favore essendo ben sicuro della sua bontà.»⁹

La lettera sembra smentire il racconto idealizzante del biografo sulla dimestichezza di Händel col Gran Principe, o quantomeno indicare un raffreddamento dei rapporti in seguito allo spostamento a Roma del primo¹⁰. Ciò non toglie che le parole di Mainwaring potrebbero contenere un fondo di verità e testimoniare la frequentazione della corte medicea da parte del compositore, comprovata dalle lettere commendatizie del Gran Principe e da una lettera di Anna Maria Luisa de' Medici, riportate in seguito; con tutta probabilità, l'autore sentì parlare di Ferdinando da Händel ed equivocò sulle circostanze del loro incontro, confondendolo col fratello Gian Gastone, a lui noto perché ultimo Granduca di Toscana.¹¹

Non sappiamo se, dopo le recite di *Rodrigo*, Händel sia tornato a Firenze, né in che misura abbia frequentato la corte medicea, né se abbia scritto musica per i Medici o per altri committenti fiorentini - si ritiene che possa aver composto qui cantate copiate ed eseguite a Roma presso i

⁶ RIEPE 2011, pp. 365-369, 357.

⁷ MAINWARING 1985, p. 32.

⁸ RIEPE 2011, pp. 357-364. Una lettera di Annibale Merlini al Gran Principe Ferdinando, scritta da Roma il 24 settembre 1707 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5897, trascritta in *Händel-Handbuch*, Kassel 1985, vol. IV, p. 31), offre un *terminus post quem* per il ritorno del compositore a Firenze.

⁹ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5909 c. 736 (riprodotta in fotografia in CARLO VITALI-ANTONELLO FURNARI, *Händels Italienreise - Neue Dokumente, Hypothesen und Interpretationen*, "Göttinger Händel-Beiträge", 4. 1991, p. 62).

¹⁰ VITALI-FURNARI 1991, pp. 60-61; RIEPE 2011, p. 365.

¹¹ RIEPE 2011, 365-366.

Ruspoli,¹² e Roberts ha attribuito al primo periodo fiorentino due composizioni in precedenza escluse dal catalogo händeliano.¹³ È probabile che abbia assistito alle rappresentazioni, a Pratolino, di opere i cui libretti avrebbe musicato a Londra in seguito: la *Ginevra di Scozia*, libretto di Antonio Salvi e musica di Giacomo Antonio Perti (1708), ribattezzata *Ariodante* dal compositore, e *Berenice regina d'Egitto*, libretto e musica dei medesimi.¹⁴ Sicuramente si trovava a Poggio Imperiale il 9 novembre 1709, poiché in quella data e in quel luogo il Gran Principe scrisse per lui due lettere di raccomandazione, l'una indirizzata al cognato Giovanni Guglielmo del Palatinato, l'altra a Carl Philipp von Neuburg, governatore del Tirolo, in vista del suo ritorno in Germania per la via di Venezia, dove si inscenò la sua opera *Agrippina*.¹⁵ La minuta della lettera all'Elettore Palatino recita:

«Nel ritornarsene in Germania Giorgio Federigo Hendel nativo di Sassonia vuol darsi l'onor d'inchinare S. A. Elett.le per acquistarsi il capital sì sublime del Suo valido Patrocinio, e benigno favore. E perché a renderlo un soggetto ben degno concorrono in Lui con la civiltà del tratto, e con la pienezza d'onorati sentimenti, un gran possesso di più lingue, ed un'intelligenza più che mediocre della Musica, per i quali talenti lo tengo io in distinto affettuoso riguardo, ho voluto accompagnarlo con questi miei cordialissimi ufficj per l'Elett.le A. V. a cui spero che non sarà discaro il conoscerlo, e farlo meritevole delle Sue Grazie.»¹⁶

Non dissimile il testo della minuta della lettera al Neuburg:

«Nel tempo che si è qui trattenuto Giorgio Federigo Hendel nativo di Sassonia si è fatto conoscere sì dotato di onorati sentimenti, di Civili maniere, di gran pratica delle lingue, e di talento più che mediocre nella Musica, che siccome egli ha saputo conciliarsi tutta la mia più cordiale benevolenza, così nel suo ritorno in Germania non ho io [potuto] non procurargli tutti gli appoggi più validi...»¹⁷

L'apprezzamento del Medici per le buone maniere, l'onorabilità e il poliglottismo di Händel persuade che egli ne abbia avuto esperienza accogliendolo a corte e conversando con lui - lo prova e *contrario* la lettera commendatizia che il medesimo Gran Principe aveva scritto, nel 1705, ad Alvis

¹² *Ivi*, pp. 380-384.

¹³ JOHN H. ROBERTS, *Souvenir de Florence - Additions to Handel canon*, "Händel-Jahrbuch", 57. 2011, pp. 211-218.

¹⁴ *The Cambridge Handel Encyclopedia*, a cura di Annette Landgraf e David Vickers, Cambridge 2009, voce "Medici, Ferdinando de".

¹⁵ RIEPE 2011, pp. 373-378.

¹⁶ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5900, c. 21 (trascritta in *George Frideric Handel-Collected Documents*, Cambridge 2013, vol. 1, pp. 167-168, e riprodotta in fotografia in VITALI-FURNARI 1991, p. 63). "Più che mediocre" significa "superiore alla media".

¹⁷ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5900, c. 22 (trascritta in *George Frideric Handel-Collected Documents* 2013, pp. 168-169).

Morosini a Venezia, per raccomandargli Domenico Scarlatti¹⁸, dove egli accenna solo al «talento» e allo «spirito» del musicista, coetaneo di Händel, che in quell'anno si fermò a Firenze brevemente, ma aveva visitato la corte ferdinanda nel 1702, al seguito del padre.¹⁹ Vitali ha concluso che Ferdinando volesse suggerire al cognato un possibile impiego diplomatico del compositore, simile a quello che Agostino Steffani ricopriva alla corte di Düsseldorf,²⁰ il che potrebbe dar credito all'ipotesi di Valente sul risvolto politico della permanenza in Italia del sassone, implicito nella sua organizzazione da parte di Steffani e Violante, e di conseguenza dimostrare l'avallo e la collaborazione del Gran Principe alle iniziative della moglie (Juliane Riepe ed altri²¹ hanno percepito, tuttavia, uno scarso entusiasmo nelle parole di Ferdinando). Giovanni Guglielmo rispose di aver trovato conferma delle qualità elencate nella lettera e di aver trattenuto presso di sé Händel per alcune settimane,²² come prova la seguente lettera di Anna Maria Luisa de' Medici al fratello:

«Hendel piace assai all'Elettore, e ver[amen]te suona bene gli s'è fatto vedere un Cimbalo fatto qua gl'ò domandato se lei n'à, e s'egli, che se n'intende crede che gli potesse piacere m'à detto di sì, così gle lo farò fare.»²³

È evidente che, per sapere di quali clavicembali disponesse Ferdinando e quali fossero i suoi gusti in materia, il sassone doveva aver avuto accesso agli esemplari della Sala dei Cembali dell'appartamento di Ferdinando a Palazzo Pitti, se non aver visitato la bottega di Cristofori²⁴, e a più riprese, se se ne ricordava bene a quattro anni dal suo arrivo a Firenze. Non sembra peregrino ipotizzare che, in quelle occasioni, abbia visto anche i dipinti del Gran Principe conservati nel medesimo appartamento e nei mezzanini.

Gli anni italiani di Händel furono decisivi non solo per l'evoluzione del suo stile musicale, ma anche per la sua educazione artistica: William Coxe riporta che «*he had acquired a taste for painting, which he improved during his residence in Italy, and felt great pleasure in contemplating the works of art*».²⁵ In Italia, per la precisione a Roma, dove scrisse musica e partecipò ai concerti nei palazzi del marchese Ruspoli, che l'ospitò, e dei cardinali Ottoboni, Pamphili (autore del libretto del suo primo oratorio, *Il trionfo del tempo e del disinganno*, ricco di immagini ispirate

¹⁸ FABBRI 1961, p. 60.

¹⁹ GIORGIO PESTELLI, *Le sonate di Domenico Scarlatti*, Torino 1967, pp. 61-63.

²⁰ VITALI 1997, p. 43.

²¹ RIEPE 2011, pp. 377-378; U. KIRKENDALE 2017, pp. 123-125.

²² Lettera di Giovanni Guglielmo del Palatinato a Ferdinando de' Medici, Düsseldorf 13 settembre 1710 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5902, c. 24, trascritta in *George Frideric Handel-Collected Documents*, Cambridge 2013, vol. 1, pp. 185-186).

²³ Lettera di Anna Maria Luisa de' Medici a Ferdinando de' Medici, Düsseldorf 9 agosto 1710 (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, f. 5905, c. 108, trascritta in RIEPE 2011, p. 424).

²⁴ RIEPE 2011, p. 380.

²⁵ WILLIAM COXE, *Anecdotes of George Frederick Handel and John Christopher Smith*, Londra 1799, p. 27, cit. in THOMAS MCGEARY, *Handel as art collector: art, connoisseurship and taste in Hanoverian Britain*, "Early Music", vol. XXXVII n°4, 2009, p. 533.

all'iconografia delle allegorie barocche²⁶) e Colonna, noti collezionisti, insieme ad un compositore - collezionista, Arcangelo Corelli²⁷; e a Firenze, dove forse conobbe Sebastiano²⁸ e Marco Ricci²⁹ ed ebbe la possibilità di visitare le collezioni medicee di Palazzo Pitti. Il ventenne sassone rimase di certo profondamente colpito dalle opere d'arte che poté osservare, data la sua sensibilità visiva,³⁰ evidente nell'abilità con la quale usava il *word painting* tipico della musica barocca³¹ - memorabili la realizzazione delle piaghe d'Egitto in *Israel in Egypt*,³² dell'annuncio ai pastori in *Messiah*,³³ del fermarsi del sole in *Joshua*³⁴ - e nell'eccezionale interesse per la scenografia, documentato dalle partiture autografe, comprendenti descrizioni e disposizioni sceniche dei libretti, sia d'opera sia d'oratorio.³⁵ A Londra, proseguirono i suoi rapporti con gli artisti: dal 1712 al 1716 risiedette nel palazzo di Robert Boyle, Earl of Burlington, decorato pochi anni prima da Marco Ricci e Giovanni Antonio Pellegrini (che arrivarono in Inghilterra nel 1708 al seguito di Lord Manchester, governatore della Royal Academy of Music nel 1719, e dalla stagione 1708/9 dipinsero scene per il teatro di Haymarket - Ricci, in particolare, potrebbe aver disegnato quelle di alcune opere di Händel³⁶) con una serie di tele ora a Narford Hall, e frequentato dall'architetto William Kent³⁷ e da Sebastiano Ricci nel 1713-14³⁸. Due lettere di Sebastiano Ricci, scritte l'una ad un anonimo amico, l'altra a Giuseppe Riva, da Venezia nel 1720, provano una frequentazione fra il pittore e Händel che coinvolgeva l'attività imprenditoriale.

La prima tratta di un possibile ingaggio per il tenore Francesco Borosini:

«Ho scritto pure al virtuosissimo signor Hendel, che lo avisavo [sic] che può essere che capiti a Londra il bravissimo Borosini di Vienna, musico inarrivabile [...] è scritto al signor

²⁶ CARLIDA STEFFAN, *Di Trionfo in Trionfo: indizi sull'immaginario iconografico del primo oratorio händeliano*, in *Händel-Aufbruch nach Italien* 2013, pp. 285-302.

²⁷ BURROWS 2012, pp. 40-46, 50-51.

²⁸ *Lettere artistiche* 2002, vol. I, p. 11.

²⁹ ELLEN T. HARRIS, *Handel-A life with friends*, New York-Londra 2014, p. 30.

³⁰ THOMAS MCGEARY, *Handel as art collector: art, connoisseurship and taste in Hanoverian Britain*, "Early Music", vol. XXXVII n°4, 2009, p. 562.

³¹ *The Cambridge Handel Encyclopedia*, a cura di Annette Landgraf e David Vickers, Cambridge 2009, voce "Aesthetics"; *New Grove Music*, voce "Word painting".

³² Parte II-*Exodus*, n°15 (*They loathed to drink*), 16 (*Their land brought forth frogs*), 17 (*He spake the word*), 18 (*He gave them hailstones*), 19 (*He sent a thick darkness*), 20 (*He smote all the first-born*).

³³ Parte I, n° 13 (*Pifa*), 14 (*There were shepherds abiding in the field - And lo, the Angel of the Lord*), 15 (*And the Angel said unto them*), 16 (*And suddenly*), 17 (*Glory to God*). La *Pifa*, o sinfonia pastorale, reca in sé una reminiscenza delle musiche dei pifferai che il compositore udì a Roma nel Natale 1706, prova della centralità dell'esperienza italiana nella sua opera (JONATHAN KEATES, *Messiah-The composition and afterlife of Handel's masterpiece*, Londra 2016, p. 75).

³⁴ Parte II, n° 49 (*O thou bright orb*).

³⁵ LOWELL LINDGREN, *The staging of Handel's operas in London*, in *Handel: Tercentenary collection*, Basingstoke-Londra 1987, pp. 94-95.

³⁶ *Ivi*, pp. 95-98; ELIZABETH GIBSON, *The Royal Academy of Music and its directors*, in *Handel: Tercentenary collection*, Basingstoke-Londra 1987, p. 147.

³⁷ CHRISTOPHER HOGWOOD, *Handel*, New York 2007, pp. 66-68.

³⁸ GIANLUCA STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze 2017, p. 27.

*Handel per sapere se facendo questo viaggio potesse essere sicuro di haver il suo locco
[sic].»³⁹*

La seconda, sempre inerente le trattative per Borosini, fa cenno al comune patrono del pittore e del compositore, Lord Burlington:

«Ho riceuto una lettera del signor Handel cortesissima che mi fa la medesima obbiezione che mi fatte [sic] Voi nell'affare del bravo Borosini, che sta di già impegnato a Milano. [...] Il signor Handel mi dice di aver inteso da milord Burlington che voleva scrivermi una lettera di suo pugno, ma zà non si ha veduto nulla, caro amico, Vi prego, vedendo detto milord, ricordarli la mia persona e dirli che io credo che averà riceuto il disegno della chiesa di San Giorgio Maggiore, fatto con ogni diligenza del signor Vincenzo [sic] Cechi, da lui medesimo ordinatoli.»⁴⁰

Nella tarda età del compositore, a partire dal 1749, il coinvolgimento nelle opere benefiche del Foundling Hospital lo mise in contatto con numerosi pittori britannici, fra i quali Hogarth, Hudson (che ritrasse Händel più volte⁴¹), Gainsborough, Reynolds e Ramsay⁴² - provano la frequentazione col primo di questi i riferimenti a Händel nella corrispondenza di Hogarth e nei passi concernenti il paragone fra pittura e musica dell'*Analysis of Beauty*.⁴³

Per lungo tempo, stando ai documenti rimasti, la sensibilità figurativa e i contatti con pittori del tedesco non sfociarono in un'attività collezionistica sistematica, tranne, forse, che per qualche acquisto di dipinti di artisti attivi per il teatro (di cui si parlerà in seguito); una serie di circostanze esterne poteva motivare questa scelta. Händel, a Londra, non abitò in una casa propria fino al 1723,⁴⁴ quindi prima di quella data non avrebbe potuto materialmente allestire una quadreria, e anche in seguito il suo stile di vita non favorì la formazione di una raccolta, poiché le uniche entrate stabili sul lungo periodo gli derivarono dalla pensione di 200 sterline conferitagli dalla regina Anna nel 1713, aumentata a 400 sterline da Giorgio I nel 1723,⁴⁵ e, almeno dal 1724, dall'incarico di maestro di musica delle principesse Anna, Carolina e Amalia, figlie del futuro Giorgio II, con un salario di 200 sterline⁴⁶ - introiti sufficienti per non incorrere in problemi economici, soprattutto nei periodi dal 1732 al 1738 e dal 1743 al 1745, quando le riserve di denaro liquido nel suo conto alla

³⁹ Lettera di Sebastiano Ricci ad anonimo (Venezia, 18 maggio 1720), in *Lettere artistiche* 2002, vol. I, pp. 22-23. Cfr. STEFANI 2017, pp. 27, 242.

⁴⁰ Lettera di Sebastiano Ricci a Giuseppe Riva, Venezia 9 agosto 1720, *Ibidem*. Cfr. STEFANI 2017, p. 244.

⁴¹ HARRIS 2014, pp. 256-257.

⁴² HOGWOOD 2007, p. 217.

⁴³ ILIAS CHRISOCHOIDIS, *Handel, Hogarth, Goupy: artistic intersections in Early Georgian England*, "Early Music", 37. 2009, 4, pp. 577-581, 590-593.

⁴⁴ BURROWS 2012, p.127.

⁴⁵ HARRIS 2014, p. 55.

⁴⁶ *Ivi*, p. 142.

Banca d'Inghilterra scemarono progressivamente, ma non per dedicarsi al collezionismo.⁴⁷ Dal 1719 al 1728 Händel ricevette uno stipendio in qualità di compositore e maestro d'orchestra della Royal Academy, un'impresa fallimentare in partenza,⁴⁸ che collassò nel 1728, a causa del dissesto di bilancio e dei contrasti fra i nobili direttori⁴⁹; non conosciamo l'entità di questo stipendio⁵⁰, tuttavia le precarie finanze del teatro, in concomitanza con la crisi economica della South Sea Bubble (1720),⁵¹ forse suggerirono al compositore di rimandare acquisti gravosi, come quelli di opere d'arte. Nel 1729, la gestione della Royal Academy passò direttamente nelle mani di Händel e dell'impresario Heidegger, quindi buona parte dei proventi del compositore, da quel momento in poi, si basò direttamente sugli incassi - di nuovo una situazione sfavorevole al collezionismo, perché finanziariamente incerta (dal 1732 al 1737 egli non versò denaro nel suo conto⁵², impiegò parte della sua pensione nell'amministrazione del teatro e liquidò i propri investimenti⁵³), anche in conseguenza dell'ostilità dell'aristocrazia, della stampa e del pubblico nei confronti di Händel; nel 1737 queste logoranti vicende lo portarono ad una perdita complessiva di 10.000 sterline e ad un colpo apoplettico.⁵⁴ Non è comunque da escludere la possibilità che egli, a quest'epoca, possedesse un certo numero di dipinti e sia stato costretto a venderli, in tutto o in parte, per saldare i propri debiti,⁵⁵ poiché alcune fonti inglesi accennano al suo vivo interesse per l'arte. Hawkins infatti narra che «*Mr. Handel, though not a collector, was a lover of pictures, and for many years before his death frequented, for the purpose of viewing them, all collections exposed to sale*»⁵⁶; poiché frequentava il compositore, al punto da usarlo come fonte di prima mano su Corelli e Steffani,⁵⁷ forse misconosceva erroneamente l'attività collezionistica sua (ammesso che ne fosse al corrente) perché ripensava ad un periodo nel quale il compositore non poteva permettersi di acquistare dipinti, ma non rinunciava al piacere di osservarli.

Intorno al 1745, quando la sua situazione finanziaria si stabilizzò, pur restando legata agli incassi, grazie al successo degli oratori, Händel iniziò a comprare dipinti all'asta, con l'ausilio di amici e collaboratori dilettanti d' arte, ma la cecità interruppe bruscamente la sua attività collezionistica nel

⁴⁷ *Ivi*, pp. 156, 167-169, 197; BURROWS 2012, p. 498.

⁴⁸ HOGWOOD 2007, p. 77.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 89-90.

⁵⁰ HARRIS 2014, p. 258.

⁵¹ HOGWOOD 2007, p. 81.

⁵² HARRIS 2014, p. 156.

⁵³ *Ivi*, pp. 167-168.

⁵⁴ HOGWOOD 2007, pp. 137-139.

⁵⁵ Cfr. MAINWARING 1985, p. 50: «In capo a tre o quattro anni... si vide costretto a rimetterci quasi tutti i suoi fondi per far fronte ad ogni onere».

⁵⁶ SIR JOHN HAWKINS, *A General History of the Science and Practice of Music*, Londra 1776, volume IV, III, 4, p. 314 (consultazione online su Google Books). Cfr. *Ivi*, volume V, p. 412: «Like many others of his profession, he [Händel *NdR*] had a great love for painting; and, till his sight failed him, among the few amusements he gave into, the going to view collections of pictures upon sale was the chief.»

⁵⁷ *Ivi*, pp. 315, 287.

1751.⁵⁸ Le trascrizioni di cataloghi d'asta dei collezionisti ed agenti Richard Houlditch padre e figlio registrano sette acquisti del compositore a sei aste diverse, solo nel primo trimestre del 1750: un "*Landskip with Moses in the Bullrushes*" attribuito a Louis Parrocel, un "*Landskip with a Bacchanalian*" di Poelenburgh, un "*Sacking of Troy*" di Pietro da Cortona (attribuito a Poussin nel catalogo postumo della collezione del compositore), una "*Conversation*" di Watteau, una "*Small History*" di Carracci (forse l'ovale con *Venere e Cupido* riportato nel catalogo della collezione), un "*Large Landschape and Fig[ure]s*" di Rembrandt. Può darsi che a quest'epoca Händel possedesse già altre opere d'arte, per esempio le stampe della *Trinità col Crocifisso* di Reni, dei mosaici raffaelleschi della cappella Chigi in S. Maria del Popolo e della cupola affrescata da Ciro Ferri in S. Agnese in Agone, probabilmente acquistate a Roma in gioventù; o dipinti di artisti che conosceva, ad esempio Pellegrini e i Ricci, oltre a Goupy, Tillemans, Servandoni ed altri pittori attivi come scenografi per il King's Theatre e il Covent Garden.⁵⁹ Non è da tralasciare la possibilità che Händel abbia acquistato l'unico Canaletto della sua collezione, "*The Doge's Palace*", tramite Joseph Smith, che conobbe a Venezia nel 1709 e usò come contatto in Italia nel 1729,⁶⁰ o dall'autore durante il suo soggiorno londinese (1746-55), oppure da Owen McSwiny, impresario legato all'opera londinese.⁶¹

Nell'acquisto di opere, il compositore si fece aiutare soprattutto da Bernard Granville e Charles Jennens.⁶² Bernard Granville, ufficiale dell'esercito e dilettante di musica, conobbe Händel forse negli anni '30, a casa della sorella Mary Pendarves-Delany, amica del compositore. Le lettere di quest'ultima testimoniano che a partire dal 1753 Granville si recò spesso alle aste di dipinti, inoltre si sa che donò al compositore un Rembrandt - del quale si parlerà in seguito - proveniente o da un'asta o dall'eredità dello zio Sir Anthony Westcombe.⁶³ Charles Jennens, ricco proprietario terriero, essendo un *non-juror* (uno che non aveva giurato fedeltà alla Casa reale degli Hannover, ritenendo gli Stuart i legittimi successori al trono inglese), pertanto escluso dalle cariche pubbliche, si dedicò al collezionismo ed al mecenatismo musicale. Per Händel scrisse i libretti degli oratori *Saul* (1735-39), *L'Allegro, il Pensieroso e il Moderato* (1740-41), *Belshazzar* (1744-45) e *Messiah* (1741-42); la sua collezione era considerata una delle migliori d'Inghilterra, comprendente ben sei

⁵⁸ HARRIS 2014, pp. 251-258, 301; BURROWS 2012, p. 442.

⁵⁹ HARRIS 2014, pp. 251-258, 301.

⁶⁰ HOGWOOD 2007, pp. 47, 91.

⁶¹ ALISON MEYRIC HUGHES - MARTIN ROYALTON-KISCH, *Handel's art collection*, "Apollo", 427. 1997, p. 20.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ HUGH MCLEAN, *Bernard Granville, Handel and the Rembrandts*, "The Musical Times", n°1712, vol. 126 (ottobre 1985), pp. 593-601.

dipinti di Rembrandt.⁶⁴ Ad entrambi il compositore destinò dipinti della propria collezione nel testamento: a Granville restituì il Rembrandt donatogli, a Jennens lasciò due teste di Denner.⁶⁵

Il catalogo stilato per l'asta avvenuta dieci mesi dopo la sua morte, il 28 febbraio 1760, resta a tutt'oggi l'unico documento che consenta di ricostruire la collezione di Händel nella sua interezza.⁶⁶ Si tratta di una raccolta di dimensioni non trascurabili, in rapporto al periodo relativamente breve nel quale si accumulò la maggior parte dei dipinti: 150 elementi in totale, 87 dipinti e 63 stampe.⁶⁷ Dei 44 autori rappresentati, la maggioranza (21) è olandese o fiamminga; seguono gli italiani (12), i francesi (6) e i tedeschi (5), infine un solo inglese. L'assenza di dipinti e stampe di Hogarth, o di altri artisti che esposero i loro dipinti al Foundling Hospital nel periodo in cui il compositore vi dirigeva annuali esecuzioni di *Messiah*,⁶⁸ ha fatto ritenere che non corrispondessero al suo gusto⁶⁹, indizio della permanenza di un forte legame di Händel con l'Italia anche in ambito collezionistico.

Non è facile identificare i dipinti, perché le attribuzioni del catalogo (che distinguono fra originali e copie o dipinti in stile) risultano vaghe o improponibili.⁷⁰ Un caso del genere è la "*Venus with her attendants*", che il catalogo riporta come opera di Andrea del Sarto, del quale non si conoscono opere mitologiche⁷¹ - il mio parere è che si trattasse di una copia della *Venere tra due amorini* di Andrea del Brescianino della Galleria Borghese di Roma [Fig. 150], ascritta ad Andrea del Sarto nella descrizione di Villa Borghese di Jacopo Manilli, risalente al 1650⁷²; in alternativa, si potrebbe azzardare l'ipotesi, senza prove, di identificarla con una *Venere, Cupido e un putto* di Andrea del Brescianino, conservata a Londra in collezione privata [Fig. 151]⁷³, o con un dipinto simile. Il caso più clamoroso di attribuzione incerta riguarda il "*Siege of Troy*", attribuito a Pietro da Cortona al momento dell'acquisto, a Poussin nel catalogo successivo alla morte del proprietario.⁷⁴ Siccome nessuno dei due pittori, a quanto mi consta, ha mai dipinto un *Assedio di Troia*, si deve presupporre un errore nell'identificazione del soggetto e cercare, nei cataloghi di entrambi, opere la cui iconografia potesse essere scambiata per quell'episodio mitologico. Riguardo a Pietro da Cortona, il pensiero corre subito all'*Età del ferro* di Palazzo Pitti, del quale (accettando la prima attribuzione) il

⁶⁴ RUTH SMITH, voce *Charles Jennens*, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford 2004.

⁶⁵ HOGWOOD 2007, p. 230.

⁶⁶ *Handel: A Celebration of his Life and Times*, catalogo della mostra (Londra, National Portrait Gallery, 1985), p. 290; MCGEARY 2009, pp. 533-574.

⁶⁷ Cfr. BURROWS 2012, pp. 442, 491.

⁶⁸ HARRIS 2014, p. 286.

⁶⁹ MCGEARY 2009, pp. 564-565.

⁷⁰ MEYRIC HUGHES - ROYALTON-KISCH 1997, pp. 17-18.

⁷¹ MCGEARY 2009, p. 569.

⁷² PAOLA DELLA PERGOLA, *La Galleria Borghese in Roma*, Roma 1960, p. 30.

⁷³ PHILIPPE COSTAMAGNA, scheda di catalogo n°11, in *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie dell'Accademia, 26 luglio - 3 novembre 2002), Firenze 2002, pp. 162-163.

⁷⁴ MCGEARY 2009, pp. 533, 566, 569.

dipinto di Händel poteva essere una copia su tela; nel caso di Poussin, viene in mente il *Giovane Pirro salvato* (Parigi, Louvre) [Fig. 152] dipinto per Giovanni Maria Roscioli nel 1634, passato nella collezione di Richelieu, infine acquisito da Luigi XIV nel 1665, del quale esistevano numerose copie.⁷⁵ Tale dato mi fa propendere per l'identificazione del dipinto in esame con una di queste copie, probabilmente riconosciuta come nello stile di Poussin, senza collegarla al dipinto originale, da un *connoisseur* più esperto dell'estensore del primo catalogo.

Nessuno di quelli che hanno scritto della collezione händeliana ha sottolineato il ricorrere di nomi cari al Gran Principe: Carracci, Rosa, Rembrandt, Mola, Sebastiano Ricci, Cantarini, de Momper, Poelenburgh, Teniers, van Swanevelt, Savery, e persino un dipinto nello stile di Tiziano, “*A Man playing a German Flute*”⁷⁶, forse copia del dipinto attribuito a Tiziano ora ad Hampton Court [Fig. 153].

Di un non meglio precisato Carracci Händel possedeva un “*Venus and Cupid, in an oval*”, probabilmente copia del dipinto di Annibale ora alla Galleria Estense di Modena [Fig. 154].⁷⁷ Possedeva inoltre incisioni di otto paesaggi di Salvator Rosa, opera di Joseph Goupy, copista suo amico, attivo come disegnatore nei teatri di Londra.⁷⁸ Di Rembrandt possedeva “*a Large Landschape & Figs*” acquistato all'asta del 1750⁷⁹, un “*Landskip: A view of the Rhine*” donatogli da Bernard Granville e restituito al donatore nel testamento⁸⁰ (che si potrebbe accostare al *Paesaggio con ponte di pietra* del Rijksmuseum di Amsterdam [Fig. 155]), infine una testa in stile⁸¹. Interessante, ai fini di questa tesi, il “*Venus and Adonis*” di Sebastiano Ricci - potrebbe trattarsi di una copia o di un bozzetto [Fig. 156] per l'affresco di Palazzo Pitti,⁸² che forse il compositore acquistò o ricevette in dono dall'autore quando entrambi si trovavano a Londra; allo stesso modo avrebbe potuto ottenere i “*Two History Pieces*” e il “*Sampson and Delilah*” di Pellegrini e i due paesaggi ad acquarello di Marco Ricci.⁸³

La descrizione dei dipinti di Cantarini, “*Two Angels Heads in an oval, and its companion*”⁸⁴, sembra indicare una coppia di quadretti, di tipologia affine ai dipinti raccolti nel Gabinetto di

⁷⁵ CHRISTOPHER WRIGHT, *Poussin Paintings - Catalogue Raisonné*, Londra 2007, p. 125, n°85.

⁷⁶ MCGEARY 2009, p. 570.

⁷⁷ MCGEARY 2009, pp. 558, 566.

⁷⁸ *Ivi*, pp. 545, 571.

⁷⁹ Dell'acquisto fa menzione una lettera di Lord Shaftesbury a James Harris del 13 febbraio 1750: «[Handel] has been pleasing himself in the purchase of several fine pictures; particularly a large Rembrandt, which is indeed excellent» (cit. in HARRIS 2014, p. 253).

⁸⁰ Il dipinto rimase in possesso della famiglia Granville fino al 1844, quando Court Granville si trovò costretto a vendere la residenza di Calwich nello Staffordshire, costruita da Bernard, dove era conservato; successivamente se ne persero le tracce, forse perché l'acquirente della villa, il reverendo Walter Davenport-Bromley, lo rivendette, in quanto incompatibile con la sua collezione di primitivi italiani (MCLEAN 1985, p. 601).

⁸¹ MCGEARY 2009, pp. 542, 545, 569.

⁸² MEYRIC HUGHES - ROYALTON-KISCH 1997, p. 17.

⁸³ MCGEARY 2009, pp. 559, 568-569.

⁸⁴ *Ivi*, p. 566.

Poggio a Caiano. Anche de Momper (del quale il compositore possedeva due paesaggi⁸⁵), Poelenburgh (del quale possedeva un paesaggio con Bacco e Arianna⁸⁶) e Mola (del quale è menzionato un "*Narcissus in a Landscape*" forse identificabile con quello dell'Ashmolean Museum di Oxford [Fig. 157]⁸⁷, anche se non escludo si trattasse di una copia del dipinto oggi all'Ermitage) erano rappresentati nel medesimo Gabinetto, rispettivamente da una *Veduta di molo*, da un' *Adorazione dei pastori*, da un *San Girolamo*.⁸⁸

La consistenza del nucleo di scene "di genere", paesaggi con figure, paesaggi con rovine e paesaggi con città in fiamme olandesi e fiamminghi⁸⁹ ricorda la collezione ferdinanda, e taluni dipinti di questo tipo di proprietà di Händel corrispondono a quadri menzionati nell'inventario della collezione di Ferdinando del 1713. Per la "*Conversation of Boors*" di David Teniers⁹⁰ si trovano ben due riscontri:

*«Galleria - Un simile in tavola alto s. 16, largo br. 1 s. 2, dipintovi di mano di David Teniers quattro figure avanti a una capanna a sedere ad un tavolino, che uno con boccale in mano, e sopra d:o tavolino vi è una pipa da fumare, et una catinella entrovi fuoco, et un bicchiere, e da una parte vi sono vari paioli, mezzine, boccali, et altri vasi di legno, un cavolo, e cipolle, et un panno bianco dentro in una cesta.»*⁹¹

*«Un simile in tela alto s. 12, largo s. 9, dipintovi di mano di David Teniers tre figure a sedere, due in atto di pigliare il tabacco in fumo, et un altro con la mano sinistra tiene un bicchiere, e con la destra una mossa da birra, et altra figura in piedi con le spalle volte.»*⁹²

Si trovano corrispondenze anche per i "*Landscapes*" di Roelandt Savery⁹³ ed Herman van Swanevelt⁹⁴:

*«Un simile in tavola alto s. 14, largo br. 1 s. 5, dipintovi di mano di Rulante Saverij paese montuoso sopravi figure in varie attitudini, e capre, et a piedi di detto monte un fiume, con nave, e pescatori alla riva, che stendono rete, e vari uccelli in terra, et in atto di volare.»*⁹⁵

*«Un simile in tela alto s. 12, largo br. ¾, dipintovi di mano di Monsu Ermanno paese con molti alberi grandi, con lontananza, vedesi due figurine a sedere, una in atto di accennare.»*⁹⁶

⁸⁵ *Ivi*, pp. 545, 568.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 555, 568.

⁸⁷ MEYRIC HUGHES - ROYALTON-KISCH 1997, p. 18.

⁸⁸ MARIA LETIZIA STROCCHI, *Il gabinetto d'"Opere in piccolo" del Gran Principe Ferdinando a Poggio a Caiano*, "Paragone. Arte", 27.1976, 311, pp. 89, 114.

⁸⁹ MCGEARY 2009, pp.549-552.

⁹⁰ *Ivi*, p. 570.

⁹¹ CHIARINI 1975, 303, p. 95.

⁹² *Ivi*, p. 100.

⁹³ MCGEARY 2009, pp. 569-570.

⁹⁴ *Ivi*, p. 570.

⁹⁵ CHIARINI 1975, 303, p. 98.

Anche per il misterioso “*Siege of Troy*” attribuito prima a Pietro da Cortona, poi a Poussin, si trova riscontro in un’opera di Livio Mehus:

«*Due simili alti br.-, s. 18, larghi br. 1 s. 3 per ciascuno, dipintovi di mano di Livio Meus in uno Elena rapita da Paride in atto d’entrare in una barca...e nell’altro l’incendio di Troia con Enea, che ha in collo il padre Anchise, et una barca piena di vasellami e bacili, et in lontananza la città che brucia, con altre figure*».⁹⁷

Con questo non voglio sostenere che Händel abbia acquistato tali dipinti perché simili a quelli probabilmente visti a Firenze in gioventù, tuttavia ritengo che egli possa essersi fatto guidare nelle scelte collezionistiche, tra le altre cose, dal ricordo di quelle del Gran Principe - infatti, il gusto per la drammaticità che, secondo il parere della critica, caratterizza la raccolta del compositore⁹⁸ potrebbe rammentare la predilezione del Medici per la narratività, la bizzarria d’invenzione, il “moto” in pittura. D’altronde, la lunga durata del suo rapporto con Firenze è testimoniata dal suo utilizzo di libretti di Antonio Salvi, destinati a rappresentazioni promosse dal Gran Principe a Pratolino, Firenze e Livorno, per le opere londinesi *Rodelinda*, *Scipione*, *Sosarme*, *Ariodante*, *Arminio*, *Berenice*, e di libretti (l’uno di Metastasio, l’altro anonimo) che, nella loro prima edizione, erano stati dedicati a Violante Beatrice di Baviera⁹⁹ per *Ezio* e *Alcina*, sintomo di un persistente confronto con l’ideale artistico progettato da Ferdinando, che avrebbe potuto influenzare il gusto del compositore in materia di pittura.

Non si tratterebbe di un caso isolato fra i compositori, poiché anche Corelli costruì la propria ricca collezione di dipinti ad imitazione di quella del suo patrono cardinal Pietro Ottoboni, al quale destinò un quadro a scelta nel proprio testamento.¹⁰⁰ Händel, in Italia, non ricoprì un impiego ufficiale presso i propri mecenati, a differenza di Corelli, lungamente al servizio di Ottoboni, ma Harris ha ipotizzato che possa aver fatto parte del seguito di Ferdinando¹⁰¹; accogliendo questa congettura, si può immaginare che il principe e il compositore abbiano intavolato discussioni sull’arte, e che l’uno si sia trovato d’accordo con le preferenze artistiche dell’altro, ripromettendosi di imitarle in futuro.

Sicuramente Händel, dedicandosi all’acquisto di opere d’arte, si prefisse di imitare il modello di compositore dotto e investito di prestigio sociale, capace di trattare alla pari coi propri mecenati,

⁹⁶ Ivi, p. 99.

⁹⁷ CHIARINI 1975, 301, p. 77.

⁹⁸ MEYRIC HUGHES - ROYALTON-KISCH 1997, pp. 21-22.

⁹⁹ REINHARD STROHM, *I libretti italiani di Händel*, in MAINWARING 1985, pp. 117-174. Sui libretti di Salvi musicati da Händel si veda FRANCESCO GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi: aspetti della riforma del libretto nel primo Settecento*, Bologna 1994.

¹⁰⁰ MARIO RINALDI, *Arcangelo Corelli*, Milano 1953, pp. 259-261, 342-347, 449.

¹⁰¹ HARRIS 2014, pp. 28-30.

che Corelli aveva rappresentato per lui a Roma.¹⁰² Grazie al testamento e all'inventario dei beni di Corelli, è possibile ricostruire la sua ingente collezione (142 dipinti), accumulata non solo col sostegno di Ottoboni, ma anche grazie all'amicizia con Francesco Trevisani, Bonaventura Lamberti ed altri artisti nella cerchia dell'Arcadia, specie classicisti: Angelo de Rossi, Carlo Cignani, Carlo Maratta¹⁰³, col quale è probabile che il rapporto si sia intensificato dal 1702, quando Corelli iniziò a partecipare alle feste per i concorsi dell'Accademia di San Luca in qualità di direttore musicale.¹⁰⁴ Il biografo Hawkins sostiene che Cignani e Maratta gli offrirono, in segno d'amicizia, quadri propri ed altrui, all'origine della sua collezione, notizia della quale è arduo trovare conferme sicure.¹⁰⁵ Alcuni testi storico-artistici tramandano commissioni di Corelli ai suddetti. Ippolito Zanelli, biografo di Cignani, accenna ad alcune *Madonne* «dipinte al famoso Corelli»¹⁰⁶: negli inventari dei beni di Corelli si registrano effettivamente due *Madonne* di Cignani, una delle quali donata al cardinale Ottoboni e sostituita da una copia di Bonaventura Lamberti (allievo di Cignani), che si accompagnava ad un'altra copia di una *Madonna* di Cignani, opera di Trevisani.¹⁰⁷ Carlo Giuseppe Ratti, parlando della *Leda* e della *Danae* del Correggio, scrive che Maratta le copiò, insieme ad altre opere del medesimo, su richiesta di Corelli «amantissimo di questo Pittore».¹⁰⁸ Lione Pascoli, oltre a diffondersi sull'amicizia del compositore con Lamberti,¹⁰⁹ riporta sue commissioni a Voglar¹¹⁰, Bernetz¹¹¹, Luti¹¹² e De Rossi.¹¹³ Di recente, Franco Piperno ha portato l'attenzione sull'affinità strutturale fra l'architettura del tempo di Clemente XI, in particolare quella di Carlo Fontana, e i concerti grossi di Corelli, nella solidità delle basi coronata da capricciosi ornamenti, che trova spiegazione nell'idea, propria della cultura romana del primo Settecento, di una somiglianza fra musica e architettura nell'ordine, nella geometria e nella razionalità.¹¹⁴

¹⁰² MERCEDES VIALE FERRERO, *Arcangelo Corelli collezionista*, in *Nuovissimi studi corelliani*, atti del convegno (Fusignano, 4-7 settembre 1980), Firenze 1982, p. 235; MCGEARY 2009, p. 565.

¹⁰³ RINALDI 1953, pp. 74-75.

¹⁰⁴ FRANCO PIPERNO, "Anfione in Campidoglio": presenza corelliana alle feste per i concorsi dell'Accademia del Disegno di San Luca, in *Nuovissimi studi corelliani*, Firenze 1982, pp. 151-208.

¹⁰⁵ HAWKINS 1776, p. 314.

¹⁰⁶ IPPOLITO ZANELLI, *Vita del gran pittore co. Carlo Cignani*, Bologna 1722, p. 12 (consultazione online su Google Books).

¹⁰⁷ VIALE FERRERO 1980, p. 229. Cfr. PASCOLI 1736, p. 335.

¹⁰⁸ CARLO GIUSEPPE RATTI, *Notizie storiche sincere intorno la vita e le opere del celebre pittore Antonio Allegri da Correggio*, Finale 1781, p. 36 (consultazione online su Google Books). Cfr. VIALE FERRERO 1980, p. 231.

¹⁰⁹ LIONE PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma 1736, II, pp. 335-336 (consultazione online su Google Books).

¹¹⁰ *Ivi*, p. 343.

¹¹¹ *Ivi*, p. 363.

¹¹² LIONE PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma 1730, I, p. 231.

¹¹³ *Ivi*, p. 275.

¹¹⁴ FRANCO PIPERNO, "L'armoniose idee della sua mente": Corelli, the Arcadians, and the primacy of Rome, in *Passaggio in Italia*, Turnhout 2015, pp. 217-227.

La percezione della musica di Corelli quale modello classico universale, nata a Roma al tempo di Clemente XI e perpetuata dopo la sua morte, anche fra gli artisti figurativi, è testimoniata in un aneddoto di Mengs, che, stando al biografo D'Azara, cercò d'ispirarsi all'equilibrata armonia, dettata dalla «*bellezza ideale*», di una Sonata corelliana nel dipingere l'*Annunciazione* per la cappella di Aranjuez (1779), ora all'Ermitage.¹¹⁵

In grazia della connotazione classicista di Corelli e del buon numero di dati sul suo collezionismo, confrontare la sua quadreria con quella di Händel può servire a mostrare la differente radice del gusto artistico di quest'ultimo.

Occorre premettere che la collezione händeliana era meno cospicua quanto al numero ed alla qualità dei dipinti, forse, come si è detto in precedenza, a causa dell'instabilità economica tipica di un compositore teatrale, che Corelli, stipendiato da Ottoboni come primo violino della propria orchestra e, per quanto ne sappiamo, inattivo nell'ambito della musica vocale¹¹⁶, non conobbe. Solo quattro artisti si trovano rappresentati in entrambi gli inventari: un Carracci (probabilmente Annibale), Mola, Sebastiano Ricci, con un dipinto ciascuno, e Solimena, con due dipinti nella collezione di Corelli ed una stampa in quella di Händel. Accomuna le due collezioni l'ecclettismo nella selezione degli stili e dei soggetti, ma con un diverso orientamento dominante - se la raccolta di Corelli rientra sostanzialmente nell'alveo del gusto accademico e arcadico romano,¹¹⁷ con una certa attenzione per la pittura minuziosa di Abraham Brueghel, Rosa da Tivoli e Berentz,¹¹⁸ le scelte di Händel appaiono rivolte verso la pittura di tocco, soprattutto olandese e veneta o d'ispirazione veneta. Per quanto concerne i generi più rappresentati, emerge il predominio di soggetti sacri nella collezione del romagnolo, soggetti minoritari nella collezione del sassone, non solo per motivi di fede luterana, poiché svariati collezionisti inglesi protestanti acquisirono dipinti a tema religioso¹¹⁹, ma anche, credo, per disinteresse. Il nucleo di paesaggi è consistente in entrambe le collezioni, ma in proporzione lo è di più in quella di Händel (33 dipinti su 87, contro 42 dipinti su 142); qui si riscontra anche un numero superiore di soggetti "di genere" (limitati a 9 dipinti nella quadreria corelliana) e un numero inferiore di ritratti, quadrature e nature morte. È vero che in Inghilterra, nella prima metà del Settecento, i dipinti olandesi e fiamminghi "di genere" erano assai

¹¹⁵ GIUSEPPE NICOLA D'AZARA, *Opere di Antonio Raffaello Mengs*, Bassano 1783, I, pp. LXV, LXXI (consultazione online su Google Books). Cfr. PIPERNO 2015, p. 218.

¹¹⁶ RINALDI 1953, pp. 144-148, 262.

¹¹⁷ CLAUDIO STRINATI, *L'eredità corelliana*, in *Arcangelo Corelli 300 anni dopo-Deduzioni e induzioni*, Venezia 2014, pp. 47-51; VIALE FERRERO 1980, pp. 232-236.

¹¹⁸ VIALE FERRERO 1980, p. 235.

¹¹⁹ MCGEARY 2009, p. 565; DAVID ORMROD, *Origins of 18th-Century London Art Market, 1660-1730*, in *Art Markets in Europe 1400-1800*, Ashgate 1998, p. 181.

apprezzati,¹²⁰ ma non sottovaluterei il ricordo del gusto ferdinando, soprattutto nell'inclinazione alla pittura coloristica, fatta di pennellate rapide, nonché ad iconografie bizzarre e briose, quali le scimmie vestite da frati¹²¹ e le scene di taverna.

Non sembra improbabile che, alla corte medicea, Händel sia venuto in contatto con l'ideale di unità delle arti, incentrato sul libero volo dell'ingegno e sulla bizzarria, che Ferdinando vi aveva impiantato (non dimentichiamo che, intorno al 1709, avrebbe potuto incontrare Crespi a Pratolino). Che questi valori artistici gli si confacessero, lo mostra, in un certo senso, la sua esaltazione in Inghilterra quale inventore del sublime in musica, in grazia del suo genio incurante delle regole, a partire almeno dal *pamphlet Harmony in an Uproar* del 1734, nel quale si processa ironicamente la tendenza del genio sublime del compositore a superare le regole, iniziando un filone critico nel quale si oppone l'audacia di Händel alla timidezza degli altri compositori - ad esempio, William Hayes, rispondendo all'*Essay on Musical Expression* di Charles Avison (*Remarks on Mr. Avison's Essay on Musical Expression*, 1753), afferma il primato di Händel nel genere grandioso ed eroico. Mainwaring, nella biografia del 1760, usa persino come motto una frase della sezione XXXIII, 2 del trattato dello Pseudo-Longino («*Io so bene che le nature veramente eccellenti non sono affatto esenti da difetti: infatti la soverchia diligenza in ogni dettaglio comporta il pericolo della piccineria*»¹²²) e denota Händel quale genio d'invenzione che scavalca le regole con tocchi sublimi e veementi. Infine, nella celebrazione di Händel nelle storie della musica di Hawkins e Burney figurano discorsi sulla sublimità, sulla potenza e sull'originalità della sua musica.¹²³

I caratteri della musica di Händel associati al sublime - varietà, originalità e prodigalità d'invenzione, densità armonica e contrappuntistica, forti contrasti - collimano in parte con lo stile prediletto del Gran Principe, il che potrebbe gettar luce sulla somiglianza delle scelte collezionistiche del compositore a quelle dell'antico mecenate. La frequentazione dei Ricci dovette contribuire a mantenere vivo nella mente del sassone il ricordo del Medici e della sua passione per la pittura di tocco.

¹²⁰ ORMROD 1998, pp. 181-183. Un esempio di questa predilezione è la collezione di Sir Robert Walpole, per la quale vedi ANDREW MOORE, *Sir Robert Walpole: A Prime Minister collects Dutch and Flemish Art*, in *Dutch and Flemish Artists in Britain 1550-1800*, Leida 2003, pp. 287-306.

¹²¹ MCGEARY 2009, p. 565.

¹²² MAINWARING 1985, pp. 17, 74 (la traduzione del *Sublime* citata è di Giuseppe Martano, Bari 1965, p. 63).

¹²³ CLAUDIA L. JOHNSON, "*Giant Handel*" and the musical Sublime, "Eighteenth Century Studies", vol. 19, n° 4 (1986), pp. 515-533 (in particolare pp. 517-522). Cfr. RIEPE 2011, p. 363, e BURROWS 2012, p. 504.

Confronto fra la collezione di Corelli e quella di Händel, in base ai soggetti

Soggetti ¹²⁴	Corelli	Händel
Sacri	43	8, 16 stampe
Paesaggi	42	33, 20 stampe
Mitologici e storia antica	14	11
Prospettive, ornati ecc.	10	3, 4 sopraporte
Soggetti di genere	9	12, 1 stampa
Ritratti	8	2
Nature morte	6	2
Marine	5	4, 10 stampe
N. d.	5	0

¹²⁴ Le tipologie di soggetti e i dati relativi alla collezione di Corelli sono tratti da MERCEDES VIALE FERRERO, *Arcangelo Corelli collezionista*, in *Nuovissimi studi corelliani*, atti del convegno (Fusignano, 4-7 settembre 1980), Firenze 1980, pp. 225-240.

RINGRAZIAMENTI

Doverosamente, i primi ringraziamenti vanno alla mia famiglia, al mio tutor prof. Vincenzo Farinella, al prof. Lorenzo Gnocchi, al mio secondo tutor prof. Antonio Pinelli e ai colleghi e ai docenti del Dottorato di ricerca di Storia delle Arti e dello Spettacolo delle Università di Firenze, Pisa e Siena.

Ringrazio il personale del Warburg Institute di Londra, sede del mio soggiorno di studio all'estero, in particolare la mia *academic advisor* dott.ssa Raphaele Mouren, la prof.ssa Michelle O'Malley, il dott. Paul Taylor della Photographic Collection, il prof. Charles Burnett, il dott. Guido Giglioni.

Non avrei potuto esaminare i dipinti di Crespi conservati nelle Gallerie degli Uffizi senza l'aiuto della dott. ssa Francesca Montanaro, che ringrazio. Ringrazio altresì il dott. Graziano Raveggi, del Gabinetto Fotografico degli Uffizi, per avermi fornito le immagini di opere conservate nelle Gallerie.

Ringrazio il personale degli Archivi di Stato di Bologna e di Firenze e delle biblioteche fiorentine, bolognesi e londinesi nelle quali ho svolto la mia ricerca, in particolare Katharine Hogg per avermi consentito l'accesso alla biblioteca della Gerald Coke Handel Foundation di Londra.

Infine, ringrazio coloro che mi hanno aiutata nella stesura delle pagine dedicate alla musica e ai cantanti e nella soluzione dei problemi iconografici de *La pulce* di Pisa, colmando le mie lacune: le professoresse Mila De Santis e Antonella d'Ovidio dell'Università di Firenze, il dott. Umberto Cerini dell'Università di Firenze, i professori emeriti Maria Ines Aliverti e Francesco Giuntini, il dott. Paul Archbold della School of Advanced Studies - University of London, la dottoressa Valentina Anzani dell'Università di Bologna.

A tutti quelli che ho dimenticato di citare, scusandomi della mancanza, porgo i miei ringraziamenti.

EXCERPTA DOCUMENTARI

AVVERTENZA:

L'ortografia originale è stata mantenuta, le abbreviazioni sciolte. Le sottolineature, salvo diversa indicazione, riproducono quelle del testo originale.

VINCENZO FERDINANDO RANUZZI COSPI, *VIAGGIO DEL SERENISSIMO PRINCIPE FERDINANDO III DI TOSCANA A BOLOGNA, MILANO, VENEZIA* [Archivio di Stato di Bologna, Ranuzzi, Carte politiche, Istrumenti e scritture diverse, 64]

[c. 9] Al Principio di Dicembre dell'anno 1687 Il Ser[enissi]mo Sig[no]r P[ri]n[ci]pe Ferd[inand]o 3° di Toscana si risolse di portarsi a spargere gentilezze, e generosità a Bologna, Milano, Venezia, et alle altre Città di passaggio alle dette [...] con poca gente e con meno bagaglio, che fosse possibile, stimando S. A. S. a tal effetto di adombrare (se pure era possibile) il suo carattere e prender quello d'Incognito col viaggiare sotto nome di Co[n]te di Pitigliano e Sorano; E giudicò non prendere dà alcun personaggio alloggio, mà starsene ò all'Osteria, ò in casa di Cav. li suoi servitori, ò dependenti, ne quali luoghi si fece servire come in sua casa dalli suoi ministri di dispensa, Cucina, e credenze, e non ricevè, che il comodo dell'alloggio, e per la Città delle Carrozze non ne havendo con se...

[c. 18] [Bologna] La casa del sig[no]r Marchese [Costanzo Zambeccari *NdR*] è assai commoda, e si osservò nei vestiboli della scala, nei fregi delle stanze, nella sala belle Pitture di Lodovico, e d'Annibale Carracci.

Adi 20 Xbre

Alle 19 hore uscì S. A. in anticamera à far cortesie ad altri Cav.^{ri}, e doppo se ne entrò in Carozza [...] [c. 19] et andò a Messa alla Chiesa del Corpus Domini, e poi a quella di S. Salvat[o]re e di S. Paolo.

La p[ri]ma del Corpus Domini vi è la reliquia della B: Catterina, che vedesi dà un finestrino d'una Capella a sedere, e sono _ anni che stà così, et è delle belle reliquie, che si vedano, e si vidde, che si fabricava una bella Chiesa, ò per dir meglio si restaurava, mà in forma molto decorosa, e si osservò in d[ett]a Chiesa Belle Pitt[u]re d'Annibale e Lodovico Carracci, e d'altri celebri Professori, e nel partire lasciò generosa elemosina S. A. di doble

In quella di S. Salvatore, che è dei P. P. Scopetini vidde la bella sagrestia, e le Pitture a Olio della Chiesa, e l'Archi[te]ttura di quella, che esce dell'ordinario

Et in quella di S. Paolo de Barnabiti osservò oltre le Pitt[u]re la famosa Tribuna, ove si vedono due gran statue di S: Paolo, et il manigoldo, e la desolazione dello stesso santo in bassorilievo in un medaglione il t[ut]to fatto del s[ignor] Cav[alie]re Aless[and]ro Algardi...

[c. 23]

Adi 21 Xbre

Dichiarandosi S. A. di havere sodisfaz[i]one di vedere Pitt[u]re di Valent'huomini, e credendo il Bolog[n]a di potere appagare il suo virtuoso genio uscì di casa con Carozza a 6 [...] et andò a vedere la bella Chiesa di S: Michele in Bosco fuori delle [c. 24] Porte di Bologna mezzo miglio sopra d'un monticello, dal quale ben si gode la veduta di t[ut]ta la Città; è questo il Convento

de'Padri Olivetani, ed è sontuosis[si]mo per la fabrica. Vidde S. A. in p[ri]mo luogo la bella Chiesa ove osservò le Pitture a Olio, et à fresco del Tiarini, Ramenghi, di Lavinia Fontana, del Colonna, Mitelli, Canuti, Cignani Mengazzini, et altri molti valenthuomini.

Di lì passò alla sagrestia ove dal suo Cappellano gli fù detta la Messa, e pure in questa vidde Pitt[u]re e nella Volta, e nel d'Intorno degl'armarij del Pupidi [sic], del Cattagnoli del Tibaldi, e del Canuti

Osservò le manganelle, ò sedili dove stanno li P. P. Intarsiati di legni con belle Istorie dà Fra' Raffaello Bresciano. Vidde i bei dormitorij l'Appartam[en]to ove habitò Clem[en]te VIII, altri Appartam[en]ti uno dipinto dal Colonna, e ci sono varie Pitture de Caracci, e d'altri huom[i]ni Insigni, nel Refetorio, nell'Infermaria, ed in alcuni Chiostrì, e fù in ultimo a vedere il belliss[i]mo Claustro d'Architet[tu]ra del fiorini [sic] [c. 25] ove sono le famosiss[i]me Pitt[u]re delle gesta di S. Benedetto sette gran pezzi delle quali sono d'Annibale, e Lodovico Carazzi, et il rimanente del Brizi, Garbieri, Guido Reni, Cavedoni, Albini, Massari, Campana, et altri famosi scolari de'sud[ett]i Caracci.

Vidde anco il rimanente del Convento [...] la libreria nuovis[si]ma fatta fabricare dà un P[ad]re Abbate Pepoli ripiena di libri di belle adizioni [sic], et una stanza con molti strum[en]ti matematici, et un bel S: Michele di Bronzo fatto dall'Algardi e t[ut]ta la volta sì della stanza, che della Libreria, e le parti, ove non sono scaffè dipinte t[ut]te dal Canuti.

[c. 26] Andò alla novena alla Chiesa di S. Bartolomeo [...] Questa è una nova Chiesa assai bella dei P[ad]ri Teatini la volta della quale è dipinta dal Colonna, et Alboresi

La sera fù in casa de sig[no]ri fr[ate]lli Ratta [...] Havendo S: A: notizia, che in questo Palazzo delle celebri Pitture volle dargli un'ochiata benche al buio, frà le quali, ne osservò di Annibale, e Lodovico Caracci la famosa Sibilla del Domenichino, et altri [c. 27] quadri del Guerriero Tiarini Savenanzi, e molti altri, et li freschi de'Pitt[o]ri moderni...

[c. 28] Andò a casa del sig[no]r Sen[ato]r Angelelli a vedere le Pitture di quel Cav[alie]re del Cignani, del Guercino, e d'altri l'ultima delle quali che osservò fù la famosa Resurret[io]ne di Annibale Caracci [...] Fù alla Messa a Servi, e vidde nel portico di quella Chiesa molte lunette con miracoli del santo Benizzi dipinte a fresco da Valent'huomini, et in essa molte belle Tavole del Mastelletta, Tiarini Sirana, Francia, Ramenghi, Albani, e Coreggio, rimase anco sodisfatto nella bellezza del Convento...

[c. 31]

Adì 23 Xbre

Andò S: A: in carrozza a Messa a S: Dom[enic]o quale ascoltò all'altare ove è il corpo di quel Santo in una bell'Arca di marmo bianco con figure del Buonaruoti, e del Lombardi osservò le Pitture famosissime, che attorniano detta Cappella, e q[ue]lla del Colonna della Capella dirimpetto del

Rosario, e per tutta la Chiesa dei Caracci, Facini, Francia, Calvart, Domenichino, Tiarini, Bertusi, Spada, Mastelletta, Guido Reni, e molt'altri; Vidde la ricchezza degli Argenti di quella Chiesa, Il sepolcro di Taddeo Pepoli sig[no]re di Bologna il Coro con belli Intagli [c. 32] la Sagrestia, il grandiss[i]mo Convento, la Cappellina che era la Cella ove morì S: Dom[enic]o e la grandiss[i]ma Cantina.

Fù poscia a vedere una Galleria di quadri tutti dà vendere d'un ricco cittadino Cavazza, ove osservò il famoso battesimo dell'Albani, il Liborio de Caracci, l'Assunta di Guido [...] et un gruppo di Putt[i]ni dell'Algardi.

Di lì andò nella Chiesa de'Mendicanti nella quale anno fatto a gara, il Tiarini, Lavinia Fontana, Dionisio Fiamingo, il Cavedoni, et i Caracci à far belle Tavole per quelli Altari, e dà questa Chiesa passò a quella delle monache di S. Leonardo ove è di Lod[ovi]co Caracci all'altar magg[i]ore il martirio di S: Orsola, et altri quadri della Sirana, et il fregio de i viventi Roli

[c. 36] [24 dicembre] Dà questa [chiesa di S. Lucia *NdR*] si passò per vedere Pitture a quella da Canon[ic]i Lateranensi di S: Gio[vanni] in Monte dove vidde la tavola del Guercino, dell'Aretusi, del Francia, di Raffaello del Gennari, e nella Cappella de'sig[no]ri Ratta del Domenichino [...] e varie prospettive ne Chiostrì del Vecchio Mitelli

[c. 37] Passò in S. Petronio che è la magg[i]or Chiesa della Città, ed è la Colleggiata, ove il Senato assiste alle funzioni sacre. Si contentò in questa di dare un'occhiata alla Cappella di S. Antonio di Padova del già sig[no]r March[es]e Ferd[inand]o Cospi ricordevole S. A. S. del grande ossequio, che quel Cav[alie]re professava alla sua Ser[eniss]ima Casa [...]

[c. 39] [25 dicembre] Andò alla Chiesa della Sant[issi]ma Annonziata, ove sono Pitture del Francia, Bertusio, Cavedoni, Massari, et altri. Fù a vedere il Convento, et in una Camera di quel Padre Organista ove sentì molti Cimbali fatti di sua mano [...] Il doppio pranzo [...] andò a vedere la gran Chiesa di S: Francesco e le tavole delli Altari [c. 40] dell'Aretusi, Mastelletta, e Lodov[i]co Carracci [...] osservò la quantità delli Argenti, che sono in d[ett]a Chiesa, e vidde per ult[i]mo il bel Convento, e la belliss[i]ma scala di esso...

[c. 57] [29 dicembre] [Piacenza] In una carrozza co'suoi Gentilhuom[i]ni uscì subito S: A: et andò a vedere il Duomo Architet[tu]ra alla Gotica, e dentrovi è una belliss[i]ma Croce con le Cappelle riccam[en]te adornate. La Cupola è dipinta dal Guercino, e ci sono molte Pitture de Caracci, e di lì si andò a vedere il bel Teatro [...] Su la Piazza del Palazzo della Giustitia si viddero due belliss[i]mi Cavalli di Bronzo con sopra le due figure di Ranuccio Padre e di Ales[sand]ro suo figlio ambi Duchi Farnesi. Si fù a S. Agostino chiesa de' p[ad]ri Canonici rockettini, mà era tanto tardi, che non si poté veder le pitture, e solo si osservò 5 belle navate di quella con le colonne di marmo, e la

sagrestia, ov'era un grande e finis[si]mo Intaglio di legno con quantità di figure che molto sodisfece a S: A:

[c. 80] [Milano]

Adì 2 Gennaio 1688

Uscì S:A: e si condusse a vedere la libreria Ambrosiana che è bella, e fù mostrata da un prete Gentilhuomo che à la soprintend[en]za di essa...

[c. 106]

Adì 3 Mercoledì

Andò S: A: andò [*sic*] al Duomo, Chiesa, che doppo S. Pietro di Roma, è il p[ri]mo grido. L'architett[ur]a è Gottica e gl'ultimi disegni per la terminaz[i]one di essa sono d'un An[to]nio Omodei, del quale vi è il Ritratto in un basso rilievo. Il più bello si è il di fuori, essendo tutto Incrostato di marmi lavorati con finezza, essendovi fino alla parte più alta bassi rilievi, e statuette da porre alla vista dell'occhio, senza aver ad andare colassù a vederle, ove però si sale con grandis[si]ma facilità, e ci si cammina beniss[i]mo per il bel lastrico di marmi, Ornano il d[ett]o di fuori oltre alli Pilastri Guglie, e...archit[et]tura (sempre Gottica) 4760 figure di marmo, e se mai [c. 107] terminasse, che sempre se ne v'è lavorando, devono essere frà il di d[ent]ro, e il di fuori 9 m[ila], e non sono queste statuette, mà il mag[gio]r num[er]o ben grandi più assai di naturali, et altre à d[ett]a misura, e poche le piccole. Dà uno di certi Corridori si vede nel più alto della Chiesa di d[ent]ro un Santo Chiodo posto in un Ovato di legno dorato con Cristallo sopra, che viene ad essere appunto sopra la Tribuna dell'altare maggiore. Il di d[ent]ro di d[ett]a gran Chiesa, è ricco, cinque sono le navate, et una magnifica Croce 150 Colonne di marmo [...] Il coro nel mezzo della parte di sopra della Croce, belliss[i]ma la Tribuna dell'Altare di Bronzo, il di d[ent]ro il Liborio [*sic*] d'oro Il d'Intorno del Coro con t[ut]ti bei [*sic*] belliss[i]mi rilievi di marmo Vi è una bella Capella ricca di marmi et ornata di buona Architett[ur]a q[uel]la della famiglia de Medici Marchesi di Marignano. Quattro superbissime statue, che riconosciute per tali furono levate dal di fuori, ove erono, e messe nella d[ett]a Chiesa. [c. 108] Nel mezzo appunto alla quale si vede la Capella del già Arcivescovo di tal metropolitana S:Carlo Borromeo, che è sotterata pure ottangola, che dalla d[ett]a apertura riceve dalla Chiesa il Lume [...] entrati nella Capella vedesi attornata la sopranominata apertura dà un ricco cornicione d'argento sotto del quale si osservono in bei bassi rilievi i miracoli più Insigni del Santo, e sono richissimi...

[c. 111] S. A....si portò in Carozza alla Galleria dei nipoti del già Can[oni]co Manfredi Settala, quivi si trattenne più di 2 ore con somma sodisfazione, facendoli quelli sig[no]ri vedere molti Specchi Austori, Nicchi, Pesci secchi stravaganti strum[en]ti matematici, orologi, Cristalli, miniere, camei, armi diverse, Medaglie, artifizii Indiani e molte, e diverse cose...

[c. 113]

Adì 8 Gennaio

Giovedì volea andare a vedere S. A. più Chiese, ma va t[em]po pessimo di neve e pioggia non li p[er]messe se non andare a Messa à S: Aless[and]ro, che piacque assai...

[c. 150] [Vicenza] La corte di S. A. [fu] al Teatro, ove si sogliono fare le Commedie. Questo Teatro è considerabiliss[i]mo per la sua differenza dalli altri, Il suo Architetto fù Palladio famoso nel secolo passato. Questo à sul palco le scene di rilievo, e le strade, e case come sono in una piazza. Il luogo dell'audienza è un gran piano circolare molto capace fatto alla guisa degl'altri Teatri, mà in questo vi sono di più otto gradi di scalinate pure circolari, che si alzano e si conducono à sostenere con ord[in]e di num[e]ro 44 colonne di pietra, le q[ua]li reggono un'altr'ordine di [c. 151] certi Palchetti, ò Stanzini, che anno due piani. La facciata del Proscenio seguita l'istesso ord[in]e d'Architet[tu]ra, e n'à una sola apertura, mà vi se ne vedono 3 q[ue]lla di mezzo grande, l'altre due piccole, dalle q[ua]li pur si vede e le Scene, e li Comici, e frà queste aperture ci sono nicchie con beliss[i]me statue di marmo.

[c. 153]

Adì 16 Venerdì

S. A. ... andò girando per Padova vedendo le strade, e le fabbriche. Scese alla belliss[i]ma Chiesa di S. Giustina, che per la grandezza, per l'Architet[tu]ra soda, per la ricchezza de' marmi, e pietre dure commesse, può occupare il posto delle più belle d'Italia. [...] La Tavola dell'Altar mag[gi]ore è dipinta da Paolo Veronese, e trà le molte belle Pitture ne mostrano una del Palma Vecchio, e ci sono due gran Quadri di Luca Giordano.

[c. 160] [17 gennaio] Usci S. A. di casa... e si portò in carrozza co'suoi Gentilhuomini alla grande e bella Chiesa di S:An[to]nio. Ella è di 3 navate. Ci si vede una cappella dipinta dà Giotto Pittore fiorentino, e nel gran coro molti bassi rilievi di Bronzo del celebre Donatello. [...] Il d'Intorno della cappella [dove si trova la cassa del Santo *NdR*] è arricchito con li miracoli del Santo, opere del Lombardi di basso rilievo di marmo bianco [...] [c. 163] Fuori di chiesa si vide su la Piazza di essa sopra di una colonna una bella statua a Cavallo di Gattamelata famosa tanto per il soggetto quanto per l'artefice, che l'hà travagliata essendo stato Donatello.

[c. 179]

Adì 18 Domenica

[Venezia] Si levò tardi assai S. A. ...andò a sentirla [la Messa *NdR*] nella Chiesa di S: Gio[vanni] e Paolo, e di lì fù à vedere la Chiesa di S:Marco e la piazza del d[ett]o Santo. La Chiesa di S. Gio[vanni] e Paolo è assai grande, e si numera fra le belle [...] Molti sepolcri di belli marmi li ornano, e di bei disegni, e invenzioni, frà quali sedici ce ne sono di Dogi e molte statue d'huomini ill[ust]ri in armi, e lettere [...] Molte sono le Pitture [...] tra le quali [c. 180] hanno il mag[gi]or applauso quella del S. Pietro Martire di Tiziano ella è un gran Tavola con 3 sole figure al naturale poste con tale attitudine che l'empiono in modo, che apparisce miracolosa, e questa vien celebrata per la più bell'opra, che di questo gran maestro si vede. Di Paolo Veronesi [*sic*] ce ne è parim[en]te

una bella quattro del Tintoretto del fiammingo 3 del Palma 4 del Bassano di Gio[vanni] Bellino, et altri. [...] [c. 181] Fuori della loro Chiesa su una Piazzetta laterale alla med[esi]ma vi si vede la statua di Bartolomeo Coglione [*sic!*] a Cavallo, ella è di Bronzo opra d'Andrea Verrocchio Fiorent[i]no. [...]

Quella di S. Marco che e la Chiesa Ducale [...] è in figura di croce con cinque cupole [...] [c. 182] Ella è fabrica veram[en]te magnifica, t[ut]ta incrostata di marmi fini, e mosaico, e frà grande, e piccole, frà basse, ed alte, dicono che ci sono 2645 colonne, su la piazza a cinque ricche Porte di Bronzo che introducano in un atrio, dal quale poi per altre porte si passa nella Chiesa, e sopra le soprad[ett]e cinque Porte in un corridore o prospetto, ci sono quattro belliss[i]mi Cavalli di Bronzo trasportati per ordine del Senato dà Costantinopoli l'anno 1206 nel tempo, che li Christiani presero quella città, quali Cavalli erano colà stati portati nel tempo di Costantino Imperadore [...] [c. 183] Molte sono le Sculture insigni, e moltiss[im]e le Pitture, frà le quali ce ne sono di Tiziano, Tizianello, Pordenone, Salviati, e Sansovino, Tintoretto, Palma, Bassano, et altri, cui è una Beatiss[i]ma Vergine dipinta per mano di S:Luca. [...]

[c. 199] Uscì S:A: alla chiesa di S:Gio[vanni] e Paolo, e arrivato colà subito si portò al Convento...[c. 200] andò al Refettorio a vedere un gran quadro nel quale è dipinto uno dei due famosi cenacoli di Paolo Veronese.

[c. 201] [22 gennaio] Fù à vedere la Chiesa della Madonna della Salute offiziata da P[ad]ri Somaschi[...] [c. 202] Questa è una belliss[i]ma Chiesa disegno dell'Architetto Longhera [*sic*], è nuova, fabricata [...] nel 1631 a 25 di marzo, che vi gettò la p[ri]ma pietra fondamentale [...] Ella è ricchissima di marmi e frà dentro, e fuori pur di marmo ci sono 125 statue frà le q[ua]li sono le più belle le 6 grandi al naturale, le quali rappresentano il miracolo della B: V:, che alle suppliche di Venezia scaccia la Peste. Le Tavole degl'altari sono belle, e ce ne sono di Tiziano molte, del Liberj, Varotarj, Palma, Salviati, Giordanj, e di molti altri, frà q[ues]ti [c. 203] un famoso quadro grande del Tintoretto, che era nel refettorio de'p[ad]ri Crociferi, che rappresenta le nozze di Cana Galilea, et è questo quadro uno delli tré, che il med[esim]o autore vi pose il suo nome

[c. 204]

Adì 23 Genn[a]ro

Venerdì secondo il concertato andò il Ser[eniss]imo P[ri]nc[ipi]pe andò [*sic*] al Convento di S: Fran[ces]co della Vigna de' P[ad]ri Zoccolanti [...] nel 1534 [...] diedero pr[i]nc[ipi]pio col disegno del Sansovino à q[ues]to magnifico tempio, la facciata del q[ua]le, è disegno di Palladio d'ordine composito, t[ut]ta di pietre arricchita da' Statue, et Inscriz[ion]i Il di dentro pure è vago, e non ci mancano sepolc[ri] di Doghi considerabili per la magnificenza con la quale sono fatti, ci sono nelle Capelle molte statue si Santi celebrj, e molte Pitture di Zuccari, Salviati, Paolo Veronese, Palma, Tintoretto, e Gio[vanni] Bellino.

[c. 206]

Adì 24 Gennaio

Sabbato ascoltò la Messa S:A: nella Chiesa del Redentore, e p[ri]ma di ritornare à pranzo fece una passeggiata p[er] la Piazza di S:Marco. [...] [c. 207] Ella è maestosa, disegno di Palladio, bella scalinata all'Ingresso, facciata di marmi, sette altari il mag[gi]ore ricco di statue di marmo, e di Bronzi, e gl'altri 6 con belle Tavole due del Tintoretto, due de' Bassani, una del Palma, e l'altra bella di un allievo di Paolo Veronese, e nella loro sagrestia vi sono parim[ent]e molte belle Pitture dei d[ett]i e di Gio[vanni] Bellino, una maravigliosa, che tengono i Padri in un armadio.

[c. 213]

Adì 26 Genn[a]ro

Lunedì fu condotto a messa S:A: alla Chiesa de'P[ad]ri Rocchetinj e Canonici regolari di S: Salvatore. Ella è d'una maestosiss[i]ma Architett[u]ra solida fatta col modello del famoso Architteto Tullio Lombardo, et arricchita dà quantità di belle statue di marmo, e dai moltissimi bei depositi [...] vi sono Tavole celebrate da'professorj, una di Gio[vanni] Bellino, una del Palma, e due di Tiziano, [c. 214] e la facciata di questa Chiesa è tutta di bel marmo fatta modernam[ent]e nel 1663

Di qui per la marzeria à piedi si condusse il sig[no]r P[ri]n[ci]pe su la Piazza di S: Marco, e dà quello andò a vedere la Zecca [...] d'architett[u]ra del Sansovino molto bella, e più tosto ristretta, mà con t[ut]to ciò copiosa del bisognevole per le operazioni di essa [...] Anco in q[ue]sta non mancano ornam[ent]j di statue d'huo[min]i Insigni, e di Pitture di Tiziano del Palma, e del Tintoretto...

[c. 215]

Adì 27 Martedì

Fù alla Messa alla Chiesa de' Frati di S: Fran[ces]co Scarpanti [S. Maria Gloriosa dei Frari *NdR*] [...] Questa Chiesa è grande assai...In questa è l'antica Capella de' Fiorentini, e sopra dell'altare [c. 216] vi è un bel S: Gio[vanni] di legno di Donatello. Vi sono due belle Tavole di Tiziano, mà mal tenute, una all'Altar maggiore, una a q[ue]llo della Concezione, et altra bella ve ne è del Pordenone. Del celebre Sansovino vi sono 4 belle figure di marmo una è S: Gio[vanni] e queste sono alla Pilla dell'acqua santa. Non credo ci sia Chiesa, ove sia num[er]o magg[i]ore di Sepolcrj di P[ri]n[ci]pi, et huomini illustri [...] più bella mostra di tutti, fa q[ue]llo del Doge Pesaro [...] Nella Sagrestia si viddero molte reliquie...e nella med[esi]ma ci sono Pitture del Zambellino delle più belle che facesse.

[c. 217]

Partitosi S:A: dà questa Chiesa si condusse alla contigua di S:Nicoletto della Lattuga [...] Il soffitto quasi tutto attenente alle gesta di S: Fran[ces]co, e t[ut]to dipinto da Paolo Veronese è op[er]a bellissima, e del med[esim]o vi sono oltre à d[ett]o [c. 218] soffitto più quadri. All'Altar grande la Tavola è di Tiziano, e del Palma, Fiamingo, e Civetta, ci sono mote belle opere [...] Dà questa si passò alla Chiesa di S:Rocco [...] Questa è una piccola Chiesa, mà celebre, a riguardo, e

della Santa Reliquia già nominata, e delle Pitture, che ci si conservano, trà le quali in certi sportelli d'un Armario S: Martino, che divide il ferraiuolo co' poveri del Pordenone Cristo che sana il Paralitico del Tintoretto. Altri 4 famosi quadri del Tintoretto, e t[ut]ti 4 sono di miracoli, et azioni di S. Rocco. La Capella è del Pordenone, e del med[esim]o anco altre op[er]e, di Tiziano vi è una gran Tavola, che è un N[ost]ro Signore, che porta la Croce, et i portelli dell'Organo sono parim[ent]i dipinti da Tintoretto, e dalla Chiesa di S. Rocco si passò alla Scuola di S: Rocco, ò compagnia[...]

[c. 219] In questa Scuola vi è si può dire un ricco Tesoro di Pitture. Nel p[ri]mo Ingresso, che consiste come un gran salone diviso dà due fila di Colonne vi sono grandiss[i]mi quadri de Tintoretto, nel p[ri]mo l'Annonziata, nel 2° la visita de' 3 magi, nel 3° Maria, che v[ai] in Egitto, nel 4° la Strage dell'Innocenti, nel 5° la Circoncisione, nel 6° Maria, che v[ai] in Cielo, el oltre à questi 6 ve ne sono altri si salisce due Scale, salita la p[ri]ma ci son due quadri, uno con un Annonziata di Tiziano l'altro la Visita di Maria con Elisabetta del Tintoretto; le Pareti della med[esi]ma Scala sono dipinte da migliori Frescanti, che in Venezia al p[rese]nte trovansi, cioè d'un Zanchi, e Negri son belle mà al paragon delle altre bellissime, troppo gli è di danno, e vi è dipinto le stragi fatte dalla Peste del 1630. Salito le due scale arrivasi in altro Salone compagno di quello dà [c. 220] basso. Nel Soffitto si vede dipinto S: Rocco dal Tintoretto, e questa Pittura fù causa, che questo insigne Pittore dipinse t[ut]to il d[ett]o Salone, poiché ebbe trà i famosi all'ora viventi, che furono chiamati a fare un disegno, ebbe dico egli il comando di far la Pittura del Santo, e poi t[ut]te le altre, che attorniano le Pareti, che sono dà 9 à 10 grandiss[i]mi Quadri, tutti rappresentanti li miracoli di Giesù Xro [Cristo], ò le gesta del sud[dett]o S: Rocco. Sono molte le Statue, che servono per ornamento, che rappresentano vari vizij, e virtù.

[c. 224]

Adi 29 Genn[a]ro

Giovedì conforme S: A: aveva promesso a monaci Benedittini, ritornò questa mattina a sentir messa alla lor Chiesa di S: Giorgio Mag[gio]re [...] rimodernata dal famoso Architetto Andrea Palladio et è fabrica mirabile tanto la Chiesa quanto il Convento, 15 altari in q[ue]lla, Chiostrì spaziosi in questo. La facciata di Pietra Istriana, [c. 226] con Urne, Statue, Colonne, e frontespizij archit[ettur]a d'ordine composito. Le cose più belle, che frà il tanto è belliss[i]mo sono nella Chiesa il Liborio [sic] dell'Altar mag[gio]re che è una palla dorata, ò un mondo retto dà 4 belle figure di Bronzo fatte dà Girol[am]o Campana Veronese. Lateralm[ent]e à d[ett]o Altar mag[gio]re ci si vedono del Tintoretto due gran Quadri in uno farraone [sic] sommerso, nell'altro la pioggia della manna. Per la Chiesa alle Tavole delle Cappelle ci si vede op[er]e del Bassano, del Fiammingo, Tizianello, Salviati, e quantità del Tintoretto sud[dett]o, e nella Sagrestia parim[ent]e vi è di belle Pitture di detti [...] Nel coro ci sono Intagli finiss[i]mi, e commessi nelle manganelle, ò sedili, ove è t[ut]ta la vita di S: Bened[ett]o intagliata dà [c. 227] Alberto Brule fiammingo che dicono, che vi

lavorasse 22 Anni continuj. [c. 228] La Libreria, che è un gran vaso ben pieno di libri antichj, e moderni [...] Il Volto, e t[ut]to di quadri vaghi dipinti da' buoni allievi di Pietro da Cortona. Dalla Libreria si passò al Refettorio [...] in un atrio [...] viddesi [sic] 4 quadri dei più accreditati Pittori Veneziani, che in uno vi è il martirio di S. Lorenzo, nell'altro la Strage degl'Innocenti del Cervelli, e gl'altri due sono posti sopra i lavacrij di marmo e sono op[er]e celebrate d'un Genoese Langiati [sic], si vidde per ult[imo] nel Refettorio in faccia all'entrata il [c. 229] gran Cenacolo di Paolo Veronese. Questo occupa t[ut]ta quella facciata per la larghezza essendo braccia -, et è alto b[raccia]- Se a Venezia non vi fusse altro, che questo quadro di pittura, per chi ne è [sic] l'Intelligenza, sarebbe ben speso il denaro nel viaggio per andare a vederlo. Descriverlo non sò, so bene, che è un num[er]o grande di figure, che lo compongono, e non ci si vede una confusione al mondo, si vedono parlare, altre mangiare, e vi fece l'autore il suo ritratto.

[c. 230]

Adi 30 Genn[a]ro

Venerdì nella Chiesa Ducale di S: Marco ascoltò la Santa Messa il s[ignor] P[ri]n[c]ipe, e dopo la q[ua]le escendo dà una delle porte lateralj entrò nel sontuosiss[i]mo Palazzo della Repubblica, che passa l'Imaginativa, et à descriverlo ci vorrebbe, e t[em]po, ed Intelligenza, senza il p[ri]mo, e la seconda, mà solo per dir qualcosa dirò, che q[ue]sto [c. 231] Palazzo occupa il p[ri]mo luogo frà le più belle fabbriche di Venezia. È isolato dà 3 bande, dà quella di Sett[entrio]ne unisce con la d[ett]a Chiesa, e da q[ue]lla di mezzodi, e di ponente, che guarda su la Piazza a 17 volti, ò archi che formano una delle Loggie d[ett]e altrove...dà quella di Levante che guarda verso il gran Canale ci sono 18 Archi, che formano un'altra Loggia...Il di dietro dalla parte di Tramontana è bagnato dà un Canale...e sopra le due sud[dett]e Loggie ce ne sono altre coperte, che fanno una pomposa vista t[ut]to di marmo e Pietre forti Istriane, e numero innumerabile di colonne, che t[ut]to arricchiscano.

Otto sono le Porte Un bel cortile d'intornato dà Logge con molte statue di marmi di celebri artefici. Quattro scale p[ri]n[c]ipali le più belle di queste detta de' Giganti piantata rimpetto alla Porta, che guarda su la Piazza, e questa Scala è detta [c. 232] de' Giganti per due figure di Colossi, che in capo ad essa sono... [c. 235] Le pitture che sono in questo grandissimo Palazzo su per le scale, nelli atrij, nelle Camere, e nelle Scale è impossibile il notarle, quando non si facesse espressam[en]te, come hà fatto un tal Boschino, che à stampato una nota delle medesime, che sono de i più celebri Pittorj, che abbino operato, sono moltiss[im]e; non essendo solo in quadri, mà le pareti intere, e tutti li soffitti con ornam[ent]j d'Intagli, e doratura, la ricchezza, et unione de' quali incanta. Uno de'saloni è dipinto quasi tutto dà Paolo Veronese, e dal Palma la soffitta d'un altro è pure di Paolo il d'intorno del Tintoretto, e di Tiziano, altro ve ne è con Giove, che scaccia i Vizij nel soffitto, et in faccia Venezia la mag[gio]r parte di Paolo, e molto del Bassano, e [c. 236] per t[ut]to sono dipinte azioni

memorabilj, ò di acquisti, ò di gloria, ò di ricevim[ent]j di Personaggi della Ser[enissi]ma Repubblica, che sempre hà auto mira, che ogni Pittore celeberrimo in questo Palazzo operi.

Adi 31 Gennaio

Sabbato Il sig[no]r P[ri]n[ci]pe andò a Messa alla Chiesa della Madonna dell'Orto, nella quale stanno li monaci Cisterciensi, questa non è molto grande, à una assai bella facciata, ricca di marmi e statue, molti sepolcri, e Pitture di Vandic [*sic*], del Pordenone, del Palma, e di molti altri, e del Tintoretto assai, ed è forza, che questo lavorasse anco la notte, ò più sollecito fusse, che non era Giordano, vedendosi di questo infinite opere dà per tutto una [c. 237] più bella dell'altra, partitosi dà questa si condusse alla Chiesa di S: Lazaro [...] Trà tutti li sepolcri, che sono in Venezia, in questa Chiesa ne è uno, che certo merita luogo del primo, questo è entrato in Chiesa, e divide la med[esi]ma Chiesa formandovi un'atrio, con vago prospetto [...] Egli è d'Alvise Mocenigo, che fù generale dell'armata navale, e per questo gli fù eretto, anno bene collocato in altri luoghi del detto altre statue d'huo[mi]ni illustri della med[esi]ma famiglia, sono molte le statue, li bassi rilievi, le Colonne, e le Iscrizioni, t[ut]to di marmi fini, et Archit[ettu]re del sud[dett]o Sardi.

[c. 240] [1° febbraio 1688] Si portò alla Messa alla Chiesa di S: Gio[vanni] e Paolo, e doppo a vedere la Scuola, ò Compagnia di S. Marco, una delle nominate 6 posta su la Piazza della sud[dett]a Chiesa di S: Gio[vanni] e Paolo, e di lì...fù alla Piazza di S. Marco et à piedi fino al ponte di Rialto. La scuola di S: Marco è una bella facciata di marmi, e dentro è ripiena di celebri opere del Tintoretto, che sono li miracoli, et azioni di S:Marco con infinito applauso. D[ett]o Professore ve ne à dipinto dà 10 à 12 gran quadri, et oltre all'opere del sud[dett]o vi fanno anco pomposa mostra altre del Bordenone [*sic*], del Palma, Giorgione, e di molti altri. Il Ponte di Rialto è fabrica degna d'osservazione, [c. 241] essendo il più bel Ponte, che sia in Venezia, q[ue]sto traversa il Canal grande, che non è che questo, et è d'un arco solo, fù fabricato nel 1589 per commessione del Publico, che doppo osservati vari disegni, elessero quello d'Antonio dal Ponte [...] fu rifatto di marmo, e negl'angoli è arricchito di bassi rilievi, et le sponde bene ornate di balaustri [...]

[c. 262] [5 febbraio] Andò alla Messa alla Madonna de' Miracoli Chiesa, e convento, che [...] si fece ben presto nel 1490, e s'incrostò, e di fuori, e di d[ent]ro di finiss[i]mi marmi, e la facciata ornata di porfido, e serpentino. Ci sono sotto l'organo certi puttini di marmo, che sono opera dell'antico Prasibele [*sic*], e non vi manca anco qui Pitture essendovene una bella di Pietro Vecchia, e due di Gio[vanni] Bellino.

[c. 263]

Adi 6 Febbraro

Venerdì udi Messa S:A:S: alla Chiesa de P[ad]ri Giesuiti, q[ue]sta era l'antica de'P[ad]ri Crociferi, mà nel 1589 l'ottennero li di [*sic*] Giesuiti, che ritornarono in Venezia ad istanza di Papa Alessandro VII, doppo l'esserne stati fuori in esilio anni 51. Ella è ripiena di bei sepolcri, e ci sono

pitture in quantità del Palma, ve ne è del Tintoretto, vi è il Martirio di S. Lorenzo di Tiziano, e la Sagrestia quasi tutta piena d'opere del soprad[ett]o Palma...

[c. 270]

Adì 10 Febraro

Martedì passò la mattina S:A: a vedere due scuole di Pittori Veneziani la prima del celebre retratista Bombelli, ove osservò frà molti ritratti, che il med[esi]mo mostrò 15 o 16 di vari huomini, e donne cognite fatti a meraviglia somiglianti [...] [c. 271] Udì la Messa nella Chiesa della Madonna del Carmine offiziata dà P[ad]ri di tal religione, ella è di 3 navate, non molto grande, e parecchi altari ornati con marmi fini, e non mancono anche in questa Chiesa li mausolei d'huom[i]ni ill[ust]ri. La volta di essa è tutta dipinta dal Lambrazzi, e del med[esi]mo ci sono 3 gran quadri, e frà le altre Pitture, che in essa vedonsi, due hanno grido, una del Palma, et altra dello Schiavone, e di moderno, ve ne è una bella del Padoanino.

[c.274]

Adì 12 sud[dett]o

Fù il P[ri]n[c]ipe à vedere una bella Chiesina d[ett]a di S. Silvestro, q[ua]le è parochia, in questa è un soffitto vagam[ent]e dipinto dà N. N. Pittore franzese, e ci sono molte Tavole di Pittori, e viventi frà le quali una bella del sig[no]r N. Lotti, e vi sono molte opere, e del Tintoretto, e di Paolo Veronese.

[c. 277] [13 febbraio] Fù S. A. à Messa alla Chiesa de P[ad]ri Carmelitani Scalzi detta di S: Maria in Nazareth, che è nuova con una belliss[i]ma facciata t[ut]ta di marmo con Archit[ettu]ra, che esce dell'ordinario del Sardi, e dentro vi sono in 6 cappelle non per anco terminate, e 7 con la magg[i]ore, quadri di mano buone di Pittori viventi, et una del già Palma. Doppo udito quivi Messa andò il S. P[ri]n[c]ipe a vedere le stanze, e la Casa di N. Lotti pittore Tedesco, che non solo merita l'applauso del primo, che viva in Venezia, mà anco merita di numerosi trà i primi, che hoggi si sieno si viddero del med[esi]mo molti Quadri finiti, et altri, che si andavano terminando, e comperò S:A: due delli med[esi]mi, che erano modellini d'opere dà esso fatte, e gliene ordinò un grande per accompagnatura d'uno del famoso [c. 278] Guercino, che è in Firenze, si vidde una Camera meza piena di buoni quadri di diverse mani tutti dà vendere.

[c. 289]

Adì 19 Febraro

Martedì a ore 16 andò il Sig[no]r P[ri]n[c]ipe ad udire la Messa alla Chiesa delle monache di S: Zaccheria [...] [c. 290] Le Pitture di questa sono molte, e più di ogn'altro del Palma, che di suo oltre a più Tavole vi è la Capella del Santissima [sic], e le altre belle sono del Salviati di Gio[vanni] Bellino, dell'Alianese, di Paolo Veronese, et ora in alto al d'intorno vanno ponendo gran quadroni della vita di S: Zaccheria fatti da' Pittori [c. 291] migliori, che vivono.

[c. 315]

Adì 24 Feb[brai]o

Martedì In una Chiesa poco tempo fa rimodernata d[ett]a di S. Moisé vicina alla Piazza di S. Marco, udi Messa S. A. S. in questa vi sono due belle tavole del Tintoretto, et una del Palma. La facciata è di marmi con quaranta statue trà grandi e piccole disegno di Aless[and]ro Termignone Scultore, et Architetto...

[c. 321] La Libreria dove fù S. A. già dissi in altro luogo, che è tra le belle fabbriche, che ornano la Piazza di S. Marco, ed è tra la Zecca, e le Procurazie nuove. Il di fuori, i piani delle scale, il di dentro è tutto ricchissimo di belle statue, et il Sansoino [*sic*] fù l'Architetto. Salito le scale trovasi una bella stanza, ove sono le Cattedre per li lettori pubblici, e doppo questa l'altra, ove sono copia grande di libri [*sic*]. Al tempo di Fran[ces]co Petrarca la Repubblica cominciò ad adunarne, e poscia ne fù donato un grand[issi]mo numero dal Em[inentissi]mo Car[dina]le Bessarione, pure in questa sono [c. 322] moltissime Pitture del Tintoretto, di Paolo Veronese, di Tiziano, e di altri, e vi sono 12 bellissime Teste antiche de' 12 Cesari dono fatto al Publico dal Car[dina]le Domenico Grimani.

[c. 337] [7 marzo] il doppio pranzo fù a vedere una quantità [c. 338] di Quadri dà vendere, incredibile, ammontati uno sopra l'altro, senza Cornici, e Ottimi, buoni, mediocri, e d'ogni spesa dà molti, e dà pochi dennari [*sic*], li mercanti Padroni chiamavansi Caffi, e Gombatto fatti forti di dennari parmi dal Banco del sig[no]r Rezzonico.

[c. 347] Ad' 13 Marzo

Sabbato alla Chiesa de'P[ad]ri Serviti fù S. A. a Messa ella è grande, con 22 altari e molti sepolcri di Personaggi illustri, e parecchie buone Pitture del Vivarini, Peranda e Tintoretto.

[c. 405] Adi 20 Marzo

[Bologna] Andò a Messa alla Chiesa [c. 406] di S: Giacomo Magg[io]re de'Padri Agostiniani ove osservò molte belle Pitture de Caracci, di Lavinia Fontana, e del Fiamingo e nella Capella del Sant[issi]mo, che è all'Antica di Giovanni Bentivogli sig[no]re di Bologna molti santi dipinti a fresco con habitini curiosi, che sono varij ritratti d'huomini, e Donne della med[esi]ma famiglia Bentivogli. Dà questa Chiesa passò in un Palazzo del sig[no]r March[es]e Magnani, ove volle osservare la Sala dipinta dalli Caracci, et altre camere, ove erano pure Pitture à fresco di detti. [...]Honorò di tener seco a tavola...il Co[n]te Lod[ovi]co Caprara, in casa del quale si portò il doppio pranzo...Vidde in essa Casa un bel appartam[ent]o del sud[dett]o Co[n]te Lud[ovi]co ripieno di Pitture di Professori famosi...

[c. 407] Uscito di Casa Caprara fù in altra Casa de'sig[no]ri Fava a vedere una Sala, il fregio della q[ua]le era parim[ent]e opera de' Caracci, e S. A. rimase non solam[ent]e sodisfatto di questa, q[ua]nto di molte altre Pitture a olio mostrateli dal Co[n]te ... Padron di Casa, che fece anco vedere delle sue opere, dipingendo più che da Cavaliere.

[c. 408] Col M[arches]e Senat[o]re Girol[am]o Albergati si portò di questo...in Casa, dove doppo passato per un ricco appartam[ent]o di quadri...

[c. 409] Andò alla Villa di...del sig[no]r Senatore March[es]e Girol[am]o Albergati, ove S: A: in vedere quella fabrica rimase sorpreso, parendoli, che eccedesse la condizione di privato Cav[alie]re, È questa d'un'Archit[et]tura che esce dell'ordinario con un Salone, che è a guisa d'un Cortile, che sia in alto chiuso, et è q[ue]sto dintornato dà vage [*sic*] logge, e dà terrazzini arricchito dà archit[ettu]re, dà statue, e stucchi, che t[ut]to con buon ordine rendono magnifico e vago, e li belli appartam[en]ti hanno tutte le volte dipinte à fresco dal Colonna, e sono t[ut]te le Camere dall'una parte del Palazzo di questo Maestro [c. 410], e dall'altra d'altri viventi Valenthuomini.

BIBLIOGRAFIA

FONTI DOCUMENTARIE E MANOSCRITTE

Archivio di Stato, Firenze

Fondo Mediceo del Principato: f. 5582, cc. 518r, 532r, 533r; f. 5821; f. 5828; f. 5886, c. 359; f. 5897 cc. 183, 184, 287, 288; f. 5901 c. 845; f. 5904 cc. 22, 155, 160, 174, 329, 331, 336; f. 6388 c. 862r.

Miscellanea Medicea: f. 3, ins. 1.

Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze

Manoscritti: II_IV_615 (consultazione online su grandtour.bncf.firenze.sbn.it/indici/altre-fonti/II_IV_615)

Manoscritti: Cl. X, 86

Manoscritti: Panciatichiano 228, 11

Biblioteca Marucelliana, Firenze

Manoscritti: Redi 35, 18

Manoscritti: A 204

Archivio di Stato, Bologna

Fondo Ranuzzi: Carte politiche, Istrumenti e scritture diverse, 64; LXX, 8.

Fondo Notarile: Notaio Filippo Benacci, vol. LXV, c. 264

Museo internazionale e biblioteca della musica, Bologna

Manoscritti: P. 146.111.

Biblioteca Estense Universitaria, Modena

Archivio Muratori: 62. 19 (consultazione online su www.internetculturale.it)

TESTI

HAROLD ACTON, *Gli ultimi Medici*, Torino 1962.

S. AGOSTINO, *Enarrationes in Psalmos* (consultazione online su www.documentacatholicaomnia.eu).

ANDREA ALCIATO, *Il libro degli Emblemi*, introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele, Milano 2015.

S. AMBROGIO, *De Abraham libri duo* (consultazione online su www.documentacatholicaomnia.eu).

Le antiche stanze. Palazzo Pepoli Campogrande e la quadreria Zambeccari, a cura di Jadranka Bentini, Bologna 2000.

APULEIO, *Le metamorfosi o l'Asino d'oro*, a cura di Lara Nicolini, Milano 2005.

FRANCESCO ARCANGELI, *Natura ed espressione nell'arte bolognese- emiliana*, Bologna 1970 (ristampa: Bologna 2006).

EVA BADURA SKODA, *The Eighteenth Century Fortepiano Grand and its Patrons*, Bloomington 2017.

PRISCO BAGNI, *Guercino e i suoi incisori*, Roma 1988.

FILIPPO BALDINUCCI, *Cominciamento e progresso dell'arte di intagliare il rame*, Firenze 1686 (consultazione online su Google Books).

- *Notizie de' professori del disegno*, con annotazioni e supplementi a cura di Ferdinando Ranalli, Firenze 1847 (ristampa anastatica Firenze 1974); appendice a cura di Paola Barocchi, Firenze 1975.

- *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1681 (consultazione online su Google Books).

FRANCESCO SAVERIO BALDINUCCI, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, a cura di Anna Matteoli, Roma 1975.

ANNA BANTI, *La camicia bruciata*, Milano 1973.

ELENA BASTIANINI, *Il "Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno" raccontato da Giuseppe Maria Crespi, ovvero lo "specchio" della pazzia*, "Artista", 2009, pp. 174-193.

NADIA BASTOGI, scheda di catalogo n°13, in *Virgilio: volti e immagini del poeta*, catalogo della mostra (Mantova, 16 ottobre 2011 - 8 gennaio 2012), a cura di Vincenzo Farinella, Milano 2011.

MICHAEL BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti*, Milano 2007.

STEFANO BENASSI, *L'Accademia Clementina: la funzione pubblica, l'ideologia estetica*, Bologna 2004.

DONATELLA BIAGI MAINO, *Luigi Ferdinando Marsili e le arti del disegno. La nuova visione del mondo*, in *L'immagine del Settecento da Luigi Ferdinando Marsili a Benedetto XIV*, a cura di Donatella Biagi Maino, Torino 2005.

Biblia Sacra Vulgatae Editionis, Cinisello Balsamo 2003.

Bibliotheca Sanctorum, Roma 1961- 2000, voci "Francesco di Paola", "Margherita da Cortona", "Pietro d'Arbuès", "Stanislao Kostka".

VALENTINA BORNIOOTTO, "*Rex serpentium*": *il basilisco in arte fra storia naturale, mito e fede*, "Studi di storia delle arti" XI (2004-2010), Genova 2012, pp. 23-47.

MARCO BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia 1660 (edizione consultata: a cura di Anna Pallucchini, Venezia-Roma 1966).

ANTON BOSCHLOO, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna 1989.

ULRIKE BOSKAMP, "*L'accord musical sur l'image d'un prisme*"- *die französische Diskussion um die Farbharmonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in *Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung*, a cura di Gabriele Dürbeck, Bettina Gockel et al., Dresda 2001, pp. 221-236.

GIOVANNI GAETANO BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura e architettura*, vol.III, Milano 1822 (consultazione online su Google Books).

DONALD BURROWS, *Handel*, Oxford 2012.

The Cambridge Companion to Handel, a cura di Donald Burrows, Cambridge 1997.

The Cambridge Companion to Seneca, a cura di Shadi Bartsch, edizione ebook New York 2015.

The Cambridge Handel Encyclopedia, a cura di Annette Landgraf e David Vickers, Cambridge 2009.

VINCENZO CARTARI, *Le imagini de i dei de gli antichi*, Venezia 1571 (consultazione online su Google Books).

GIORGIO CASINI, *Aggiunte al Crespi*, "L'Archiginnasio" 35. 1941, pp. 42-50.

SONIA CAVICCHIOLI, *L'aquila e 'l pardo*, Modena 2015.

- *Le metamorfosi di Psiche*, Venezia 2002.

JEAN CHEVALIER-ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano 1999.

MARCO CHIARINI, *I quadri della collezione del principe Ferdinando di Toscana*, "Paragone. Arte", 26.1975, 301-303.

- *La data della "S. Margherita da Cortona" di G. M. Crespi*, in "Arte illustrata" 6. 1973, pp. 85-6.

FABIO CHIODINI, *L'estasi di Santa Margherita da Cortona di Giuseppe Maria Crespi*, in "Arte cristiana" 85. 1997, pp. 379-380.

ILIAS CHRISOCHOIDIS, *Handel, Hogarth, Goupy: artistic intersections in Early Georgian England*, "Early Music", 37. 2009, 4, pp. 577-596.

MARCO TULLIO CICERONE, *De Oratore; Orator; Pro Archia* (edizione consultata: *Opere retoriche*, a cura di Giuseppe Norcio, Torino 2000, edizione ebook Novara 2013; *Orazioni*, vol. I, a cura di Giovanni Bellardi, Torino 1978, edizione ebook Novara 2013).

GIUSEPPE CONTI, *Firenze dai Medici ai Lorena*, Firenze 1909.

ORESPIO AGIEO (F. CORSETTI), *Vita di Girolamo Gigli sanese fra gli Arcadi Amaranto Sciaditico*, Firenze 1746.

PHILIPPE COSTAMAGNA, scheda di catalogo n°11, in *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie dell'Accademia, 26 luglio - 3 novembre 2002), a cura di Franca Falletti e Jonathan Katz Nelson, Firenze 2002.

WILLIAM COXE, *Anecdotes of George Frederick Handel, and John Christopher Smith*, Londra 1799.

Giuseppe Maria Crespi 1665-1747, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 7 settembre-11 novembre 1990), a cura di Andrea Emiliani e August Bernhard Rave, Bologna 1990.
- *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747* (Credito Romagnolo), Bologna 1990.

Giuseppe Maria Crespi nei musei fiorentini, "Gli Uffizi. Studi e ricerche", 11, Firenze 1993.

LUIGI CRESPI, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice*, Roma 1769.

RAYMOND DARRICAU, *La paix de l'ame*, in *L'ideale della pace nell'umanesimo occidentale*, atti del convegno (Montepulciano 1974), Firenze 1976, pp. 45-64.

GIUSEPPE NICOLA D'AZARA, *Opere di Antonio Raffaello Mengs*, Bassano 1783.

M. G. DE DURAND, *La colère chez S. Jean Chrysostome*, in *Revue des Sciences Religieuses*, 1. 1993, pp. 61-77.

CARLO DEL BRAVO, *Le risposte dell'arte*, Firenze 1985
-*Bellezza e pensiero*, Firenze 1997.

-*Intese sull'arte*, Firenze 2003.

PAOLA DELLA PERGOLA, *La Gallerie Borghese in Roma*, Roma 1960.

ROGER DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Parigi 1708.

- *Abrégé de la vie des peintres*, Parigi 1715.

ANTOINE-JOSEPH DEZAILLER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Parigi 1752.

CRISTINA DI DOMENICO - DONATELLA LIPPI, *I Medici - una dinastia ai raggi X*, Siena 2005.

DIOGENE LAERZIO, *Vite dei filosofi*, a cura di Marcello Gigante, Bari 2017, vol. 1.

GIOVANNI DI PASQUALE - FABRIZIO PAOLUCCI, *Uffizi. Le sculture antiche*, Firenze 2001.

Dipingere la musica, catalogo della mostra (Cremona, Santa Maria della Pietà, 12 dicembre 2000-18 marzo 2001; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 4 aprile-1 luglio 2001), a cura di Sylvia Ferino-Pagden, Milano 2000.

Dizionario Biografico degli Italiani (consultazione online su www.treccani.it).

Dizionario di filosofia Treccani (consultazione online su www.treccani.it).

Dizionario letterario del lessico amoroso, a cura di Valter Boggione e Giovanni Casalegno, Torino 2000.

Le donne Medici nel sistema europeo delle corti, atti del convegno (Firenze - San Domenico di Fiesole, 6-8 ottobre 2005), a cura di Giulia Calvi e Riccardo Spinelli, Firenze 2008.

ANTONELLA D'OVIDIO, *Sul mecenatismo musicale di Vittoria della Rovere: alcune considerazioni*, in *Firenze e la musica - Fonti, protagonisti e committenza - Scritti in onore di*

Maria Adelaide Bartoli Bacherini, a cura di Cecilia Bacherini, Giacomo Sciommeri e Agostino Ziino, Roma 2014, pp. 300-303.

PASCAL DUMONT, *Descartes et l'esthétique*, Parigi 1997.

SERGIO DURANTE, *I cantanti di teatro nel primo Settecento*, in *Antonio Vivaldi - Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze 1982.

- *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. 4 (*Il sistema produttivo e le sue competenze*), Torino 1988.

Elogio del fu serenissimo Ferdinando de' Medici Gran Principe di Toscana, in «Giornale de' letterati d'Italia», Tomo decimosettimo, Venezia 1714, pp. 1-27.

Enciclopedia filosofica, a cura del Centro Studi Filosofici di Gallarate, Firenze 1968.

Enciclopedia Treccani (consultazione online su www.treccani.it).

ELISABETH EPE, *Die Gemäldesammlungen des Ferdinando de' Medici, Erbprinz von Toskana : 1663-1713*, Marburg 1990.

ERASMO DA ROTTERDAM, *Adagia* (edizione consultata: *Adagi*, a cura di Emanuele Lelli, edizione ebook Milano 2013).

MARIO FABBRI, *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*, Firenze 1961.

FRANCESCA FANTAPPIÉ, *Per una rinnovata immagine dell'ultimo cardinale mediceo. Dall'epistolario di Francesco Maria Medici (1660-1711)*, "Archivio Storico Italiano", CLXVI, 2008, pp. 495-531.

- *Un garbato fratello et un garbato zio : teatri, cantanti, protettori e impresari nell'epistolario di Francesco Maria Medici (1680-1711)*, tesi di dottorato, Università di Firenze, Dottorato di ricerca in Storia dello Spettacolo, XVI ciclo, 2001-2004.

Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 30 maggio-30 settembre 2009), a cura di Antonio Natali, Carlo Sisi e Riccardo Spinelli, Firenze 2009.

Ferdinando di Cosimo III de' Medici, Gran Principe di Toscana e Violante Beatrice di Baviera, atti del seminario (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, 25 gennaio 2014), a cura di Riccardo Spinelli, "Valori Tattili", 3/4. 2014.

ORESTE FERRARI, *L' iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia*, "Storia dell'arte", 57. 1986, pp. 103-181.

CESARE FERTONANI, *Antonio Vivaldi - la simbologia musicale nei concerti a programma*, Pordenone 1992.

VINCENZO DA FILICAJA, *Poesie*, Londra - Livorno 1781.

I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento - stile, iconografia, contesti, a cura di Stefan Albl e Francesco Lofano, Roma 2017.

FILOSTRATO, *Imagines*, in FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, Rotterdam 1694.

FILOSTRATO IL GIOVANE, *Vita di Apollonio di Tiana*, in FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, Rotterdam 1694.

Florence au grand siècle entre peinture et littérature, catalogo della mostra (Ajaccio, Musée Fesch, 1 luglio - 3 ottobre 2011), a cura di Elena Fumagalli e Massimiliano Rossi, Cinisello Balsamo 2011.

GINO FOGOLARI, *Lettere pittoriche del Gran Principe Ferdinando di Toscana a Niccolò Cassana (1698-1709)*, in "Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", 4. 1937, pp. 145-186.

Fonti Francescane, Padova 2010.

LEONARD FORSTER, *Lipsius and Renaissance neostoicism*, in *Festschrift für Ralph Farrell*, Berna 1977, pp. 201-220.

THOMAS FRANGENBERG, *A private homage to Galileo: Anton Domenico Gabbiani's frescoes in the Pitti Palace*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 59. 1996, p. 245-273.

French musical thought 1600-1800, a cura di Georgia Cowart, Rochester 1989.

MARC FUMAROLI, *La scuola del silenzio*, Milano 1995.

- *L'età dell'eloquenza*, Milano 2002.

TOMMASO GALANTI, *Il riscatto di Francesco Feroni nella sua cappella alla Santissima Annunziata*, in "Artista", 2012, pp. 47-59.

JOHN GAGE, *Newton and painting*, in *Common denominators in art and science*, a cura di Martin Pollock, Aberdeen 1983, pp. 16-25.

JACOPO RIGUCCIO GALLUZZI, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici*, Firenze 1781 (consultazione online su Google Books).

EUGENIO GARIN, *Cartesio e l'Italia*, «Giornale critico della filosofia italiana», 4. 1950, pp. 385-405.

Le Garzantine - Simboli, Milano 2003.

GAETANO GHIRALDI, *Il mito della "Maddalena leggente" del Correggio nella storia delle Collezioni Estensi*, in *Sovrane passioni- studi sul collezionismo estense*, a cura di Jadranka Bentini, Milano 1998, pp. 106-115.

GIULIA GIOVANI, *Tra mondanità e ufficialità. Ancora sulla prima visita a Venezia del Gran Principe Ferdinando de' Medici*, in *Firenze e la musica. Fonti, protagonisti, committenza. Scritti in ricordo di Maria Adelaide Bartoli Bacherini*, a cura di C. Bacherini, G. Sciommeri, A. Ziino, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2014, pp. 313-340.

S. GIOVANNI CRISOSTOMO, *Omellie sul Vangelo di Matteo*, traduzione di Sergio Zincone, Roma 2003.

GIUNTA DI BEVIGNATE, *Legenda* (edizione italiana consultata: Fra Giunta Bevegnati, *Leggenda della vita e dei miracoli di santa Margherita da Cortona*, traduzione, prefazione e note di padre Eliodoro Mariani OFM, Vicenza 1978).

FRANCESCO GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi : aspetti della riforma del libretto nel primo Settecento*, Bologna 1994.

BETH L. GLIXON, 'Supereminet omnes': *new light on the life and career of Vittoria Tarquini*, "Händel-Jahrbuch" 2016, pp. 401-414.

Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani, a cura di Riccardo Spinelli, Firenze 2003.

Il Gran Principe Ferdinando de' Medici - Collezionista e mecenate, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 26 giugno - 3 novembre 2013), a cura di Riccardo Spinelli, Firenze 2013.

Grande Dizionario della lingua italiana, a cura di Salvatore Battaglia, Giorgio Barberi Squarotti, Edoardo Sanguineti, Torino 1961-2009.

Handel: A Celebration of his Life and Times, catalogo della mostra (Londra, National Portrait Gallery, 1985), a cura di Jacob Simon, Londra 1985.

George Frideric Handel-Collected Documents, a cura di Donald Burrows, Helen Coffey, John Greenacome e Anthony Hicks, Cambridge 2013.

Handel: Tercentenary collection, a cura di Stanley Sadie e Anthony Hicks, Basingstoke-Londra 1987.

ELLEN T. HARRIS, *Handel-A life with friends*, New York-Londra 2014.

FRANCIS HASKELL, *Patrons and painters - a study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, Londra 1963 (traduzione italiana: *Mecenati e pittori*, Firenze 1966).

SIR JOHN HAWKINS, *A General History of the Science and Practice of Music*, Londra 1776.

CHRISTOPHER HOGWOOD, *Handel*, New York 2007.

WILLIAM C. HOLMES, *Opera observed*, Chicago 1993.

IGNAZIO ENRICO HUGFORD, *Vita di Anton Domenico Gabbiani pittor fiorentino*, Firenze 1762.

IACOPO DA VARAZZE, *Leggenda Aurea. Storie di Natale*, antologia e commento a cura di Giovanni Paolo Maggioni, traduzione italiana coordinata da Francesco Stella, edizione ebook Firenze 2015.

LUCIA IMPELLUSO, *La natura e i suoi simboli*, Milano 2004.

GUIDO M. C. JANSEN, scheda di catalogo n°7, in *Schalcken - Gemalte Verführung*, catalogo della mostra (Colonia, Wallraf-Richartz Museums & Fondation Corboud, 25 settembre 2015 - 24 gennaio 2016; Dordrecht, 21 febbraio - 26 giugno 2016), a cura di Anja K. Sevcik, Stoccarda 2015, pp. 105-108.

JACEK JAZWIERSKI, *Franciscus Junius on the response to pictures: phantasia, ekphrasis and enargeia*, in *The visual culture of Holland in the seventeenth and eighteenth centuries and its European reception*, a cura di Jacek Jazwierski e Paul Taylor, Lublino 2015, pp. 9-24.

CLAUDIA L. JOHNSON, “*Giant Handel*” and the musical Sublime, “*Eighteenth Century Studies*”, vol. 19, n° 4 (1986), pp. 515-533.

FRANCISCUS JUNIUS, *De Pictura Veterum*, Rotterdam 1694 (consultazione online su Google Books).

JONATHAN KEATES, *Handel - the man and his music*, Londra 2009.

- *Messiah-The composition and afterlife of Handel's masterpiece*, edizione ebook Londra 2016.

MARTIN KEMP, *La scienza dell'arte*, Firenze 2005.

URSULA KIRKENDALE, *Orgelspiel im Lateran und andere Erinnerungen an Händel*, "Die Musikforschung", 41. 1988, 1, pp. 1-9.

- *Music and meaning*, Firenze 2008.

- *Georg Friedrich Händel, Francesco Maria Ruspoli e Roma*, Lucca 2017.

WARREN KIRKENDALE, *The court musicians in Florence during the Principate of the Medici*, Firenze 1993.

NADIA J. KOCH, *Paradeigma - die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie*, Wiesbaden 2013.

PAOLO LAGO, *I personaggi classici secondo Metastasio*, Verona 2010.

JACQUELINE LAGRÉE, *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme*, Parigi 1994.

GIOVANNI LAMI, *Memorabilia Italorum eruditione praestantium*, Firenze 1742, vol. I.

HELEN LANGDON, *Salvator Rosa and the 17th century Sublime*, in *Translations of the Sublime*, a cura di Caroline van Eck, Stijn Bussels, Maarten Delbeke e Jürgen Pieters, Leida 2012, pp. 163-185.

KLAUS LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, Monaco di Baviera 1962.

LUIGI LANZI, *Storia pittorica d'Italia*, Venezia 1796 (consultazione online su Google Books).

LORENZO LEGATI, *Museo Cospiano*, Bologna 1677 (consultazione online su Google Books).

LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, Roma 2006.

Leopoldo de' Medici - Principe dei collezionisti, catalogo della mostra (Firenze, Tesoro dei Granduchi, 7 novembre 2017-28 gennaio 2018), a cura di Valentina Conticelli, Riccardo Gennaioli e Maria Sframeli, Livorno 2017.

Lettere artistiche del Settecento veneziano, a cura di Alessandro Bettagno e Marina Magrini, Vicenza 2002.

Lexikon der christlichen Ikonographie, a cura di Engelbert Kirschbaum e Wolfgang Braunfels, Freiburg im Breisgau 1968–1976.

JACQUELINE LICHTENSTEIN, *The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, Berkeley 1993.

UBERTO LIMENTANI, *La satira nel Seicento*, Milano 1961.

GIUSTO LIPSIO, *De constantia*, traduzione di Domenico Taranto, Napoli 2004.

- *Manuductio ad Stoicam philosophiam*, Anversa 1610 (consultazione online su Google Books).

- *Politicorum libri VI*, Leida 1628 (consultazione online su Google Books).

- *Monita et exempla politica*, Amsterdam 1630 (consultazione online su Google Books).

GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Trattato della pittura, scultura e architettura*, Milano 1585 (consultazione online su Google Books).

ROBERTO LONGHI, *Introduzione* al catalogo della *Mostra celebrativa di Giuseppe Maria Crespi* (Bologna, Salone del Podestà, giugno-agosto 1948 - Milano, Castello Sforzesco, settembre - ottobre 1948), in *Da Cimabue a Morandi*, Milano 2004.

FRANCESCO LORA, *Nel teatro del Principe - i drammi per musica di Giacomo Antonio Perti per la Villa medicea di Pratolino*, Bologna 2016.

EMILIO LOVARINI, *Luigi Ferdinando Marsigli e l'Accademia Clementina*, in "Atti e Memorie della Reale Accademia Clementina di Bologna" n°2 (1936/1937), Bologna 1937, pp. 1-13.

LAURENZ LÜTTEKEN, *"Sprezzatura" und Affekt - zur Terminologie musikalischer Normabweichung im 17. Jahrhundert*, in *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen*, a cura di Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff e Henry Keazor, Wiesbaden 2014, pp. 349-366.

Alessandro Magnasco 1667-1749, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, 21 marzo-7 luglio 1996), a cura di Marco Bona Castellotti, Milano 1996.

JOHN MAINWARING, *Memorie della vita del fu G. F. Handel*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino 1985.

CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice*, a cura di Marcella Brascaglia, Bologna 1971.

SARA MAMONE, *Accademie e opera in musica nella vita di Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo de' Medici, fratelli del Granduca Ferdinando*, in *Lo stupor dell'invenzione: Firenze e la nascita dell'opera*, atti del convegno (Firenze, 5-6 ottobre 2000), a cura di Piero Gargiulo, Firenze 2001, pp. 119-138.

TOMMASO MANFREDI, *Il cardinale Pietro Ottoboni e l'Accademia Albana*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*, atti del congresso internazionale di studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003), a cura di Gregory Barnett, Antonella D'Ovidio e Stefano La Via, Firenze 2007, pp. 117-137.

Margherita da Cortona: una storia emblematica di devozione narrata per testi e immagini, a cura di Laura Corti e Riccardo Spinelli, Milano 1998.

FEDERICO MARRI, *Muratori, la musica e il melodramma negli anni milanesi*, "Muratoriana", 16. 1988, pp. 33, 35, 55-72.

PIER JACOPO MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna*, Bologna 1735 (consultazione online su Google Books).

Martyrologium Romanum Vetus (consultazione online su www.documentacatholicaomnia.eu).

GIULIO MARZOT, *Ingegno e genio nel Seicento*, Firenze 1944.

AGOSTINO MASCARDI, *Discorsi morali su la tavola di Cebete tebano*, Venezia 1638.

ANGELO MAZZA, *La pittura a Bologna nella seconda metà del Seicento*, in *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, a cura di Andrea Emiliani Bologna 1992, pp. 219-277.

- *L'età dei Ranuzzi: progetti decorativi e quadreria nel nuovo palazzo dal conte Marcantonio Ranuzzi al conte Vincenzo Ferdinando Antonio Ranuzzi Cospi (1679 - 1726)*, in *Palazzo Ranuzzi Baciocchi: sede della Corte d'Appello e della Procura Generale della Repubblica*, a cura di Elio Garzillo, Bologna 1995, pp. 78-106.

- *Cortona e Bologna - Collezionismo e rapporti artistici tra Sei e Settecento*, "L'Archiginnasio", 96. 2001, pp. 217-254.

CARL'ANGELO MAZZA, *Il Tempio della virtù allusivo al Tempio di Gerosolima*, Roma 1706.

THOMAS MCGEARY, *Handel as art collector: art, connoisseurship and taste in Hanoverian Britain*, "Early Music", vol. XXXVII n°4, 2009, pp. 533-574.

HUGH MCLEAN, *Bernard Granville, Handel and the Rembrandts*, "The Musical Times", n°1712, vol. 126 (ottobre 1985), pp. 593-601.

Livio Mehus, catalogo della mostra (Firenze, Sala Bianca di Palazzo Pitti, 27 giugno-20 settembre 2000), a cura di Marco Chiarini, Firenze 2000.

Memorie de' viaggi e feste per le reali nozze de' serenissimi sposi Violante Beatrice di Baviera e Ferdinando Principe di Toscana, Firenze 1689.

BENEDETTO MENZINI, *Le Satire*, Leida 1759 (consultazione online su Google Books).

ALISON MEYRIC HUGHES - MARTIN ROYALTON-KISCH, *Handel's art collection*, "Apollo", 427. 1997, pp. 17-23.

Missale Romanum ex decreto Sacrosanti Concilii Tridentini restitutum (consultazione online su www.documentacatholicaomnia.eu)

ANTONIO MINTO, *Le vite dei pittori antichi di Carlo Roberto Dati e gli studi erudito-antiquari nel Seicento*, Firenze 1953.

Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo, a cura di Marcella Marongiu, Firenze 2002.

JOHN W. MOFFITT, *La femme à la puce: the textual background of seventeenth-century painted "flea-motifs"*, "Gazette des Beaux-Arts", 24. 1964, pp. 99-103.

GIULIANA MONTANARI, *The keyboard instrument collection of Grand Prince Ferdinando de' Medici at the time of Alessandro and Domenico Scarlatti's journeys to Florence, 1702-1705*, in *Domenico Scarlatti en España*, a cura di Luisa Morales, Almeria 2009.

FRANCESCA MONTEFUSCO BIGNOZZI, *La Colonia Renia e le arti figurative*, in *La Colonia Renia - vol. II: Momenti e problemi*, a cura di Mario Saccenti, Modena 1988.

ANDREW MOORE, *Sir Robert Walpole: A Prime Minister collects Dutch and Flemish Art*, in *Dutch and Flemish Artists in Britain 1550-1800*, Leida 2003, pp. 287-306.

GIOVANNI MORELLI, *Morire di prestazioni*, in *Antonio Vivaldi - Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze 1982.

DOMENICO MORENI, *Pompe funebri celebrate nell'Imp. e Real Basilica di San Lorenzo*, Firenze 1827.

MARK MORFORD, *Stoics and Neostoics - Rubens and the circle of Lipsius*, Princeton 1991.

MICHELANGELO MURARO, *Studiosi, collezionisti e opere d'arte veneta dalle lettere al Cardinale Leopoldo de' Medici*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 4.1965, pp. 69-83.

LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, edizione a cura di Ada Ruschioni, Milano 1971.

- *Trattato della carità cristiana*, Modena 1723 (consultazione online su Google Books).

- *Annali d'Italia*, Lucca 1764 (consultazione online su Google Books).

KATARZYNA MURAWSKA-MUTHESIUS, *Crespi's gambling children and a new drawing in Norwich*, "The Burlington Magazine", 140. 1998, pp. 604-611.

La musica e i suoi strumenti: la Collezione Granducale del Conservatorio Cherubini, a cura di Franca Falletti, Renato Meucci, Gabriele Rossi Rognoni, Firenze 2001.

COLETTE NATIVEL, *Le De pictura Veterum de Franciscus Junius : le musée imaginaire d'un philologue*, in *Acta conventus neo-latini guelpherbytani. Proceedings of the Sixth International Congress of Neo-Latin studies* (Wolfenbüttel 12-16 Aug. 1985), a cura di Rhoda Schnur, Binghamton, New York 1988, pp. 107-115.

- *Le triomphe de l'idée de la peinture: la Phantasia chez Junius et Bellori*, in *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI e au début du XVIIIe siècle*, a cura di Michèle-Caroline Heck, Frédérique Lemerle, Yves Pauwels, Villeneuve d'Ascq 2002, pp.219-231.

- *La comparaison entre la peinture et la poésie dans le De Pictura Veterum (1,4) de Franciscus Junius (1589 - 1677)*, in "Word and Image", 4. 1988, p. 323-330.

- *Rubens, Junius, De Piles*, in *République des lettres, République des arts - mélanges offerts à Marc Fumaroli, de l'Académie Française*, a cura di Christian Mouchel e Colette Nativel, Ginevra 2008, pp. 561-579.

Der Neue Pauly-Altertum, a cura di Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Manfred Landfester, Stoccarda 1996 (consultazione online su referenceworks.brillonline.com).

New Grove Dictionary of Music, a cura di Stanley Sadie, Oxford 2001.

New Grove Dictionary of Opera, a cura di Stanley Sadie, Oxford 2004.

FIAMMA NICOLODI - PAOLO TROVATO, *Il Lessico della critica musicale italiana (LCMI) 1600-1960*, "Le fonti musicali in Italia", 5. 1991, p. 229-239.

MATTEO NORIS, *Per l'incoronazione della Serenissima Violante Beatrice di Baviera...*, Firenze 1689.

QUINTO ORAZIO FLACCO, *Ars Poetica* (edizione italiana: *Opere*, a cura di Tito Colamarino e Domenico Bo, Torino 2002, edizione ebook Novara 2013).

Originali e copie. Fortuna delle repliche fra Cinque e Seicento, a cura di Shigetoshi Osano, “Gli Uffizi. Studi e Ricerche” 32, Firenze 2017.

DAVID ORMROD, *Origins of 18th-Century London Art Market, 1660-1730*, in *Art Markets in Europe 1400-1800*, a cura di Michael North e David Ormrod, Ashgate 1998, pp. 167-186.

ANNA OTTANI CAVINA - RENATO ROLI (a cura di), *Commentario alla "Storia dell'Accademia clementina" di G.P. Zanotti (1739)*, “Atti e memorie dell'Accademia Clementina” XII, Bologna 1977.

PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorphoseon libri XV* (edizione italiana: *Le metamorfosi*, traduzione di Giovanna Faranda Villa, Milano 2016).

Oxford Dictionary of National Biography, Oxford 2004, voce “Charles Jennens” (consultazione online su www.oxforddnb.com).

ROBERTO PAGANO, *Alessandro e Domenico Scarlatti-due vite in una*, Lucca 2015.

MIRA PAJES MERRIMAN, *Giuseppe Maria Crespi*, Milano 1980.

FRANCO PALIAGA - RICCARDO SPINELLI, *Il Gabinetto d'opere in piccolo del Gran Principe Ferdinando de' Medici a Poggio a Caiano*, “Gli Uffizi. Studi e ricerche”, 33, 2017.

ERWIN PANOFSKY, *Galileo as a critic of the arts: aesthetic attitude and scientific thought*, “Isis”, 47. 1, pp. 3-15.

MARITA A. PANZER - ELISABETH PLÖßL, *Bavarias Töchter*, Regensburg 1997.

LIONE PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma 1730-1736.

AMEDEO PELLEGRINI, *Relazioni inedite di ambasciatori lucchesi alle corti di Firenze, Genova, Milano, Modena, Parma, Torino, (sec. XVI-XVII)*, Lucca 1901.

STEPHEN PEPPER, *Guido Reni*, Londra 1984.

Per il Gran Principe Ferdinando - Nature morte, bambocciate e caramogi dalle collezioni mediche, catalogo della mostra (Poggio a Caiano, Villa medicea, 5 luglio - 5 novembre 2013), a cura di Maria Matilde Simari, Firenze 2013.

GIACOMO ANTONIO PERTI, *Integrale della musica sacra per Ferdinando de' Medici, principe di Toscana (1704-1709)*, edizione critica a cura di Francesco Lora, Bologna 2010.

GIORGIO PESTELLI, *Le sonate di Domenico Scarlatti*, Torino 1967.

FRANCESCA PETRUCCI, *La ragione trionfante alla corte medicea: il Gran Principe Ferdinando e Giuseppe Maria Crespi*, "Artibus et historiae", 5, 1982, pp. 109-123.

FILIPPO PICINELLI, *Mundus symbolicus*, Colonia 1687.

GAETANO PIERACCINI, *La stirpe dei Medici di Cafaggiolo*, Firenze 1925.

FRANCO PIPERNO, "*Anfione in Campidoglio*": presenza corelliana alle feste per i concorsi dell'Accademia del Disegno di San Luca, in *Nuovissimi studi corelliani*, atti del terzo congresso internazionale (Fusignano, 4-7 settembre 1980), a cura di Sergio Durante e Pierluigi Petrobelli, Firenze 1982, pp. 151-208.

- "*L'armoniose idee della sua mente*": Corelli, the Arcadians, and the primacy of Rome, in *Passaggio in Italia*, a cura di Dinko Fabris e Margaret Murata, Turnhout 2015, pp. 217-227.

PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis historia* (edizione italiana: *Storia delle arti antiche - Naturalis historia XXXIV-XXXVI*, a cura di Silvio Ferri, Milano 2000).

MAX POHLENZ, *La Stoa*, edizione ebook Milano 2014.

ANDREA POLATI, *Da Ridolfi a Boschini*, in *Marco Boschini - l'epopea della pittura veneziana dell'Europa barocca, atti del convegno* (Verona, 19-20 giugno 2014), a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo, con la collaborazione di Paolo Bertelli, Treviso 2014, pp. 176-189.

STEWART POLLENS, *Bartolomeo Cristofori and the invention of the piano*, Cambridge 2017.

MASSIMO PRIVITERA, *Arcangelo Corelli*, Palermo 2000.

PSEUDO-LONGINO, *Del Sublime* (traduzione italiana: a cura di Elisabetta Matelli, Milano 1988).

THÉODORA PSYCHOYOU, *Ancients and Moderns, Italians and French: the seventeenth-century quarrel over music, its status and transformations*, in *Ancients and Moderns in Europe - comparative perspectives*, a cura di Paddy Bullard e Alexis Tadié, Oxford 2016, pp. 133-154.

MASSIMO PULINI, schede di catalogo n°47 e 53, in *Guercino. Racconti di paese*, catalogo della mostra (Cento, 23 marzo - 27 maggio 2001), a cura di Massimo Pulini, Milano 2001, pp. 189, 200.

LETO PULITI, *Cenni storici della vita del serenissimo Ferdinando dei Medici granprincipe di Toscana e della origine del pianoforte*, Firenze 1874.

THOMAS PUTTFARKEN, *De Piles' Theory of Art*, New Haven 1985.

JOHANNES QUASTEN, *Patrologia dal Concilio di Nicea a quello di Calcedonia*, Torino 1969.

MARCO FABIO QUINTILIANO, *Institutio Oratoria* (edizione consultata: a cura di Donald A. Russell, Cambridge, USA - Londra 2002).

RABANO MAURO, *De Rerum Naturis* (consultazione online su www.documentacatholicaomnia.eu).

EZIO RAIMONDI, *Il Seicento: un secolo drammatico*, in *Seneca nella coscienza dell'Europa*, a cura di Ivano Dionigi, Milano 1999, pp. 181-197.

VINCENZO FERDINANDO RANUZZI COSPI, *Essere un gentiluomo. Le "Memorie della vita" scritte nel 1720*, a cura di Francesca Boris, Bologna 2016.

CARLO GIUSEPPE RATTI, *Notizie storiche sincere intorno la vita e le opere del celebre pittore Antonio Allegri da Correggio*, Finale 1781.

LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Parigi 1955.

NICOLE REINHARDT, *Voices of conscience*, Oxford 2016.

CORRADO RICCI, *Figure e figure del mondo teatrale*, Milano 1920.

EUGENIO RICCOMINI, *Vaghezza e furore - la scultura del Settecento in Emilia*, Bologna 1977.

MARCO RICCOMINI, *Giuseppe Maria Crespi - i disegni e le stampe*, Torino 2014.

JULIANE RIEPE, *Händel vor dem Fernrohr - Die Italienreise*, Beeskow 2011.

FERNANDO RIGON, *Sapienza iconografica di Sebastiano Ricci*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, atti del convegno (Venezia, Fondazione Cini, 14-15 dicembre 2009), a cura di Giuseppe Pavanello, Verona 2012, pp. 137-154.

MARIO RINALDI, *Arcangelo Corelli*, Milano 1953.

CESARE RIPA, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, Torino 2012.

- *Della novissima Iconologia*, Padova 1625.

- *Iconologia Del Cavaliere Cesare Ripa Perugino Notabilmente accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti Dall' Abate Cesare Orlandi*, Perugia 1767.

JOHN H. ROBERTS, *Souvenir de Florence - Additions to Handel canon*, "Händel-Jahrbuch", 57. 2011, pp. 211-218.

Salvator Rosa tra mito e magia, catalogo della mostra (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, 18 aprile 2008 - 29 giugno 2008), a cura di Silvia Cassani, Napoli 2008.

PIERRE ROSENBERG, *La femme à la puce de G. M. Crespi. Un don des Amis du Louvre*, «La Revue du Louvre et des Musées de France», XXI, 1, 1971, pp. 13-20.

JOHN ROSSELLI, *Il cantante d'opera*, Bologna 1993.

FABIO ROSSI, *Tra musica e non-musica: le metafore del lessico musicale italiano*, “Musica e storia”, X/1, 2002, pp. 118-137.

The Routledge Handbook of Stoic tradition, a cura di John Sellars, edizione ebook Abingdon - New York 2016.

MARIA RUSSO, *Come cambia la faccia della morte. Le pompe funebri medicee nei diari di G. B. Fagioli*, “Medioevo e Rinascimento”, 6/n. s. 3. 1992, pp. 275-292.

JOSÉ RUYSSCHAERT, *Les éditions de 1605 et de 1615 du Sénèque lipsien et le tableau dit des Quatre Philosophes de Rubens*, in *Rubens e Firenze*, a cura di Mina Gregori, Firenze 1983, pp. 195-215.

GIULIANO SABBATINI, *Orazioni panegiriche, e funerali*, Venezia 1759.

La Sacra Bibbia CEI 2008, edizione ebook Firenze 2015.

LUIGI SALERNO, *Il dissenso nella pittura*, “Storia dell’arte”, 5 (1970), pp. 34-65.

ANTON MARIA SALVINI, *Delle lodi di Benedetto Averani*, Firenze 1709, p. 17.

- *Discorsi accademici detti da lui nell’Accademia degli Apatisti*, Firenze 1733, vol. III.

CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo 1994.

ANNALISA SCARPA, *Sebastiano Ricci*, Milano 2006.

ALESSANDRO SCHIESARO, *Passion, reason and knowledge in Seneca*, in *The Passions in Roman thought and literature*, a cura di Susanna Morton Braund e Christopher Gill, Cambridge 1997pp. 89-111.

Scienza, cultura, morale in Seneca, atti del convegno (Monte Sant’Angelo, 27-30 settembre 1999), a cura di Paolo Fedeli, Bari 2001.

ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford 2007.

JOHN SELLARS, *Stoicism*, edizione ebook Abingdon - New York 2014.

LUCIO ANNEO SENECA, *Consolatio ad Helviam*

-*Consolatio ad Marciam*

-*De brevitae vitae*

-*De constantia sapientis*

-*De ira*

-*De providentia*

-*De tranquillitate animi*

-*De vita beata*

-*Epistulae ad Lucilium*

-*Hercules furens*

-*Naturales quaestiones*

(edizioni italiane: *Dialoghi morali*, traduzione di Gavino Manca, Torino 1995; *Opere morali*, edizione ebook Milano 2013; *Tragedie*, a cura di Giancarlo Giardina e Rita Cuccioli Melloni, Torino 2009; *Epistole a Lucilio*, a cura di Giuseppe Monti, Milano 2016).

SEYMOUR SLIVE, *Rembrandt and his critics 1630-1730*, L'Aia 1953.

PHILIP SOHM, *Pittoresco*, Cambridge 1991.

Lo spettacolo meraviglioso: il Teatro della Pergola, l'opera a Firenze, catalogo della mostra (Archivio di Stato di Firenze, 6 ottobre-30 dicembre 2000) a cura di Marcello De Angelis et al., Roma - Firenze 2000.

JOHN T. SPIKE, *Giuseppe Maria Crespi and the emergence of genre painting in Italy*, Firenze 1986.

LEONARDO SPINELLI, *Il principe in fuga e la principessa straniera - Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e Violante di Baviera (1675--1731)*, Firenze 2010.

- *Le esperienze veneziane del principe Ferdinando de' Medici e le influenze sulla politica spettacolare e dinastica toscana (1688-1696)*, «Medioevo e Rinascimento», XVI n.s., 2005, pp. 159-199.

RICCARDO SPINELLI, *Le decorazioni della villa Medici Corsini a Mezzomonte*, in *L'arme e gli amori - Ariosto, Tasso, Guarini in late Renaissance Florence*, atti del convegno (Firenze, Villa I Tatti, 27-29 giugno 2001), a cura di Massimiliano Rossi e Fiorella Gioffredi Superbi, Firenze 2004, vol. 2, pp. 354-355.

The Stanford Encyclopedia of Philosophy, voce "Justus Lipsius" (consultazione online su <https://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/justus-lipsius/>).

GLORIA STAFFIERI, *Pietro Ottoboni, il mecenate-drammaturgo*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*, atti del congresso internazionale di studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003), a cura di Gregory Barnett, Antonella D'Ovidio e Stefano La Via, Firenze 2007, pp. 139-168.

GIANLUCA STEFANI, *Sebastiano Ricci impresario d'opera a Venezia nel primo Settecento*, Firenze 2017.

CARLIDA STEFFAN, *Di Trionfo in Trionfo: indizi sull'immaginario iconografico del primo oratorio händeliano*, in *Händel-Aufbruch nach Italien*, a cura di Helen Geyer e Birgit J. Wertenson, Roma 2013, pp. 285-302.

CLAUDIO STRINATI, *L'eredità corelliana*, in *Arcangelo Corelli 300 anni dopo-Deduzioni e induzioni*, Venezia 2014, pp. 47-51.

MARIA LETIZIA STROCCHI, *Il gabinetto d'"Opere in piccolo" del Gran Principe Ferdinando a Poggio a Cajano*, in "Paragone. Arte", 311.1976, pp. 83-116.

- *Il Gran Principe Ferdinando collezionista e l'acquisizione delle pale d'altare*, in *La Galleria Palatina*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 23 settembre 1982 - 31 gennaio 1983), a cura di Marilena Mosco, Firenze 1982, pp. 42-49.

- *Parigi - Poggio a Cajano 1661 - 2003*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*, Prato 2003, pp. 10-22.

REINHARD STROHM, *Dramma per musica in the eighteenth century*, New Haven ecc. 1997.

Strumenti musicali : guida alle collezioni medicee e lorenesi, a cura di Gabriele Rossi Rognoni, Firenze 2009.

MICHAEL TALBOT, *Vivaldi*, Torino 1978.

- *The Vivaldi Compendium*, Woodbridge 2011.

PAUL TAYLOR, *Condition - The ageing of art*, Londra 2015.

- *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, "Warburg Institute Colloquia" 6. 2000.

COLIN TIMMS, *Polymath of the Baroque: Agostino Steffani and his music*, Oxford 2003.

SUSAN TIPTON, *Johann Wilhelm, Elettore Palatino, collezionista*, in *La principessa saggia - l'eredità di Anna Maria Luise de' Medici Elettrice Palatina*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 23 dicembre 2006 - 15 aprile 2007), a cura di Stefano Casciu, Firenze 2006.

PIERFRANCESCO TOSI, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna 1723.

Gli ultimi Medici, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 marzo - 2 giugno 1974, Firenze, Palazzo Pitti, 28 giugno - 30 settembre 1974), coordinamento del catalogo di Françoise Chiarini, Firenze 1974.

PATRIZIA URBANI, *Il Principe nelle reti*, in *Gian Gastone (1671-1737) - Testimonianze e scoperte sull'ultimo Granduca de' Medici*, a cura di Monica Bietti, Firenze 2008, pp. 21-140.

MARIO VALENTE, *Händel e Steffani: la virtuosa alleanza di musica e politica*, in *Händel-Aufbruch nach Italien*, a cura di Helen Geyer e Birgit J. Wertenson, Roma 2013, pp. 255-265.

VALERIO MASSIMO, *Facta et dicta memorabilia* (edizione italiana: *Fatti e detti memorabili*, a cura di Rino Faranda, Torino 1971, edizione ebook Novara 2013).

LOTTE C. VAN DER POL, *The Whore, the Bawd, and the Artist: The Reality and Imagery of Seventeenth-Century Dutch Prostitution*, "Journal of Historians of Netherlandish Art", 2:1-2 (Summer 2010) DOI: 10.5092/jhna.2010.2.1.3

MARCELLO VERGA, *Pitti e l'estinzione della dinastia medicea*, in *Vivere a Pitti: una reggia dai Medici ai Savoia*, a cura di Sergio Bertelli e Renato Pasta, Firenze 2003, pp. 271-287.

PETER VERGO, *That divine order - Music and the Visual Arts from Antiquity to the Eighteenth Century*, Londra 2005.

Vermeer and Music - The Art of Love and Leisure, catalogo della mostra (Londra, The National Gallery, 26 giugno - 8 settembre 2013), Londra 2013.

Vita della Gran Principessa Violante governatrice della città, e stato di Siena, in *Bibliotechina Grassoccia - Vita di tre principesse di casa Medici. Tre facezie del piovano Arlotto. Il vecchio preferito, scherzo comico di Agostino Coltellini*, ristampa anastatica: Bologna 1967.

CARLO VITALI - ANTONELLO FURNARI, *Händels Italienreise - Neue Dokumente, Hypothesen und Interpretationen*, "Göttinger Händel-Beiträge", 4. 1991, pp. 41-66.

CATERINA VOLPI, *Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, Roma 1996.
- *Salvator Rosa (1615-1673) "pittore famoso"*, Roma 2014.

THIJS WESTSTEIJN, *Passie, hartstocht - painting and evoking emotions in Rembrandt's studio*, in *Ad fontes! niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen*, a cura di Claudia Fritzsche, Karin Leonhard, Gregor J. M. Weber, Petersberg 2013, pp. 305-329.

MICKY WHITE, *Antonio Vivaldi - a life in documents*, Firenze 2013.

IPPOLITO ZANELLI, *Vita del gran pittore co. Carlo Cignani*, Bologna 1722.

GIOVAN PIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Instituto delle Scienze e delle Arti*, Bologna 1739.

GIOSEFFO ZARLINO, *Le institutioni harmoniche*, Venezia 1558 (consultazione online su imslp.org).

ILLUSTRAZIONI



Fig. 1. Giuseppe Maria Crespi, *Estasi di santa Margherita da Cortona* (1701).

Cortona, Museo Diocesano.

Fonte: Web Gallery of Art (www.wga.hu)



Fig. 2. Giuseppe Maria Crespi, *Estasi di santa Margherita da Cortona* (1701), particolare.



Fig. 3. Giuseppe Maria Crespi, *Estasi di santa Margherita da Cortona* (1701), particolare.



Fig. 4. Giuseppe Maria Crespi, *Estasi di santa Margherita da Cortona* (1701), particolare.



Fig. 5. Giuseppe Maria Crespi, *Estasi di santa Margherita da Cortona* (1701), particolare.



Fig. 6. Giuseppe Maria Crespi, *Strage degli Innocenti* (1706-1708).

Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Per gentile concessione delle Gallerie degli Uffizi



Fig. 7. Giuseppe Maria Crespi, *Strage degli Innocenti* (1706-1708), particolare.



Fig. 8. Giuseppe Maria Crespi, *Strage degli Innocenti* (1706-1708), particolare.



Fig. 9. Giuseppe Maria Crespi, *Strage degli Innocenti* (1706-1708), particolare.



Fig. 10. Giuseppe Maria Crespi, *Strage degli Innocenti* (1706-1708), particolare.



Fig. 11. Giuseppe Maria Crespi, *Strage degli Innocenti* (1706-1708), particolare.



Fig. 12. Giuseppe Maria Crespi, *Strage degli Innocenti* (1706-1708), particolare.



Fig. 13. Giuseppe Maria Crespi, *Strage degli Innocenti* (1706-1708), particolare.



Fig. 14. Giuseppe Maria Crespi, *Strage degli Innocenti* (1706-1708), particolare.



Fig. 15. Giuseppe Maria Crespi, *Natura morta con cacciagione* (1708).

Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Fonte: Fototeca Zeri (catalogo.fondazionezeri.unibo.it)



Fig. 16. Giuseppe Maria Crespi, *Natura morta con pesci e cavolfiore* (1708).
Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Fonte: *Giuseppe Maria Crespi nei musei fiorentini*, Firenze 1993

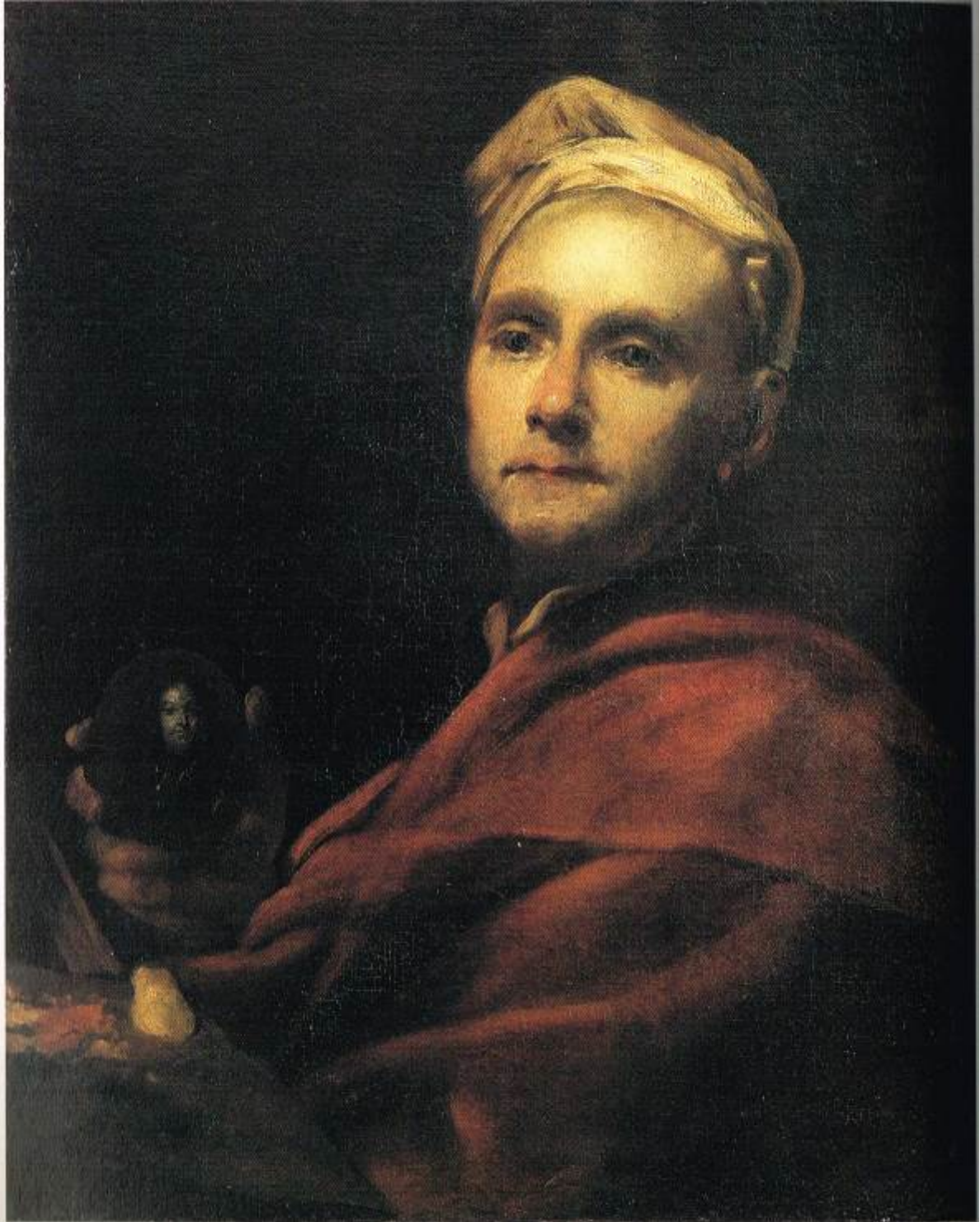


Fig. 17. Giuseppe Maria Crespi, *Autoritratto* (1708).

Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Fonte: *Giuseppe Maria Crespi nei musei fiorentini*, Firenze 1993



Fig. 18. Giuseppe Maria Crespi, *Autoritratto con la famiglia* (1708).

Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Fonte: catalogo della mostra *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici - collezionista e mecenate*



Fig. 19. Giuseppe Maria Crespi, *La fiera di Poggio a Caiano* (1709).

Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Per gentile concessione delle Gallerie degli Uffizi



Fig. 20. Giuseppe Maria Crespi, *La fiera di Poggio a Caiano* (1709), particolare.



Fig. 21. Giuseppe Maria Crespi, *La fiera di Poggio a Caiano* (1709), particolare.



Fig. 22. Giuseppe Maria Crespi, *La fiera di Poggio a Caiano* (1709), particolare.



Fig. 23. Giuseppe Maria Crespi, *La fiera di Poggio a Caiano* (1709), particolare.



Fig. 24. Giuseppe Maria Crespi, *La fiera di Poggio a Caiano* (1709), particolare.



Fig. 25. Giuseppe Maria Crespi, *La fiera di Poggio a Caiano* (1709), particolare.



Fig. 26. Giuseppe Maria Crespi, *La fiera di Poggio a Caiano* (1709), particolare.



Fig. 27. Giuseppe Maria Crespi, *La fiera di Poggio a Caiano* (1709), particolare.



Fig. 28. Giuseppe Maria Crespi, *La fiera di Poggio a Caiano* (1709), particolare.



Fig. 29. Giuseppe Maria Crespi, *Lavandaie ed ortolano* (1709 ca.).

Pisa, Museo di Palazzo Reale.

Fotografia della scrivente.



Fig. 30. Giuseppe Maria Crespi, *Lavandaie ed ortolano*, particolare.



Fig. 31. Giuseppe Maria Crespi, *Lavandaie ed ortolano*, particolare.



Fig. 32. Giuseppe Maria Crespi, *Lavandaie ed ortolano*, particolare.



Fig. 33. Giuseppe Maria Crespi, *Lavandaie ed ortolano*, particolare.



Fig. 34. Giuseppe Maria Crespi, *Fanciulli che giocano a cappelletto* (1709 ca.).

Pisa, Museo di Palazzo Reale.

Fotografia della scrivente.



Fig. 35. Giuseppe Maria Crespi, *Fanciulli che giocano a cappelletto*, particolare.



Fig. 36. Giuseppe Maria Crespi, *Fanciulli che giocano a cappelletto*, particolare.



Fig. 37. Giuseppe Maria Crespi, *Fanciulli che giocano a cappelletto*, particolare.



Fig. 38. Giuseppe Maria Crespi, *La pulce* (1708 ca.).

Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Per gentile concessione delle Gallerie degli Uffizi



Fig. 39. Giuseppe Maria Crespi, *La pulce* (1708 ca.), particolare.



Fig. 40. Giuseppe Maria Crespi, *La pulce* (1708 ca.), particolare.



Fig. 41. Giuseppe Maria Crespi, *La pulce* (1708 ca.), particolare.

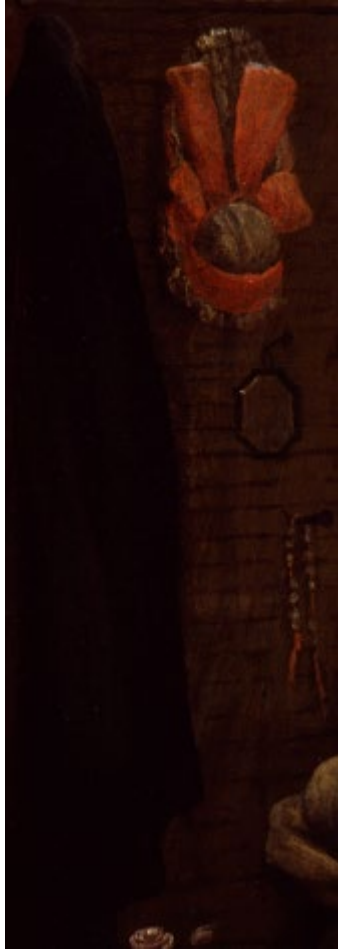


Fig. 42. Giuseppe Maria Crespi, *La pulce* (1708 ca.), particolare.



Fig. 43. Giuseppe Maria Crespi, *La pulce* (1708 ca.), particolare.



Fig. 44. Giuseppe Maria Crespi, *La pulce* (1708 ca.), particolare.



Fig. 45. Giuseppe Maria Crespi, *La pulce* (1708 ca.), particolare.



Fig. 46. Giuseppe Maria Crespi, *La pulce* (1710 ca.).

Pisa, Museo di Palazzo Reale.

Fonte: guida in QRCode del Museo.



Fig. 47. Giuseppe Maria Crespi, *La pulce*, particolare.



Fig. 48. Giuseppe Maria Crespi, *La pulce*, particolare.
Fotografia della scrivente.

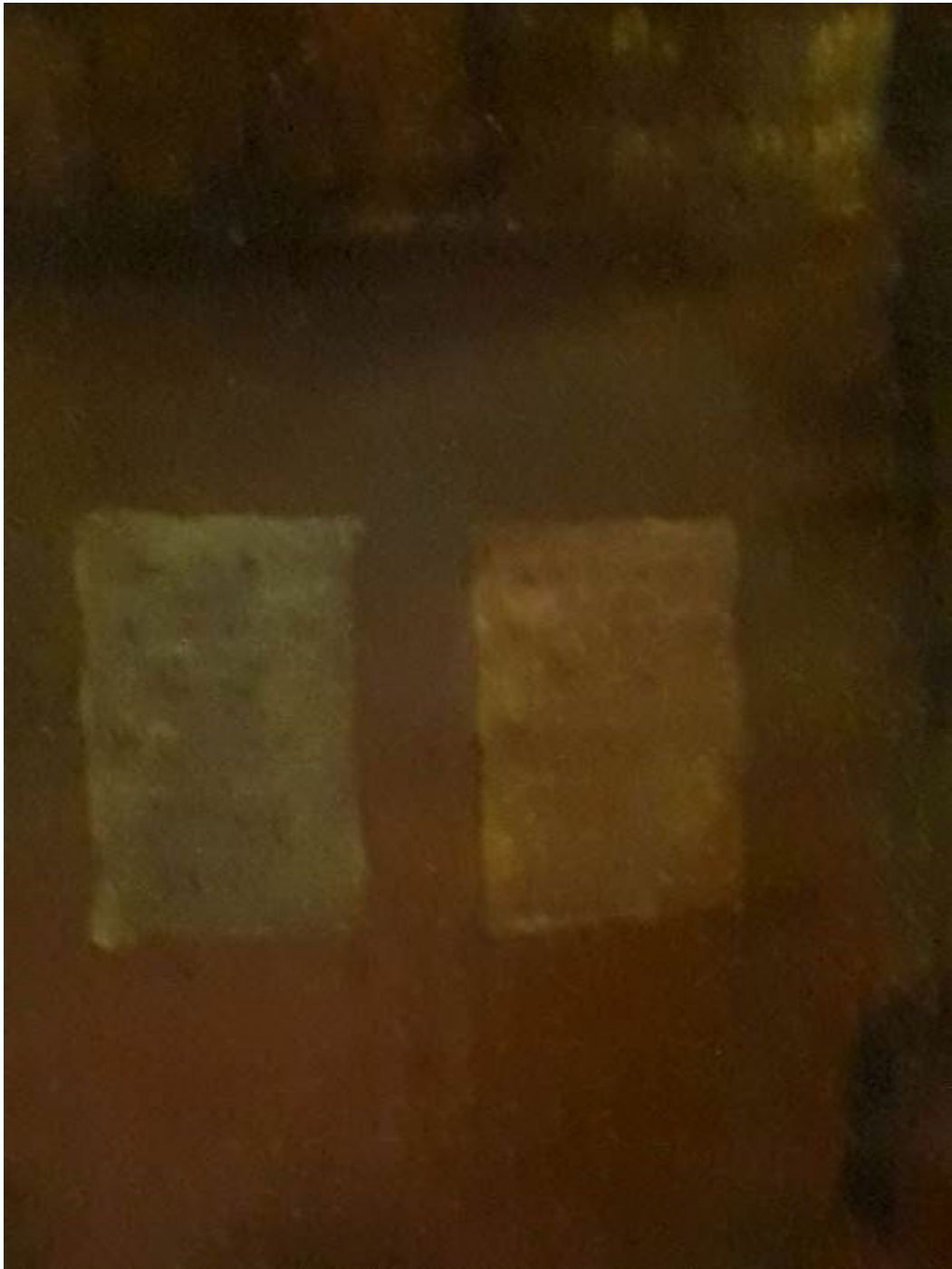


Fig. 49. Giuseppe Maria Crespi, *La pulce*, particolare.
Fotografia della scrivente.



Fig. 50. Giuseppe Maria Crespi, *La pulce*, particolare.



Fig. 51. Giuseppe Maria Crespi, *Amore e Psiche* (1709 ca.).

Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Per gentile concessione delle Gallerie degli Uffizi



Fig. 52. Anton Domenico Gabbiani, *Ganimede* (1700).

Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Fonte: Wikimedia Commons (commons.wikimedia.org)



Fig. 53. Giuseppe Maria Crespi, *Achille e Chirone* (1695-1697 ca.).

Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Fonte: sito del museo (www.khm.at)



Fig. 54. Giuseppe Maria Crespi, *Ercole e Anteo* (1690).

Vigo d'Anaunia, Castel Thun.

Fonte: Google



Fig. 55. Giuseppe Maria Crespi, *Nozze di Cana* (1686 ca.).

Chicago, Art Institute.

Fonte: sito del museo (www.artic.edu)



Fig. 56. Giuseppe Maria Crespi, *Predica del Battista* (1686-88).
Bologna, San Salvatore, sagrestia.

Fonte: catalogo della mostra *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*



Fig. 57. Giovanni Antonio Burrini, *David* (1686-88).

Bologna, San Salvatore, sagrestia.

Fonte: Fototeca Zeri (catalogo.fondazionezeri.unibo.it)



Fig. 58. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Ritratto di vecchio* (1665 ca.).
Firenze, Gallerie degli Uffizi.
Fonte: Wikimedia Commons (commons.wikimedia.org)



Fig. 59. Anton Domenico Gabbiani, *Il Gran Principe Ferdinando con i suoi musici*, 1685 ca.
Firenze, Gallerie dell'Accademia, Museo degli Strumenti musicali.
Fonte: Wikimedia Commons (commons.wikimedia.org)



Fig. 60. Giovanni Antonio Fumiani, *Lapidazione di Zaccaria* (1699-1700).

Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Fonte: catalogo della mostra *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici - collezionista e mecenate*



Fig. 61. Giovanni Lanfranco, *Estasi di S. Margherita da Cortona* (1622).

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

Fonte: Wikimedia Commons (commons.wikimedia.org)



Fig. 62. Gaspare Traversi, *Santa Margherita da Cortona*, 1758 ca.

New York, Metropolitan Museum of Art.

Fonte: sito del museo (www.metmuseum.org)



Fig. 63. Jacopo Robusti detto il Tintoretto, *La strage degli Innocenti* (1582-1587).

Venezia, Scuola Grande di San Rocco.

Fonte: sito della Scuola (www.scuolagrandesanrocco.org)



Fig. 64. Skopas, *Pothos*.

Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Per gentile concessione delle Gallerie degli Uffizi



Fig. 65. Raffaello, studio di nudi maschili per la *Battaglia di Ostia* (1515).

Vienna, Albertina.

Fonte: sito del museo (sammlungenonline.albertina.at)



Fig. 66. Ludovico Carracci, *Martirio di s. Orsola* (1592).

Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fonte: sito del museo (www.pinacotecabologna.beniculturali.it)



Fig. 67. Sebastiano Ricci (attr.), *La Carità cristiana*.

Già Roma, collezione privata.

Fonte: Annalisa Scarpa, *Sebastiano Ricci*



Fig. 68. Ulisse Aldrovandi, *Historia serpentum et draconum*:
“*Basiliscus in solitudine Africae vivens*”.

Fonte: sito della Royal Society (blogs.royalsociety.org/history-of-science/2017/06/28/the-basilisk/)



Fig. 69. Giuseppe Recco, *Natura morta con pesci* (1690).

Poggio a Caiano, Museo della natura morta.

Fonte: *Per il Gran Principe Ferdinando - nature morte, bambocciate e caramogi nelle collezioni
medicee*



Fig. 70. Bartolomeo Bimbi, *Cacciagione* (1700-1710).

Poggio a Caiano, Museo della natura morta.

Fonte: *Per il Gran Principe Ferdinando - nature morte, bambocciate e caramogi nelle collezioni mediche*



Fig. 71. Nicaise Bernaerts detto Monsù Nicasio, *Natura morta con funghi e uccelli morti* (1640).

Poggio a Caiano, Museo della natura morta.

Fonte: *Per il Gran Principe Ferdinando - nature morte, bambocciate e caramogi nelle collezioni medicee*



Fig. 72. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Autoritratto* (1664 ca).

Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Fonte: Wikimedia Commons (commons.wikimedia.org)



Fig. 73. Annibale Carracci, *Autoritratto su cavalletto* (1605 ca).

Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Fonte: Wikimedia Commons (commons.wikimedia.org)



Fig. 74. Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, *Fiera sul Reno Vecchio* (1616-1618 ca.).

Roma, Pinacoteca Vaticana.

Fonte: Google



Fig. 75. Arte romana, *Pan ed Ermafrodito* (II sec. d. C. - restauri XVII sec.)
Firenze, Galleria degli Uffizi.

Fonte: catalogo della mostra *Leopoldo de' Medici - principe dei collezionisti*



Fig. 76. Giuseppe Maria Crespi, *Fanciulli che giocano a cappelletto*, disegno (1705-1708 ca.).

Norwich, Castle Museum.

Fonte: KATARZYNA MURAWSKA-MUTHESIUS, *Crespi's gambling children and a new drawing in Norwich*, "The Burlington Magazine", 140. 1998, pp. 604-611.



*Giociamo a Cappelletto, e questi, e quello
Nel chiamar ora Leura, ed or Leone.
Tant ha cervello infin quant ha Capello*

Fig. 77. Giuseppe Maria Crespi, *Fanciulli che giocano a cappelletto*, acquaforte (1705-1708 ca.).

Bologna, Collezioni Genus Bononiae - Fondazione Carisbo.

Fonte: catalogo online delle collezioni (collezioni.genusbononiae.it)



Fig. 78. Giuseppe Maria Crespi, *Fanciulli che giocano a dadi*, acquaforte (1705-1708 ca.).

Bologna, Collezioni Genus Bononiae - Fondazione Carisbo.

Fonte: catalogo online delle collezioni (collezioni.genusbononiae.it)



Fig. 79. Giuseppe Maria Crespi, *La pulce* (1715-1720 ca.).
Birmingham, Barber Institute of Fine Arts.
Fonte: Art UK (artuk.org)



Fig. 80. Giuseppe Maria Crespi, *La pulce* (1720-1730 ca.).

Parigi, Musée du Louvre.

Fonte: sito del museo (cartelfr.louvre.fr)



Fig. 81. Giuseppe Maria Mitelli, *Vita infelice della meretrice compartita ne dodeci mesi dell'anno* (1692).

Londra, British Museum.

©Trustees of the British Museum.



Fig. 82. Giuseppe Maria Mitelli, *Venditore di rosari e immagini sacre*, da *Le arti per via* (1660).

Bologna, Collezioni Genus Bononiae - Fondazione Carisbo.

Fonte: catalogo online delle collezioni (collezioni.genusbononiae.it)



Fig. 83. Gerrit van Honthorst, *La pulce* (1621).

Dayton, Art Institute.

Fonte: Wikimedia Commons (commons.wikimedia.org)



Fig. 84. Giuseppe Maria Crespi, *Donna con rosa e gatto* (1715 ca.).

Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fonte: sito del museo (www.pinacotecabologna.beniculturali.it)



Fig. 85. Giuseppe Maria Crespi, *Donna con colombo* (1695-1700 ca.).

Birmingham Museums Trust.

Fonte: Art UK (artuk.org)



Fig. 86. Giuseppe Maria Crespi, *La canterina corteggiata* (1735 ca.).

Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Per gentile concessione delle Gallerie degli Uffizi



Fig. 87. Gerrit van Honthorst, *Allegoria della lussuria* (1628).

Sotheby's, 6 dicembre 1989.

Fonte: Londra, Warburg Institute, Photographic Collection



Fig. 88. Jan Steen, *La lezione di musica* (1659 ca.).

Londra, The National Gallery.

© Trustees of The National Gallery

Fonte: sito del museo (www.nationalgallery.org.uk)



Fig. 89. Gerrit Dou, *Donna che suona il clavicordo* (1665 ca.).

Londra, Dulwich Picture Gallery.

Fonte: sito del museo (www.dulwichpicturegallery.org.uk)



Fig. 90. Pietro Paolini, *Tre musiciste con Cupido che offre un garofano*.
New York, Christie's, 21 maggio 1992 (già Malibu, J. Paul Getty Museum).

Fonte: Londra, Warburg Institute, Photographic Collection



Fig. 91. Godfried Schalcken, *Fanciulla con candela* (1670-1675 ca.).

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

Fonte: Web Gallery of Art (www.wga.hu)



Fig. 92. Tiziano, *Martirio di san Lorenzo* (1557-1559).
Venezia, Chiesa di Santa Maria Assunta dei Gesuiti.
Fonte: Web Gallery of Art (www.wga.hu)



Fig. 93. Alessandro Magnasco e Anton Francesco Peruzzini, *Paesaggio con eremita* (1703).

Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Fonte: catalogo della mostra *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici - collezionista e mecenate*



Fig. 94. Livio Mehus, *Riposo nella fuga in Egitto* (1668-1673).

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

Fonte: catalogo della mostra *Livio Mehus*



Fig. 95. Anton Domenico Gabbiani, *Il Tempo esalta la Scienza e calpesta l'Inferno* (1693).

Firenze, Palazzo Pitti, Palazzina della Meridiana, Sala della Meridiana.

Fonte: *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*



Fig. 96. Anton Domenico Gabbiani, *La Dottrina, aiutata dalla Saggezza, vince le passioni* (1693-1694).

Firenze, Palazzo Pitti, Palazzina della Meridiana, Galleria.

Fonte: *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*



Fig. 97. Anton Domenico Gabbiani, *La morte di Archimede* (1693-1694).

Firenze, Palazzo Pitti, Palazzina della Meridiana, Galleria.

Fonte: *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*



Fig. 98. Anton Domenico Gabbiani, *Giulio Cesare salva il proprio libro dall'acqua durante la battaglia di Alessandria* (1693-1694).

Firenze, Palazzo Pitti, Palazzina della Meridiana, Galleria.

Fonte: *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani*



Fig. 99. Frontespizio de *Il Tempio della Virtù allusivo al Tempio di Gerosolima* di Carl' Angelo Mazza.
Londra, Warburg Institute.



Fig. 100. Bartolomeo Ligozzi, *Natura morta* (1668-1689).

Pistoia, Prefettura (in deposito dalle Gallerie fiorentine).

Fonte: catalogo della mostra *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici - collezionista e mecenate*



Fig. 101. Giuseppe Maria Crespi, *Il trionfo di Ercole e le Stagioni* (1690-1700).

Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande.

Fonte: Web Gallery of Art (www.wga.hu)



Fig. 102. Giuseppe Maria Crespi, *L'Olimpo* (1690-1700).

Bologna, Palazzo Pepoli Campogrande.

Fonte: Web Gallery of Art (www.wga.hu)



Fig. 103. Giuseppe Maria Crespi, *La sguattera* (1725 ca.).
Firenze, Gallerie degli Uffizi.
Fonte: Web Gallery of Art (www.wga.hu)



Fig. 104. Giuseppe Maria Crespi, *La bollitura dei bozzoli di seta* (1710 ca.).

Collezione privata.

Fonte: catalogo della mostra *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*



Fig. 105. Giuseppe Maria Crespi, *Il trasporto dei bozzoli di seta* (1710 ca.)

Collezione privata.

Fonte: catalogo della mostra *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*



Fig. 106. Giuseppe Maria Crespi, *Amorini che disarmano ninfe dormienti* (1690-1705 ca.).

Washington, National Gallery of Art.

Fonte: sito del museo (www.nga.gov)



Fig. 107. Giuseppe Maria Crespi, *Amorini dormienti disarmati dalle ninfe* (1695-1700).
Bologna, Pinacoteca Nazionale, Palazzo Pepoli Campogrande.
Fonte: sito del museo (www.pinacotecabologna.beniculturali.it)



Fig. 108. Giuseppe Maria Crespi, *Estasi di s. Bernardino da Siena* (1709-1712 ca.)

Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fonte: catalogo della mostra *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*



Fig. 109. Giuseppe Maria Crespi, *Estasi di s. Stanislao Kostka* (1728-1729).
Ferrara, Chiesa del Gesù.

Fonte: catalogo della mostra *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*



Fig. 110. Giuseppe Maria Crespi, *Miracolo di s. Francesco Saverio* (1728-1729).

Ferrara, Chiesa del Gesù.

Fonte: catalogo della mostra *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*



Fig. 111. Giuseppe Maria Crespi, *Sacra Famiglia* (post 1712).

Mosca, Museo Puskin.

Fonte: catalogo della mostra *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*

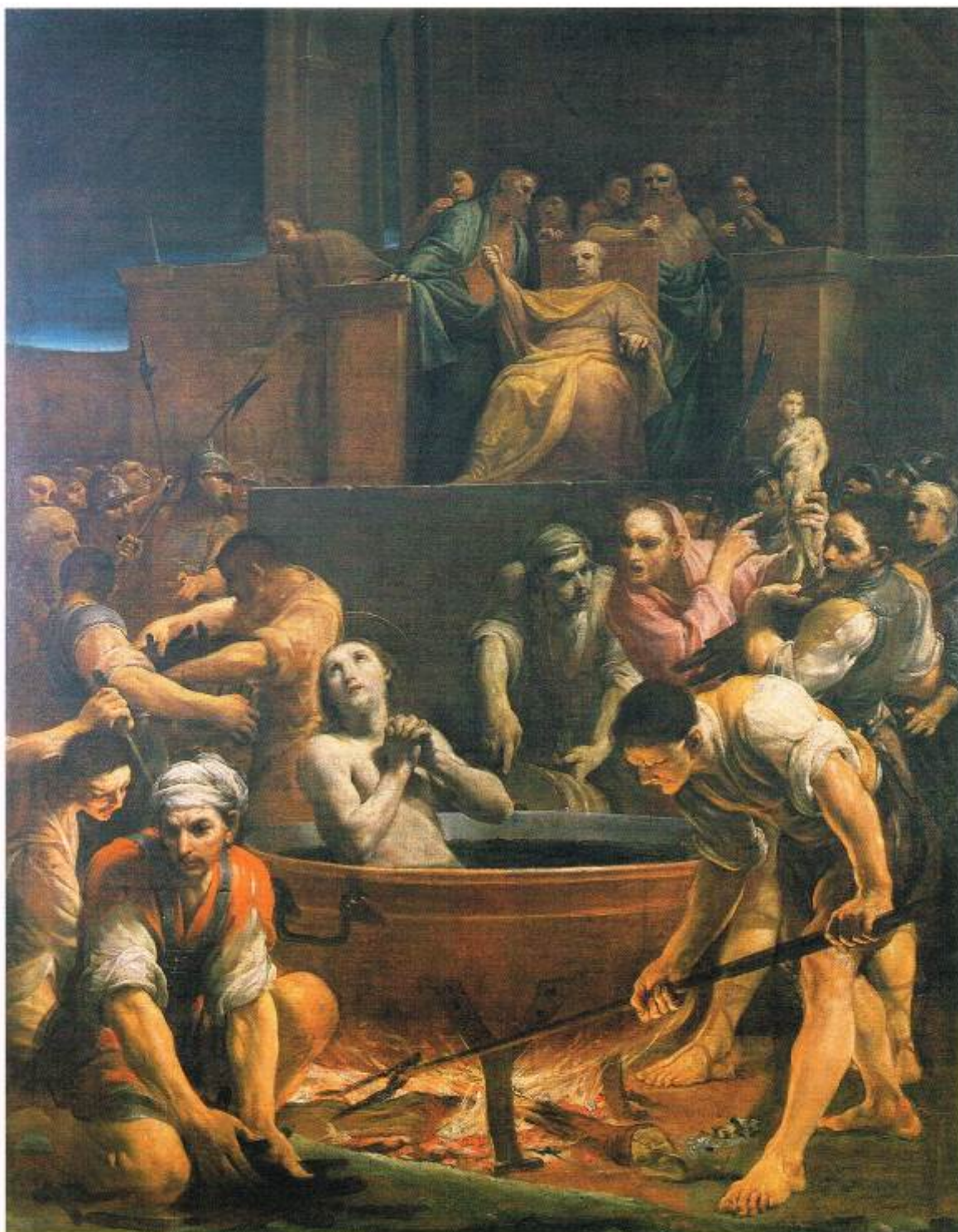


Fig. 112. Giuseppe Maria Crespi, *Martirio di s. Giovanni Evangelista* (1728-1729).

S. Paolo d'Argon (BG), Chiesa parrocchiale.

Fonte: catalogo della mostra *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*



Fig. 113. Giuseppe Maria Crespi, *Martirio di s. Andrea* (1728-1729).

S. Paolo d'Argon (BG), Chiesa parrocchiale.

Fonte: catalogo della mostra *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*



Fig. 114. Giuseppe Maria Crespi, *Martirio di Pietro d'Arbuès* (1736-1737).

Bologna, Collegio di Spagna.

Fonte: catalogo della mostra *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*



Fig. 115. Giuseppe Maria Crespi, *Cristo deriso* (1736-1737 ca.).

Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fonte: catalogo della mostra *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*



Fig. 116. Giuseppe Maria Crespi, *San Girolamo* (1710-1720 ca.)

Londra, National Gallery.

©Trustees of the National Gallery

Fonte: sito del museo (www.nationalgallery.org.uk)



Fig. 116. Giuseppe Maria Crespi, *S. Antonio tentato dai demoni* (1690).

Bologna, S. Nicolò degli Albari.

Fonte: catalogo della mostra *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*



Fig. 118. Giuseppe Maria Crespi, *Transito di s. Giuseppe* (1715-1720).

San Pietroburgo, Ermitage.

Fonte: catalogo della mostra *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*



Fig. 119. Giuseppe Maria Crespi, *Allegoria dell'Ingegno* (1700 ca).

Strasburgo, Musée des Beaux-Arts.

Fonte: sito del museo (www.musees.strasbourg.eu)



Fig. 120. Giulio Bonasone, illustrazione di *Symbolicarum quaestionum libri quinque* di Achille Bocchi (1555).

Londra, Warburg Institute, Photographic Collection.



Fig. 121. Giuseppe Maria Crespi, *Scena di strada* (1710 ca.).

Bologna, Pinacoteca Nazionale.

Fonte: sito del museo (www.pinacotecabologna.beniculturali.it)



Fig. 122. Giuseppe Maria Crespi, *La Confessione* (1712).

Dresda, Gemäldegalerie.

Fonte: Web Gallery of Art (www.wga.hu)



Fig. 123. Giuseppe Maria Crespi, *Il Matrimonio* (1712).

Dresda, Gemäldegalerie.

Fonte: Web Gallery of Art (www.wga.hu)



Fig. 124. Giuseppe Maria Crespi, *Il Battesimo* (1712).
Dresda, Gemäldegalerie.
Fonte: Web Gallery of Art (www.wga.hu)



Fig. 125. Giuseppe Maria Crespi, *L'Estrema Unzione* (1712).

Dresda, Gemäldegalerie.

Fonte: Web Gallery of Art (www.wga.hu)



Fig. 126. Giuseppe Maria Crespi, *La Comunione* (1712).

Dresda, Gemäldegalerie.

Fonte: Web Gallery of Art (www.wga.hu)



Fig. 127. Giuseppe Maria Crespi, *La Cresima* (1712).

Dresda, Gemäldegalerie.

Fonte: Web Gallery of Art (www.wga.hu)



Fig. 128. Livio Mehus, *Il Genio della scultura* (1650 ca.).

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

Fonte: catalogo della mostra *Livio Mehus*



Fig. 129. Livio Mehus, *Il trionfo dell'ignoranza* (1650 ca.).

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

Fonte: catalogo della mostra *Livio Mehus*



Fig. 130. Salvator Rosa, *“La Menzogna”* (1640-1649).

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

Fonte: Cultura Italia (www.culturaitalia.it)



Fig. 131. Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, *Circe* (1650 ca.).

Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Fonte: Google



Fig. 132. Pietro Testa, *Morte di Didone* (1650 ca.).

Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Per gentile concessione delle Gallerie degli Uffizi



Fig. 133. Johann Karl Loth, *Adamo piange Abele* (1670 ca.).

Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Fonte: catalogo della mostra *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici - collezionista e mecenate*



Fig. 134. Pieter Paul Rubens, *Le conseguenze della guerra* (1637-1638).

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

Fonte: Web Gallery of Art (www.wga.hu)



Fig. 135. Sebastiano Ricci, soffitto dell'anticamera dell'appartamento del Gran Principe Ferdinando: *Venere e Adone* (al centro), *Pan e Siringa* (a sinistra), *Zeus ed Europa* (a destra) (1707).

Firenze, Palazzo Pitti.

Fonte: catalogo della mostra *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici - collezionista e mecenate*



Fig. 136. Sebastiano Ricci, parete dell'anticamera dell'appartamento del Gran Principe Ferdinando:

Diana e Atteone (1707).

Firenze, Palazzo Pitti.

Fonte: catalogo della mostra *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici - collezionista e mecenate*



Fig. 137. Sebastiano Ricci, parete dell'anticamera dell'appartamento del Gran Principe Ferdinando:
Diana e Callisto (1707).
Firenze, Palazzo Pitti.

Fonte: catalogo della mostra *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici - collezionista e mecenate*

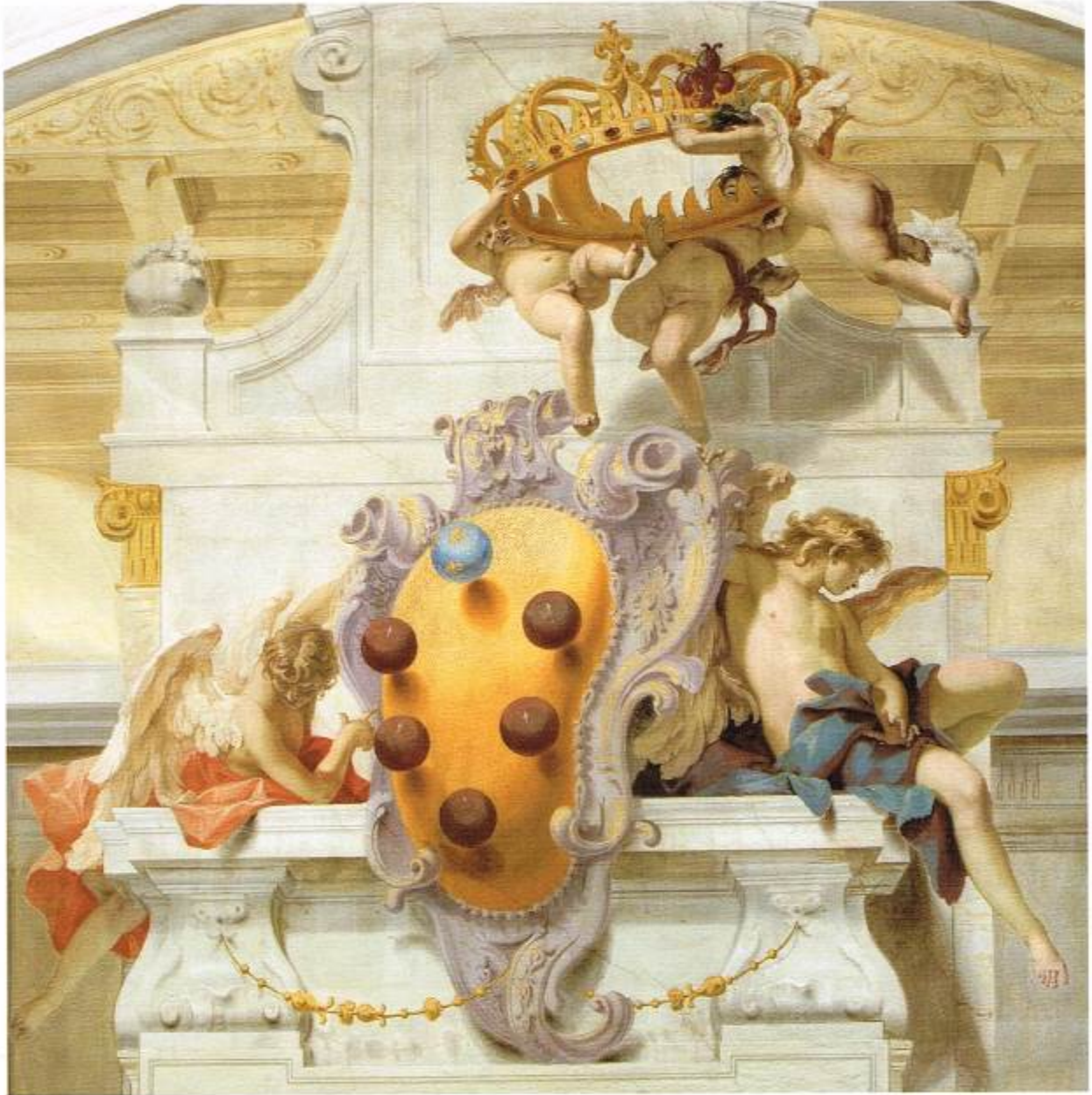


Fig. 138. Sebastiano Ricci, parete dell'anticamera dell'appartamento del Gran Principe Ferdinando:
Stemma Medici (1707).
Firenze, Palazzo Pitti.

Fonte: catalogo della mostra *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici - collezionista e mecenate*



Fig. 139. Alessandro Magnasco, *Scena di caccia* (1706-1707 ca.)

Hartford, Wadsworth Atheneum.

Fonte: sito del museo (argus.wadsworthatheneum.org)



Fig. 140. Alessandro Magnasco, *La scuola dei birbi* (ante 1708).

Firenze, Gallerie degli Uffizi.

Fonte: catalogo della mostra *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici - collezionista e mecenate*



Fig. 141. Arnold van Westerhout da Jacopo Chiavistelli, *Il Greco in Troia*,
Scena per l'Atto Primo: Camera negli appartamenti delle regine (1688).

Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Fonte: sito della biblioteca (bdh.bne.es)



Fig. 142. Arnold van Westerhout da Jacopo Chiavistelli, *Il Greco in Troia*,
Scena per l'Atto Primo: Albergo pastorale (1688).

Washington, National Gallery of Art.

Fonte: sito del museo (www.nga.gov)



Fig. 143. Arnold van Westerhout da Jacopo Chiavistelli, *Il Greco in Troia*,
Scena per l'Atto Secondo: Campagna con arbori (1688).

Washington, National Gallery of Art.

Fonte: sito del museo (www.nga.gov)



Fig. 144. Arnold van Westerhout da Jacopo Chiavistelli, *Il Greco in Troia*,
Scena per l'Atto Secondo: Gabinetto nella reggia (1688).

Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Fonte: sito della biblioteca (bdh.bne.es)



Fig. 145. Arnold van Westerhout da Jacopo Chiavistelli, *Il Greco in Troia*,
Scena per l'Atto Terzo: Montagne alpestri, torre (1688).

Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Fonte: sito della biblioteca (bdh.bne.es)

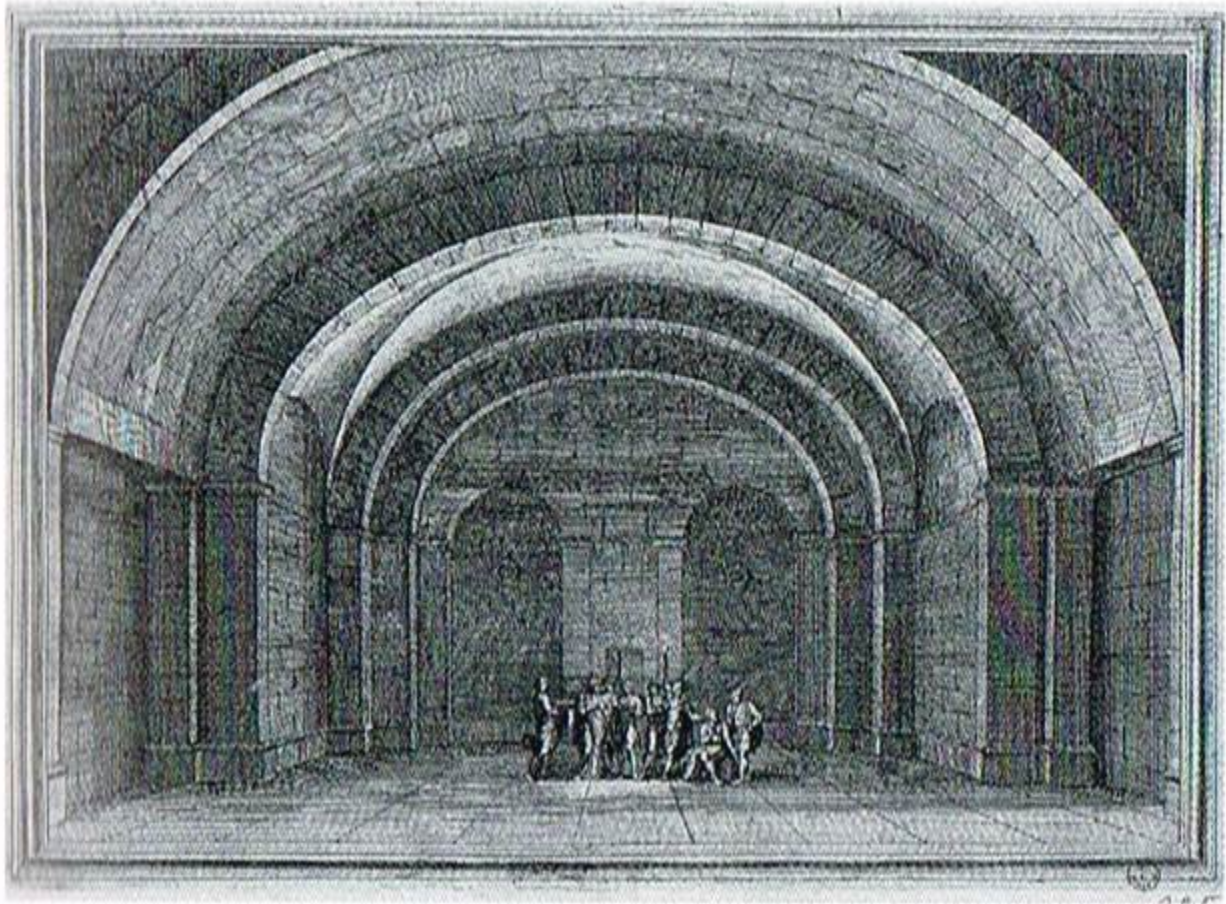


Fig. 146. Arnold van Westerhout da Jacopo Chiavistelli, *Il Greco in Troia*,
Scena per l'Atto Terzo: Prigione oscurissima (1688).

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Fonte: catalogo della mostra *Lo spettacolo meraviglioso: il Teatro della Pergola, l'opera a Firenze*



Fig. 147. Arnold van Westerhout da Jacopo Chiavistelli, *Il Greco in Troia*,
Scena per l'Atto Terzo: Camera nella reggia (1688).

Washington, National Gallery of Art.

Fonte: sito del museo (www.nga.gov)



Fig. 148. Silvio degli Alli da Ferdinando Tacca, *Hipermeestra*,
Scena per l'Atto Primo: Camera regia (1658).

Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi.

Fonte: catalogo della mostra *Lo spettacolo meraviglioso: il Teatro della Pergola, l'opera a Firenze*



Fig. 149. Da Correggio, *Maddalena*.

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, depositi.

Fonte: Franco Paliaga - Riccardo Spinelli, *Il "Gabinetto d'opere in piccolo" del Gran Principe Ferdinando de' Medici nella Villa di Poggio a Caiano*



Fig. 150. Andrea del Brescianino, *Venere tra due amorini* (1520-1525).

Roma, Galleria Borghese.

Fonte: Web Gallery of Art (www.wga.hu)



Fig. 151. Andrea del Brescianino, *Venere, Cupido e putto* (1525-1527 ca.).

Londra, Collezione privata.

Fonte: catalogo della mostra *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*



Fig. 152. Nicolas Poussin, *Il giovane Pirro salvato* (1634).

Parigi, Louvre.

Fonte: sito del museo (cartelfr.louvre.fr)



Fig. 153. Tiziano (attr.), *Fanciullo con flauto* (1510-1515 ca.).

Windsor Castle, Royal Collection.

Fonte: Royal Collection Trust (www.royalcollection.org.uk)



Fig. 154. Annibale Carracci, *Venere e Cupido* (1591).

Modena, Galleria Estense.

Fonte: Wikimedia Commons (commons.wikimedia.com)



Fig. 155. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Paesaggio con ponte di pietra* (1638 ca.).

Amsterdam, Rijksmuseum.

Fonte: sito del museo (www.rijksmuseum.nl).



Fig. 156. Sebastiano Ricci, *Venere e Adone*, bozzetto (1707 ca.).

Orléans, Musée des Beaux-Arts.

Fonte: Cultura Italia (www.culturaitalia.it)



Fig. 157. Pier Francesco Mola, *Eco e Narciso* (1633-1641).

Oxford, Ashmolean Museum.

Fonte: Art UK (artuk.org)