

# PARAGONE

*Rivista mensile di arte figurativa e letteratura  
fondata da Roberto Longhi*

ARTE

Anno LX - Terza serie - Numero 84-85 (709-711)  
Marzo-Maggio 2009

S O M M A R I O

Numero dedicato a  
**Anna Forlani Tempesti**  
per il suo ottantesimo compleanno

MINA GREGORI: *Per Anna Forlani Tempesti*

LORENZA MELLI: *Perugino, il disegno di figura e lo studio delle mani* - ELENA CAPRETTI: *Appunti su Piero di Cosimo* - CRISTINA STEFANI: *Un disegno inedito di Camillo Boccaccino* - BENEDETTA BASEVI: *Lelio Orsi, Denis Calvaert e Bartolomeo Cesi: alcuni disegni inediti* - ILARIA ROSSI: *Un nuovo Prospero Fontana agli Uffizi* - ALESSANDRA GIOVANNETTI: *Le storie a grisaille della cappella di San Luca alla Santissima Annunziata* - LUCILLA CONIGLIELLO: *Jacopo Ligozzi tra turchi, fantolini e disegni di architetture* - NADIA BASTOGI: *Due ritratti femminili di Santi di Tito* - FRANCESCA EUSEBI: *Alcuni disegni del Pomarancio nella Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena* - STEFANIA VASETTI: *Un disegno per gli affreschi di Bernardino Poccetti in palazzo Rinuccini* - ALESSANDRA BARONI: *A scuola d'incisione da Giulio Parigi: Cantagallina e altri* - ROBERTA SERRA: *Presenze emiliane nella raccolta di disegni di Filippo Baldinucci al Louvre* - MARTA PRIVITERA: *Il capitano e ingegnere Giuseppe Santini, collezionista di disegni e disegnatore* - ORNELLA MATARRESE: *Un taccuino di viaggio e alcuni disegni di Tischbein* - VALENTINA RIDOLFI: *"Vedute di Roma e diverse": due taccuini di viaggio di Rodolfo Fantuzzi* - LAURA GIANNOCOLO: *A proposito di Samuele Jesi: tre disegni, una litografia e la storia di un 'Cane'*

Bibliografia di Anna Forlani Tempesti

SERVIZI  EDITORIALI

STEFANIA VASETTI

UN DISEGNO PER GLI AFFRESCHI  
DI BERNARDINO POCCETTI  
IN PALAZZO RINUCCINI

Nel foglio del Metropolitan Museum of Art raffigurante il 'Martirio di Santa Caterina d'Alessandria' /*tavola 48/*, sapienti tratti di penna a inchiostro marrone rendono il dinamismo di una scena in cui tutto avviene con la velocità di un lampo. Santa Caterina al centro del disegno, irriducibile ad abiurare la fede cristiana, pur dopo torture e tormenti, è condannata dall'imperatore Massenzio al martirio della ruota dentata, ma è liberata dal supplizio grazie all'intervento divino che irrompe nella scena sotto forma di raggi luminosi che illuminano la santa provocando la distruzione dello strumento di tortura. Contemporaneamente tre angeli armati colpiscono gli aguzzini che, cadendo, sono massacrati dalla stessa ruota, ormai spaccata. La confusione e lo scompiglio della scena sono resi con maestria dai tratti di penna arruffati, spezzati, più o meno calcati che creano gorgi di ombre e forti contrasti di luce. Questa è, infatti, la protagonista, rappresentando la presenza divina e come tale è resa dal pittore che graficamente la fa diventare l'elemento più significativo dell'intera scena. Ai tratti a penna si accompagnano estese acquerellature marroni che si contrappongono alle zone lasciate chiare. La scena è stata studiata dal pittore dapprima a matita rossa, ancora visibile, e poi, una volta definita, la composizione è stata ripassata a penna e sottoposta al committente per l'approvazione finale. Il disegno, infatti, ha tutto l'aspetto di un bozzetto sia per la tecnica, sia per la presenza della riquadratura che per le dimensioni del foglio<sup>1</sup>.

Il disegno presenta un'antica attribuzione a Francesco Vanni, come rivela la scritta in basso a destra, ma già nel 1958 Philip Poncey l'aveva giustamente riferito a Bernardino Poccetti<sup>2</sup>. È ora possibile indicare anche il dipinto per il quale il disegno è stato pensato /tavola 49/. Si tratta dell'inedito affresco della cappella privata di palazzo Rinuccini in Borgo Santo Spirito a Firenze, eseguito dal pittore nel 1609<sup>3</sup>. Il piccolo oratorio, dedicato a Santa Caterina d'Alessandria, è dipinto nella volta e nelle lunette laterali con riquadri, figure allegoriche e motivi decorativi ornamentali e architettonici. Non è escluso che anche le pareti o almeno parte di esse fossero affrescate perché alcuni saggi hanno messo in luce frammenti di decorazione sulla parete di ingresso. Al centro della volta entro un grande ottagono campeggia la figura del 'Martirio', raffigurato come un giovane che reca i segni e le ferite causate dalle torture subite, ma abbraccia gli strumenti della Passione di Cristo, primo martire cristiano, guardando con fiducia verso l'alto, sicuro di una ricompensa eterna /tavola 50/<sup>4</sup>. Lo affiancano due figure femminili allegoriche, di cui una purtroppo perduta (si intravede solo la testa). Quella conservataci raffigura la 'Verginità', impersonata da una fanciulla che tiene in grembo dei gigli, seduta accanto a un unicorno. A destra dell'ottagono è raffigurato un riquadro con la 'Disputa di Santa Caterina di fronte ai dotti' /tavola 51/ e a sinistra il 'Martirio della ruota dentata' /tavola 49/, di cui si è conservato il disegno. Nella lunetta della parete d'ingresso 'Il corpo della santa è portato via da angeli in volo' fa riferimento al leggendario episodio della vita di Caterina secondo cui dopo la decapitazione, dal suo collo, anziché sangue, fuoriuscì latte e il corpo fu portato dagli angeli sul Monte Sinai. Dal luogo della sepoltura sgorgarono latte e olio<sup>5</sup>. Nella lunetta di fronte all'ingresso sono dipinte altre due figure allegoriche sedute ai lati della finestra che recano gli attributi della santa: quella a destra i gigli e la palma del martirio, quella di sinistra una corona e la spada, allusivi dell'appartenenza di Caterina a una stirpe regale. Tali attributi, insieme alla ruota dentata, si ritrovano come elemento decorativo nel fregio che corre tutto intorno alla volta.

Nella cappella sono illustrati i momenti cruciali della vita della santa, mentre le figure allegoriche sottolineano in modo

quasi didattico il significato e la chiave di lettura delle scene: l'esaltazione del martirio in nome della fede cristiana e l'importanza della verginità e della castità. Temi ricorrenti in periodo controriformistico, molto comuni alla fine del Cinquecento nella cultura romana, soprattutto tra gli oratoriani. Non dimentichiamo che lo storico Cesare Baronio nel suo *Martyrologium Romanum* riportò in auge il culto dei primi martiri cristiani. Anche in ambito gesuitico queste tematiche erano molto sentite come dimostrano le commissioni nelle chiese di Santo Stefano Rotondo e di San Tommaso di Canterbury, dove il tema prevalente delle decorazioni è la rappresentazione dei martirii dei primi santi<sup>6</sup>. Tali raffigurazioni, per la loro drammaticità sono meno frequenti nelle cappelle di palazzi privati. La spiegazione di questa scelta iconografica è da rintracciarsi in una particolare devozione da parte di uno dei committenti della cappella, Alessandro di Francesco Rinuccini, autore di un poema in versi latini in cui è narrata la vita e il martirio della santa. L'opera fu pubblicata con una dedica a Cosimo II nel 1613, ma è probabile che già all'epoca della decorazione della cappella il Rinuccini stesse pensando alla stesura del testo<sup>7</sup>. Nell'opera si insiste molto sulle virtù di Santa Caterina, capace di rifiutare l'amore dell'imperatore Massenzio per salvaguardare la sua castità e di sopportare le sofferenze del martirio in nome della fede<sup>8</sup>.

Nella decorazione del soffitto della cappella il Poccetti adottò uno schema decorativo che in quegli anni aveva ripetuto anche in altre commissioni. Si consideri la contemporanea cappella di villa Il Boschetto affrescata per gli Strozzi nel 1609 dove sono impiegati gli stessi elementi<sup>9</sup>: riquadri con figure allegoriche, storie agiografiche, incorniciature architettoniche dipinte, fasce ornamentali che sottolineano lo sviluppo architettonico della volta, putti inseriti tra motivi decorativi e un uso molto limitato della grottesca a favore di elementi iconografici religiosi interpretati in chiave decorativa. L'uso dei festoni di fiori con vasi all'antica e il particolare fondo dorato a finto mosaico si ritrova invece nel soffitto della sala di Bona in palazzo Pitti, anch'esso databile intorno al 1609<sup>10</sup>. Tale tipologia decorativa sarà sviluppata nei decenni successivi non tanto dai diretti e più stretti allievi del Poccetti, specializzati nella decorazione a grottesca, ma da artisti più dotati, come Filippo Tarchiani, Ana-

stagio Fontebuoni e Michelangelo Cinganelli negli affreschi della villa del Poggio Imperiale e del Casino Mediceo.

La pittura del Poccetti alla fine del primo decennio del Seicento, cioè nel periodo della piena maturità artistica, è caratterizzata soprattutto nelle piccole scene, come quelle della 'Disputa' e del 'Martirio', da un modo di dipingere libero, fatto di pennellate dense di colore. Questo stile, che potremmo definire 'compediario', è evidente nelle figure e soprattutto nei volti caratterizzati da pochi, ma significativi segni. Se osserviamo i volti, soprattutto quelli della scena del 'Martirio', si noterà come questi, pur essendo spesso simili, sono variati nelle espressioni da una foga quasi caricaturale che li deforma in senso grottesco e che anticipa la vena neo-manierista di Giovanni da San Giovanni. Si ponga attenzione in particolar modo alla smorfia dell'uomo a destra vicino alla ruota dentata nel 'Martirio' o i volti dei dotti che circondano Santa Caterina nella 'Disputa'. In genere gli artisti si servono di questo modo quasi abbozzato e corsivo di dipingere solo negli sfondi. Il Poccetti, invece, lo adotta anche nei primi piani ottenendo degli affreschi ricchi di effetti pittorici. Se la mano del maestro si ritrova nelle figure allegoriche del soffitto e nelle due scene principali della vita della santa, non altrettanto si può dire per il resto della decorazione, affidata come sempre alla bottega. Alla mano di un valido collaboratore si deve, infatti, la lunetta con il trasporto del corpo della santa e a Pandolfo Sacchi (la cui presenza a fianco del Poccetti è stata ipotizzata anche nella contemporanea sala di Bona) le ghirlande e i vasi di fiori degli scomparti a forma di eliche negli angoli della volta.

Se il Poccetti fu pagato nel 1609 per gli affreschi della volta, la cappella fu realmente finita solo nel 1614 quando Fabrizio Boschi realizzò la tavola dell'altare andata perduta, ma che si può supporre raffigurasse 'Santa Caterina'. Ce lo conferma un'inedita descrizione della cappella datata 13 gennaio 1611 in occasione della visita pastorale fatta per autorizzare la consacrazione e stabilirne la conformità ai dettami controriformistici: "la Cappella è bellissima; prima per essere di faccia a' un'riscontro, e in sala principale, assai ben capace, di volta e tutta dipinta per mano di Bernardini Poccetti di nobili pitture; non ha sopra che stanze, ben servino per camere, sebene al piano di

detta Cappella ha una Camera di qua, e una di là con graticolate per poter udir messa di camera; ha un ricco adornamento per la tavola dove sarà dipinta una santa caterina (titolo di detta Cappella) la quale non è per ancor finita; vi è un crocifisso di bronzo, e numero 6 Candelieri d'ottone; vi è la pietra sacrata, un paliotto di drappo con fondo d'oro, un calice bellissimo d'Argento, con patena simile camice, e pianeta stola e manipolo d'ermisin rosso; il pavimento di detta Cappella di terra cotta di vari colori, che mostra cosa ricca; a tal che mi pare, che ne casi permessi dal Sacro Concilio di Trento, se li possa dar licenza, che vi si possa celebrare<sup>11</sup>. Nei libri dei conti della famiglia Rinuccini è possibile ritrovare i pagamenti per gli arredi della cappella: nel 1610 è registrata la spesa per otto candelieri, per la pittura del paliotto dell'altare, per le pianete e i guanciali, per il pavimento di maiolica, adesso perduto, di Silvestro Vestri da Montelupo e per la doratura della cornice della pala d'altare fatta da un non ben specificato Camillo (sicuramente Camillo Cinganelli, fratello di Michelangelo, che è presente in quasi tutti i cantieri dove lavora anche il Poccetti)<sup>12</sup>.

La decorazione della cappella rappresenta solo una parte degli ingenti lavori di ristrutturazione commissionati dai fratelli Folco e Alessandro di Francesco Rinuccini nel palazzo di Borgo Santo Spirito. Con l'acquisto del 1603 della casa dei Vitelli e di un'altra contigua, i Rinuccini erano entrati in possesso di un ampio immobile che cominciarono a ristrutturare nel 1604, anno in cui iniziano le spese registrate sul libro della muraglia<sup>13</sup>. L'architetto a cui fu affidato il progetto fu Giovanni Caccini, affiancato per la decorazione pittorica dal Poccetti e dal suo entourage. A Bernardino si deve, infatti, oltre alla cappella, una soprapporta a pian terreno con 'Quattro putti che sorreggono lo stemma Rinuccini', dipinto nel 1606 e un riquadro sopra la porta di sala al piano nobile con 'La Liberalità e la Benignità sedute ai lati dello stemma Rinuccini', per cui fu pagato nel gennaio del 1606 (stile comune) /tavola 52/, oltre a una "figura in capo di scala", andata perduta per la quale fu retribuito insieme alla cappella<sup>14</sup>.

Nei libri dei conti troviamo, inoltre, dei pagamenti ai pittori che gravitavano intorno al Poccetti, essendo stati in passato suoi allievi. Al tempo dei lavori in palazzo Rinuccini si erano,

però, ormai resi indipendenti dal momento che sono pagati autonomamente. Uno di questi è Luca di Giulio Ranfi da Stia, che eseguì nel 1606 la “pittura fatta nell’andito compreso gli archi della corte”, pitture purtroppo andate perdute e una non ben identificabile “pittura fatta della volta del ricetto”<sup>15</sup>. La considerazione in cui era tenuto e la quantità di lavoro svolto, forse non riconducibile solo a ciò che è espressamente riportato nei documenti, è testimoniata dal fatto che i suoi pagamenti ammontano complessivamente a una cifra di pochissimo inferiore a quella del Poccetti (110 scudi contro i 112 del maestro)<sup>16</sup>. Al Ranfi, su cui ho già avuto modo di soffermarmi in passato, non si può attualmente ricondurre nessuna opera esistente, sebbene attraverso i documenti conosciamo gran parte della sua attività, che si svolse anche a Roma al fianco di Ludovico Cigoli<sup>17</sup>.

Un altro allievo del Poccetti che troviamo citato nei documenti è Michele Muffini, la cui attività si sta delineando sempre più<sup>18</sup>. A lui si deve in palazzo Rinuccini la “pittura fattaci del primo quadro della stoia vicino alla porta di sala, le due finestre dipinte nel cortile et altro”, pagate nel 1606. Tale lavoro è da identificare, a mio parere, con il primo di sei scomparti a grottesche del corridoio che corre lungo i due lati del cortile al piano nobile del palazzo /*tavola 53*/<sup>19</sup>, contiguo alle già ricordate figure de ‘La Liberalità e la Benignità’ /*tavola 52*/ dipinte dal Poccetti sopra la porta che introduce al salone. Ad altra mano appartengono due riquadri contigui che decorano il lato lungo che introduce alla sala, la coppia di scomparti che si trova sul lato corto e quello posto in angolo. La decorazione delle campate della loggia è prevalentemente a grottesche con stemmi matrimoniali, motti e emblemi, che meriterebbero uno studio più attento e che probabilmente sono stati ideati da un letterato come Alessandro Rinuccini, di cui è documentata l’appartenenza all’Accademia Fiorentina e a quella degli Alterati, col nome di Ardito<sup>20</sup>. Oltre all’esaltazione di virtù espressa dagli emblemi e motti, quello che interessava ai committenti era tramandare soprattutto la memoria dei prestigiosi matrimoni dei Rinuccini: nel riquadro centrale del lato lungo vi è l’arme che ricorda le nozze avvenute nel 1588 tra Pierfrancesco di Francesco Rinuccini (1555-1599), fratello di Alessandro e Folco, con Virginia Ri-

dolfi /*tavola 54*/, mentre in uno dei due riquadri del lato corto è dipinto lo stemma che celebra il matrimonio del nonno dei committenti, Alessandro di Neri (1468-1532) con Maddalena Baroncelli /*tavola 55*/. Lo scomparto angolare presenta al centro l'arme Portinari-Rinuccini per ricordare gli sponsali di Francesco (1508-1573), padre dei committenti, con Luisa Portinari<sup>21</sup>. Tale riquadro, purtroppo danneggiato dalle ristrutturazioni successive del palazzo (è frammentato da due muri che ne hanno ridotto le dimensioni con la perdita di parte delle pitture), era forse una sorta di sintesi dei principali legami matrimoniali perché negli angoli vi erano altri quattro stemmi nunziali, di cui ora sono visibili solo due (uno Scarlatti-Rinuccini e l'altro Baroncelli-Rinuccini).

Poter attribuire al Muffini un riquadro della loggia è di notevole importanza per la ricostruzione della sua attività perché fino ad ora non era stata individuata nessuna opera esistente in cui avesse dipinto da solo. Sappiamo dai documenti che egli aveva lavorato a fianco di suo figlio, Pier Angelo, e di Giulio Parigi nella volta della Stanza degli strumenti matematici agli Uffizi, ma non è possibile individuare il suo stile pittorico come qui. Il riquadro è caratterizzato da una grande freschezza e vivacità decorativa soprattutto se confrontato con gli altri, dove la presenza delle grottesche è maggiore e la decorazione più fitta. Qui prevalgono elementi vegetali, uccellini e putti dai visetti birichini. Per gli altri scomparti dei due lati del corridoio, stilisticamente affini tra loro, si potrebbe azzardare l'attribuzione al Ranfi, anche se i documenti non ne fanno riferimento, il suo compenso era stato assai alto da pensare che comprendesse qualcos'altro oltre alle pitture citate. Di sicuro sappiamo dai documenti che un certo Giovanni, specializzato in paesaggi, intervenne nel 1606 ad affrescare "i paesi nell'ultimo quadro delle stoie", cioè il riquadro del lato corto della loggia che presenta al centro lo stemma Baroncelli-Rinuccini /*tavola 55*/. Accanto a paesaggi di fantasia dipinti entro scomparti trapezoidali e alle raffigurazioni allegoriche delle 'Quattro Stagioni' entro medaglioni, la famiglia volle che venisse raffigurato il suo maggior possesso nel contado e cioè la villa di Torre a Cona o Le Corti, che si trova nei pressi di San Donato in Collina<sup>22</sup>.

Tornando al Muffini o Buffini, credo che si possa ragione-



volmente identificare con quel Michele Tatà, ricordato dal Baldinucci, tra gli allievi del Poccetti e oggetto di continue facezie da parte del maestro per un suo difetto di balbuzie<sup>23</sup>. Possono portare un contributo a questa ipotesi, nonostante non sia stato ancora trovato un documento in cui i due nomi sono accostati, i registri del Fondo Rinuccini in cui nel 1619 troviamo dei pagamenti a un certo Michele Tatà per aver “dipinto il salotto e due camere nuove sulla via”: una commissione importante, andata perduta, pagata 110 scudi (la stessa cifra ricevuta qualche anno prima dal Ranfi), che molto probabilmente fu affidata a un artista già apprezzato dalla famiglia per le pitture fatte nel palazzo un decennio prima e che garantiva continuità stilistica con i vicini affreschi della loggia che introducevano proprio a quel salotto. Per quanto riguarda il diverso nome con quale è designato nel 1619 si può ipotizzare che il soprannome datogli dal Poccetti avesse prevalso sul suo vero nome soprattutto presso un committente come il Rinuccini con il quale il pittore era entrato in familiarità e che aveva conosciuto anche il suo maestro.

## NOTE

Quando Mina Gregori mi indicò Anna Forlani Tempesti come correlatrice della mia tesi di laurea su Bernardino Poccetti, la conoscevo solo di nome. L'approfondimento e le ansie del primo incontro si sciolsero immediatamente perché percepii in Anna un'insegnante dal grande spessore culturale, disposta a seguirmi con generosi e attenti consigli, una maestra che a poco a poco si è tramutata in un'amica, a cui ricorro in caso di bisogno e da cui vengo accolta sempre con premurosa attenzione e affetto.

Desidero ringraziare Patrizia Maccioni per i suoi saggi consigli e Nada Bacic, che con la sua consueta disponibilità e gentilezza ha consentito le ricerche nell'Archivio Corsini di Firenze.

<sup>1</sup> J. Bean, L. Tu rčić, *15th and 16th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1982, p.192, n. 187. Penna e inchiostro marrone, acquarello marrone su matita rossa; le misure: mm 178 x 256.

<sup>2</sup> Ibidem. Tra disegno e pittura vi sono delle differenze nelle pose e nei gesti degli aguzzini e anche nella figura della santa, ma tali cambiamenti sono comuni nel modo di procedere del Poccetti.

<sup>3</sup> Per la datazione si veda la nota 14, dove sono trascritti i pagamenti. Gli affreschi del Poccetti in palazzo Rinuccini sono stati citati ma mai pubblicati interamente. Si veda: S. Vasetti, *Bernardino Poccetti*, in *Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra, Firenze, 1986, *Biografie*,

p. 152; eadem, *Bernardino Poccetti e gli Strozzi. Committenze a Firenze nel primo decennio del Seicento*, Firenze, 1994, pp. 24, 27; eadem, *Alcune puntualizzazioni sugli allievi di Bernardino Poccetti e un inedito ciclo di affreschi*, in 'Annali. Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi', III, 1996, pp. 72, 80; G. Orefice, *Palazzo Rinuccini: un cantiere lungo due secoli*, in *Il sistema delle residenze nobiliari*, a cura di M. Fagiolo, Roma (*Atlante tematico del Barocco in Italia, 2. Stato Pontificio e granducato di Toscana*, a cura di M. Bevilacqua), 2003, p. 352; F. Farneti, *Tra realtà e illusione; le architetture dipinte nei palazzi fiorentini*, in *Il sistema delle residenze nobiliari*, cit., pp. 341-342.

<sup>4</sup> C. Ripa, *Iconologia*, Padova, 1614, p. 320.

<sup>5</sup> D. Baldoni, voce in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, 1961-1969, III, 1963, pp. 954-963.

<sup>6</sup> Cfr. L. Salviucci Insolera, *Gli affreschi del ciclo dei martiri commissionati al Pomarancio in rapporto alla situazione religiosa ed artistica della seconda metà del Cinquecento*, in *Santo Stefano Rotondo in Roma: archeologia, storia dell'arte, restauro*, a cura di H. Brandenburg, Wiesbaden, 2000, pp. 129-137.

<sup>7</sup> A. Rinuccini, *Diua Catharina martyr Alexandri Rinuccinii ad serenissimum Cosmum secundum magnum duces Etruriae quartum*, Florentiae, apud Cosmum Iunctam, 1613.

<sup>8</sup> La particolare devozione per questa martire resterà un elemento peculiare della famiglia che a distanza di un secolo e mezzo continuava a commissionare per le cappelle dei suoi possedimenti soggetti inerenti la vita della santa, vedi F. Farneti, *op. cit.*, p. 347 nota 78.

<sup>9</sup> S. Vasetti, *op. cit.*, 1994, p. 25.

<sup>10</sup> S. Vasetti, *I fasti granducali della Sala di Bona: sintesi politica e culturale del principato di Ferdinando*, in *La reggia rivelata*, catalogo della mostra, Firenze, 2004, pp. 229-239.

<sup>11</sup> Archivio Arcivescovile di Firenze, *Oratori 1591-1613* (OD2), cc. n.n. 190.

<sup>12</sup> Archivio Corsini Firenze (A.C.Firenze), Fondo Rinuccini, Stanza IV, colonna II, scaffale II, filza V, *Libro sul quale si terrà conto di tutti danari che si spenderanno per conto della muraglia di casa, 1604 - (1607)*, c. 32s.

<sup>13</sup> Ibidem. Nel palazzo abitava in una camera terrena anche il musicista Ottavio Rinuccini, come rivelano i pagamenti del 1607 per i lavori (c. 35s.). Sulla ristrutturazione del palazzo G. Orefice, *op. cit.*, pp. 349-352.

<sup>14</sup> A.C.Firenze, Fondo Rinuccini, Stanza IV, colonna II, scaffale II, filza V, *Libro sul quale si terrà conto di tutti danari che si spenderanno per conto della muraglia di casa, 1604 - (1607)*, c. 16s.:

1605 Bernardino Poccetti Pittore de dare adì 4 di Gen.o sc.8 di m.a p.tò	
cont.i per haver fatto l'arme con le 4 figure sopra la porta di sala	sc. 8
1606 e adì 23 di settembre sc.4 di m.a portò d.o cont.i per haver dipinto la	
nostra arme con quattro putti sopra la porta di sala terrena	sc. 4
	sc. 12
1609 e adì 13 di Novembre L.700 portò cont.i per havere dipinto a tutte sue	
spese la cappella di Casa et fatto una figura in capo di scala	sc.100
	sc.112
c.16d.	

1605

Bernardino poccetti havere sc.112 per saldo di q.o conto dare spese in q.o 34 sc.112

<sup>15</sup> Ivi, c. 17s.

<sup>16</sup> Ivi, cc. 16d., 17d.

<sup>17</sup> S. Vasetti, *op. cit.*, 1996, pp. 70, 72, nota 11 a p. 92 e note 32, 37 a p. 94 dove si citano gli affreschi di palazzo Rinuccini e altre opere. Cfr. M.L. Chappell, *A Bolognese decoration by a Florentine artist in Rome*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, a cura di S. Béguin, M. Di Giampaolo e P. Narcisi, Napoli, 1999, pp. 93-99, per la collaborazione con Cigoli in palazzo Firenze a Roma; N. Bastogi, *La loggetta dell'Allori e i perduti interventi decorativi nell'appartamento della Granduchessa e nella cappellina dei Forestieri*, e *Le Sale delle Virtù*, in *Fasto di Corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, I. Da Ferdinando I alle Reggenti (1587-1628), Firenze, 2005, pp. 19-28 e 75-87 per la decorazione nella "Camera della Granduchessa" (p. 27) e per l'ipotesi di partecipazione agli affreschi delle sale delle Virtù (p. 82).

<sup>18</sup> S. Vasetti, *op. cit.*, 1996, p. 80 per i perduti affreschi in palazzo Salviati-Gerini a Firenze e nella villa Le Selve a Lastra a Signa; S. Bellesi, *Interventi decorativi in Palazzo Pitti tra fine Cinquecento e primo Seicento*, in 'Paragone', 21 (583), 1998, p. 56 per le pitture del perduto bagno del Corridoio vasariano dipinto nel 1599 con Gabriello Ughi; E. Acanfora, *La Stanza de li strumenti matematici*, in *Fasto di corte*, cit., 2005 pp. 42-44.

<sup>19</sup> Tale riquadro è stato attribuito da Elisa Acanfora a Paolo Antonio Guerriani per affinità stilistiche con altre opere dell'artista, ma la chiarezza dei documenti mi porta a respingere tale ipotesi (cfr. E. Acanfora, *I mezzanini*, in *Fasto di corte*, cit., p. 171, fig. 100 a p. 169).

<sup>20</sup> Alessandro di Francesco (1555-1622) fu un letterato, amico di Torquato Tasso (di cui compone l'orazione funebre), molto apprezzato dal granduca Cosimo II che lo nominò prima depositario generale e poi senatore nel 1615 (cfr. G. Aiazzi, *Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini dal 1282 al 1460*, Firenze, 1840, pp. 168-171).

<sup>21</sup> Per queste notizie si veda l'albero genealogico pubblicato da G. Aiazzi, *op. cit.*

<sup>22</sup> D. Marchesi, *I Rinuccini: beni di campagna, beni di città*, in *Il sistema delle residenze nobiliari*, cit., p. 355.

<sup>23</sup> Sul problema del cognome di questo artista e sulla sua probabile identificazione con Michele Tatà, cfr. S. Vasetti, *op. cit.*, 1996, p. 80.



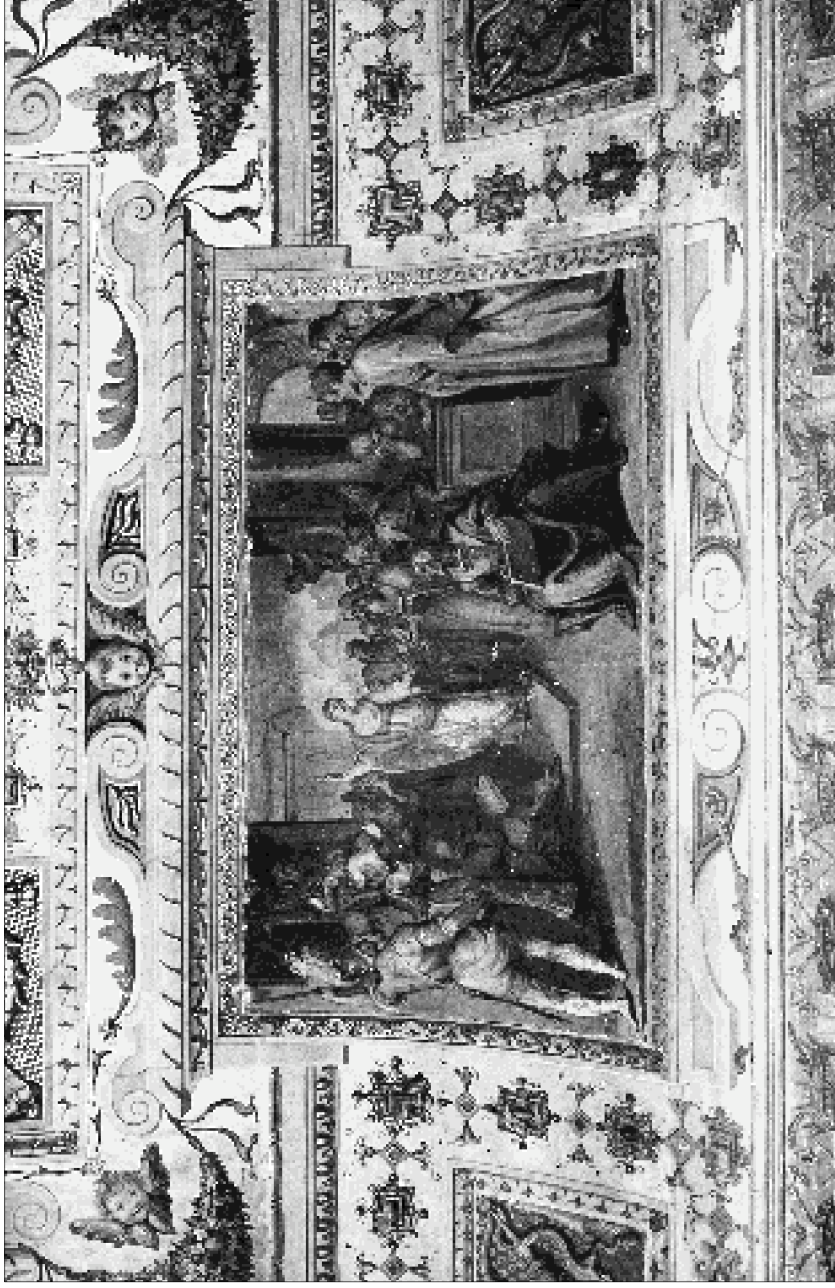
48 - Bernardino Poccetti: 'Stadio per il Martirio di Santa Caterina d'Alessandria'  
New York, The Metropolitan Museum of Art



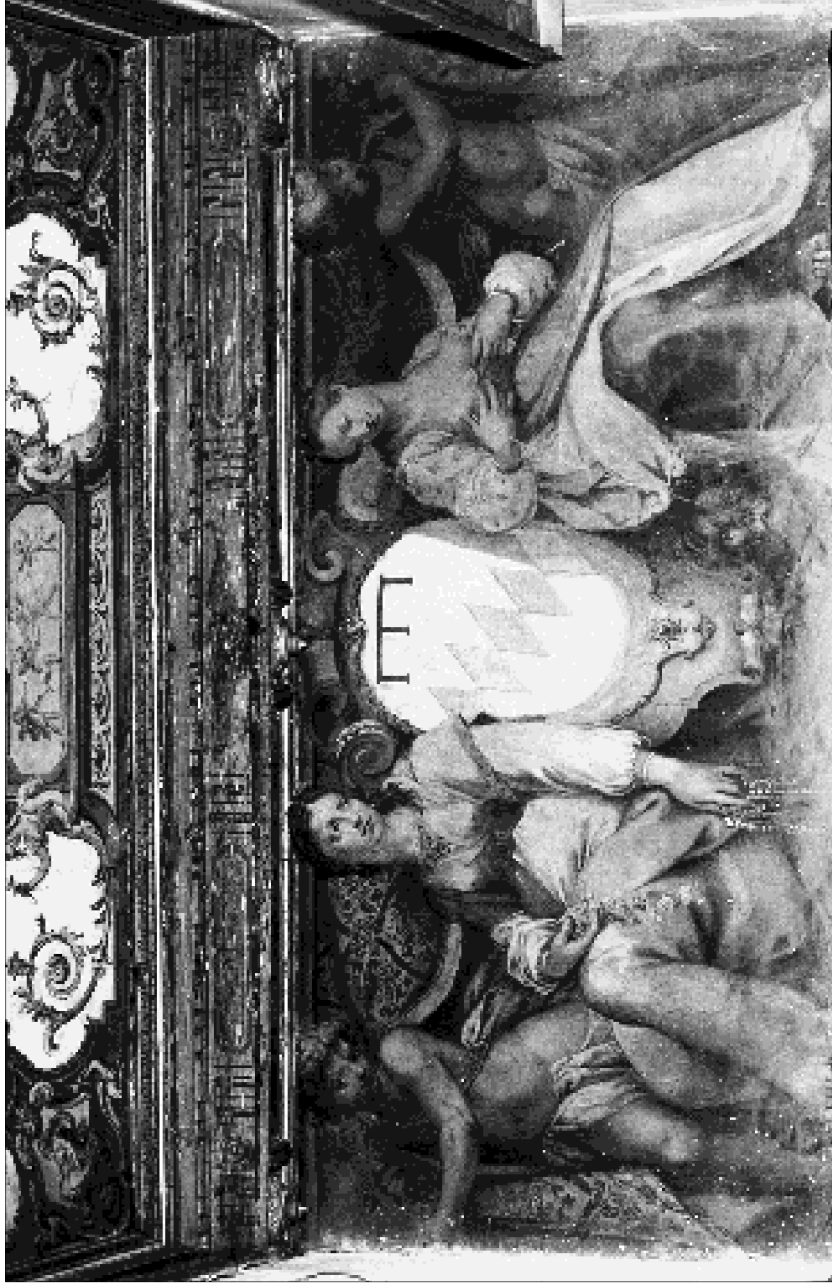
49 - Bernardino Poccetti: 'Martirio di Santa Caterina d'Alessandria' Firenze, palazzo Rucuccini, cappella di Santa Caterina d'Alessandria



50 - Bernardino Poccetti: 'Allegoria del Martirio'  
Firenze, palazzo Rinuccini, cappella di Santa Caterina d'Alessandria

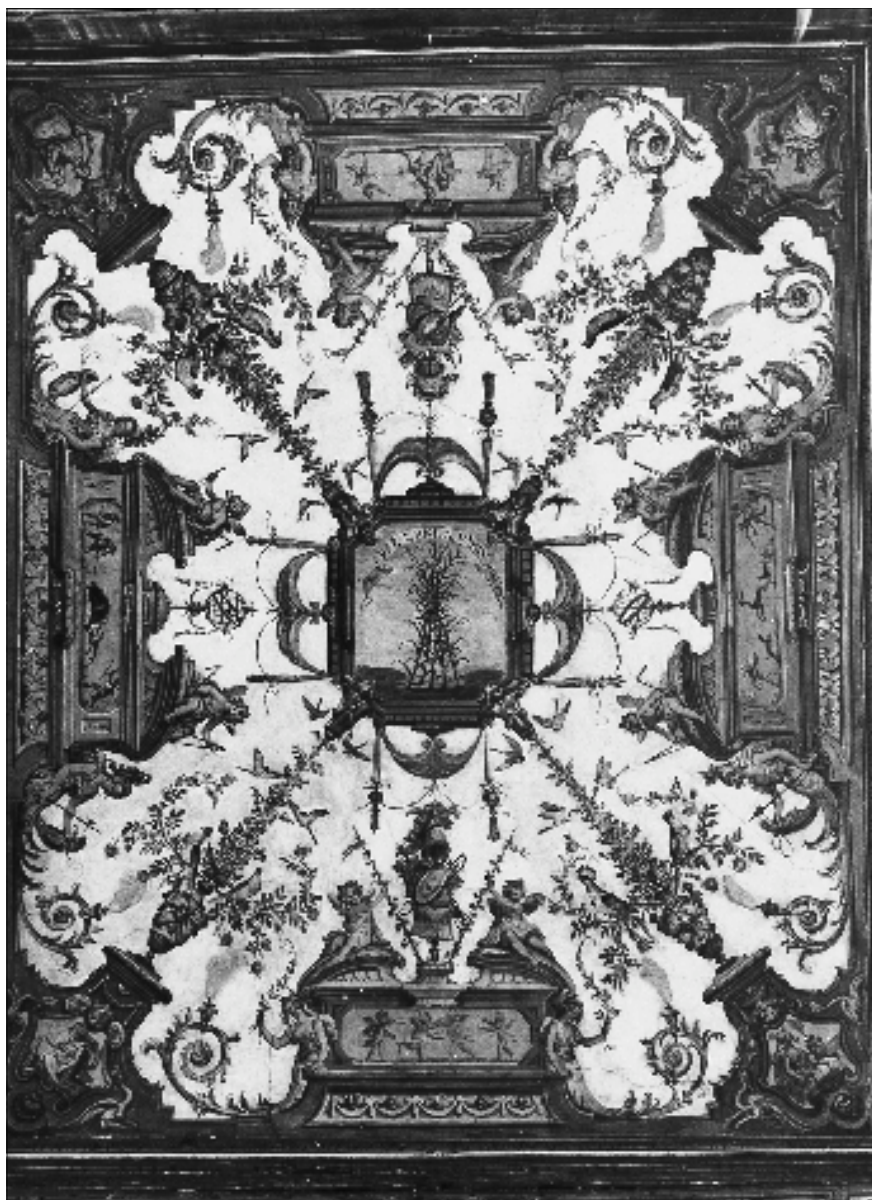


51 - Bernardino Poccetti: 'Disputa di Santa Caterina d'Alessandria di fronte ai dotti'  
Firenze, palazzo Rucellai, cappella di Santa Caterina d'Alessandria



52 - Bernardino Poccetti: 'La Liberalità e la Benignità ai lati dello stemma Rinuccini'  
Firenze, palazzo Rinuccini, cappella di Santa Caterina d'Alessandria



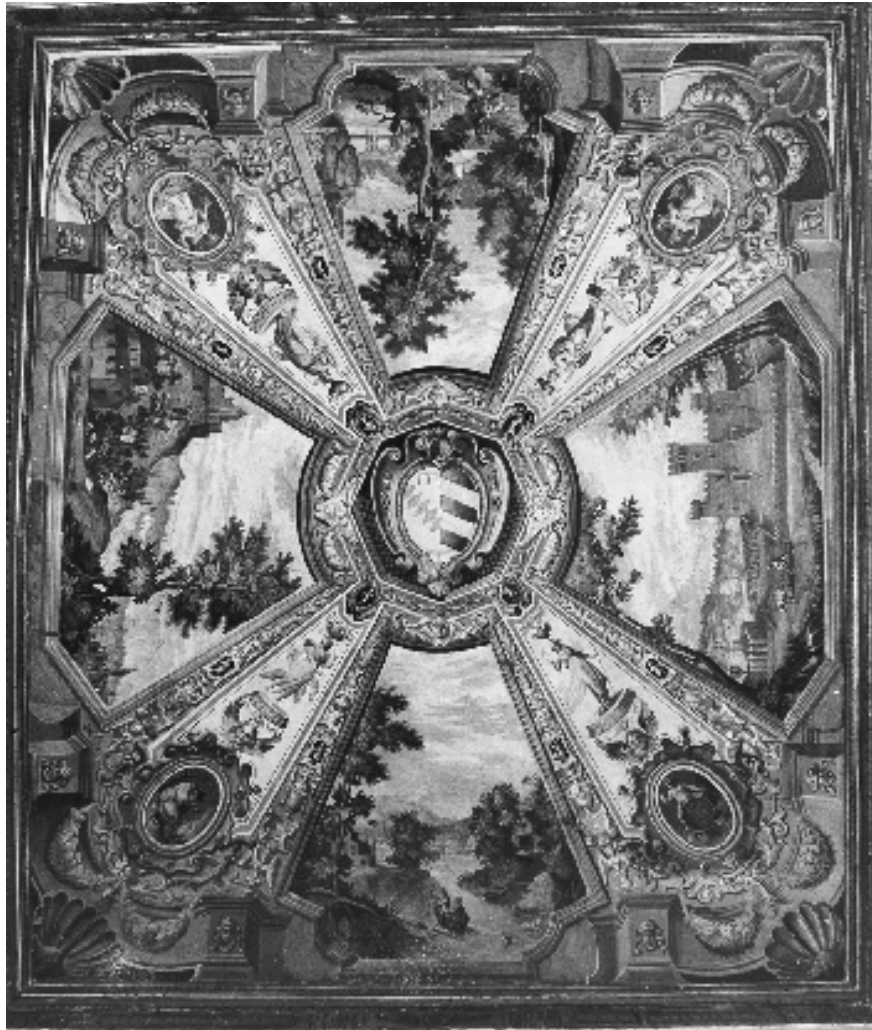


53 - Michele Muffini: 'Grottesche'

Firenze, palazzo Rinuccini, corridoio del primo piano



54 - Collaboratore di Bernardino Poccetti (Luca Ranfi?): 'Grottesche con stemma Ridolfi Rinuccini'  
Firenze, palazzo Rinuccini, corridoio del primo piano



55 - Collaboratore di Bernardino Poccetti (Luca Ranfi?): 'Grottesche con stemma Baroncelli Rinuccini'  
Firenze, palazzo Rinuccini, corridoio del primo piano