

AMICI DI PALAZZO PITTI

BOLLETTINO 2010

a cura degli Amici di Palazzo Pitti

Presentazione <i>Marco Chiarini</i>	3
Le 'metamorfosi' di Ornella <i>Marco Chiarini e Maria Anna Di Pede</i>	4
Vicende sabaude di Palazzo Pitti 1859-1945 <i>Carlo Sisi</i>	10
Il <i>Giovanni dalle Bande Nere</i> del Salviati ritrovato <i>Alessandro Cecchi</i>	14
Un disegno di Bernardino Poccetti per la Sala di Bona in Palazzo Pitti <i>Marco Chiarini</i>	17
Qualche annotazione al termine della mostra <i>Caravaggio e caravaggeschi a Firenze</i> <i>Gianni Papi</i>	20
Un Bimbi mediceo ritrovato ed acquistato per il Museo della Natura morta di Poggio a Caiano <i>Stefano Casciu</i>	28
Le aporie di Adriano Cecioni <i>Ettore Spalletti</i>	31
Giuseppe Colzi e Paolo Sani ebanisti di corte e gli arredi per Santa Felicita <i>M. Cristina Francois</i>	42
Una biblioteca botanica a Villa Petraia <i>Ezia Maria Pentericci</i>	46
Attività dei Musei di Palazzo Pitti	
Galleria Palatina, Alessandro Cecchi	49
Galleria d'arte moderna, Rosanna Morozzi	50
Museo degli Argenti, Maria Anna Di Pede	54
Galleria del Costume, Caterina Chiarelli	58
Giardino di Boboli, Alessandro Cecchi	68
Il Palazzo, Lia Pescatori	70
Attività dell'Associazione nel 2010	
Restauro	72
Conferenze e gite	77
Visite	78
Concerti	80
Eventi particolari	83
La Nuova Biblioteca Palatina	83
Piccola Antologia a cura di Ania Worontzoff	84
Volontariato a Boboli	86
L'Associazione Amici di Palazzo Pitti	87

Redazione: Françoise Chiarini e Serena Martini



Presentazione

Cari Amici,

anche il 2010 ha segnato per l'Associazione, e grazie all'interesse e all'approvazione degli associati, un anno positivo e ricco di iniziative le più varie. È con legittima soddisfazione che possiamo dire di non aver rilevato alcun dissenso rispetto alle scelte e agli indirizzi del Consiglio, naturalmente sottoposti all'assemblea dei soci.

Innanzitutto vorrei ricordare gli Amici che ci hanno lasciato: Litta Medri, la cui dolorosa scomparsa ha lasciato un grande vuoto, soprattutto per quanti ricordano la sua instancabile attività come direttrice del Giardino di Boboli e la non dimenticata perlustrazione delle sue "bellezze", con il restauro di alcune importanti sculture e la pubblicazione, in un bel volume, degli Atti del Convegno sulle grotte che sono tra le grandi attrazioni del giardino (1998). Ma dobbiamo anche ricordare l'avvicinarsi ai posti direttivi di cari colleghi 'emigrati' per ragioni amministrative: Ornella Casazza, rimpiazzata da Maria Sframeli alla direzione del Museo degli Argenti; Stefano Casciu, andato a 'reggere' le Soprintendenze di Modena, Reggio e

Mantova (auguri, Stefano, di buon lavoro!), rimpiazzato da Anna Bisceglia alla Galleria Palatina e Appartamenti Reali; Laura Baldini, sostituita per la sua promozione a direttrice dei lavori della Galleria degli Uffizi, da Lia Pescatori, che si occuperà del 'nostro' Palazzo; e la Caposervizio della Galleria d'arte moderna, Giuseppina Michelini, che si è sempre generosamente prodigata, con l'umana simpatia e lo slancio che la contraddistinguono, per l'attività dell'Associazione. Ultimo 'arrivederci' a Mario Lolli Ghetti (nostro 'cicerone' imbattibile in alcune nostre gite culturali) e a Giovanni Conti che lasciano il Consiglio dell'Associazione.

Per la nostra attività nel 2010, così ricca di incontri interessanti, si rinvia all'elenco qui pubblicato, ringraziando tutti gli amici e colleghi che ci hanno generosamente fatti partecipi della loro esperienza culturale.

Si ringraziano anche tutti i contribuenti a questo numero del Bollettino e tutti coloro che dedicano le loro forze per la vita dell'Associazione.

Il Presidente
Marco Chiarini

Le 'metamorfosi' di Ornella

Ho incontrato per la prima volta Ornella Casazza davanti al 'gran' quadro del Botticelli, la *Primavera*, molti anni fa. C'era anche Umberto Baldini, suo marito, Direttore del Gabinetto Restauri che si era trasferito alla Fortezza da Basso dopo la rovinosa alluvione del '66. Tutti e due giustamente orgogliosi del risultato raggiunto, Ornella sfoggiava un sorriso che era il paio di quello della "Primavera" che sfiorava appena, col suo passo danzante, il meraviglioso prato costellato di tutti i tipi di fiori che Ornella mi fece ammirare uno a uno. Gli incontri con Ornella proseguirono qualche tempo dopo sui palchi della cappella Brancacci al Carmine che tornava a nuova vita – i veri colori luminosi di Masaccio e Masolino, nonché di Filippino Lippi che completò la decorazione – della quale Ornella e Umberto mi sottolineavano le novità rispetto a una pittura fiorentina ancora immersa nel 'sogno' tardogotico. Ma Ornella non si è limitata a restaurare numerosi capolavori dei Musei fiorentini (ad esempio il *Ritratto dell'Aretino* di Tiziano nella Galleria Palatina), passando anche all'insegnamento e alla pubblicità accanto a Umberto, con il quale scrisse un volume fondamentale sul restauro della Brancacci. Tuttavia in seguito al pensionamento del marito, si sentì spinta verso la vita dei musei e il rapporto, visto con un'angolazione diversa che non quella dei soli dipinti, divenendo prima vice-direttrice (a fianco di Marilena Mosco), e poi direttrice, del Museo degli Argenti a Pitti. In questa veste la sua attività si rivelò sorprendentemente dinamica e creativa, attraverso nuovi allestimenti e



mostre memorabili che dimostrarono la sua capacità di inserirsi agevolmente in un contesto così nuovo per lei. La sua presenza a Pitti è stata segnata anche dalla sua disponibilità e cordialissima collaborazione con la nostra Associazione, espresse in una quantità di occasioni: Ornella, sempre con il sorriso della "Primavera", non ha mai rifiutato i suoi sforzi perché i nostri "associati" si sentissero a loro agio nel rapporto con le sue iniziative, che hanno sempre toccato la conduzione dell'Associazione che se ne è giovata ampiamente: grazie Ornella!

Marco Chiarini

Scrivendo Antonio Paolucci, nella presentazione al secondo volume del catalogo *Gioiello Contemporaneo al Museo degli Argenti*, che "la vitalità di un Museo storico la si misura anche dalla sua capacità di crescere nel tempo presente. Adeguandosi alle culture, agli stili, ai gusti della modernità, senza con ciò nulla perdere, tuttavia, della sua riconoscibile immagine".

E Ornella Casazza, con entusiasmo e competenza, ha contribuito in maniera determinante a conferire vitalità al Museo degli Argenti e al Museo delle Porcellane, diretti dal 2004 al 2010, instaurando un colloquio continuo tra le collezioni 'storiche' e la contemporaneità.

La realizzazione di una nuova sezione dedicata al Gioiello contemporaneo nel Museo degli Argenti, ne è la prova. Seguendo un percorso di continuità con le 'galanterie gioiellate' di Anna Maria Luisa de' Medici, Elettrice Palatina, e con le successive donazioni di gioielli e *objets de vertu* (pezzi databili tra il XVII e il XX secolo) accolte dalla precedente direttrice Marilena Mosco, Ornella Casazza ha voluto 'completare' la collezione di gioielli accogliendo opere contemporanee e valorizzando il lavoro di orafi, scultori e artigiani che in Italia e nel mondo hanno prodotto, negli ultimi decenni del XX secolo, gioielli d'eccellenza. Iniziato nel 2007, il progetto si è concluso nel 2010 con l'acquisizione di circa duecento pezzi – collocati nei nuovi allestimenti finanziati dall'Ente Cassa di Risparmio di Firenze e progettati dagli architetti Mauro Linari e Antonio Fara – e con la pubblicazione di due cataloghi, editi da Sillabe, che illustrano la vita e le opere degli autori dei pezzi (artisti di fama internazionale, come Igor Mitoraj, Sophia Vari o Ivan Theimer, ma anche i massimi esponenti delle più accreditate scuole orafe italiane, tra cui Giampaolo Babetto, Alberto Zorzi, Stefano Alinari, Fausto Maria Franchi, Bruno Martinazzi).

L'impegno con cui ha ampliato le collezioni del Museo si è esteso, in uguale misura, alla valorizzazione delle collezioni 'storiche' mediante la catalogazione sistematica di gran parte delle raccolte e la pubblicazione di studi specifici nella collana *I cataloghi di Palazzo Pitti*, edita da Giunti.

Grazie alla collaborazione di Francesco Morena, e alle sue puntuali indagini inventariali che hanno contribuito in modo significativo ad arricchire le nostre conoscenze in una disciplina poco frequentata, nel 2005 è uscito il volume sulle collezioni di arte cinese e giapponese a Palazzo Pitti, intitolato *Dalle Indie orientali alle corte di Toscana*.

Molto si è aggiunto anche alla conoscenza della cospicua raccolta di cammei e intagli che si conserva nel Museo, grazie agli studi di Riccardo Gennaioli pubblicati nel 2007 nel testo *Le gemme dei Medici al Museo degli Argenti*: la revisione sistematica dei dati di archivio, il riesame degli elenchi manoscritti e della ricca corrispondenza lasciata dai granduchi medicei, hanno permesso di ricostruire le complesse vicende che portarono alla nascita della collezione e di collegare molti degli esemplari a personalità di rilievo della famiglia Medici.

Anche Paola Venturelli, con il volume *Il tesoro dei Medici al Museo degli Argenti. Oggetti preziosi in cristallo e pietre dure nelle collezioni di Palazzo Pitti*, edito nel 2009, ha contribuito ad una maggiore conoscenza della prestigiosa collezione di cristalli e pietre dure del Museo, analizzando con cura documenti d'archivio e inventari e ragionando sulla qualificata bibliografia precedente.

Ancora, Ornella Casazza continua a seguire gli eventi di Palazzo Pitti coordinando il volume di Silvia Ciappi, dedicato ai manufatti in vetro delle collezioni medicee e lorenese, di prossima pubblicazione.

La valorizzazione delle collezioni è avvenuta anche mediante la realizzazione di mostre che hanno proposto accostamenti, spesso inusuali, tra le opere del Museo e quelle provenienti da musei e collezioni italiane e straniere.

Mythologica et erotica. Arte e cultura dall'antichità al XVIII secolo (3 ottobre 2005-15 maggio 2006) confrontava cammei e intagli medicei di soggetto 'malizioso', con dipinti, disegni, sculture e arazzi in un originale allestimento, progettato da Mauro Linari, dedicato ai quattro elementi (aria, terra, fuoco e acqua); *Memorie dell'Antico nell'arte del Novecento* (14 marzo-12 luglio 2009) sottolineava, attraverso una serie di ben ponderati accostamenti, il modo in cui grandi artisti del XX secolo (Picasso, Dalì, Modigliani, De Chirico, Soffici) recepirono l'insegnamento dell'arte del passato – dagli etruschi all'età classica, dal Medioevo al Rinascimento – attualizzandone il linguaggio nelle loro opere; *Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici* (25 marzo-27 giugno 2010) aveva ancora come oggetto la collezione glittica medicea, ma affiancata, questa volta, a disegni, sculture, manoscritti miniati e porcellane per sottolineare l'influenza che questi piccoli capolavori ebbero sugli artisti di ogni epoca.

A queste mostre, complesse e articolate, sono state alternate esposizioni monografiche dedicate ad artisti orafi contemporanei: Giampaolo Babetto, con i suoi gioielli 'di cultura', Alberto Zorzi, creatore di ornamenti sempre in perfetto equilibrio tra preziosità materica ed eleganza formale, Fausto Maria Franchi, con il suo plasticismo fluido e imprevedibile, Bruno Martinazzi, con i rigorosi gioielli-scultura carichi di intensa espressività.

Il desiderio di veicolare l'attenzione verso l'arte contemporanea, articolata e dinamica fucina di idee, si è manifestato anche nelle esposizioni allestite nel Museo delle Porcellane, sulla sommità del Giardino di Boboli, che accoglie le porcellane più belle d'Europa appartenute ai Medici, ai Lorena, a Maria Luisa di Borbone, a Elisa Baciocchi, alla famiglia Savoia. Le 'gioiose' ceramiche di Paolo Staccioli, i vetri di

Roberto Fallani, le bizzarre creazioni di Paola Crema, le ceramiche geometriche di Paolo Gubinelli, quelle stravaganti di Betty Woodman e quelle fiabesche di Paola Staccioli, si sono integrate armoniosamente nell'allestimento del Museo creando un insolito e vivace contrasto con le opere del passato.

Se poi, in un colloquio a tu per tu, l'argomento scivola sulla conservazione delle opere d'arte, il pensiero di Ornella Casazza corre agli inizi della carriera nei laboratori di restauro dell'Opificio delle Pietre Dure – fondati da Umberto Baldini – nei quali è entrata, vincitrice di concorso nazionale, nel 1974 dopo un precedente apprendistato di sette anni.

Tra i suoi interventi di restauro più importanti si ricordano:

- il *Crocifisso* di Cimabue, nella Basilica di Santa Croce, rovinato dall'alluvione del 1966 che lo aveva privato del 70% della pellicola pittorica originale; in tale occasione ebbe modo di codificare nuovi interventi mettendo a punto una tecnica innovativa del restauro pittorico applicato alle lacune, dettagliatamente descritto nel volume *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*;
- *La Primavera* di Botticelli (eseguito con Paola Bracco) il cui intervento è consistito nella delicata operazione di pulitura delle sostanze che offuscavano i valori cromatici originali; importantissimo è stato il recupero dei colori verdi della vegetazione che facevano temere una irreversibile alterazione dei materiali;
- una scultura lignea raffigurante un *Santo Vescovo* del Museo del Bargello, molto lacunosa, risarcita con una selezione a effetto oro che ha compiuto un vero e proprio 'collegamento' del tessuto cromatico esistente;
- la Cappella Brancacci, nella chiesa del Carmine, con affreschi di Masaccio, Masolino e Filippino Lippi, lungamente studiata prima dell'inizio dei lavori (1982) e sottoposta a sofisticate analisi scientifiche. Il resoconto del restauro è stato ampiamente pubblicato da Ornella Casazza e Umberto Baldini, allora direttore dell'Istituto Centrale del Restauro;
- il *Trittico di San Giovanale* di Masaccio, oggi nel Museo Masaccio di Cascia, e numerose opere del territorio fiorentino.

Nella Scuola di Restauro dell'Opificio, ha svolto l'incarico di docente dal 1978 al 1983.

È stata docente anche nelle Università di Firenze, di Pisa e di Parma, presso l'Ecole du Louvre a Parigi (1982) e i Laboratori di Restauro del Paul Getty Museum a Los Angeles (1984-1985).

Dal 1988 al 2001 è stata funzionario competente per il territorio della Valdinievole, favorendo importanti interventi di conservazione e di divulgazione: a lei si deve la costituzione della Gipsoteca Libero Andreotti, presso il Palagio comunale di Pescia, che accoglie circa 230 opere dello scultore pesciatino, generosamente donate dalla famiglia.

Nel 1992 ha ricevuto dal Soprintendente, Antonio Paolucci, l'incarico di costituire e dirigere il Dipartimento di Tecnologie Avanzate della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino.

Frutto della sua intensa attività di storica dell'arte, è stata la pubblicazione di importanti studi, tra cui:

- Paola Staccioli. Ceramiche animate*, a cura di O. Casazza, catalogo della mostra, Livorno 2010
- Gioiello contemporaneo due al Museo degli Argenti di Palazzo Pitti*, a cura di O. Casazza, Livorno 2010
- O. Casazza, *L'insegnamento del mestiere*, in *Vittorio Granchi e la scuola fiorentina del restauro*, Atti della giornata di studi nel centenario dalla nascita di Vittorio Granchi (1908-1992), a cura di M. Ciatti, A. Granchi, Firenze 2010, pp. 121-122
- Betty Woodman. L'allegria vitalità delle porcellane*, a cura di O. Casazza, catalogo della mostra, Livorno 2010
- O. Casazza, *Forme di vita in un mondo prezioso. I gioielli 'animalier' di Lalique nella collezione Gulbenkian*, in "Art e dossier", 25, 2010, 262, pp. 40-45
- O. Casazza, "Le pietre dure son materia che vi si intaglia drento ogni sorta di lavoro, e per quelle si conserva più l'antichità e le memorie, che in altra materia", in *Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici*, a cura di R. Gennaioli, catalogo della mostra, Livorno 2010, pp. 13-15
- Memorie dell'Antico nell'arte del Novecento*, a cura di O. Casazza, R. Gennaioli, catalogo della mostra, Firenze 2009
- Martinazzi. Mensura numero et pondere*, a cura di O. Casazza, E. M. Zilioli, catalogo della mostra, Livorno 2009
- Fausto Maria Franchi. Artefatti preziosi*, a cura di O. Casazza, E. Crispolti, L. Sabatini Scalmati, catalogo della mostra, Livorno 2009
- Zorzi. Gioielli, argenti, disegni. 1973-2009*, a cura di O. Casazza, E. Crispolti, A. Zorzi, catalogo della mostra, Livorno 2009
- O. Casazza, A. Fara, *Orologi-gioiello Cartier nella collezione del Museo degli Argenti testimoni delle innovazioni tecniche ed estetiche della Maison e della ricerca formale del modernismo*, in *Governare l'arte. Scritti per Antonio Paolucci dalle Soprintendenze fiorentine*, a cura di C. Di Benedetto, S. Padovani, Firenze 2008, pp. 320-325
- Il cammeo Gonzaga. Arti preziose alla corte di Mantova*, a cura di O. Casazza, catalogo della mostra, Milano 2008
- Paola Crema. Memorie preziose*, a cura di O. Casazza, catalogo della mostra, Livorno 2007
- O. Casazza, *Umberto Baldini. Il passato, il futuro*, in "Critica d'Arte", 69, 2007, 32, pp. 58-71
- Gioiello contemporaneo al Museo degli Argenti di Palazzo Pitti*, a cura di O. Casazza, Livorno 2007
- Sculture da indossare*, a cura di O. Casazza, catalogo della mostra, Ospedaletto (Pisa) 2007
- Roberto Fallani. Vetri. 1990-1992*, a cura di O. Casazza, catalogo della mostra, Livorno 2007
- Babetto. 1967-2007*, a cura di O. Casazza, G. Babetto, catalogo della mostra, Livorno 2007
- Sergio Scatizzi. Immagini*, a cura di O. Casazza, R. Monti, Livorno 2006
- Le gioiose ceramiche di Paolo Staccioli*, a cura di O. Casazza, catalogo della mostra, Livorno 2005
- Mythologica et erotica. Arte e cultura dall'antichità al XVIII secolo*, a cura di O. Casazza, R. Gennaioli, catalogo della mostra, Livorno 2005

- O. Casazza, *Caratteri generali del "buon fresco" di Masaccio e Masolino nella cappella Brancacci*, in *Masaccio e Masolino. Pittori e frescant*, Milano 2004, pp. 77-85
- M. Mosco, O. Casazza, *Il Museo degli Argenti. Collezioni e collezionisti*, Firenze 2004
- O. Casazza, *Liberio Andreotti e le arti decorative*, in *I volti della fede, i volti della seduzione*, a cura di L. Casprini, D. Liscia Bemporad, E. Nardinocchi, Firenze 2003, pp. 193-204
- Antonio Bueno. Variazioni sul tema di un dipinto fortunato*, a cura di O. Casazza, A. Paolucci, catalogo della mostra, Firenze 2001
- Ceramica come arte. Marcello Fantoni ceramista scultore*, a cura di O. Casazza, catalogo della mostra, Firenze 2000
- Alimondo Ciampi. Scultore. 1876-1939*, a cura di O. Casazza, M. Moretti, catalogo della mostra, Firenze 1998
- Correnti astratte in Toscana 1947-1955. Fermenti artistici in Toscana nel Dopoguerra*, a cura di O. Casazza, P. Cassinelli, M. Moretti, catalogo della mostra, Ospedaletto (Pisa) 1997
- O. Casazza, P. Aminti, *Le 'vere' dimensioni della Maestà di Cimabue*, in "Critica d'arte", 58, 1995, 3, pp. 25-44
- Ardengo Soffici. Arte e storia*, a cura di O. Casazza, L. Cavallo, Milano 1994
- Conservazione dei dipinti su tavola*, a cura di L. Uzielli, O. Casazza, Fiesole 1994
- Gipsoteca Liberio Andreotti*, a cura di O. Casazza, Firenze 1993
- O. Casazza, *La Crocifissione di Ognissanti di Taddeo Gaddi e la sua sinopia*, in "Critica d'arte", 55, 1990/91(1991), pp. 74-81
- U. Baldini, O. Casazza, *La Cappella Brancacci*, Milano 1990
- O. Casazza, *La grande gabbia architettonica di Masaccio*, in "Critica d'arte", 53, 1988, 16, pp. 78-97
- O. Casazza, *Scrutinio dei ritmi. S. Michele Arcangelo di Vico l'Abate*, in "Critica d'arte", 49, 1984, 3, pp. 66-71
- U. Baldini, O. Casazza, *La Primavera del Botticelli: storia di un quadro e di un restauro*, Milano 1984
- U. Baldini, O. Casazza, *Cimabue. Le crucifix de Santa Croce*, Paris 1982
- O. Casazza, P. Bracco, P. Mazzoni, *Il modulo dell'Incoronazione di Giotto nella Cappella Baroncelli in S. Croce*, in *Atti del Convegno sul restauro delle opere d'arte*, a cura di A. Giusti, Firenze 1981, pp. 123-126
- O. Casazza, *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*, Firenze 1981
- O. Casazza, R. Boddi, *Il Crocifisso ligneo di Filippo Brunelleschi*, in "Critica d'arte", 25, 1978, 160/162, pp. 209-212

Maria Anna Di Pede

Vicende sabaude di Palazzo Pitti (1859-1945)

Carlo Sisi

All'epoca del malinconico tramonto del governo lorenese, Thomas Trollope aveva partecipato ad uno dei ricevimenti settimanali dati a Palazzo Pitti da Leopoldo II ai quali potevano intervenire senza formalità anche i forestieri presentati dai ministri accreditati e ne aveva tratto appunti per i suoi *Ricordi*, sottolineando innanzi tutto la semplicità un po' disordinata dell'etichetta di corte e la bonomia del granduca quasi presago, nella sua evidente stanchezza, dell'imminente esilio. A queste serate Leopoldo II si presentava appena e attraversava le sale in compagnia della granduchessa con il preciso intento di non farsi notare; aveva un comportamento assai poco principesco, era goffo negli abiti e come stordito, soprattutto quando qualche forestiero tentava di elogiare la prosperità e il benessere dei toscani ricevendone un'invariata risposta: "Son tranquilli". Trollope registrava, attraverso le sue notazioni di cronaca mondana, la situazione e la temperatura del momento; i sintomi dell'esaurimento politico e morale di una dinastia che, comunque, avrebbe lasciato Firenze fra i civili saluti del popolo, mentre le carrozze si avviavano spedite sui tornanti della via bolognese.

Quando il 3 febbraio 1865 Vittorio Emanuele II giunse a Firenze trasferendovi la corte piemontese, trovò una reggia sontuosamente arredata e in grado di dimostrare, come aveva scritto l'articolista del 'Giornale Illustrato', il genio di una nazione che era diventata ricetta del "migliore de' re" e, insieme, museo di storia, cenacolo dell'arte e dei migliori prodotti del genio italiano. Si sa tuttavia che il re galantuomo non predilesse le sale monumentali di Palazzo Pitti e che queste vennero per lo più destinate ai pranzi diplomatici, ai balli del carnevale e ad altre circostanze ufficiali. Le aspirazioni sostanzialmente domestiche di Vittorio

Emanuele II erano invece soddisfatte dalla sistemazione agiata del quartiere della Meridiana – allestito con la mobilia e gli arredi acquistati prevalentemente all'Esposizione fiorentina del 1861 – dove la vita poteva svolgersi secondo cadenze regolari, tra pratiche quotidiane ed impegni politici. Il re era già in piedi fra le quattro e le cinque del mattino, fumava subito e poi passeggiava, d'inverno, nelle stanze del suo appartamento o, nella buona stagione, andava a visitare i suoi cavalli e i suoi cani. Il giovedì e la domenica, alle otto di mattina, convocava i ministri e fissava le udienze: pranzava a mezzogiorno, riposava e alle tre del pomeriggio riceveva il capo della Segreteria particolare con il quale commentava i giornali e la corrispondenza. La sera andava volentieri a teatro (memorabile il *Barbiere di Siviglia* al teatro Pagliano con Adelina Patti), oppure riceveva gli intimi per parlare di quanto era accaduto nel mondo politico e parlamentare, o nella società mondana; andava a letto raramente più tardi della mezzanotte dopo una cena molto frugale.

È nelle stanze della Meridiana – e nei contemporanei allestimenti delle ville di Petraia e di Poggio a Caiano – che si manifesta per la prima volta in Toscana lo stile sabaudo, la cui peculiarità fu quella di aggregare, con particolare disinvoltura, mobili e oggetti delle

1. Angiolo Tricca, *Caricatura del granduca Leopoldo II.*



2. *Il re d'Italia a Palazzo Pitti*, dal 'Giornale Illustrato', 18-23 marzo 1865.



più varie provenienze incontrando così il gusto della nuova borghesia incuriosita ed attratta dal *comfort* che contraddistingueva quelle residenze suburbane destinate alla caccia, allo svago e agli incontri con l'amata Rosa Vercellana; ben diverse, quindi, dallo storico sfarzo degli appartamenti monumentali di Pitti riservati, non a caso, alle occasioni celebrative. Non ve ne furono molte, a dire il vero, durante la permanenza del re a Firenze, e quasi tutte collegate ad eventi familiari, se si eccettuano il gran pranzo dato in onore del principe Napoleone, l'11 marzo 1866, e il ricevimento della delegazione spagnola che il 4 dicembre 1870 veniva ad offrire il trono al principe Amedeo. Nel novembre del 1865, la visita di Maria Pia regina del Portogallo, venuta col marito, il figlio e accompagnata dal principe Amedeo e dal principe di Carignano, fu celebrata con una gran festa da ballo a Pitti, cui parteciparono la principessa Clotilde e la duchessa di Genova, oltre ad un gran numero di signore del corpo diplomatico e di esponenti della nobiltà fiorentina. Le nozze del principe ereditario Umberto con la cugina Margherita, benché celebrate a Torino il 22 aprile 1868, ebbero un mese di festeggiamenti anche a Firenze fra i quali si distinse una gran festa da ballo a Palazzo Pitti, il 5 maggio, con più di duemila invitati e non meno di duecentocinquanta signore presenti sulle quali brillò, naturalmente, l'"eterno femminino regale" di Margherita.

Ci si accorse, in quella occasione, quanto mancasse a corte la presenza vigile ed equilibrata di una regina, visto che in altri eventi ufficiali le sale di Pitti, comprese quelle della Galleria Palatina (dove si pranzava nella Sala di Venere e si danzava nelle altre), erano affollate per lo più da senatori, deputati, ufficiali della guardia nazionale e dell'esercito più inclini ai piaceri della tavola che non alla grazia del ballo e alla raffinata conversazione. Né potevano surrogare le importanti incombenze di una sovrana le pur frequenti apparizioni a palazzo della granduchessa Maria Nicolajewna, sorella di Alessandro II, accanita fumatrice di sigari toscani, o della moglie del principe Antonio



3. Vittorio Emanuele e Rosa Vercellana.

Bonaparte, figlia dell'avvocato Cardinali di Lucca e poco soddisfatta dal dover sostenere la parte di cugina dell'imperatrice. La mancanza di una precisa etichetta e la nota bonomia del sovrano avevano per giunta tollerato sconvenienti misture sociali, così che il Ministro della Real casa Filippo Gualterio stabilì, nel 1868, che per essere ammessi a corte fosse d'obbligo indossare un'uniforme onde evitare che si presentasse alla festa troppa di quella che a Firenze s'usava chiamare "gentuccia".

Il 28 giugno 1871 un'imponente manifestazione di cordiale saluto accompagnava la partenza di Vittorio Emanuele II per Roma: da quel giorno Firenze vide allontanarsi progressivamente gli apparati politici e amministrativi che avevano occupato i palazzi storici del centro, ma a Pitti non verrà mai meno la presenza dei sovrani, che già nel luglio dello stesso anno avevano fatto allestire un piccolo appartamento, annesso al Quartiere d'Inverno, per ospitarvi il primogenito di Umberto I e di Margherita di Savoia nelle loro già previste soste fiorentine. Infatti i Savoia rimasero particolarmente legati a Firenze e a Palazzo Pitti, così come la famiglia della moglie morganatica di Vittorio Emanuele II continuava ad abitare nelle ville suburbane, intrecciando prestigiose relazioni al momento del matrimonio di Emanuele, conte di Mirafiori, con Bianca de Larderel, nel 1872. Con l'avvento al trono di Umberto I, nel gennaio del 1878, si avviò per Pitti una fortunata stagione di recuperi e innovazioni, in parallelo a quanto stava avvenendo in città a seguito dell'apertura dei nuovi e agiati quartieri, dei 'boulevards' e delle strade previsti dal progetto di Giuseppe Poggi: assumendo un atteggiamento diverso da quello dimostrato da Vittorio Emanuele II, i nuovi sovrani soggiornarono spesso nella reggia fiorentina e proprio nel Quartiere delle Stoffe, subito arredato secondo il gusto che avrebbe sancito, con autorevolezza regale, le molteplici tendenze della moda contemporanea. L'attaccamento al palazzo fu anzi tale che essi considerarono le sue collezioni d'arte come beni in gestione diretta, utilizzando in maniera disinvolta alcune delle sale della Galleria Palatina, che in occasione dei balli di Capodanno venivano chiuse e adoperate come servizi della Sala delle Nicchie. Si deve notare tut-

4. Il Salotto celeste. Palazzo Pitti, Appartamenti Reali.





5. Raffaello Pagliaccetti, *La principessa Margherita*. Palazzo Pitti, Appartamenti Reali.

tavia che, a qualche abuso dettato da esigenze di rappresentanza, fece riscontro, negli anni, la costante attenzione rivolta ai problemi della sede storica delle collezioni medicee: dai restauri alle opere e alle sale, fino alla risoluzione dell'annosa questione dell'ingresso alla Galleria fornita da Luigi Del Moro, nel 1896, con la sua scala ispirata al revival dell'arte rinascimentale.

Un accurato aggiornamento sulla moda dell'abitare contraddistingue inoltre l'intervento dei Savoia nelle sale che Vittorio Emanuele II aveva praticamente ignorato e che conservavano ancora nel loro allestimento il sapiente innesto lorenese sull'eredità barocca degli ultimi Medici. I Savoia riutilizzarono infatti mobili e arredi già presenti in grande quantità nel palazzo, aggregandoli secondo l'ormai consolidata filosofia dell'eclettismo; ne ordinarono di nuovi, soprattutto per quanto riguardava quelli da destinarsi all'uso quotidiano; allestirono infine una vera e propria quadreria riunendo ai dipinti più antichi i 'contemporanei' acquistati da Vittorio Emanuele II (Fontanesi, Cabianca, Sorbi, Saltini, Vinea, fra gli altri) senza timore di subordinare alcune scelte alla rilevanza ornamentale delle cornici.

Nelle *Guide* dei primi anni del Novecento, il Quartiere delle Stoffe, sempre distinto in Appartamento del Re e Appartamento della Regina, viene quindi raccomandato alla visita dei forestieri nella redazione umbertina che sarà registrata anche nell'*Inventario dei Mobili di Palazzo Pitti* del 1911, data che sigilla, per così dire, l'immagine degli appartamenti da allora consegnati alla loro ultima funzione di testimoni dei fatti della storia e dell'evoluzione del gusto. I Savoia e gli Aosta, che vissero nel palazzo sino al 1946, si erano infatti riservati il Quartiere della Meridiana, abitato prima dal principe ereditario Vittorio Emanuele e poi dal Conte di Torino; e il Quartiere d'Inverno, dove la duchessa Anna Elena di Francia, moglie di Amedeo d'Aosta, chiuderà la vicenda dinastica degli abitatori di Pitti lasciando il palazzo nell'anno stesso che segnava, in Italia, la fine della monarchia.

6. Camera da letto della regina Margherita di Savoia. Palazzo Pitti, Appartamenti Reali.



Il Giovanni dalle Bande Nere del Salviati ritrovato

Alessandro Cecchi

Nella notte fra il 29 e il 30 novembre del 1526, a distanza di quattro giorni dalla ferita mortale riportata nella scaramuccia con gli Imperiali a Governolo, Giovanni de' Medici si spengeva a Mantova all'età di soli ventott'anni. Gli sarebbero stati tributati funerali degni di un soldato dei primi d'Italia e le sue "Bande" lo avrebbero accompagnato alla sepoltura, assumendo da quel momento il lutto e divenendo "Nere". Cosimo, suo figlio, aveva allora appena sette anni e con la madre Maria Salviati ricevette con notevole ritardo la notizia della scomparsa di quel padre, sempre lontano da casa, impegnato nel mestiere delle armi, che poteva dire di non aver quasi conosciuto. La sua effigie fiera gli era tramandata da una medaglia, fusa nel 1522 da Francesco da Sangallo e accompagnata dall'impresa della folgore alata con il motto "NIHIL HOC FORTIUS" e da un busto marmoreo dello stesso artista, oggi al Bargello, presumibilmente dello stesso tempo, che consegnano alla storia un condottiero ancor giovane e sbarbato.

Chiamato nel 1537 a succedere al duca Alessandro de' Medici, suo cugino, Cosimo doveva dedicarsi, da allora in poi, al culto della memoria del padre scomparso in un alone di gloria.

Fra le sue prime iniziative, fin dal 1538, vi fu la commissione a Baccio Bandinelli (1540-1554) di un grandioso sepolcro marmoreo da porre in San Lorenzo, destinato ad accogliere le spoglie mortali di Giovanni, sepolto in San Domenico di Mantova con un epitaffio composto dal Giovio. Degli apparati per le nozze Medici-Toledo del 1539 avrebbero fatto parte un vero e proprio monumento a lui dedicato in piazza San Marco, ad opera del Tribolo, e pitture a monocromo di Battista Franco con le sue gesta nell'arco trionfale eretto a Porta a Prato. Lo stesso Bandinelli poi, avrebbe scolpito la statua di Giovanni in una delle nicchie della solenne Udienza della Sala Grande di Palazzo Vecchio.

Nel 1543 il duca era stato informato da Pietro Aretino, già segretario di Giovanni al campo militare, che stava tentando di recuperare la maschera funebre realizzata da Giulio Romano, affidata allo scultore Alfonso Lombardi che ne aveva tratto un busto, oggi disperso, prima di morire nel 1537. Nel maggio del 1545 l'Aretino doveva averla recuperata affidandola a Tiziano perchè se ne servisse per un ritratto dipinto, e ripromettendosi di inviarla quanto prima al Sansovino perchè ne potesse trarre un busto, come si evince da una lettera inviata allo scultore.

Tiziano non avrebbe però onorato l'impegno preso, recandosi a Roma al servizio di papa Farnese e restituendo all'Aretino, prima del 17 ottobre del 1545 la maschera funebre di Giovanni insieme al ritratto dello scrittore, oggi nella Galleria Palatina. Il 17 ottobre seguente Pietro scriveva al duca Cosimo, spedendogli, come aveva deciso di fare fin dall'aprile, il proprio ritratto eseguito dal Vecellio, e informandolo che Tiziano era partito "senza altrimenti farmi il ritratto de lo immortalissimo padre vostro: la cui effigie placida e tremenda vi manderò io, e tosto, e forse conforme a la vera come di mano del pittor prefato uscisse... Si che, osignore, degnisi la di voi Eccellenza di guardar me con l'occhio con che soleva guardarmi quel gran genitor vostro; al quale io già pur fui non meno compagno che servo...".

Non avrebbe perso tempo, commissionando a Gian Paolo Pace detto l'Olmo, collaboratore del Vecellio, il ritratto di Giovanni che figura oggi agli Uffizi, esemplato sulla maschera e documentato in una sua lettera al pittore del novembre del 1545: "Benchè la natura talor permetta



Francesco Salviati, *Ritratto di Giovanni dalle Bande Nere*, Galleria Palatina.

che l'arte se le avvicini, sono assai quelle volte che fanno il di lei ingegno in imitarla. Così è per certo negli altri; ma in voi tanto si vede l'arte e la natura insieme, quando vi movete a voler che insieme si vegga e la natura e l'arte. Benchè nel ritratto del gran Giovanni de' Medici, anzi da la imagine tolta dal volto di lui tosto che chiuse gli occhi, mostrate un sapere d'intelletto ammirando; imperochè a la effigie spenta ne l'ombre de la morte in virtù dei miracoli, che sa fare il pennel vostro, avete renduto i colori de la vita, tal che egli è non men simile a se stesso in la pittura di voi, che si sia conforme a se medesimo ne le rimembranze del cor mio”.

L'Aretino, ben conoscendo quanto il duca tenesse ad avere ritratti del padre, eseguiti dai maggiori artisti del tempo, così scriveva, accompagnando l'invio in dono di una medaglia di Danese Cattaneo con l'effigie del Medici, prima del 4 giugno del 1546, quando il Medici gli scrisse di averla ricevuta. Il 30 dicembre del 1546 scriveva a Cosimo accennando all'intaglio di un ritratto di Giovanni dalle Bande Nere. In realtà il più famoso ritratto messo in stampa lo si sarebbe dovuto a Enea Vico da Parma che vi stava lavorando il 17 agosto del 1549. Il ritratto inciso, secondo il tipo 'all'antica' inaugurato dalla medaglia del Cattaneo, era ultimato il 16 gennaio del 1550, quando venne inviato a Cosimo dal suo autore, che

glielo dedicò e l'accompagnò con questa lettera: “Illusterrissimo et Eccellentissimo Signor Duca, con quella riverenza che io son tenuto ne vengo con questa mia dinanzi alla Vostra Eccellenza et le presento et consacro quella poca virtu che m'ha donato Iddio, la quale apparisce nell'intaglio dell'Effigie dell'Invitto Signor Giovanni, Padre dell'Illustrissima persona vostra. Eccovi in una carta duoi effetti uno mostra il cuor mio quanto egli sia devoto a Vostra Eccellenza et l'altro gl'osservo la promessa, che io gli feci già di mandargli questo ritratto. Dio sa quanta diligenza io ho usata et fatica per farlo somigliare, per mezzo dell'Impronto proprio, per via del giuditio di chi lo vede, et per consiglio di chi l'amò, ama, et amerà sempre...”.

Prima del 1548, quando Cecchino Salviati avrebbe lasciato Firenze per Roma, era stato eseguita da lui la “testa, ovvero ritratto del signor Giovanni de' Medici, padre del duca Cosimo, che fu bellissima; la quale è oggi nella guardaroba di detto signor duca” come ricorda il Vasari nel 1568. E invero il dipinto è documentato fin dal primo inventario del Palazzo Ducale, risalente al 1553: “Un quadro di legname con ornamento di noce, pittovi drento il Signor Giovanni de' Medici, mano di Cechino Salviati” nella prima stanza della Guardaroba secreta, per comparire anche in seguito, ma senza il nome dell'autore, con la versione in tela dell'Olmo. Entrambe le opere erano in Guardaroba nel 1585 e Aldo Manuzio il Giovane, dovendo pubblicare a stampa l'immagine di Giovanni dalle Bande Nere, chiedeva a Belisario Vinta, Segretario del Granduca Francesco, “da qual ritratto dovrassi prendere, essendone due qui a Firenze, l'uno di Tiziano, l'altro del Salviati.”

Già Karla Langedijk nel 1980, nonostante la lettura ne fosse compromessa dallo sporco e da numerosi sollevamenti e cadute di colore, aveva attribuito al Salviati il ritratto restaurato (Firenze, Galleria Palatina, Depositi, inv. 1890 n.5195, olio su tavola, cm 65 x 45), considerato invece perduto dalla Cheney e dalla Mortari e sin qui in genere attribuito alla maniera o scuola del Bronzino e ritenuto un ennesimo ritratto di Cosimo I.

A prima vista, l'impatto con l'opera era tutt'altro che incoraggiante, per le numerose creste di colore unite alle cadute, qualcuna anche abbastanza estesa, e al colore oscurato, che potevano far pensare ad un'opera ormai condannata e destinata ineluttabilmente al tavolino di un deposito. In realtà il dipinto si poteva e si doveva salvare, se affidato ad una restauratrice di esperienza come Nicola Macgregor.

Già con la fermatura e il conseguente abbassamento dei sollevamenti, molta della pittura originale aveva ritrovato il suo luogo, e si poteva avere un'idea esatta di quante fossero in realtà le perdite, limitate fortunatamente al fondo, a parti della corazza e alla zona superiore della capigliatura, senza che avessero o quasi, coinvolto le parti più importanti, quelle fisionomiche.

La successiva pulitura ha consentito di recuperare una pittura luminosa, calda e squillante, tipica di Cecchino, veloce e, nello stesso tempo, accurata nella resa di dettagli e particolari.

La "testa, ovvero ritratto del signor Giovanni de'Medici" è risultata davvero "bellissima" come l'ha definita il Vasari oltre quattro secoli fa, e si colloca a giusto titolo in una galleria ideale che annovera, con l'auto-ritratto dell'artista e gli altri, di ignoti, nell'affresco col *Trionfo di Veio* dell'Udienza di palazzo, il *Giovane* della Collezione Aldobrandini di Frascati, il *Giovane con cerbiatto* già Torrigiani della collezione Liechtenstein, l'*Uomo con barba e berretto nero* della collezione Kress di New York, il *Giovane* di Saint Louis, il giovane *Giovan Battista Salviati* di Sarasota, il *Ridolfo Pio da Carpi*, l'*Uomo della famiglia Santacroce* e il *monsignor Giovanni della Casa* di Vienna e il *Ritratto di Pier Luigi Farnese* di Napoli.

Rispetto a quello dell'Olmo agli Uffizi, che pare una medaglia dipinta, con il volto di profilo e lo sguardo perso in una fissità innaturale perché desunto dalla maschera mortuaria, il Giovanni del Salviati appare un ritratto ideale che trasfigura il modello, facendolo assurgere ad una dimensione eroica fuori dal tempo, col suo sguardo intenso e fiero, la testa eretta, di tre quarti, su di un'armatura esemplata, con varianti, su quella, conservata nell'armeria ducale, e utilizzata dal Bronzino per ritrarre, intorno al 1545, un duca Cosimo bellicoso, nel quadro già nella Tribuna degli Uffizi e nelle repliche che se ne conoscono.

Cecchino dovette dipingere il ritratto dopo l'arrivo a Firenze del ritratto del Pace, di cui riprende la tipologia del condottiero con barba e baffi radi, e presumibilmente fra il 1546 e il 1548. Si ignora come sia stata accolta l'opera dal duca e dal suo potente maggiordomo Pier Francesco Riccio. Verrebbe da pensare non bene – anche se pare impossibile, vista la qualità del dipinto – se l'artista fu costretto dal disinteresse per lui e dalla mancanza di commissioni, a partire per Roma "con poca gratia e mal sadisfatto". L'11 luglio del 1548, come Don Miniato Pitti scriveva al Vasari, Cecchino era "per ire à Roma a settembre tutto camuffo" dopo averci lasciato un capolavoro oggi rinato a nuova vita e degno degli onori della Galleria Palatina.

Un disegno di Bernardino Poccetti per la Sala di Bona in Palazzo Pitti

Marco Chiarini

Bernardino Barbatelli, detto Poccetti, nacque a San Marino di Valdelsa nel 1548 e morì a Firenze nel 1612. Divenuto allievo di Michele Tosini, detto Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, Bernardino si dedicò con grande successo alla decorazione di facciate di palazzi: per questo fu anche chiamato Bernardino 'delle facciate' o 'delle grottesche', dal tipo decorativo prescelto, quello nato a Roma nella cerchia di Raffaello e sviluppato soprattutto nelle Logge del palazzo vaticano. Affermatosi come pittore di affreschi, ne divenne il maggiore esponente a Firenze negli ultimi due decenni del Cinquecento e nel primo del Seicento. In questa capacità portò avanti innumerevoli cantieri in palazzi, chiese e conventi fiorentini: in questa inesauribile produzione, un ruolo molto rilevante lo ebbe la pratica disegnativa in rapporto ai progetti da realizzare ad affresco (se ne conoscono pochi quadri a olio destinati a qualche chiesa fiorentina): questa pratica tipicamente fiorentina è rappresentata da progetti compositivi per interni e per composizioni figurative, ma soprattutto da studi di singole figure nei quali l'artista ne studiava gli atteggiamenti e le posture da inserire poi nell'intera composizione. La più grande collezione esistente è quella del Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi che ne possiede il cospicuo numero di 839¹, che, con quelli di altre collezioni europee e americane, supera in totale quello di più di mille fogli: testimonianza della cura con la quale l'artista preparava l'opera definitiva.

Il foglio che qui si presenta (fig. 1) viene quindi ad aggiungersi a quelli già esistenti agli Uffizi, portandone così il numero a 840: ma non sarà forse l'ultima testimonianza grafica ad aumentare il nucleo esi-

1. Attribuito a B. Poccetti. *Studio di due figure*. Disegno a matita rossa, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi.



2. B. Poccetti, *Battaglia di Prevesa* (Albania). Affresco, Firenze, Palazzo Pitti, Sala di Bona.



stente, poiché altri potranno forse aggiungersi in futuro nelle ricerche di quel grande fondo iniziato, come noto, da Leopoldo de' Medici (per un approfondimento del soggetto si veda il catalogo citato a nota 1).

Il disegno è relativo alla scena centrale dell'affresco rappresentante l'assedio della fortezza di Prevesa in Albania, espugnata dalle truppe dell'esercito toscano nel maggio 1605, e facente parte della decorazione ad affresco condotta dal Poccetti nel 1608-09 nella cosiddetta Sala di Bona per esaltare le campagne vittoriose condotte dal granduca Ferdinando I de' Medici contro i Turchi (l'altro episodio vittorioso è rappresentato sulla parete opposta), quindi verso la fine della sua attività (fig. 2)². Il foglio, di non grandi dimensioni³, si trova agli Uffizi tra quelli attribuiti a Guglielmo Cortese (Guillaume Courtois, 1628-1679), meno noto del fratello maggiore Jacques, detto 'Il Borgognone' divenuto famoso per la sua capacità di rappresentare in modo realistico episodi di battaglia e soprattutto scontri di cavalleria. Dato il soggetto del disegno nel quale un guerriero cristiano sta per uccidere a fil di spada un avversario turco, data la tecnica a matita rossa e la scritta a penna (probabilmente del XVIII-XIX secolo) che in calce lo assegna al Cortese, è comprensibile che il foglio abbia trovato la via nell'inserito dei non molti attribuiti al pittore borgognone.

A noi sembra che non ci possano essere dubbi sull'ascrizione al Poccetti di questo scattante disegno, sia per lo stile, sia per la sua corrispondenza al brano relativo nell'affresco: non si tratta infatti di una copia dallo stesso, ma una prima idea per quel gruppo, tracciata liberamente e senza tutte le minuzie nelle quali sarebbe incorso obbliga-

toriamente un copista. D'altra parte nel disegno non ci sembra riconoscibile la mano del Cortese, formatosi nell'ambito dello stile classicheggiante di Pietro da Cortona⁴, ma quella del Poccetti, la cui nervosità e senso dinamico si apparenta agli altri disegni attinenti alla stessa decorazione come riconosciuto dallo Hamilton⁵, che elenca gli altri pochi studi per questo episodio dell'affresco. È quindi interessante che ne sia riemerso uno ulteriore attinente a tutte e due le figure insieme che si pone, quindi, come progetto ultimo e comprensivo – diversamente dai due segnalati dall'Hamilton nel Museo di Berlino – per l'episodio centrale dell'affresco.

Note

¹ Sull'opera grafica dell'artista è sempre valido il catalogo per la LIVma mostra del Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, *Disegni di Bernardino Poccetti*. Introduzione e catalogo a cura di P.C. Hamilton, Firenze 1980.

² Per una riproduzione a colori dell'intero affresco, si veda: *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*. Vol. I. *Da Ferdinando I alle Reggenti (1597-1628)*, a cura di Mina Gregori, Firenze 2005, pp. 272-73.

³ Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inv. n. 1417 F. Matita rossa, mm 222x208. In basso a destra, a penna, la scritta: *Monsù Guglielmo Cortese Borgognone*. Vedi: A. Petrioli Tofani, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura 2*, Firenze 2005, p. 201.

⁴ Vedi: S. Prospero Valenti Rodinò, *Disegni di Guglielmo Cortese nelle collezioni del Gabinetto nazionale delle stampe. Istituto nazionale per la grafica*, Catalogo, Roma 1979.

⁵ Vedi il catalogo citato a nota 1, Nn. 84-85.

Qualche annotazione al termine della mostra *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*

Gianni Papi

Da qualche mese si è conclusa la mostra 'Caravaggio e caravaggeschi a Firenze', divisa fra la Galleria Palatina di Palazzo Pitti e la Galleria degli Uffizi, mostra che doveva chiudersi il 17 ottobre 2010 e che invece è stata prorogata, visto l'esito positivo di critica e di pubblico, fino al 9 gennaio 2011¹.

Ho cercato di dare all'esposizione, anche attraverso il catalogo², diversi piani di lettura, in modo che il collegamento con Firenze – sempre ricercato in ogni dipinto esposto – risaltasse in tutta la sua complessità ed aprisse anche nuovi orizzonti di studio. Così, le opere documentavano il loro rapporto con la città attraverso vari livelli: innanzitutto la maggior parte di esse si trovavano in mostra perché ancora conservate a Firenze, nelle due più grandi istituzioni museali, sedi peraltro dell'esposizione, che sono custodi di un patrimonio in gran parte acquisito per il sicuro gusto di Cosimo II verso il naturalismo di impronta caravaggesca. Un patrimonio che rappresenta la seconda concentrazione al mondo di opere di Caravaggio e dei suoi seguaci, dopo Roma.

In questo senso la mostra è stata anche l'occasione per una perlustrazione dei depositi, operazione che ha dato due importanti frutti: il definitivo inserimento, dopo un necessario restauro, nel corpus del

Ribera romano, del *San Pietro e San Paolo* dislocato presso la Corte d'Appello di Firenze (deposito delle Gallerie), opera che Rosenberg negli anni Settanta aveva accostato al gruppo del Maestro del Giudizio di Salomone (cat. 53). Ma soprattutto la ricerca nei depositi del Soffittone mi ha permesso di recuperare il bellissimo *Ritratto di giovane con colletto a lattuga* nel quale ho subito riconosciuto un'opera importante di Cecco del Caravaggio (fig. 1), che forse vi si è autoritratto; il restauro ha confermato l'intuizione e la tela è stata una fra le più ammirate della mostra (cat. 19). Le ricerche documentarie effettuate da Nadia Bastogi³ hanno anche potuto stabilire che il quadro, caduto nell'anonimato e completamente inedito quando l'ho visto io, aveva avuto un passato certamente più glorioso, dal momento che nel 1654 esso veniva collocato nella Tribuna degli Uffizi come opera del Caravaggio.

Dai depositi e dal Corridoio Vasariano sono inoltre riemerse opere poco note, che sono state

1. Cecco del Caravaggio (Francesco Boneri), *Ritratto di giovane con colletto a lattuga* (Autoritratto?), Firenze, Palazzo Pitti, depositi.



altrettante sorprese per i visitatori, che hanno particolarmente apprezzato (ne sono stato diretto testimone più volte, in occasione di varie visite) il *Ritratto di armigero* del Vasariano (fig. 2, cat. 21), che ho riferito in questa occasione a Gérard Douffet, ma anche la bellissima *Madonna della cesta* di Vouet (cat. 82); dopo che a lungo l'ho potuto esaminare in mostra, mi pare che anche il *Bravo che fa un gesto volgare* (fig. 3, cat. 83) proveniente da Palazzo Mansi a Lucca (ma mediceo a tutti gli effetti, perché trasferito a Lucca da Palazzo Pitti nel 1861), presentato come anonimo, debba essere ricondotto a Nicolas Régnier o a Simon Vouet, vista l'alta qualità dell'opera, che di certo chiama in causa un artefice tutt'altro che secondario; mentre la visione diretta, a poche decine di centimetri, ha permesso di potere ammirare in tutto il suo fulgore la qualità sublime del *San Gerolamo con due angeli* di Bartolomeo Cavarozzi (cat. 16), da sempre collocato sulla sopraporta della prima sala della Galleria Palatina, dove non si percepisce a pieno il livello di questo straordinario capolavoro, acquisito da Cosimo II nella primavera del 1617.

In mezzo alle teorie di *Ritratti di uomini illustri* che si snoda in alto lungo il corridoio principale degli Uffizi è collocato il cosiddetto *Ritratto*

2. Gérard Douffet, *Armigero*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Corridoio Vasariano.



3. Nicolas Régnier o Simon Vouet, *Bravo che fa un gesto volgare*, Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi.



del cardinale Baronio (cat. 4), per il quale sono convinto dell'autografia del Caravaggio; l'opera è stata restaurata (da Rita Alzeni), dopo che quindici anni fa era stata effettuata una leggera pulitura, in occasione della sua esposizione alla mostra romana 'La regola e la fama', quando John Spike avanzò la paternità del Merisi. Da allora il quadro aveva avuto poca considerazione critica; ho ritenuto quindi opportuno, vista la mia convinzione, riproporlo come opera del Caravaggio da datare alla fine del Cinquecento, e rifiutare l'iconografia attestata dalla scritta settecentesca applicata al momento dell'ingresso nella Serie Gioviana dei ritratti della Galleria (la tela fu acquisita sul mercato romano dagli emissari del Granduca nel 1704 come dipinta "dal Caravaggio"). Non si tratta quindi del Baronio, la cui effigie, tramandata da varie incisioni, è totalmente diversa, mentre potrebbe essere tentante riconoscervi un ritratto del cardinale Benedetto Giustiniani, estimatore e collezionista del grande pittore lombardo, che il Merisi stesso ritrasse in un dipinto che era registrato negli Inventari Giustiniani fino al 1667 (ho anche avanzato l'ipotesi che l'opera degli Uffizi sia un frammento di quel ritratto). Durante il restauro si è preferito non rimuovere la, seppur fuorviante, scritta settecentesca,

in quanto ormai storicizzata, né l'evidente ridipintura (anch'essa antica) che interessa l'anomala, verde veste del porporato; così il giudizio di autografia si limita al solo volto, al colletto e al cappello, del personaggio, che a mio avviso sono comunque sufficienti, considerata la perentoria sicurezza dell'esecuzione, l'intensità dello sguardo, la modulata luminosità della pelle, per stabilire l'intervento del Merisi.

Le opere in mostra non riguardavano solo quelle acquisite dai Medici (da Cosimo II e poi nel corso dei decenni successivi) per le due gallerie fiorentine, ma ho voluto che il loro reperimento fosse allargato anche ad altre realtà cittadine storicamente radicate a Firenze; così si sono potuti esporre due capolavori, pochissimo noti, di Orazio Borgianni (*Eraclito* e *Democrito* conservati nel Museo di Casa Martelli, cat. 11-12), ben cinque tele della Galleria Corsini, fra cui un inedito dipinto con *Giuditta e la fantesca* (cat. 47) che ho riferito con sicurezza a Manfredi e che è stata una

delle opere più ammirate della sezione Pitti, e il bel *Tributo della moneta* di Francesco Rustici (cat. 68), splendidamente restaurato per questa occasione. Dal misconosciuto Museo della Misericordia provenivano due autentici capolavori (presenti a Firenze sicuramente già nella prima metà dell'Ottocento) di Valentin e di Baburen; in particolare il *Cristo fra i dottori* di quest'ultimo (fig. 4, cat. 10) – opera pochissimo nota e pubblicata solo nel catalogo del museo del 1981 – va ad inserirsi fra i capolavori assoluti del pittore olandese.

Molto rumore ha poi fatto la riproposta, da parte mia e di Keith Christiansen, del *Ritratto di Maffeo Barberini* (fig. 5, cat. 1) – proveniente da una collezione privata storicamente radicata a Firenze – come opera giovanile del Caravaggio. Dal 1951 la tela non era stata più esposta, e dal 1963 era cominciato il suo declino critico e la fuoruscita dal corpus riconosciuto delle opere del Merisi, dopo che per tutta la prima metà del XX secolo ne era stata prevalentemente (con l'opposizione costante di Longhi) riconosciuta l'autografia. In questa occasione il quadro è stato restaurato (da Muriel Vervat) e sottoposto ad analisi scientifiche. Da parte mia (e nemmeno da parte di Christiansen, che mi ha appoggiato in questa riemersione dell'opera; anche la Gregori, in precedenza negativa, ha ora accolto la paternità caravaggesca) non esistono dubbi, vista la qualità molto alta e una serie di caratteristiche, anche tecniche (confermate dalle analisi), che corrispondono all'esecuzione del Merisi. Un Merisi certo molto giovane, forse all'inizio (1595 circa) del suo rapporto col cardinal Del Monte, nel cui entourage potrebbe essere maturata la commissione di un ritratto del giovane Maffeo, da poco investito della carica di Protonotario Apostolico.

Agli Uffizi erano esposti i dipinti degli artisti in diretto collegamento con Firenze, coloro cioè che vi hanno soggiornato: Artemisia Gentileschi (con una sequenza di capolavori che spero abbiano restituito giustizia alla grande pittrice, dopo il cattivo servizio che le era stato riservato alla mostra romana del 2001)⁴, Battistello Caracciolo e Theodor Rombouts. Una sezione, quella di quest'ultimo, a cui sono particolar-

4. Dirck van Baburen, *Cristo fra i dottori*, Firenze, Museo della Misericordia.



5. Caravaggio (Michelangelo Merisi), *Ritratto di Maffeo Barberini*, Firenze, collezione privata.



mente legato, dal momento che è pressoché inedita e costruita intorno alla pala fiorentina di San Simone con *San Francesco stigmatizzato* (cat. 61), che dal 1998, da quando cioè vi ho riconosciuto la paternità del pittore anversese, costituisce l'unica testimonianza sicura del soggiorno fiorentino (ma anche italiano) di Rombouts, presente in città dal 1620 al 1624, su invito di Cosimo II. Intorno alla pala ho riunito altri tre dipinti nei quali mi sembra di avvertire contatti col soggiorno fiorentino del pittore, sia stilistici, come nel *San Sebastiano* del museo di Mdina a Malta (cat. 63) o nel *Banchetto* dell'Accademia di San Fernando a Madrid (fig. 6, cat. 62), dove alcuni dei volti dei commensali hanno stretti rapporti fisionomici con i protagonisti della pala di San Simone, e iconografici, come nel caso del *Cavudenti* del Museo del Prado (cat. 64), che mostra chiaramente la dipendenza compositiva dall'omonimo e dibattuto dipinto del Caravaggio, conservato a Palazzo Pitti (cat. 8), ed esposto in mostra con l'attribuzione al Merisi, alla quale, oltreché Mina Gregori, autrice dell'attribuzione nel 1975, sia io che anche Keith Christiansen, crediamo.

Di questo momento giovanile di Rombouts, toccato dall'ambiente fiorentino, dall'artista appunto frequentato dal 1620 al 1624, potrebbe anche far parte (o almeno essere stato eseguito poco dopo il ritorno ad

Anversa) un dipinto raffigurante *Maddalena* che si trova, ancora anonimo, col generico riferimento a scuola fiamminga del Seicento, presso il Musée des Beaux-Arts di Lille (fig. 7). Potrebbe suggerirlo la sontuosità della veste, il trattamento cangiante delle stoffe, che possono essere dipendenti dal contatto con la pittura fiorentina contemporanea, come accade del resto – su un altro piano, con l'omaggio al Cigoli – nel *San Francesco stigmatizzato* per San Simone.

In diverse parti del catalogo (oltreché nella scheda dedicata al dipinto da Mina Gregori), è stata sottolineata l'importanza del *Cavudenti* e la possibilità di una precoce presenza del quadro a Firenze, forse arrivato col ritorno in città di Antonio Martelli (per il quale potrebbe essere stato dipinto) nel 1609. Alla presenza a Firenze di questa scena – la prima scena conviviale con figure a grandezza naturale, intorno a un tavolo, dal sapore fortemente realistico – ho proposto di far risalire l'inte-

resse evidente di Cosimo II per soggetti conviviali, come attesta l'acquisto delle tele di Bartolomeo Manfredi (in particolare il *Concerto* e i *Giocatori di carte*, sciaguratamente oltraggiati dall'attentato del 1993) e di quelle di Gerrit Honthorst (le sue tre *Cene* splendevano nella sala del Verone agli Uffizi)⁵. In tale ottica potrebbe dunque leggersi anche l'interesse di Rombouts per queste scene, ampiamente frequentate ad Anversa e forse già a Firenze, se il *Banchetto* di Madrid fosse stato eseguito qua; d'altra parte l'esecuzione da parte del pittore di quattro versioni del *Cavadenti* (in mostra, come ho detto, quella del Prado) non fa altro che attestare l'importanza del prototipo del Caravaggio, che evidentemente già all'inizio del terzo decennio (Rombouts è a Firenze, a cominciare dal 1620) era sicuramente a Firenze. Un'altra traccia dell'impressione suscitata dal *Cavadenti* si ritrova pure in una delle scene di Honthorst; solo dopo avere licenziato il catalogo mi sono accorto che all'interno della *Cena con suonatore di liuto* degli Uffizi (fig. 8, cat. 33), del grande pittore olandese, si consuma una situazione analoga a quella del prototipo del Merisi. Il malcapitato a destra nel dipinto riceve sorridenti cure (e suscita l'ilarità degli altri commensali) per avere perso un dente, magari mentre si stava abbuffando con voracità sul cibo: non sono altro che garze infatti quelle che si trovano sul piatto, e quelle che la donna estrae insanguinate dalla bocca del dolorante avventore, che si aiuta col vino a lenire la sofferenza imprevista. Non è escluso che sia stato proprio Cosimo II a richiedere a Honthorst un soggetto di questo tipo (dal momento che la *Cena* viene espressamente commissionata e pagata il 16 febbraio 1620), sulla scia cioè del dipinto di Caravaggio che il granduca doveva particolarmente tenere in considerazione.

Agli Uffizi un'importante sezione era dedicata all'episodio della cappella Guicciardini in Santa Felicita – diffusamente trattato anche in uno dei miei due saggi in catalogo – in cui furono coinvolti Gerrit Honthorst, lo Spadarino e Cecco del Caravaggio⁶; non starò qui a ripetermi, basti tuttavia accennare nuovamente ad uno dei temi più insistentemente toccati dalla mostra, del quale la vicenda contrastata della cappella Guicciardini sembra essere una calzante testimonianza: la dicotomia fra il gusto della corte granducale, e di Cosimo II in particolare, per la pittura naturalistica che arrivava da Roma e l'indifferenza

6. Theodor Rombouts, *Banchetto*, Madrid, Museo della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.





7. Theodor Rombouts, *Maddalena*, Lille, Musée des Beaux-Arts.

della città e del suo ambiente artistico per quegli stessi quadri, che non provocarono influenze su quel medesimo ambiente. L'ultima sezione degli Uffizi, dedicata ad alcuni dipinti di altrettanti artisti fiorentini (Andrea Comodi, Anastagio Fontebuoni, Giovanni Martinelli, Jacopo Vignali... fra gli altri), voleva essere una necessaria presa di visione dei pur sporadici, ma a mio parere significativi, esperimenti naturalistici che tali pittori, espressione di una linea non certo vincente a Firenze, misero in atto, magari per presto abbandonarli (come nel caso di Vignali); oppure quegli stessi pittori furono costretti a successi limitati e a commissioni prevalentemente provinciali, come nel caso di Martinelli o degli ultimi anni un po' oscuri, trascorsi in città, di Andrea Comodi. Al Comodi, e ai suoi disegni naturalistici, databili forse ancora nel Cinquecento, era dedicata l'ultima sala della mostra, che tanta sorpresa suscitava sul visitatore, il quale, nella maggior parte dei casi, si trovava per la prima volta al cospetto di quei disegni di incredibile modernità, al punto che più d'uno restava incredulo sulla loro 'anzianità' di oltre quattro secoli⁷.

Proprio questa dicotomia suggerisce un'altra domanda, diverse volte formulata in modo più o meno esplicito nelle pagine del catalogo: la storia della pittura a Firenze nel Seicento poteva prendere un altro corso se...? Se la cappella Guicciardini fosse stata realizzata secondo il progetto coraggioso (poi però non perseguito con altrettanto coraggio) pensato da Piero Guicciardini. Una pala d'altare clamorosa e sconvolgente come la *Resurrezione* di Cecco del Caravaggio poteva turbare gli animi degli artisti fiorentini? convertirli sulla via di Damasco? se essa fosse arrivata a Firenze... Poteva crearsi un vero e proprio movimento caravaggesco (cosa che mai avvenne) se lo stesso Merisi, in quel suo ultimo viaggio, fosse approdato a Firenze nell'estate del 1610, come l'affascinante ricostruzione contenuta nel saggio di Cecilia Fabbri in catalogo⁸, lascia ipotizzare? Ma Caravaggio non giunse a Firenze, malgrado – se ne può essere certi – Cosimo II non aspettasse altro. D'altra parte Firenze sembrava essere nel destino di Caravaggio e si stenta a credere che egli non vi sia mai stato, al di là di quello che poteva essere il vero approdo dalla fuga da Napoli prima di raggiungere Roma a grazia ottenuta, se la morte non fosse intervenuta, per la debolezza fisica e la salute ormai precaria. A cominciare dal rapporto importantissimo e decisivo col cardinal Del Monte, rappresentante diplomatico del granduca fiorentino a Roma, per continuare con i ripetuti contatti col fiorentino Maffeo Barberini (una ragione in più per la presenza del suo 'Ritratto' giovanile in mostra), e ancora con i due cavalieri di Malta che nell'isola protessero il pittore, Francesco dell'Antella (committente dell'*Amore dormiente* di Pitti) e soprattutto Antonio Martelli.

Come si vede, la materia che questa mostra ha portato alla ribalta – a distanza di quarant'anni da quella di Evelina Borea⁹, che, mi sia consentito, non affrontava in modo esplicito il complesso rapporto col naturalismo caravaggesco da parte della città, mancando certo ancora all'appello un episodio decisivo e suscitatore di molte riflessioni, come quello della cappella Guicciardini, che è noto solo dal 1989¹⁰ – è quanto mai articolata e ricca. Mi auguro davvero che il catalogo, di cui sono soddisfatto (e ringrazio qui tutti i collaboratori che hanno certamente dato il meglio dei loro talenti), possa essere

fonte di stimoli per nuove indagini e studi, vista l'importanza e la molteplicità dei temi che quella dicotomia – di cui la mostra ha voluto essere concreta, storica espressione – porta con sé.

Note

¹ *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, mostra a cura di S. Casciu, A. Natali e G. Papi; ideazione scientifica della mostra: Gianni Papi.

² *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, catalogo della mostra a cura di G. Papi, Firenze, 2010.

³ Il ritrovamento documentario è avvenuto all'interno della generale revisione di tutti i documenti relativi ai dipinti in mostra, compiuta da N. Bastogi, *Novità e riflessioni su Caravaggio e sui caravaggeschi negli archivi di Firenze/Regesto*, in *Caravaggio e caravaggeschi...*, cit., pp. 336-367.

⁴ *Orazio e Artemisia Gentileschi*, catalogo della mostra (Roma-New York-Saint Louis) a cura di K. Christiansen e J. Mann, Milano, 2001.

⁵ Si veda in particolare G. Papi, *Caravaggio, Artemisia e gli altri*, in *Caravaggio e caravaggeschi...*, cit., pp. 22-41.

⁶ Si veda G. Papi, *Da Roma a Firenze: dal 'Martirio di san Matteo' di Caravaggio alla 'Resurrezione' di Cecco*, in *Caravaggio e caravaggeschi...*, cit., pp. 68-85.

⁷ G. Papi, *I disegni dal naturale di Andrea Comodi*, in *Caravaggio e caravaggeschi...*, cit., pp. 318-333.

⁸ M.C. Fabbri, *L'anello mancante. Nuove ipotesi sulle circostanze di morte del Caravaggio*, in *Caravaggio e caravaggeschi...*, cit., pp. 50-67.

⁹ E. Borea, *Caravaggio e caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra, Firenze, 1970.

¹⁰ G. Corti, *Il "Registro dei mandati" dell'ambasciatore granduca Piero Guicciardini e la committenza artistica fiorentina a Roma nel secondo decennio del Seicento*, in *'Paragone'*, 473, 1989, pp. 108-146; G. Papi, *Pedro Nuñez del Valle e Cecco del Caravaggio (e una postilla per Francesco Boneri)*, in *'Arte cristiana'*, 742, 1991, pp. 39-50; per un ampio esame della vicenda, al di là di quanto già presente in catalogo, si veda G. Papi, *La cappella Guicciardini in Santa Felicità: la difficile trasferta fiorentina della "schola" del Caravaggio*, in *Gherardo delle Notti, lacerti lirici. L'Adorazione dei pastori risanata dopo l'attentato*, a cura di A. Natali, Cinisello Balsamo (Milano), 2003, pp. 41-65.

8. Gerrit Honthorst, *Cena con suonatore di liuto*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Un Bimbi mediceo ritrovato ed acquistato per il Museo della Natura morta di Poggio a Caiano

Stefano Casciu

Il mercato antiquario nazionale ed internazionale pullula di dipinti di natura morta. È un fatto ben comprensibile: i soggetti di natura morta (con qualche eccezione, che per ovvi motivi scaramantici non cito) sono molto allettanti e graditi non solo dai collezionisti e dagli specialisti, ma anche da chi voglia godere nella sua abitazione privata di un 'pezzo' di pittura piacevole, godibile e forse più facilmente inseribile di altri generi pittorici in un contesto di arredo d'ambiente.

Non capita spesso, però, di ritrovare sul mercato un dipinto di natura morta perfettamente riconoscibile nell'inventario di una collezione storica, non rintelato e quindi dotato sul retro dei suoi numeri di riferimento inventariale riscontrabili con esattezza nei documenti d'archivio, e per di più ancora fornito della sua cornice originale.

L'opera in questione, che oggi fa nuovamente (e felicemente) parte del patrimonio artistico pubblico, è una piccola tela di Bartolomeo Bimbi raffigurante un *Vaso di ranuncoli con due uccelletti bianchi* (fig. 1), documentata nel 1722 tra le opere commissionate al pittore dal Granduca Cosimo III per essere destinata alla Villa della Topaia, luogo dove il Principe radunò – a partire dal 1691 – una consistente raccolta di nature morte, unica nel suo genere.

Alla fine del 2010, grazie ad una disponibilità di fondi ministeriali e all'interessamento dell'allora Direttore Generale Mario Augusto Lolli Ghetti, il dipinto è stato acquistato per il Polo Museale Fiorentino dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Molto opportunamente la Soprintendente Cristina Acidini lo ha

destinato al Museo della Natura Morta di Poggio a Caiano, che per più di un motivo era la sua destinazione naturale. L'attuale direttrice della villa, Maria Matilde Simari, ne ha curato il suo inserimento nelle sale del museo e la presentazione al pubblico in occasione della Settimana della Cultura 2011.

Al momento della sua emersione nel mercato antiquario, il piccolo dipinto (inv. 1890, n. 10582, cm. 52 x 40) è stato subito acquistato da un collezionista fiorentino, che ne aveva compreso non solo la qualità artistica, ma anche la specifica identità. Ciò accadeva nel 2008 quando, insieme a Chiara Nepi, studiosa di botanica e di storia delle scienze naturali, progettavo la mostra *Stravaganti e bizzarri. Ortaggi e frutti dipinti da Bartolomeo Bimbi per i Medici*, organizzata grazie al Comune di Poggio a Caiano nelle Scuderie della villa medicea. La mostra era dedicata ad un settore specifico della produzione pittorica

1. Bartolomeo Bimbi, *Vaso di fiori con due uccelletti bianchi e gialli*, 1722, Museo della Natura Morta, inv. 1890 n. 10582.



2. Bartolomeo Bimbi, *Vaso di fiori con due uccelletti grigi e neri*, 1722, Museo della Natura Morta, inv. 1890 n. 7123.



di Bartolomeo Bimbi, i frutti e gli ortaggi di dimensioni o di caratteristiche naturali eccezionali. Ma l'esposizione, allo stesso tempo, testimoniava anche della raccolta di nature morte che Cosimo III aveva allestito nella villa della Topaia. La rilettura e l'esame della documentazione d'archivio relativa a questo significativo episodio del collezionismo mediceo di nature morte mi aveva consentito di ripercorrere e di precisare i tempi, le modalità e l'esatta consistenza di quel complesso di oltre ottanta dipinti di soggetto botanico e floreale, già oggetto delle attente meditazioni critiche di Ilaria Della Monica (vedi il suo articolo *Bartolomeo Bimbi, Paolo Segneri e Cosimo III*, in "Artista. Critica dell'arte in Toscana", 1992, pp. 36-65). Tra i dipinti inviati dal Granduca alla Topaia vi era un *pendant* formato da due piccole tele di Bartolomeo Bimbi raffiguranti *Vasi di fiori con uccelli*, opere ben individuate nei documenti della Guardaroba medicea, ma delle quali se ne conosceva fino ad allora solo una, con un *Vaso di ranuncoli ed anemoni con due uccelletti* (fig. 2), arrivato a noi senza cornice (inv. 1890, n. 7123, dal 2008 nel deposito del Museo della Natura Morta, inaugurato nel giugno 2007). I documenti ci dicevano che l'altra metà del *pendant* condivideva con la prima il soggetto, del tutto analogo, le misure, l'autore, la data d'ingresso nella Guardaroba Medicea (16 maggio 1722, ASFi, Guardaroba Medicea 1292, c. 62r) ed il successivo passaggio nella villa della Topaia (28 maggio 1722, Ibidem, c. 68r e v). Le due tele si ritrovano poi nei successivi inventari mediceo-lorenesi delle residenze di campagna,

ad esempio in quello del 1760 della villa di Careggi (ASFi, Guardaroba Medicea Appendice 91, al n. 51). Non vi sono notizie sul periodo e sui motivi dell'uscita della tela dalle collezioni dinastiche fiorentine, ma vi sono numerosi riscontri che ci fanno comprendere come, in caso di *pendant* o di serie di dipinti, sia potuto accadere, soprattutto nel corso dell'Ottocento, che un'opera uscisse dalle raccolte granducali fiorentine, in modo forse non del tutto lecito ma che poteva passare facilmente inosservato proprio per l'esistenza di esemplari analoghi, a volte anche registrati con un unico numero di inventario. L'improvvisa riemersione della tela (la cui identificazione, confermata dal ritrovamento della firma e della data nel recente restauro, era apparsa immediatamente certa, non solo per la corrispondenza ai dati documentari, ma anche per la qualità pittorica del tutto degna del Bimbi e coincidente con quella del dipinto già in proprietà

pubblica), e soprattutto la cortese disponibilità del proprietario, mi avevano consentito di renderla nota per la prima volta, illustrandola nel catalogo della mostra di Poggio a Caiano (*Stravaganti e bizzarri*, cit., p. 37, fig. 34, purtroppo riprodotta per errore in controparte).

Il collezionista, ben conscio del significato che avrebbero avuto la reintegrazione dell'opera nelle raccolte pubbliche e il suo ricongiungimento col suo *pendant*, poco dopo l'acquisizione la offrì in vendita al Polo Museale Fiorentino. Io stesso mi sono occupato di predisporre la relazione storico-artistica a supporto dell'acquisto, per il perfezionamento del quale però non vi erano, in quel momento, le condizioni economiche. Come ho già detto, esse si sono poi fortunatamente concretizzate alla fine del 2010, consentendo il felice recupero del dipinto.

Vorrei nuovamente sottolineare un particolare importante: il dipinto, in ottime condizioni conservative, è dotato della sua bella cornice originale, una salvadora dorata, che corrisponde a quella realizzata nel 1722 (e documentata nella Guardaroba medicea) prima di inviare l'opera alla Topaia con la sua compagna che, pur rimanendo sempre conservata nelle collezioni museali fiorentine, ha perso la sua.

Nel 2010, prima dell'acquisto da parte del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Il *Vaso con ranuncoli e due uccelletti bianchi* è stato esposto nella mostra *Flora romana* (curata da Francesco Solinas ed allestita a Tivoli, nella Villa d'Este). Ilaria Della Monica, nella scheda in catalogo, ha ripercorso le vicende del dipinto, sottolineando un fatto significativo: le due tele furono le ultime consegnate dal Bimbi al Granduca Cosimo III prima della morte del sovrano, caduta nel 1723. Lo stile rispecchia appieno la fase tarda della pittura del Bimbi, presentando quel tocco più sfrangiato che si riscontra anche in altre tele esposte a Poggio a Caiano, come ad esempio nel *Vaso di rosolacci* (inv. 1890, n. 6941, la si veda in *Villa Medicea di Poggio a Caiano. Museo della Natura Morta. Catalogo dei dipinti*, a cura di S. Casciù, Livorno 2009, n. 33). Il rapporto fra l'artista ed il suo principale committente, durato venticinque anni, fu tra i più lunghi e consolidati, e corrispondeva certamente anche da una comunanza di intenti di sensibilità, e di amore per la Natura che andava molto al di là della relazione tra un artista suddito e il sovrano mecenate. Anche per questo il ricongiungimento delle due tele e la loro esposizione nel Museo della Natura morta di Poggio a Caiano, nella sala dedicata ai 'fiori medicei', assume un significato speciale, perfino commovente.

Le aporie di Adriano Cecioni

Ettore Spalletti

Si pubblica qui il testo della conferenza tenuta dall'autore, il 16 novembre nella Galleria d'arte moderna, per la presentazione della terracotta *Colpo di venti* del Cecioni

È un dato di fatto che l'arte di Cecioni sia poco studiata dalla critica moderna, soprattutto se si consideri la profluvie di bibliografia che riguarda i suoi compagni d'avventura "macchiaioli". Infatti sono pochissimi gli studi che su di lui sono comparsi negli ultimi venti anni.

Comincerò ricordando un breve saggio di Giuliano Matteucci del 1991 che contiene alcune notazioni interessanti. In particolare quella secondo la quale la sua produzione artistica viene considerata non coerente con le sue idee sull'arte, e su questo concetto tornerò anche io fra breve. Inoltre nel saggio veniva notato come l'artista si sia mantenuto piuttosto appartato rispetto ai suoi compagni macchiaioli, anche perché egli ebbe sempre rapporti difficili con tutti. Ed infine veniva sottolineato il carattere umorale dell'artista, che suggestivamente veniva paragonato, per questo, a Lorenzo Lotto.

In quello stesso anno, e in un numero diverso della stessa rivista "800 italiano", Paul Nicholls pubblicava un breve saggio sulle caricature disegnate da Cecioni per la rivista inglese "Vanity Fair" nel 1872 durante il suo soggiorno londinese intrapreso sperando, ma con scarsa fortuna, di aperture del mercato inglese verso la sua produzione.

1. *La visita al sepolcro*, 1865, gesso, cm 155x113x36. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.





2. *Il suicida*, 1865-67, gesso, cm 218x74x74. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

3. *Artisti al Caffé Michelangelo*, 1867, acquerello, collezione privata.

Fra il 1995 e il 1997 comparvero due saggi di Stefano Gallo dedicati ai rapporti di Cecioni con l'ambiente napoletano nel suo soggiorno di studio in quella città durato dal 1863 al 1867, nei quali veniva sottolineata l'influenza della sua pittura nei confronti di artisti quali de Gregorio, Rossano e lo stesso De Nittis. Ma era lo stesso studioso ad osservare che i dipinti sicuri da lui eseguiti a Napoli citati in una sua lettera sono irreperibili; e gliene attribuiva altri non documentati con certezza, e che a mio modo di vedere non sono del tutto convincenti.

Occorre arrivare al 2000 per registrare un altro contributo, quello di Alessandro Salvatici, nel quale l'autore prendeva in esame le due sculture giovanili più importanti: la *Visita al sepolcro* (fig. 1), primo saggio del pensionato di studio a Napoli, e il *Suicida* (fig. 2) del '66-'67 inviato a Firenze come seconda prova. Tornerò presto su queste due opere, sulle quali lo studioso proponeva idee critiche interessanti. Ma ora vorrei completare questa breve rassegna bibliografica.

Nel 2009, nel bollettino dell'Accademia degli Euteleti, è stato pubblicato un breve saggio di Elena Marconi nel quale la studiosa proponeva di aggiungere allo scarno catalogo delle sculture di Cecioni un *Michelangelo* da lei identificato con un'opera citata da alcuni documenti.

Nel 2010, infine, sulla rivista on line dell'Associazione "Memofonte" sono stati pubblicati due saggi. In un primo Elena Miraglia ha studiato i tentativi di Cecioni di affermarsi in alcuni concorsi nazionali per l'esecuzione di monumenti a Carlo Alberto (nel 1860), e poi per quelli a Garibaldi per Udine e a Quintino Sella per Roma, rispettivamente nel 1883 e nel 1884; tentativi che, come si sa, non ebbero alcun esito. In un secondo saggio sullo stesso numero della rivista Irene Calloud illustrava i criteri che hanno presieduto alla costruzione di una banca dati sul notevolissimo archivio di documenti acquistato nel 1938 da Lamberto Vitali presso la libreria antiquaria Gonnelli e da lui lasciato per testamento alla Marucelliana nel 1993. Tutti i documenti sono riprodotti in immagini digitali e per essi è stata creata una maschera di ricerca dotata di molte chiavi di interrogazione, consultabile on line sul sito di quella associazione.

A queste "voci" bibliografiche va aggiunto soltanto un saggio del 2003 di chi scrive in cui ho studiato il "Giornale Artistico" di Cecioni; e,



4. *Bambini che lavorano l'alabastro*, 1866-67, olio su tela. Milano, Pinacoteca di Brera.



naturalmente, vanno aggiunte anche le schede di catalogo di alcune mostre di pittura macchiaiola in cui, però, sono stati esposti sempre i soliti quattro o cinque quadri ritenuti sicuri. A partire dal ben noto acquerello che raffigura gli artisti nel Caffè Michelangelo (fig. 3), solitamente datato intorno al 1867, all'indomani cioè del suo rientro da Napoli, quando però lo storico Caffè aveva già chiuso i battenti, e dunque opera da considerarsi eseguita a memoria – e che fu posseduta da Signorini – nella quale vediamo caricaturati molti dei protagonisti della fronda macchiaiola (ma vi mancano Abbati e Fattori) e raffigurati i dipinti da loro eseguiti sulle pareti del locale.

5. *Interno con figura*, 1868, olio su tela. Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea.





6. *Ritratto della moglie*, 1867 ca., olio su tela, cm 38,5x31. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

Affrontando il tema della sua pittura va subito detto che i pochi – anzi pochissimi – quadri ritenuti sicuri dalla critica cadono tutti nel ristretto giro di anni fra il 1867 e il 1870 circa. I tentativi di attribuirgli vedute napoletane, fra cui quelle proposte da Stefano Gallo di cui si diceva poco fa, sono state accolte con cautela; anche nel caso della *Veduta* della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti proveniente dalla collezione Ambron.

Per commentare quella breve serie di quadri mi piace utilizzare alcuni concetti proposti da Raffaele Monti nel suo libro del 1984 dedicato a "Signorini e il naturalismo europeo"; prima di tutto osservando come lo studioso abbia individuato chiari segni degli interessi di Cecioni per la pittura del Quattrocento, ben evidenti, per esempio, nei *Bambini che lavorano l'alabastro* del 1866-'67 (fig. 4). Ma va detto che si tratta di un interesse tutto rivolto verso astrazioni geometrizzanti dello spazio e delle figure. Se si considera che siamo, per dire, negli anni del *Canto dello stornello* e del *Pergolato* di

Lega – vale a dire nel momento in assoluto più alto della pittura dell'artista di Modigliana – possiamo misurare tutta la distanza che separa le figure quasi marionettistiche di Cecioni dall'atmosfera limpida e serena che domina quei capolavori leghiani, pur desunta dalla misura e dai ritmi sospesi della pittura di lontana tradizione pierfrancescana.

Certo, per fare un altro esempio, anche Cecioni nei suoi dipinti dimostra la capacità di creare atmosfere sospese, ma in alcuni casi addirittura enigmatiche. Nel così detto *Interno con figura* (fig. 5) cosa sta facendo la giovane donna che, interrotto il lavoro di cucito, posa la testa sull'alto materasso del letto che domina lo spazio della stanza? È un gesto di abbandono o di sconforto, o forse un momento di riposo? Questo, probabilmente, è il dipinto più vicino a quelli elaborati dai suoi colleghi al tempo di Piagentina, ma come ha notato giustamente Laura Lombardi commentandolo per una mostra recente sulla pittura macchiaiola, se affine è il sentimento di sospensione dell'ora, dell'irripetibile fissare nel tempo e nello spazio una scena di vita quotidiana, anche in questo quadro Cecioni astrae geometricamente lo spazio e le figure, come negli *Alabastrai*; e simile è la minuta percezione degli arredi e degli oggetti raffigurati.



7. *Le ricamatrici*, collezione privata.

Discorso analogo potrà farsi per *Il gioco interrotto*; qui anzi la geometrizzazione dello spazio viene percepita in maniera ancora più evidente nella sequenza delle tre stanze in fila che caratterizza la scena. E le espressioni dei fanciulli sono addirittura inquietanti nella loro fissità e nello stupore per l'interruzione dei giochi di guerra imposta dalla madre. Semmai qui noteremo una illuminazione diversa rispetto ai quadri precedenti, data da una luce che proviene dalle finestre sulla sinistra, che ha indotto qualche critico ad evocare la pittura olandese d'interni del Seicento oppure quella dei pittori nordici che Cecioni, forse, conobbe a Napoli.

In questa scarna serie di quadri, secondo Monti, Cecioni ha evocato un mondo "saturnino dove le figure appaiono talvolta come impalate in spazi sul filo di cadenze d'ombra da palcoscenico".

Una medesima aspirazione ad astrarre le forme domina anche il *Ritratto della moglie* (fig. 6), in una messa a fuoco in primissimo piano dell'immagine che

si staglia sullo sfondo di una carta da parati che decora con semplicità la parete. Lo sguardo assorto, anzi triste, il pallore del volto da ammalata, che risalta sul nero compatto del modesto vestito che indossa, ci trasmettono un sentimento di inquietudine, rafforzato anche dalla resa cromatica giocata su toni limpidi. Ed il formato particolare – incerto fra il rettangolare e il centinato – come giustamente ha notato Silvestra Bietoletti schedando questo dipinto per una recente mostra di Macchiaioli – richiama quello dei dagherrotipi, quasi rendendo il ritratto un fotogramma di una scena dolorosa, evocata – come è stato detto – in uno spazio astrattivo che appartiene più alla memoria che al quotidiano.

L'ultimo quadro che presento è quello che a me sembra il più vicino alle poetiche e soffuse atmosfere dei dipinti di Abbati, Lega, Signori, Borrani al tempo di Piagentina. È questo *Le ricamatrici* (fig. 7), con le due donne al balcone intente al lavoro ritratte su un aperto sfondo di campagna, in una intonazione, anche cromatica e luminosa oltre che sentimentale, non lontana, appunto dalle atmosfere di Piagentina. Ma anche qui, per esempio nella figura in primo piano, la luce crea bizzarri giochi astratti sulle mani e sul volto della ragazza, sulla sua veste bianca e sul lungo grembiale rosso.



8. *Bambino con il gallo*, 1868, gesso, cm 79x43x35. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

Questi quadri, lo si è detto, cadono, a quanto pare, nel breve giro di tre-quattro anni, cioè subito dopo il rientro di Cecioni da Napoli. Ma se li vogliamo inserire in una sequenza coerente con le sculture da lui eseguite subito prima e subito dopo aver dipinto quei quadri, ci accorgiamo che nascono notevoli problemi critici.

La *Visita al sepolcro*, come si è detto, è del '65 ed è il suo primo saggio inviato da Napoli. Qui poco importa discutere se l'opera che abbiamo in Galleria sia una seconda formatura o meno, visto che i documenti attestano che il rilievo arrivò a Firenze rotto, mentre il nostro gesso non mostra tracce di quel danno. Interessa invece notare come quest'opera ben si inserisca nella serie dei dipinti che abbiamo appena commentato. Anzi qui il quattrocentismo delle figure delle due donne evoca una malinconica comunicazione sentimentale che a mio parere – e qui so di andar contro l'opinione di alcuni illustri studiosi, primo fra tutti proprio Monti – rende questo rilievo la sua opera più vicina al poetico mondo leghiano di Piagentina. Anche se, va riconosciuto, la forzatura fisionomica della donna più anziana ricorda lo straniamento espressivo così evidente nei suoi dipinti immediatamente posteriori.

Cecioni accompagnò l'invio di questo rilievo con una lettera alla direzione dell'Accademia fiorentina in cui affermava che esso era il frutto della sua intenzione di creare un'arte individuale, spogliata della "presunzione del completo", espressiva insomma della sua volontà "di metterci soprattutto un carattere che addimostri che io intendo fare un'arte che rappresenti me, me solamente". Alessandro Salvatici, da ultimo, ha interpretato questo brano come espressivo della volontà di ricercare un principio di verità, in piena sintonia dunque con gli interessi molto affini degli artisti napoletani che egli frequentava, votati al "realismo" come riconobbe Francesco Netti recensendo la Promotrice napoletana del 1864.

Io ho qualche dubbio che quell'aspirazione espressa da Cecioni verso un'arte fortemente individuale possa esser considerata come manifestazione di interesse verso il "realismo", almeno per quello che riguardava le ricerche dei napoletani; e questo rilievo continua ad apparirmi, intuitivamente, molto più vicino al mondo degli affetti leghiani.

Con le tendenze realiste napoletane è certamente più confrontabile la sua opera successiva, il *Suicida*, spedito nel '67 da Napoli come ultimo saggio di pensionato. Sappiamo delle polemiche che l'opera suscitò al suo arrivo a Firenze; polemiche nelle quali si discusse quasi esclusivamente del soggetto scandaloso e non delle qualità stilistiche della scultura; e sappiamo che il corpo accademico, con le lodevolissime eccezioni di Giovanni Duprè ed Aristodemo Costoli, si dichiarò contrario all'esecuzione in marmo. Certo il tema del suicidio era inedito nelle arti figurative moderne, anche se non nella letteratura, a partire da quella romantica naturalmente, da Goethe a Foscolo a quel Leopardi che, sappiamo, era letto da Cecioni. Del resto fu lo stesso Cecioni, commentando l'Esposizione Nazionale di Torino del 1880, ad evocare quella sua opera come espressiva della "facoltà concessa dalla natura all'uomo di poter distruggere sé medesimo; e perciò questa facoltà era considerata la più grande, la sola veramente grande che l'uomo avesse, come quella che fa dell'uomo il solo padrone di sé stesso (...) quella che significa la più solenne protesta contro l'ignoto



9. *Colpo di Vento*, 1870-75 ca., terracotta, cm 80x34x52. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

ordine di cose che condanna l'uomo ad una vita infelice".

Questo pensiero, così evidentemente leopardiano – anche se venne espresso molti anni dopo l'esecuzione dell'opera – è certamente la chiave di lettura concettuale dell'opera; mentre, dal punto di vista dello stile, effettivamente essa appare segnata dalle contemporanee ricerche dei colleghi napoletani intorno al realismo, come dimostrano, ad esempio, i tratti volgari del volto, i piedi rudi e i capelli scaruffati. Ma in quelle forme si avvertono anche più che probabili studi del nostro artista dalla scultura antica, come anche dai calchi dei cadaveri sommersi dalla cenere di Pompei. Ed è da ricordare che Diego Martelli colse l'aspetto quasi metafisico di quella figura virile, soprattutto per quel panno che lo ricopre rendendo un'immagine, come scrisse, che "appartiene a qualunque epoca della storia dell'uomo", sottratta insomma, a una realtà contingente.

I dipinti che abbiano appena commentato si pongono in stretta sequenza cronologica con queste due sculture. Certamente non segnano un'evoluzione congruente – sia nei tempi sia nello stile – con il tragico gesso inviato da Napoli, ed invece sembrano quasi tornare ad evocare quei sentimenti assorti e malinconici che avevano segnato la *Visita al sepolcro*. Ma da dove trae origini quello stile così bizzarro che li

distingue? Da dove Cecioni trasse ispirazione per quella tensione verso l'astrazione formale che domina spazi, figure ed espressioni fisionomiche che in essi è così particolare ed evidente?

Mi sembra che nessuno, finora, abbia dato risposte convincenti a queste domande. Anzi alcuni tra gli studiosi più avveduti non hanno mancato di evidenziare questa discontinuità. Non a caso proprio Monti, molti anni fa, avanzò addirittura il sospetto che almeno alcuni di quei dipinti



10. *In attesa del padrone*, bronzo, cm 42,5x21,5x30. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

possano essere stati eseguiti non da Adriano, ma dalla sorella Giovanna che, documentatamente, esponeva proprio negli anni che ci interessano dipinti di interni alle Promotrici fiorentine, inviandone due all'Esposizione Universale di Vienna nel 1873, che vennero brevemente commentati da Signorini.

Ma queste appena rilevate non sono le uniche incongruenze nella carriera artistica di Cecioni. Ecco intorno al 1868 il gesso del *Bambino con il gallo* (fig. 8), poi tradotto in marmo ed esposto con grande successo, anche commerciale, al *Salon* parigino del 1870, tanto da essere subito acquistato da un americano. Una scenetta quotidiana, dunque, certamente frutto di quella "sorpresa alla natura" di cui parlava – e tanto ne parlerà – l'artista, e nella quale ammireremo soprattutto la coraggiosa ricerca della resa del movimento frenetico dell'animale. Mentre, francamente, non riesco proprio a vedere quei riferimenti alla scultura del Quattrocento evocati in qualche scritto critico moderno. Mi sembra invece evidente che qui Cecioni pieghi verso quel "grazioso" che poi invece stigmatizzerà severamente nei suoi articoli critici, a partire dalla sua recensione pro-

prio a quel *Salon* del 1870 in cui era esposto il suo *Bambino*, e che giudicò sprezzantemente troppo pieno, come scrisse, proprio di "art joly".

Certo quello fu uno dei pochi successi commerciali di un artista che sappiamo costantemente angosciato da problemi economici e sempre alla ricerca di commissioni; e questa circostanza va tenuta presente nell'esprimere i nostri giudizi su un percorso artistico che fu certamente contraddittorio non solo relativamente alla sequenza delle sue opere sia in scultura che in pittura, come si è appena cercato di dimostrare; ma anche rispetto alle sue idee critiche, sempre segnate da una forte *vis* polemica e da una assertività a volte sconcertante. Tanto più che proprio il suo violento rifiuto dell'"arte alla moda" fu all'origine della brusca rottura dei rapporti fra l'artista e quel De Nittis ormai stabilmente parigino che il nostro accusava di sacrificare le sue qualità pittoriche più originali e serie alle ragioni del mercato più corrivo.



11. *L'incontro per le scale*, 1884-86, marmo, cm 116x37x68. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

l'arte come "sorpresa fatta alla natura nei suoi momenti normali e anormali, nei suoi effetti più o meno strani". Si trattava di quella "sorpresa alla natura" di cui sono senz'altro espressione, per esempio, operette come *Cane che lascia*, o *Aspettando il padrone* (fig. 10), come anche *l'Incontro per le scale* (fig. 11) che Cecioni presentò all'Esposizione Nazionale di Torino del 1880 nella solita speranza, ma stavolta delusa, di un buon successo commerciale. Ma questa professione di fede verso il "vero" veniva da lui qualificata esponendo idee che introducevano concetti di radice diversa. Ed infatti, sempre nell'articolo di cui stiamo parlando, così scriveva: "Fra le qualità principali [dell'artista] deve distinguersi una finissima analisi col cui mezzo bisogna poter rendersi padroni di fare

L'obliquità del suo percorso mi sembra confermata anche dalle sue celebri piccole terrecotte dedicate alle "cocottes" o alle figure di genere, cui certamente appartiene il *Colpo di vento* (fig. 9) che è all'origine di questa occasione. Le statuette vennero tutte eseguite, grosso modo, fra il 1870 e il 1875. Commemorando l'artista nel 1894 Signorini di esse scrisse: "l'inezia, il soggetto più futile elaborato nel crogiolo di quella sua rara intelligenza, prendeva il più serio aspetto e diventava opera importantissima e del più grande valore artistico"

Non ho dubbi sul fatto che alcune di queste terrecotte costituiscono dei piccoli affabili capolavori, come dimostra appunto e fra le altre, proprio il *Colpo di vento*. Ma mentre Cecioni si dedicava ad esse, nel 1873, in uno dei pochissimi articoli nei quali illustrava le sue idee estetiche pubblicato nel suo sfortunato "Giornale Artistico", egli assegnava all'arte il compito di interpretare la natura a prescindere dal soggetto. Ma a ben vedere egli ripeteva concetti espressi poco più di trent'anni prima da Lorenzo Bartolini, soprattutto quando affermava con risolutezza che "tutto è bello in natura dal punto di vista dell'arte per la ragione che tutto risulta per gli stessi elementi, cioè colorito chiaro-scuro e disegno". Poi definiva



12. *Signora che si abbottona un guanto*, 1881, terracotta, cm 41,5x9x14.

un quadro a reminiscenza e poter così fermare gli effetti più strani e più prodigiosi che non lasciano il tempo materiale per essere copiati tranquillamente. La proporzione, la situazione, il chiaro-scuro e il rapporto di toni sono le cose più importanti; la situazione deve essere logica, la proporzione giusta e relativa, il chiaro-scuro sapiente e il rapporto di toni, pieno di calcolo”.

Dunque per “sorpresa alla natura” Cecioni non intendeva una semplice riproduzione del “vero” nei suoi variegati aspetti, anche insoliti; ma vi comprendeva sia lo studio che l’intervento successivo alla visione, per sottoporla a una analitica revisione e ad una sua ricomposizione secondo le regole della prospettiva, del chiaroscuro, degli accordi tonali. Ed infatti così concludeva il suo scritto, richiamando l’esempio di De Nittis:

“Un prato, per esempio, è di un solo colore e nel tempo stesso di mille, in ragione del giuoco che vi opera sopra la luce, e per le tante piccole pianticelle frammischiate all’erba, tutte fra loro differenti per forma e colore; questo occorre che sia interpretato e distinto con una osservazione finissima”.

Insomma con questi concetti Cecioni proponeva una visione “tecnica” dell’arte, che fra l’altro lo autorizzava ad affermare che solo gli artisti erano in grado di giudicare l’arte; una visione che non esiterei di definire formalistica poiché la “sorpresa alla natura” da lui postulata non era immediata, ma mediata invece dalla tecnica o, per meglio dire e con parole non sue, dallo “stile”.

Ci sono due piccole opere, ancora in terracotta, che a mio parere chiariscono bene queste idee. La sua *Signora che si allaccia un guanto* (fig. 12) e, direi soprattutto, la *Nanà* che non a caso fece parte della collezione di Diego Martelli. Sculturine in cui la “sorpresa alla natura” evocata dai soggetti passa certamente in secondo piano rispetto al modellato sintetico eppure morbido delle delicate membra giovanili del nudino, oppure alla grazia con la quale vengono definiti i piani essenziali delle vesti della giovane signora. Qui scompare l’ironia “graziosa” o graffiante espressa dalle *Cocottes* e simili. Ed emerge invece lo stile, la rappresentazione sintetica – e non direttamente naturalistica – di belle forme acerbe e di vesti con panneggi appena accennati, come anche appare nel *Vento in poppa*. E dunque queste opere, a mio parere, sembrano davvero frutto di quelle idee di Cecioni sull’arte che abbiamo appena commentato.

Eppure poco prima, nel 1880, aveva esposto a Torino il gesso dell’opera sua più celebre, quella *Madre* (fig. 13) alla quale Carducci, su insistente richiesta dell’artista, dedicherà una poesia, non proprio bellissima, che ben illustrava le intenzioni epiche che avevano ispirato lo



13. *La madre*, 1878-79, gesso, cm 182x79x62. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

scultore nella realizzazione dell'opera. Tutta dedicata, come leggiamo in uno scritto dell'artista pubblicato sotto lo pseudonimo di Ipolito Castiglioni, ad esaltare la maternità come compito sociale della donna. Ed in nome di questi contenuti, scriveva sempre Cecioni, egli non volle caratterizzare troppo la figura della donna, né darle fattezze particolarmente avvenenti. E nel suo scritto dichiarava di esser tornato a quelle stesse intenzioni che lo avevano spinto a trattare in gioventù il tema del suicidio: nel *Suicida*, scrisse, aveva voluto esprimere l'idea della libertà, anche estrema, dello spirito umano; nella *Madre* l'idea della maternità. Ed invece non spendeva una sola parola sullo stile, su quelli che nel suo articolo del 1873 che abbiamo appena commentato egli aveva chiamato "elementi tecnici" dell'arte.

Osserveremo che con questi scabri giudizi pronunciati a proposito della *Madre* egli sembrava richiamare concetti che aveva espresso in altri articoli comparsi sul "Giornale artistico", soprattutto nello scritto nel quale, condannando l'arte di Meissonier, contrapponeva alla facilità e alla futilità dei dipinti dell'osannato pittore francese, un'"arte di programma, di opinione, di convinzioni", un'arte "onesta, sincera che ha per soggetto il vero e per scopo il giusto". Concetti che egli ribadì commentando le *Trecciaiole* di Ferroni – uno dei quadri più esplicitamente "naturalisti" prodotti dai toscani in quegli anni – che egli lodò per la scelta del soggetto e perché nel dipinto egli vide "la Toscana, prima per il soggetto, poi per il tipo di pittura".

Una dichiarata rinuncia al primato dello stile, insomma, e a quegli elementi "tecnici" dell'arte che pure aveva esaltato, per una volta, nell'articolo del 1873 che abbiamo commentato per primo, e che ci sono apparsi alla base di alcune opere, come la *Nanà*, eseguite immediatamente dopo.

È per queste ragioni che a me sembra difficile definire in modo criticamente univoco il percorso critico e artistico di Cecioni, considerandolo nella sua interezza, nelle sue sequenze cronologiche e tematiche. Credo, invece, che occorra accettare le sue contraddizioni, il suo operare su registri diversi, anche se incoerenti. Anzi soprattutto nel suo caso, e per poter comprendere meglio la sua opera, credo si debba metter da parte il preconcetto che il percorso di un artista debba necessariamente avere coerenza, sia interna nelle varie fasi della carriera artistica, sia rispetto alle idee da lui espresse sull'arte.

Giuseppe Colzi e Paolo Sani ebanisti di corte e gli arredi per Santa Felicità

M. Cristina Francois

dedicato a Mirella Branca

Nel 1814 il granduca Ferdinando III riportò un po' d'ordine in una città che era stata stravolta dal governo francese. Nel contesto di Santa Felicità l'Opera – incaricata dal sovrano stesso di amministrare tutto l'ex-complesso benedettino – tentò, insieme al Parroco, di fare lo stesso, risollestando dal degrado sia la chiesa che i suoi annessi. Parroco e Operai chiesero alla Francia il rientro delle opere d'arte sequestrate, pretesero un indennizzo di 8000 franchi per i beni immobili arbitrariamente sottratti, fecero liberare gli spazi conventuali dalla fabbrica di zucchero di castagne che vi era stata impiantata con massimo degrado di quegli ambienti, procedettero a risanare l'orto e a migliorare locali ed arredi¹. È con questo programma che si procedette a restaurare chiesa e canonica e si ricavò a piano terra un dignitoso quartiere di rappresentanza detto "le stanze buone dell'Opera"². Il legnaiolo Giuseppe Colzi e l'intagliatore Paolo Sani vennero inseriti in questo lavoro di ripristino. Oltre alle molte opere di artigianato di alto livello che eseguirono per la chiesa – ricordiamo il nuovo coro ligneo, il badalone, tutte le porte di chiesa (fig. 1), gli armadi di sagrestia, il pulpito, molti candelabri, alcuni altari effimeri, balaustre, residenze, reliquiari, cornici e tutti gli arredi per la Scuola dei Chierici e per la Compagnia del SS.mo Sacramento – essi crearono per il Parroco alcuni mobili destinati alla canonica, e per gli amministratori, "Signori Operai dell'Opera", un arredo completo per le nuove sale di rappresentanza nonché un modello ligneo (fig. 2) per la nuova cappella maggiore e il coro³.

Di quest'ultima serie di arredi resta solo la documentazione, o solo l'arredo, oppure, come nel caso del caminetto di cui tratteremo particolarmente, ci è rimasta sia la documentazione che il relativo oggetto a cui essa si riferisce⁴.

1. Porta dell'entrata laterale della chiesa (Colzi e Sani), dettaglio del "grumolo".





2. Modello ligneo per la cappella maggiore e per il coro su progetto di G.B. Silvestri, 1829 (Colzi e Sani).

collaboratori una *console* per l'Anticamera degli Staffieri (inv. MPP 1911, n. 11597 nell'anno 1833), il piano di un tavolo da restaurare per la Sala di Prometeo (arredo del 1768 di Lamberto Cristiano Gori), lavorò ad una cassa di noce, foderata di panno verde, per una "chitarra francese" ad uso della Granduchessa (verosimilmente Maria Anna Carolina, prima moglie di Leopoldo II), costruì tutte le pedane, il podio e i basamenti necessari alla rappresentazione del *Profeta* di Meyerbeer⁶. Oltre alla Guardaroba di Pitti, i manufatti di questi due artisti, cominciando dal 1805-1806, figurano tra le commissioni per la Regina d'Etruria, poi per la Corte Ducale di Carlo Ludovico di Borbone a Lucca, per il fiorentino palazzo Borghese di Via Ghibellina, per la Villa di Poggio Imperiale, per la Villa di Castello dove abitava la "Granduchessa vedova" Maria Luisa di Borbone Napoli, per il palazzo dei Sovrani a Pisa e, infine, per il teatro della Pergola (nel 1815) e per il teatro Regio o Nuovo (nel 1839).

Fatte queste necessarie precisazioni che situano meglio i due artisti nel doppio contesto Corte di Palazzo e sua Chiesa Parrocchiale, passo ad elencare qui di seguito i manoscritti relativi al "camminetto con cristallo" (figg. 3, 4) reperiti nella Sezione Amministrativa dell'Archivio Storico Parrocchiale di Santa Felicità [A.S.P.S.F. di Firenze].

Prima di passare alla citazione puntuale delle carte da me reperite, ritengo fondamentale ricordare che la preziosa, reciproca, collaborazione tra i due artigiani ebanisti in Santa Felicità durò fin dagli inizi della loro produzione, proseguendo per circa quarant'anni, con lavori di pregio, non solo in questo contesto ma in quello limitrofo della Corte di Palazzo Pitti che fu da loro arricchita di eleganti arredi neoclassici⁵: ricordiamo, tra l'altro, quale frutto della loro collaborazione nella Reggia, due tavoli e una *console* nella Sala di Saturno (inv. MPP 1911, n. 19548, e inv. OdA n. 1500 e n. 1501, dell'anno 1818) e altre due *console* nella Sala di Ercole (inv. OdA 1911, n. 494 e n. 495, dell'anno 1821). Inoltre, Giuseppe Colzi e Paolo Sani lavorarono per i sovrani anche separatamente: l'intagliatore Sani, eseguì egregiamente, tra il 1821 e il 1850, le decorazioni per le sei berline di Ferdinando III e Leopoldo II, tre delle quali – quelle di maggior pregio – sono oggi visibili nel Museo delle carrozze a Pitti. A sua volta il legnaiolo Colzi eseguì con altri



3. "Caminetto con cristallo" (Colzi e Sani), dettaglio della parte superiore.



4. "Caminetto con cristallo" (Colzi e Sani), dettaglio con le cariatidi.

Documenti:

– Ms. 324, 1816-1817, c. 437r, ric. 176 per il marmista Luigi Barbanti, 1 marzo 1817:

"L'Opera di S:a Felicità deve a me Luigi Barbanti Marmista a primo marzo 1817 per avere fatto il Camminetto di Marmo Bardiglio Con Colonne e Capitelli e Base attica e listra in terra e sotto a Cammino pulito, Lire 133.6.8. Per avere fatto il soffitto di detto di sotto che no sera Considerato, scudi 15."

– Ibidem, c.447r, ric.183 per i vetrai f.lli Cremoncini, aprile 1817:

"A Eugenio e Fratelli Cremoncini dare [...] per 1 Cristallo [...] accomodato a una Camminiera di ciliegio lustrato, Lire 75. - 2 Strisce [...] accomodate come sopra alla d(ett)a Camminiera, Lire 16.3.4."

– Ms. 325, 1817-1818, c.19r, ric.13 per l'intagliatore Paolo Sani, 15 marzo 1817:

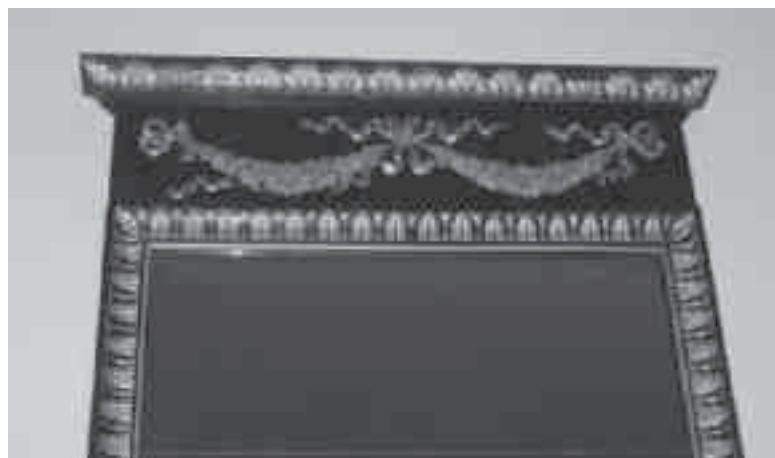
"Per avere Intagliato un sopraccammino di ciliegio, fatto a questo 4 teste a cariato e quattro base per dappiedi alle pilamidi, e fatto una testa baccante daccapo, con tracci [sic] di pampani e due Girlande di foglie nei mezzi dei pilastri, e due palle alate nei finali del frontone, Lire 24."

– Ibidem, c. 95r, ric. 54 per il doratore Gaetano Donnini, 2 aprile 1817:

"Conto di lavori fatti da me Gaetano Donnini come segue [...] Per avere dorato i rapporti di un SopraCammino, Lire 15."

– Ibidem, c. 124v, ric. 76 per il falegname Giuseppe Colzi, 12 aprile 1817:

"Per aver fatto una Camminiera, cioè, ornamento, con pianta, fregio, e cornice e cariaditi n°4 tutta impiallacciata di ciliegio, tirata color mogogane e lustrata sim(ile) con suo fondo per il Cristallo, e fermata al suo posto, Lire 36. Per aver fatto il parafuoco in due pezzi di legname di ciliegio sim(ile) scorniciati, con n°2 piedi centinati per ciascuno e ferrati da smontarsi, calettati al suo posto e lustrati simili, Lire 36. Per aver fatto n° 2 telaj per tirarvi il drappo, e calettati ai d(ett)i, parafuoco, e messovi le sue molle a vite,



5. Console con specchiera (Colzi e Sani), dettaglio della parte superiore.

Lire 5. Per aver fatto la pedana al Camminetto di legname di Castagnio, centinata e smussata a diamante, incassatovi le staffe di ferro a coda di rondine lunga B(racci)a 2. soldi 8. Lire 12.”

Questa documentazione, ancora una volta, conforta le più recenti teorie archivistiche che ritengono valorizzate quelle “carte” fortunatamente conservate nel naturale contesto in cui e per cui sono state prodotte, quale espressione di autentica, tangibile e fisicamente più prossima testimonianza degli oggetti di cui trasmettono la memoria.

Note

¹ [Ms. 324, 1816-1817, cc. 302r-303v]

² Essendo già state tamponate le arcate del chiostro piccolo (nel 1812), si trattò di ricavare cinque stanze secondo il progetto dell'ingegnere architetto Gaetano Bocchini coadiuvato dalle maestranze di Pietro Brunetti. Stanze che oggi corrispondono alle classi di catechismo parrocchiale. [Ms. 324, 1816-1817, c. 94r, c. 355r e c. 428r]. Vedi anche ricevuta di Giuseppe Colzi, datata 29 gennaio 1817: “[...] Conto di Lavori di Legnajolo e Stipettajo fatti, e da farsi per le nuove Stanze che si vanno montando nel Soppresso Convento di S. Felicità [...]”. [Ms. 324, c. 390r].

³ Si conserva ancora nelle stanze della Guardaroba un modello ligneo eseguito in collaborazione nel 1829 a partire dal progetto dell'architetto Giovan Battista Silvestri che era stato interpellato dagli Operai per ideare una nuova cappella maggiore e un nuovo coro. Il progetto, però, non venne mai realizzato. [Ms. 341, 1832-1833, c. 83r per P. Sani e cc. 84rv per G. Colzi]. Di questi arredi e oggetti sono ‘sopravvissuti’ integri il coro ligneo, il badalone (Colzi), le porte di chiesa, molti candelabri, le balaustre, il bancone di sagrestia (Colzi), il mobile per le tovaglie d'altare (Colzi), il leggio per i calendari (Colzi). Restano parti del pulpito e di vari effimeri tra i quali alcuni pezzi che andavano a costituire la “macchina dei morti” che verrà montata per le esequie commemorative di Francesco I d'Austria (1835) e riutilizzata in occasioni di cerimonie funebri di rilevanza politico-rappresentativa.

⁴ Sono infatti documentate tredici sedie di ciliegio, due cantoniere, un “tremò”, alcuni tavoli, dei divani. È questo il caso della *console* con specchiera (fig. 5) e “contro console con cristallo” conservate oggi all'ultimo piano della canonica, di cui non ho per il momento ritrovato altra testimonianza scritta che un lavoro di restauro eseguito nel 1829 in occasione del funerale di Papa Leone XII [Ms. 337, 1828-1829, cc. 244 e segg.]. Ringrazio a questo proposito il Priore di Santa Felicità Mons. Don Mino Tagliaferri che nel 2006, in occasione del restauro della sagrestia e del “bancone di fondo”, mi autorizzò gentilmente a fotografare il caminetto e le due *console* in questione e a riprodurli.

⁵ Sono riconoscente a Lorenzo Livi Bacci, Maestro ebanista per il restauro e la conservazione, per avermi segnalato l'interessante produzione del legnaiolo Giuseppe Colzi alla Corte di Pitti. Desidero anche ringraziare Françoise e Marco Chiarini per avermi segnalato l'importante volume di E. Colle, *I mobili di Palazzo Pitti. Il secondo periodo lorenese (1800-1846)*, Firenze, Centro Di, 2010, dove sono elencate le molte altre opere di Giuseppe Colzi e Paolo Sani eseguite non solo per la Guardaroba di Palazzo e a cui soltanto accenno in questo mio lavoro.

⁶ Per il riferimento alla “cassa” della “chitarra francese” cfr. F. Falletti, R. Meucci, G. Rossi Rognoni (a cura di), *La musica e i suoi strumenti*, Firenze, Giunti, 2001, p. 186. Per la documentazione dei lavori di Giuseppe Colzi, rinvio alla ricerca svolta da P. Ferrari per il CNR, intitolata *Una rappresentazione privata del 'Profeta' di Meyerbeer per la Corte lorenese del Granducato di Toscana*, in “Musica antica”, 1997, I (consultabile su www.maurouberti.it/ma/ma97.1/Ferrari.html). L'opera, tradotta in versione italiana, fu eseguita con “particolare e restrittissimo invito”, per il Granduca Leopoldo II.

Note sull'Archivio storico del frutto e del fiore e la sua biblioteca tematica a Villa La Petraia

Ezia Maria Pentericci

L'Archivio storico del frutto e del fiore, associazione senza fini di lucro è dedito alla cultura e alla storia "dei fiori".

Costituitosi quasi come gruppo spontaneo di studiosi appassionati del mondo vegetale in tutte le sue espressioni e del paesaggio e della flora in modo specifico, si è codificato con la prima presidenza di Giovanna Lanfredini il 29 gennaio 2009. Il logo che lo identifica è lo *scirpus lacustris* di Leonardo (foglio 12427 R-Codice Windsor) di cui alcuni soci fondatori sono conoscitori e studiosi. Nel corso degli anni ci sono state già tre relazioni sugli scritti di Leonardo: l'ultima in ordine di tempo, la conversazione su: "Presenze botaniche nella pittura di Leonardo" - settimana della cultura scientifica maggio 2010 ospiti dell'Officina Profumo di S. Maria Novella Firenze.

All'interno dell'associazione gli iscritti seguono i propri interessi culturali e mettono in comune specificità, competenze e strumenti di lavoro, cioè volumi di studio.

Comincia così a formarsi una piccola ma preziosa biblioteca, con fondi privati, qualche episodico acquisto e con la preziosa e generosa disponibilità di case editrici d'eccellenza, tra cui Olschki di Firenze, Priora e Verlucca di Torino, Utet, Motta, Alemanni, Polistampa di Firenze per cataloghi e testi monografici; piccole ardite editrici italiane e straniere con testi di particolare gradevolezza. Ancora l'archivio non ha sede ma lavora indefessamente; organizza un seminario di quattro incontri di accosto e conoscenza di erbari storici in collaborazione con la Biblioteca Pietro Thouar con molta partecipazione ed esito positivo. Nel 2002 interviene a Murabilia, Lucca, manifestazione colta e originale della coltura e della cultura dei fiori: concorre all'invenzione-progetto di piccoli giardini; presenta i giardini di Demetra, realizzazione di un orto mediterraneo di aromatiche e olivo, con corredo di foto degli olivi centenari della riserva di Torre Guaceto (Bari) e testi poetici delle letterature mediterranee antiche. Si classifica con un secondo premio e una menzione d'onore.

Per cinque anni propone la conferenza di apertura e inaugurazione a Villa Durazzo a Santa Margherita Ligure per la manifestazione primaverile "L'erba persa". La più prestigiosa di questi interventi è stata il catalogo di frutta e fiori nelle tragedie shakesperiane.

L'esperienza maturata negli anni e le ricerche conseguite prospettavano come possibile l'ardito progetto di una biblioteca botanica tematica che facesse riferimento teorico al saggio di Bacone sui giardini, ospitata in un giardino d'eccellenza. Il tema "leggere il giardino-leggere nel giardino" progetto curato e proposto da chi scrive, trovò accoglienza e stima nella persona del Dottor Stefano Casciu Direttore della villa di Petraia, che ipotizzava di poterla ospitare nella palazzina sovrastante la limonaia. Adempite tutte le formalità, non senza qualche fatica, a novembre del 2009, la Sovrintendente al Polo Museale di Firenze Dottoressa Cristina Acidini e il Dottor Casciu concedevano la convenzione all'Archivio Storico. Il luogo designato è appunto la palazzina, a sinistra del primo parterre suddivisa in cinque stanze: in una bella incisione di villa la Petraia dello Zocchi si possono vedere le prime due finestre prospicienti sul giardino e sulla piana urbana. All'interno, la visione è straordinaria e sommovente: il giardino con le sue piante, i colori, le mutazioni stagionali entra direttamente quasi a sottolineare e ad esprimere la vocazione della biblioteca: tessere la storia dei giardini nella loro molteplicità.



Giuseppe Zocchi, *Villa La Petraia*, disegno per l'incisione, New York, Pierpont Morgan Library.

L'allestimento è il risultato di una concorde visione del destino della biblioteca: luogo di studio e documentazione storica con la possibilità dell'osservazione del giardino dal vero o sul testo. L'ambiente è piacevole, con un certo gusto da studiolo; gli arredi donati dai soci hanno trovato nella suddivisione in cinque salette, la loro migliore e più funzionale sistemazione.

Il patrimonio librario non è imponente, attualmente circa 600 volumi tra storia, botanica, erbari a stampa, o in facsimile, letteratura sui giardini e sui fiori, tutti di buona selezione.

Le stanze sono state ordinate con criteri tematici:

- Ingresso o saletta delle 4 stagioni, dedicata a Pier Andrea Mattioli, propone erbari, florilegi, pittura botanica.
- Adiacente all'ingresso e prospiciente sul giardino, la saletta Glicera (in omaggio all'antica colta fioraia del tempo di Pericle dotata di rara sapienza e cultura botanica, pubblicamente nota): nel grande armadio di buona ebanistica svizzera è raccolto il tesoro della biblioteca: volumi di storia del giardino, testi monografici sui giardini storici più noti, italiani e europei; letteratura sui giardini del '900 e le avanguardie.
- La terza saletta, cuore della biblioteca, denominata Bartolomeo Bimbi, offre con tre scaffali a giorno, interessanti testi multidisciplinari tra botanica e gastronomia e una rassegna su Bartolomeo Bimbi, il Museo della Natura Morta di Poggio a Caiano e il Museo della Frutta di Torino.
- Un piccolo corridoio, utilizzato come galleria di esposizione conduce all'ampia e luminosa sala di consultazione dedicata a Giovanna Garzoni. Nella sala il tavolo dell'architetto Savioli con 8 posti

di lettura; due ampie vetrine chiuse con testi monografici su fiori e pittori tra Cinque e Seicento.

- La quinta saletta si propone come un vero e proprio studiolo, adatto a piccoli gruppi di studio: è la stanza dedicata alla cultura giuridica dell'ambiente. Ospita inoltre la sezione farmacologica e si onora di una recentissima donazione di testi di cultura farmaceutica di editoria tedesca dell'Ottocento.

La biblioteca è stata inaugurata il 13 marzo 2010 con la presenza delle autorità pertinenti, della presidente in carica Giovanna Lanfredini e della curatrice Ezia Maria Pentericci.

Sarà aperta al pubblico successivamente appena completata la catalogazione. Nel contempo è visitabile su appuntamento per ospiti della villa, cultori e studiosi.

Il proponimento dell'Archivio storico e del suo staff è che la biblioteca sia aperta quanto prima e possa essere veramente officina di studio, di ricerca e di contemplazione botanica.

<www.fruttofiore.it>; <biblioteca@fruttofiore.it>.

Attività dei Musei di Palazzo Pitti

La Galleria Palatina nel 2010

Nel corso dell'anno si sono svolte le usuali operazioni di spolveratura e di manutenzione di dipinti e arredi, con una leggera pulitura delle statue della *Venere Italica* del Canova, della *Vittoria* del Consani e della *Carità educatrice* di Lorenzo Bartolini. In occasione di prestiti a mostre, si è proceduto al restauro dell'*Autoritratto* e del *Ritratto del Granduca Francesco I* di Hans Van Aachen e di una *Natura morta con pere, noci e gelsomini* su pergamena di Giovanni Garzoni. Altri restauri sono in corso presso i laboratori dell'Opificio delle Pietre Dure alla Fortezza, nell'ambito di una collaborazione pluriennale che lega la Galleria al prestigioso Istituto, e si tratta di opere del valore del *Ritratto di giovane con il cappello nero*, opera giovanile del Botticelli, dal difficile recupero per la consunzione degli incarnati a causa di antiche puliture e di un *Baccanale* del Rubens e bottega, ormai pressoché ultimato. Un capolavoro come la *Madonna del Granduca* di Raffaello è stato oggetto di una campagna di indagini diagnostiche non invasive, finanziata dal giornale giapponese Yomiuri Shimbun, volta a stabilire se il fondo nero che ritaglia le figure della Madre e del Figlio è originale oppure si tratta di una superfetazione successiva, adottata per esigenze commerciali e di gusto. Dalla fine dell'anno è stato inviato alla Fortezza, dove si trovava anche la *Bella* di Tiziano, brillantemente restaurata e di prossima presentazione al pubblico, anche il *Ritratto di Baccio Valori*

Sandro Botticelli, *Ritratto di giovane con il cappello nero*, olio su tavola, cm 51x33,7. Galleria Palatina.



di Sebastiano del Piombo, dipinto su lavagna e fortemente scurito fino ad essere quasi illeggibile, da olii e vernici alterate. Un recupero che ha del miracoloso è stato quello del *Ritratto di Giovanni dalle Bande Nere* di Francesco Salviati (v. pag. 14 sgg.), che si riteneva perduto e che invece si trovava, in cattive condizioni ma non irreparabili, nei depositi della Galleria Palatina. L'intervento, finanziato da Conad, ha consentito il pieno recupero dell'opera, riesposta al pubblico in una piccola mostra nella Sala della Stufa e poi, permanentemente, nella Sala di Prometeo, in virtù della sua prestigiosa storia artistica e collezionistica. La Galleria ha ospitato, dal 22 maggio 2010 al 9 gennaio 2011, nella Sala Bianca e ambienti annessi la prima parte della mostra dedicata a *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, con seconda sede agli Uffizi.

Alessandro Cecchi

Galleria d'arte moderna

Eventi 2010

Il 5 settembre si è inaugurata nella Sala del Fiorino la mostra: *Arte ebraismo* a cura di Simonella Condemi. Per due settimane è stata esposta al pubblico una selezione di opere significative di artisti di origine ebraica, abitualmente non visibili per mancanza di spazi.

La manifestazione si è svolta in occasione e in collegamento con la Giornata Europea della Cultura Ebraica.

Il 30 ottobre si è inaugurata nella Sala del Fiorino la mostra *RUGGITO. Antonio Ligabue: la lotta per la vita*, a cura di Augusto Agosta Tota.

La mostra è stata incentrata sulla tematica degli animali, in particolare delle belve colte in scene di lotta e aggressioni – la *Vedova nera*, il *Leopardo*, *Gatto selvatico con nibbio*, *Tigre assalita dal serpente* – e sui numerosi autoritratti in cui Ligabue mostra il proprio volto in tutti gli aspetti del dolore fisico e psichico.

Novecento in galleria

La raccolta di arte del Novecento figura solo in piccola parte nelle Sale della Galleria a causa dell'insufficienza degli spazi. Per tale motivo si è sentita l'esigenza di realizzare piccole rassegne cicliche dal titolo "Novecento in galleria" per offrire al pubblico un saggio della consistenza e qualità delle collezioni del museo.

Adriano Cecioni, *Colpo di vento*, terracotta, cò 80x34x52. Galleria d'arte moderna.



La prima rassegna su *Giorgio de Chirico* si è svolta in concomitanza con la mostra *De Chirico, Max Ernest, Magritte e Balthus. Uno sguardo nell'invisibile* (Palazzo Strozzi 26 febbraio - 18 luglio 2010).

La seconda luglio - settembre su *Alberto Magnelli "artista fiorentino"* (Firenze 1883 - Meudon, Francia 1971). Pittore atipico e indipendente, Alberto Magnelli è una delle grandi figure che tanto hanno influito sulle generazioni dei pittori del secolo che si è da poco concluso.

Spettacoli e concerti

Il 31 gennaio e 10 febbraio nella Sala del Fiorino nell'ambito della "Città letteraria di Vittorio Vettori" si sono svolti due concerti: il primo di Musica flamenca di Juan De Lorenzo; il secondo per canto, voce narrante e pianoforte, musiche originali di Leonardo Previero. Ente promotore l'Istituto Culturale "Micea Eliade".

Il 26 febbraio nel Saloncino delle Statue

"Concerto per due pianoforti" eseguito da Anna Maria Bordin e Sonia Colivicchi, musiche di Mozart, Brahms, Infante. Ente promotore Fondazione ANT.

Il 6 il 13 e il 20 marzo nella Sala del Fiorino: "Concerto il sabato alle ore 12.00"

Musiche di Schumann, Chopin e Meyerbeer. I tre concerti sono stati organizzati dagli "Amici di Palazzo Pitti".

L'8 marzo nella Sala del Fiorino: "Bussotti, Berberian, Berio" conferenza spettacolo di Sylvano Bussotti. Organizzato da "Tempo Reale". Il progetto è stato promosso dal Museo Marino Marini.

Dal 19 al 25 aprile, nell'ambito della *XII Settimana della Cultura*, nella Sala del Fiorino sono stati organizzati dagli "Amici di Palazzo Pitti" cinque concerti con musiche di Schumann e Chopin.

Il 10 ottobre nella Sala del Fiorino: Una Serata al "Chiar di Luna".

Con la mitica musica del Liuto Giapponese. Musiche e parole di Kakujo Nakamura. Organizzato dal "Il Firenze Magnifico Club".

Attività Galleria d'arte moderna

Oltre ai numerosi interventi di manutenzione, effettuati in occasione dei prestiti per mostre, per quanto riguarda le opere restaurate si segnalano:

Felice Carena, *Gli Apostoli*, olio su tela, cm 135x5x190

Felice Carena, *Autoritratto nello studio con modella*, olio su tela, cm 238x278

Adriano Cecioni, *Ritratto della moglie*, olio su tela, cm 38,5x36

Carlo Rivalta, *La madre*, gesso, h. cm 135

Domenico Trentacoste, *Nudo con orcio*, gesso, h. cm 87

Jean-Antoine A. Houdon, *Nobildonna*, terracotta, cm 67x50

Giovanni Mochi, *Atto di annessione Regno Italia a V. Emanuele*, olio su tela, cm 126x174

Giovanni Bastianini, *Rilievo funerario di Costanza Holl*, gesso, cm 108x65x16

Adriano Cecioni, *Colpo di vento*, terracotta, h. cm 80

Tra le altre attività della Galleria si ricordano, in particolare, la presentazione dei documentari su Galileo Chini e su Giorgio Kienerk. La conferenza di Ettore Spalletti su *Adriano Cecioni* (qui pubblicata, v. pag. 31) in occasione della presentazione del restauro della terracotta a cura dell'Opificio delle Pietre Dure e, a fine anno, la proiezione del documentario *Un dipinto italiano alla corte del Sultano* a cura di Antonella Fusco.

Prestiti per mostre 2010

Charlotte Bonaparte Dama di molto spirito

Roma

26 gennaio 2010/11 aprile 2010

Gasparo Maria Francesco

Gherardi

Veduta di Piazza Signoria

Italia sia! Fatti di vita e d'arme del Risorgimento italiano

Serravezza

5 giugno 2010/26 settembre 2010

Giovanni Fattori

La battaglia di Montebello

Michele Gordigiani

Ritratto di Cavour

Anonimo

Ritratto di Diego Martelli

Silvestro Lega

Imboscata di bersaglieri

Giovanni Mochi

Atto di annessione Regno

d'Italia a Vittorio Emanuele

Pietro Senno

La battaglia di Custoza

Ignazio Affanni

La partenza del Garibaldino

Enrico Fanfani

La mattina del 27 aprile a

Firenze

Ragione e sentimento

Lubiana

2 giugno 2010/22 agosto 2010

Giuseppe Sabatelli

Autoritratto

Giovanni Signorini

Veduta di Firenze

C. Vogel Von Vogelsten

Autoritratto

Per utilità e per diletto "cittadini" in villa

Cerreto Guidi

2 luglio 2010/3 ottobre 2010

Francesco Gioli

La vendemmia

Giovanni Fattori

Vallospoli

Silvestro Lega

La padrona del giardino

Silvestro Lega

In villa

Pierre-Jules Mêne

Cani che fiutano una tana

Carlo Pittara

Vittorio Emanuele II a caccia

Vincenzo Segarelli

Villa reale di Marlia

Raffaello Sernesi

Colli fiorentini

Tito Conti

Signore in campagna

J.B. De Fournier

Veduta del Salone di Villa

Demidoff

Da Fattori a Casorati

Capolavori della Collezione Ogetti

Viareggio

25 giugno 2010/12 settembre 2010

Tortona

25 settembre 2010/28 novembre 2010

L. Llewelyn

Giardino di casa Ogetti

Giuseppe Abbati

Il prato dello Strozzino

Cristiano Banti

Riunione di contadine

Telemaco Signorini

Fiera a Vinci

Oscar Ghiglia

Lo specchio

Il Risorgimento a colori. Pittori, patrioti e patrioti pittori nella Roma del XIX secolo

Roma
19 settembre 2010/9 gennaio 2011
Anonimo
Ritratto di Angelo Brunetti detto il Ciceruacchio

Il volto dell'Ottocento. Da Canova a Modigliani

Padova
2 ottobre 2010/27 febbraio 2011
Antonio Mancini
Autoritratto nello studio

1861 I pittori del Risorgimento

Roma
6 ottobre 2010/16 gennaio 2011
Giovanni Fattori
Lo staffato

Giuseppe Garibaldi e i Mille. Dalla realtà al mito

Livorno
10 ottobre-12 dicembre 2010
Giovanni Fattori
Porta Capuana
Carlo Michele Ferrario
Convento di Palermo
Pietro Senno
Garibaldi a Caprera
Ettore Ximenes
Ritratto di Garibaldi

Morandi. L'essenza del paesaggio

Alba (Cuneo)
16 Ottobre 2010/16 gennaio 2011
Giorgio Morandi
Paesaggio a Grizzana

Giuseppe De Nittis

Parigi
20 ottobre 2010/16 gennaio 2011
Giuseppe De Nittis
Sulle rive dell'Otranto
Giuseppe de Nittis
Le ceneri del vulcano

Annigoni e il Novecento

Firenze
20 novembre 2010/ 27 marzo 2010
Baccio Maria Bacci
Il riposo dei cavatori sul monte Ceceri

Il viaggio di Eleonora Duse Intorno al mondo

Roma
26 novembre 2010/16 gennaio 2011
Arrigo Minerbi
Busto di Eleonora Duse

Visioni parallele***Venturino Venturi e il Novecento***

Arezzo
27 novembre 2010/9 gennaio 2011
Oscar Gallo
Ritratto di bambino
Enzo Innocenti
Ritratto di Venturino Venturi
Silvio Loffredo
Acquitrinio
Alberto Magnelli
Tentation mesuree
Quinto Martini
Ritratto di Gadda
Francesco Messina
Ritratto di Giovanni Papini
Gualtiero Nativi
Lacerazione
Sergio Scatizzi
Terre
Primo Conti
Autoritratto

Gabriele d'Annunzio fra Firenze e la Francia 1898-1911

Firenze
16 dicembre 2010/13 febbraio 2011
Oscar Ghiglia
Ritratto di Giovanni Papini
Plinio Nomellini
Autoritratto
Plinio Nomellini
Ritratto di Lorenzo Viani
Clemente Origo
Cavallo caduto
Domenico Trentacoste
Ritratto di Pascarella
A.Von Hildebrand
Ritratto di Carlo Placci
Beatrice Ancillotti Goretti
Autoritratto
Beatrice Ancillotti Goretti
Ritratto di Giovanni Costetti
Giovanni Costetti
Il buon sorriso

Rosanna Morozzi



1. Sandro Botticelli, *Ritratto femminile idealizzato (Simonetta Vespucci come ninfa)*, Francoforte sul Meno, Städel Museum.



2. *Statua di vecchia ubriaca*, copia di epoca romana, Roma, Musei Capitolini.

Museo degli Argenti

Mostre

Il programma espositivo "Un anno ad arte 2010" si è inaugurato nelle prestigiose Sale di Rappresentanza del Museo degli Argenti con la mostra **Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici** (25 marzo-27 giugno 2010) curata da Ornella Casazza e Riccardo Gennaioli. L'esposizione, attraverso un'accurata selezione di opere della collezione glittica medicea, sottolinea l'interesse che i Medici, fin dal Quattrocento, riservarono alle incisioni su pietre dure; un interesse che portò alla creazione di una delle raccolte più rilevanti della storia, fonte di grande prestigio per tutti i membri della famiglia che, nel corso dei secoli, continuarono ad incrementarla mediante nuove acquisizioni. In occasione della mostra, lo Städel Museum di Francoforte ha concesso in prestito il *Ritratto femminile idealizzato* di Sandro Botticelli (fig. 1), esposto per la prima volta in Italia: eseguito su tavola, il dipinto raffigura una giovane donna (probabilmente Simonetta Vespucci), con lunghe chiome ingioiellate, che porta al collo un cammeo raffigurante il mito di Apollo e Marsia ripreso dal cosiddetto 'Sigillo di Nerone', intaglio antico in corniola molto apprezzato nel XV secolo e acquistato da Lorenzo il Magnifico nel 1487. Con questo, e con altri significativi confronti tra glittica e arte figurativa, la mostra ha voluto evidenziare il potenziale evocativo che ebbero cammei e intagli, protagonisti – come ha scritto Cristina Acidini – della rinascita dell'antico che prese le mosse non solo dall'architettura imperiale romana o dai testi latini dell'età classica purificati dalla filologia, ma anche da questi piccoli capolavori depositari di immagini suggestive e di simbologie arcane.

Le Sale di Rappresentanza del Museo hanno ospitato (20 luglio 2010 - 30 aprile 2011), un altro importante evento inserito nel programma espositivo "Un anno ad arte 2010": la mostra **Vinum Nostrum. Arte, scienza e miti del vino nelle civiltà del Mediterraneo antico**, frutto della collaborazione tra il Museo Galileo, la Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze e la Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei. Attraverso sculture, vasi dipinti, affreschi, mosaici, serviti da mensa, ma anche modelli funzionanti e apparati multimediali, il percorso espositivo, organizzato cronologicamente, illustra storie e conoscenze dei popoli che diffusero la coltivazione della vite nelle regioni intorno al Mediterraneo. L'esposizione si apre con la *Statua di Vecchia ubriaca* (fig. 2), copia di epoca romana conservata nei Musei Capitolini, in cui è raffigurata una donna anziana ubriaca, seduta, con un otre di vino tra le braccia, la testa rovesciata all'indietro, lo sguardo perso nel vuoto e la bocca aperta, in una magistrale rappresentazione degli effetti negativi derivanti dall'eccessiva assunzione di vino.

Il Museo delle Porcellane anche nel 2010 ha messo a disposizione i suoi spazi espositivi per le opere di artisti contemporanei. Il 29 aprile è stata inaugurata la mostra **Paola Staccioli. Ceramiche animate** dedicata alla giovane artista fiorentina (figlia del noto scultore e ceramista Paolo, che nel 2005 aveva esposto nello stesso Museo) autrice di oggetti singolari e bizzarri frutto di una sperimentazione creativa che evoca un mondo incantato di forme e colori (fig. 3). Vasi ancheggianti, coppe deformate, tazzine robuste, teiere allungate o irte di aculei, riportano alla mente – come ha scritto Ornella Casazza nella Presentazione al catalogo della mostra – la

favola di Lewis Carrol *Alice nel paese delle meraviglie* e la festa di 'non-compleanno' nella quale sinuose e soffianti teiere danzavano sui tavoli versando un tè fumante in traballanti tazzine. L'immaginario fiabesco domina tutta l'opera di Paola Staccioli e si coniuga sapientemente con l'incanto della natura: fiori, tralci e piccole foglie, dipinte o in rilievo, costituiscono la decorazione prediletta dall'artista e ornano le sue creazioni con grazia ed armonia.

Eventi

A febbraio è stata inaugurata la Sala delle Miniature, che accoglie la collezione di Carlo e Lucia Barocchi – composta da centoventisette ritrattini – generosamente depositata al Museo, in comodato d'uso. Tra le opere esposte, si ammira la *Fanciulla con mantello rosso* (fig. 4), firmata e datata Rochard Franc 1828, dipinta ad acquarello e gouache su avorio: la giovane, con il volto candido incorniciato da riccioli scuri che ricadono morbidamente sulle spalle nude, indossa una veste bianca con ampio mantello rosso foderato di ermellino, e si appoggia ad un voluminoso cuscino indaco con bordura dorata.

Tutte le opere della collezione sono esaurientemente illustrate, attraverso immagini e schede dense di notizie, nel catalogo *Il colore della memoria. Ritratti in miniatura della Collezione Barocchi*, curato da Elisabetta Accrescimbeni e pubblicato dalla Casa Editrice Sillabe.

Nello stesso mese di febbraio è stato presentato il volume di Paola Venturelli *Il tesoro dei Medici al Museo degli Argenti. Oggetti preziosi in cristallo e pietre dure nelle collezioni di Palazzo Pitti*, edito da Giunti nella collana *I cataloghi di Palazzo Pitti*. Il volume illustra, con l'ausilio di apparati documentari e fotografici, uno dei nuclei più preziosi del tesoro dei Medici che, dalla metà del XV secolo fino all'estinguersi della casata, continuò ad espandersi copiosamente toccando picchi altissimi con lo sperimentalismo di Francesco I sulle pietre dure e il cristallo di rocca.

Ancora, a giugno è stata inaugurata una nuova sala del Museo dedicata al Gioiello contemporaneo, con l'allestimento progettato dagli architetti Mauro Linari e Antonio Fara. Cinquanta artisti orafi, italiani e stranieri, hanno voluto consegnare al Museo un segno tangibile del loro lavoro:

3. Paola Staccioli, *Teiere*, collezione privata.





4. François Théodor Rochard, *Fanciulla con mantello rosso*, Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti.

ottantasei pezzi unici si sono aggiunti al primo nucleo di gioielli, costituito nel 2007, contribuendo ad accrescere le collezioni del Museo e dell'intero Polo Museale Fiorentino.

Nella stessa occasione è stato presentato il secondo volume del catalogo *Gioiello contemporaneo al Museo degli Argenti di Palazzo Pitti*, edito da Sillabe, ricco di biografie, schede tecniche e immagini che illustrano la varietà delle scelte espressive nel vasto panorama dell'oreficeria contemporanea, ampliando e aggiornando il primo volume, edito nel 2007.

Restauri

Il Laboratorio di Restauro del Polo Museale Fiorentino ha eseguito il restauro di alcune miniature del comodato Barocchi per rendere solidali i piccoli dipinti alle loro cornici.

Lidia Cinelli ha restaurato i due coretti della Cappella Palatina con le decorazioni di Luigi Ademollo, offuscate da uno strato uniforme di polvere e nero fumo. La stessa restauratrice è intervenuta nell'imbotte della finestra della Sala Esotica del Museo che presentava cadute di intonaco.

La ditta Opera Laboratori Fiorentini, con il contributo dell'Ente Cassa di Risparmio e degli Amici di Palazzo Pitti, ha restaurato le tappezzerie dei coretti della Cappella Palatina (v. pagg. 72-73).

Il Laboratorio di Restauro dell'Opificio delle Pietre Dure è intervenuto sul *Compianto di Cristo morto* di Massimiliano Soldani Benzi, eseguito in cera, provvedendo ad un accurato intervento di pulitura.

Acquisizioni

Il Museo ha acquisito preziosi gioielli realizzati da artisti orafi contemporanei, che andranno a completare la sezione dedicata al Gioiello. Straordinarie sono le opere di Igor Mitoraj, artista di fama internazionale, che ripropone, in piccole dimensioni, soggetti a lui cari già sviluppati in imponenti sculture: il collier *Aile*, in bronzo dorato, è caratterizzato da un'ala che avvolge delicatamente il collo femminile terminando, alle due estremità, con un esile nastro dello stesso metallo; il bracciale *Testa iberica* (fig. 5), invece, ripropone il tema della testa maschile tagliata all'altezza degli occhi e avvolta da bende che non celano i lineamenti del volto, ma ne esaltano la sorprendente bellezza; anche il pendente *Eroe con piede*, in argento, ha come soggetto un volto tagliato all'altezza della bocca, accostato ad un piede calzato all'antica.

A queste opere 'tradizionali', si affiancano gioielli originali per forma e materiali. Rosa Canfora è l'autrice della parure *Meteora. Frammenti di una stella* composta da collana e mono-orecchino realizzati con frammenti di tectite australite (silicati di origine cosmica) forati, burattati e sagomati con lastra di argento puro scontornata a fuoco; Patrizia Pompeo, invece, crea singolari ornamenti con nastri di ceramica, morbidamente piegati e dipinti con smalti dai vivaci colori; Fabio Gianni, fautore dell'arte sincretica, realizza i suoi gioielli con materiali eterogenei (plexiglass, plastica, lenti ottiche, dispositivi meccanici) assemblati a metalli preziosi, ma anche a ferro, alluminio o acciaio.

Prestiti

Numerose sono le opere del Museo concesse in prestito in occasione di mostre in Italia e all'estero, tra cui:



5. Igor Mitoraj, *Testa iberica*, bracciale, Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti.

Triumph of the Blue Swords. Meissen Porcelain for Aristocracy and Bourgeoisie 1710-1815, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 8 maggio - 29 agosto 2010: *Estate*, J. J. Kändler (Inv. M.P.P. 1911, n. 12609); *Autunno*, J.J. Kändler (Inv. M.P.P. 1911, n. 12610).

Una gloria europea. Pietro da Cortona a Firenze. 1637-1647, Firenze, Casa Buonarroti, 23 giugno-11 ottobre 2010: *Crocifissione*, Giovan Battista Foggini (Inv. A.s.e. 1911, n. 95); *Crocifissione*, Balthasar Stockamer, su disegno di Pietro da Cortona (Inv. Bargello Avori 1879, n. 79); *Giustizia e Pace*, Balthasar Stockamer (?) (Inv. Bargello Avori 1879, n. 143).

Parigi val bene una messa! 1610: l'omaggio dei Medici a Enrico IV re di Francia e di Navarra, Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, 15 luglio-2 novembre 2010: *Albero genealogico della famiglia Medici*, Bartolomeo Pigi (Inv. O.d.a. 1911, n. 1792).

Per utilità e per diletto. "Cittadini" in Villa, Cerreto Guidi, Villa medicea, 3 luglio-3 ottobre 2010: *Mietitori* (Inv. A.c.e. 1911, nn. 152, 160); *Bicchierini di noce di cocco montati in argento*, Arte messicana (Inv. Bargello 1917, nn. 5, 10).

Le Trésor des Médicis, Parigi, Musée Maillol, 29 settembre 2010-31 gennaio 2011, ha ospitato numerose opere del Museo, tra cui: *Busto di Lorenzo il Magnifico*, Giovanni Antonio de' Rossi (?) (Inv. Gemme 1921, n. 111); *Busto di Cosimo de' Medici, detto il Vecchio*, Artista fiorentino (Inv. Gemme 1921, n. 211); *Busto di Leone X*, Bottega romana (Inv. Gemme 1921, n. 121); *Secchiello di Leone X*, Attr. a Valerio Belli (Inv. Gemme 1921, n. 2745); *Ovato con prospettiva di Piazza Signoria*, Bernardino Gaffuri e Jaques Bylivelt (Inv. Gemme 1921 n. 823); *Vaso a forma di drago*, Bottega milanese dei Saracchi (Inv. Gemme 1921 n. 493); *Ex-voto di Cosimo II*, Cosimo Merlini e Jonas Falck su disegno di Giulio Parigi (Inv. Gemme 1921, n. 489); *Vaso con coperchio*, Johann Eisenberg (Inv. Bargello Avori 1879, n. 54); *Arrotino*, Orafo tedesco (Inv. Gemme 1921, n. 2574); *Culla*, Orafo olandese (Inv. Gemme 1921, n. 2566).

Da Canova a Modigliani. Il volto dell'Ottocento, Padova, Palazzo Zabarella, 2 ottobre 2010-27 febbraio 2011: *Fanciulla che firma su un albero*, miniatura di Giambattista Gigola (senza n. di inventario).

Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700, Roma, Fondazione Roma Museo-Palazzo Sciarra, 30 novembre 2010-6 marzo 2011: *Vasi ad urna*, Manifattura di Doccia (Inv. A.c.e. 1911, nn. 1003, 1004).

Henri IV à Fontainebleau, Fontainebleau, Musée du Château de Fontainebleau, 10 novembre 2010-28 febbraio 2011: *Angelo con Cristo in pietà*, Manifattura francese (Inv. Gemme 1921, n. 103).

Le vie del Corallo. Manifatture in Corallo a Genova, Livorno e Napoli tra XVII e XIX secolo, Torre del Greco, Palazzo Vallelonga, 12 dicembre 2010-30 gennaio 2011: *Bracciale con figura femminile, Finimento per ombrello*, *Bracciale con amuleti* del comodato Barocchi (senza n. di inventario); *Statuina di Muzio Scevola* (Inv. Bargello Coralli 1917, n. 2); *Anello con le armi Medici-Cappello* (Inv. Gemme 1921, n. 350).

Autoritratte. Artiste di capriccioso e destrissimo ingegno ritratte per gli Uffizi, Firenze, Reali Poste degli Uffizi, 17 dicembre 2010-30 gennaio 2011: *Tabacchiera*, C.G. Stiel (Inv. Gemme 1921, n. 890).

Maria Anna Di Pede

1. Abito femminile (corpino e gonna) dopo il restauro e il conseguente ripristino della foggia originaria della gonna. Manifattura italiana (Torino), etichetta "Anna Torta / via Finanze / Torino", 1886-1888. Inv. T.A. 6763.

Galleria del Costume

Il laboratorio di restauro dei tessuti a Palazzo Pitti

Una sezione molto importante e indispensabile alla vita di un museo dedicato alla conservazione di abiti e accessori, è quella riservata alla manutenzione e al restauro dei tessuti, ed in particolare a quelli destinati ad assumere l'aspetto tridimensionale. Il laboratorio di restauro tessili deve essere, e lo è di fatto qui a Palazzo Pitti, posizionato in un luogo appartato e tranquillo, idoneo a prendervi decisioni importanti e il cui accesso sia interdetto ai visitatori, ma consentito a pochi singoli o a gruppi al massimo di cinque persone, espressamente interessate alla materia. Attraversando le sale e osservando i capi esposti sopra adeguati manichini all'interno delle vetrine, non si capisce se dietro quegli abiti ci sia stato un semplice intervento di vestizione oppure un lavoro di radicale recupero dell'opera, che magari era arrivata al museo pressoché in frammenti. Devo dire che è sempre stato un difetto della Galleria quello di presentare i suoi capi di abbigliamento dopo il restauro, riservando solo brevi cenni, o anche niente, al lavoro di recupero svolto, senza spiegare il perché di talune scelte a cui si è magari ricorsi, escludendone altre. Anche le pubblicazioni sono state avare di notizie in tal senso, facendo eccezione il nucleo degli



2. *Giornale delle Donne*, Anno II XXXI –
Maggio 1899. Esempi di gonna a calice.



abiti medicei, ai quali sono riservate due sale e del cui restauro si è abbastanza parlato e scritto¹.

L'operazione di restauro di un'opera richiede estrema accortezza e preparazione e deve essere preceduta da attenta riflessione su ciò che si vede o non si vede più perché è parzialmente scomparso e magari ricostruito.

Si richiede attenzione fino dalla fase preliminare perché ogni abito ha una propria storia di cui reca su di sé le tracce, come del resto tutti gli oggetti che accompagnano da vicino la nostra esistenza; storia di cui è naturale e doveroso tener conto al momento in cui ci si pone l'obiettivo di farlo in qualche modo tornare a vivere.

La complessità di un lavoro di restauro si valuta proprio anche nel ripercorrere la vita di un abito che spesso viene tramandato in famiglia, quindi adeguato di volta in volta a nuove mode e a nuove misure, per poi venire molto spesso indossato, rimanendo all'interno della famiglia, in occasione di feste carnascialesche, oppure, ad esempio, in ambito teatrale.

3. Gonna modificata dell'abito vista al rovescio, con il tessuto ridondante utilizzato per tornare alla foggia originale.



Spesso ci troviamo di fronte a capi che, nel corso del tempo, sono stati oggetto di trasformazioni irreversibili effettuate all'insegna dell'inganno: all'apparenza originali e in ottimo stato di conservazione, ad un attento sopralluogo, essi celano invece virtuose modifiche. In questi casi, soprattutto se il capo è storicamente importante, viene talvolta deciso di lasciarlo così com'è, limitandosi a interventi di eliminazione di polveri o di consolidamento. Raramente, ma può accadere, affiorano piacevoli sorprese, come si è verificato in un completo femminile in tre pezzi del 1886-88, la cui gonna, in origine caratterizzata da una coulisse (fig. 1), trascorsi poco più di dieci anni dal momento della sua nascita, è stata trasformata in un modello dalla linea a corolla (fig. 2), togliendo l'abbondanza di tessuto sul dietro e nascondendola, senza tagliarla, all'interno della cucitura (fig. 3). È stato così facile recuperare la foggia originaria e restituire volume al dietro della gonna seguendo le tracce delle vecchie cuciture.

La valutazione preventiva dello stato di conservazione comporta inoltre una previsione di eventuali danneggiamenti che potrebbero subire le fibre nel corso di una prolungata esposizione su manichino, nel qual caso l'abito richiede un consolidamento delle parti sottoposte a stress dovuto al suo stesso peso, sebbene il più possibile distribuito. Trattasi di interventi di manu-

4. Esempio di collocamento di un abito in deposito. Trattasi dell'esemplare realizzato da Gianni Versace per Patty Pravo nel 1984. Inv. G.G.C.



tenzione più che di restauro, come di manutenzione si può parlare per quanto riguarda la conservazione dei capi in deposito,² alcuni dei quali impongono l'adozione di particolari espedienti per venire alloggiati entro scatole in cartone non acido, appositamente costruite, ma le cui misure possono rivelarsi un po' troppo contenute per taluni esemplari che richiederebbero uno spazio più ampio all'interno di un deposito più capiente di quello che abbiamo a disposizione nel Palazzo. Mi riferisco ad esempio, ad un abito realizzato da Gianni Versace per Patty Pravo, che lei indossò a Sanremo nel 1984; dalla foggia a kimono, in maglia di metallo a laminette: esso ha richiesto un intervento di protezione della superficie metallica mirato a separare i due strati anteriore e posteriore attraverso l'inserimento di fogli di melanex. Una piana tavola in plexiglass mantiene steso l'abito all'interno della scatola, mentre le ampie maniche, anziché ripiegarle, sono state morbidamente adagiate su tubi in fogli di ethaphon (fig. 4).

Nel Laboratorio di restauro tessili della Galleria del Costume si affrontano quindi problematiche inerenti la conservazione e il restauro del tessile tridimensionale molto diverse fra loro³. In ciascuna selezione cambia il numero dei capi sottoposti a interventi conservativi che hanno richiesto un impegno particolare. Fra i restauri che possiamo definire esemplari e

5. Abito femminile, Manifattura italiana, 1795 ca. indossato nella foto da Carla Fracci, pervenuto alla Galleria del Costume, inv. G.G.C. 2824.



6. Interno dell'abito prima del restauro.





7. Manica staccata prima del restauro.



8. Stessa manica durante il restauro.

9. Distacco del tessuto sul centro dietro.

che hanno interessato capi presenti nella selezione attuale, vorremmo sottolineare quello di un abito che si colloca cronologicamente alla fine del XVIII secolo, nella fase di passaggio dal modello settecentesco, *andrienne*, allo stile impero, e reca peculiarità di entrambi i periodi. La provenienza del capo è ignota, ma sappiamo che da un momento indefinito è entrato a far parte del mondo dello spettacolo e presumibilmente in questa occasione è stato oggetto di modifiche ad opera di mani sapienti, per farlo indossare agli attori sulla scena. Questo esemplare appariva totalmente alterato e in pessimo stato di conservazione. Tipologicamente presenta moltissime analogie per foggia, cronologia e interventi subiti con un altro abito insieme al quale è pervenuto alla Galleria del Costume e si trova ancora in attesa di un intervento di restauro. Il nostro abito, in mussola di cotone bianco, si è rivelato di grandissimo interesse sia per quella che si intuiva essere stata la foggia originaria, come pure per l'apparato decorativo e la disposizione che quest'ultimo assume sopra la superficie dell'abito stesso.

Il modello, a vita alta con corpetto chiuso anteriormente, diviene sopravveste nella parte della gonna, aprendosi quest'ultima su un'altra gonna, o sottana. Gonna e sottogonna presentano, rispettivamente lungo l'apertura anteriore e nel centro davanti, un decoro a medaglioni a forma di foglie, ricamati in fili di seta policromi con motivi di uccelli e fiori, che si stagliano su un fondo in tulle nero.

L'esemplare è stato quasi interamente modificato; rare sono le cuciture originali. Fra gli interventi più vistosi si annovera il sollevamento a tergo di un grosso lembo di tessuto portato all'altezza dello scollo ad imitazione di una settecentesca *robe-manteaux*, e l'apertura delle maniche trasformate in due ali rovesciate. L'abito era stato indossato da Carla Fracci per un servizio fotografico (fig. 5)⁴; successivamente collocato su manichino in cera in occasione di una mostra; a causa di un'esposizione ravvicinata a una fonte di calore, la cera si era sciolta, macchiando l'abito di tinta marrone irreversibile (fig. 6).

Obiettivo primario dell'intervento di restauro è stato quello di riportare l'opera il più possibile vicino alla foggia originaria, conducendo accurati studi anche sulle singole parti dell'abito e trovando conferma alle graduali sco-



10. Sopravveste aperta e stesa durante il restauro.



parte della restauratrice nei figurini e in altri esemplari dell'epoca⁵. Il restauro ha interessato l'intera superficie, sia le parti strutturali sia quelle ricamate: dopo aver staccato il lembo di tessuto che era stato portato fino allo scollo; per ricondurlo all'altezza del punto vita (fig. 9)⁶, e consentire al dietro di tornare a formare un lieve strascico, come in origine, l'abito è stato smembrato aprendo le cuciture principali, ne è stata asportata la polvere mediante una microaspirazione controllata e quindi steso con lieve vaporizzazione. Le singole parti dell'abito sono state sottoposte a diversificati interventi di pulitura: il tamponamento delle zone interessate dalle macchie marroni con soluzione liquida di acqua e detergente neutro, non ha conseguito risultati perché le macchie si sono rilevate irreversibili ed hanno richiesto, nel corpetto, un intervento di mascheramento, abbassandole di tono coprendole con del crepeline chiaro. L'intera superficie, essendo interessata da piccole ma diffuse lacune in prossimità dei ricami, è stata interamente consolidata

11. Vaporizzazione.



12. Fissaggio ad ago dei ricami con lacune su fondo in crepeline e consolidamento anteriore con strato di tulle (fig. 13).



fissandola a sandwich fra uno strato di crepeline posto al di sotto ed uno di tulle sopra (figg. 10-13). Sono state aperte anche le cuciture delle maniche incluse quelle superiori che delimitavano i tagli e sono state ricondotte alla foggia originale supportandole con del crepeline (figg. 7-8).

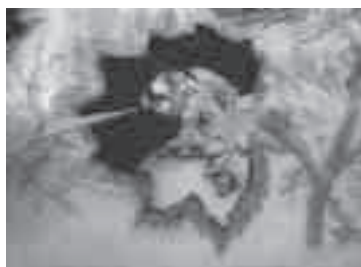
Altro intervento particolarmente complesso ha richiesto il ricamo disposto lungo l'apertura della sopra gonna e al centro della sottana (figg. 14-17). Il fondo scuro in tulle nero su cui erano intagliati i ricami era andato presumibilmente deteriorandosi ed era stato interamente sostituito da una calza a rete nera troppo spessa che appesantiva e creava tensioni nelle parti ricamate. L'intervento di restauro ha comportato la rimozione delle vecchie integrazioni e la loro sostituzione con un tulle di seta al quale sono stati fissati i ricami.

L'operazione finale è consistita nella ricomposizione delle singole parti che ha dato luogo a una rinascita dell'abito, che si presenta oggi indubbiamente più vicino a come doveva essere in origine (figg. 18-19).

13. (v. fig. 12).



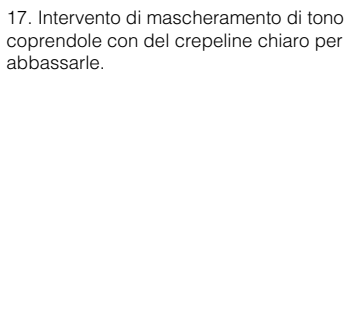
14. Ricamo a motivo di foglie prima del restauro: integrazione del fondo nero in epoca imprecisata.



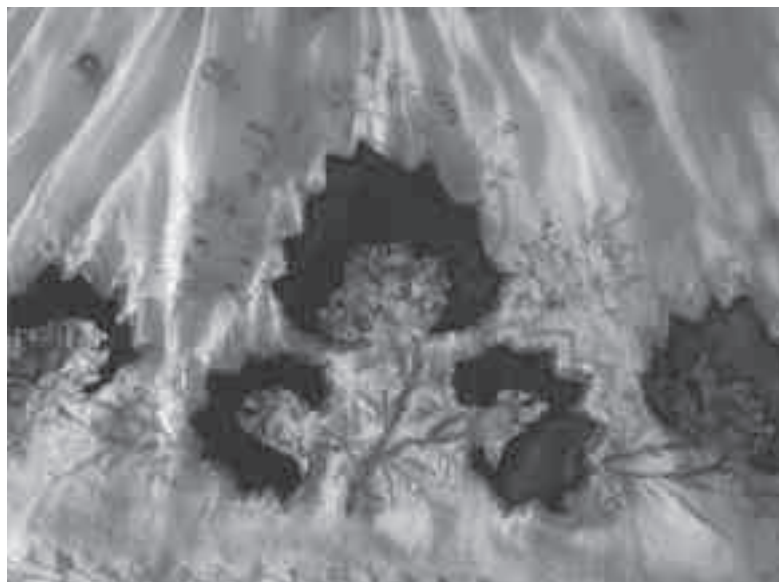
15. Ricamo a motivo di foglie durante il restauro: rimozione delle precedenti integrazioni.



16. Ricamo a motivo di foglie durante il restauro: le precedenti integrazioni sono state rimosse.



17. Intervento di mascheramento di tono coprendole con del crepine chiaro per abbassarle.

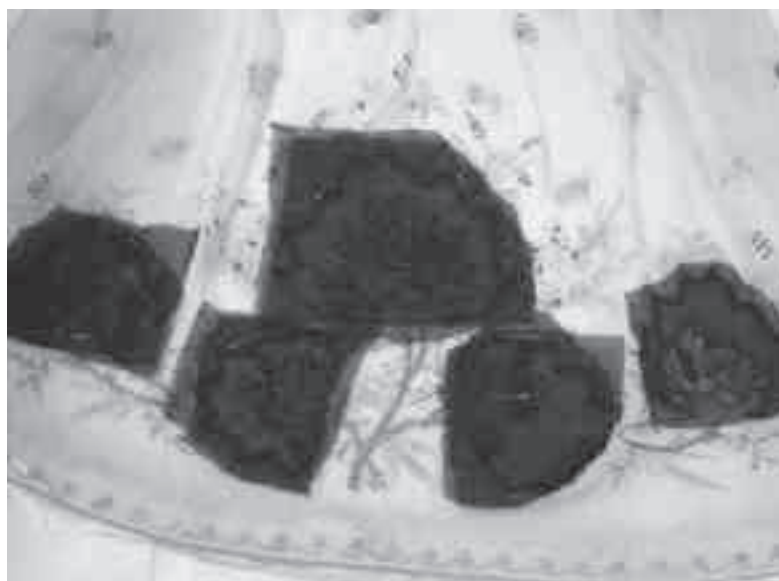


Sia gli interventi di modifica strutturale subiti dall'opera, come pure il vecchio restauro a integrazione del fondo dei ricami confermano l'interesse e la consapevolezza del valore che aveva suscitato questo abito in passato.

In merito alle operazioni di restauro, è opportuno sottolineare come l'eventuale possibilità di mettere in atto un procedimento conservativo su un capo di abbigliamento al fine di recuperarne la fruibilità in sede espositiva, costituisce spesso un fattore determinante nella decisione di acquisire o rifiutare l'offerta in dono o in vendita al museo del capo medesimo.

Gli interventi di restauro cui si è fatto riferimento e le relative foto sono stati realizzati da Simona Fulceri per la Ditta Opera, Laboratori Fiorentini.

Caterina Chiarelli





18. Lato anteriore dell'abito dopo il restauro.



19. Lato posteriore dell'abito dopo il restauro.

Note

¹ Il testo più completo rimane: *Moda alla corte dei Medici. Gli abiti restaurati di Cosimo, Eleonora e don Garzia*, catalogo della mostra a cura di R. Orsi Landini, S. Ricci, M. Westerman Bulgarella, Firenze, Centro Di, 1993.

² L'argomento della conservazione degli abiti in posizione orizzontale all'interno di apposite scatole è stato brevemente trattato in C. Chiarelli, *Firenze – Il Deposito della Galleria del Costume di Palazzo Pitti*, in AA.VV., *Tesori alla luce. Opere dai depositi al San Michele*, catalogo della mostra, Roma, Complesso monumentale San Michele a Ripa, 200, pp. 94-95.

³ Vedere a proposito: C. Chiarelli, *Laboratorio di restauro della Galleria del Costume di Palazzo Pitti a Firenze. Tre diverse metodologie d'intervento*, in "Filiforme", pp. 8-11, n. 6, 2003, ed. il prato, Padova, n. 6, 2003, pp. 8-11.

⁴ La foto è pubblicata nella rivista 'Novella', del 20 marzo 1966.

⁵ Troviamo conferma anche nel taglio del dietro del secondo abito ancora in attesa di restauro.

⁶ Punto vita rialzato, come richiedeva il momento.

Il Giardino di Boboli nel 2010

Accanto all'attività di restauro e di tutela del verde del Giardino, incrementata grazie ai giardinieri sotto la direzione degli architetti Mauro Linari e Claudia Gerola, si è proseguita quella, in una proficua collaborazione con l'Opificio delle Pietre Dure, volta al restauro e alla manutenzione del patrimonio scultoreo, gravemente minato dall'esposizione alle intemperie. In particolare l'immersione nell'acqua della Vasca dell'Isola ha costretto alla rimozione e all'invio ai laboratori dell'Opificio del *Perseo* e dell'*Andromeda*, gravemente consunti e oggetto in passato di numerosi restauri sul posto. Questo intervento non è che l'ultimo di una serie di cui dà conto il secondo volume della collana Boboli Arte e Natura dedicato ai *Restauri delle sculture di Boboli 2006-2009*, uscito nel 2010 per i tipi di Sillabe. La documentazione delle sculture del Giardino ha ricevuto un impulso, per qualità e quantità, grazie alla campagna fotografica digitale iniziata dal Kunsthistorische Institut di Firenze, a cui va il nostro ringraziamento più sentito. Il Giardino, nel circuito dei Grandi Giardini Italiani, ha ospitato dal 6 al 9 maggio, nel giardino della Botanica Inferiore, la manifestazione *I Profumi di Boboli* e, fra l'estate e l'autunno, un ciclo di letture nel Giardino della Botanica Superiore dell'associazione *Dame a Boboli*. Di grande supporto per il Giardino è stata l'opera dei volontari degli *Amici di Pitti*, dell'*Associazione per Boboli* e degli *Angeli del Bello* che, sotto la guida dei nostri giardinieri, hanno contribuito in misura determinante alla pulizia e alla manutenzione del verde. Il Giardino ha ospitato infine l'*Officina delle Meraviglie*, percorso didattico a cura del Comune di Firenze – Chiavi della Città, di grande successo e gradimento da parte di grandi e piccoli e alcune lezioni del secondo *Corso per Giardinieri Specializzati in Parchi e Giardini Storici*, diretto dalla compianta amica Litta Medri con Tiziana Grifoni.

Alessandro Cecchi



*Il cancello dell'Isola.
Foto per gentile concessione di
Luciana Majoni.*

Il Palazzo

Un passaggio di consegne, seguendo il percorso della tutela

A metà giugno del 2010 si è proceduto al passaggio di consegne per quanto attiene i compiti di funzionario responsabile della Soprintendenza per i Beni Architettonici ed il Paesaggio (per brevità, ometto la dicitura ufficiale) in merito al complesso di Palazzo Pitti, della Piazza con pertinenze e delle relative Direzioni Lavori: sono subentrata all'Arch. Laura Baldini che è passata a dirigere i lavori dei Grandi Uffizi. Per chi lasciava, l'indubbio dispiacere di non occuparsi più di un monumento seguito da decenni, comunque per un incarico di assoluta importanza e soddisfazione professionale, mentre dall'altra parte c'era la consapevolezza della gravità dell'impegno che si andava ad assumere. L'ottimo rapporto di stima con la collega, che conosco dai tempi in cui abbiamo condiviso il concorso per architetto presso il Ministero, mi ha facilitato nella prima fase del passaggio di consegne.

Si trattava di completare i cantieri in corso, e di predisporre le richieste finanziarie per la programmazione del triennio successivo, 2011/13.

Nei mesi seguenti sono stati portati a compimento i lavori di restauro iniziati dall'Arch. Baldini, tra cui: la grande terrazza posta al primo piano della zona uffici (lato giardino Marini), le porzioni di paramento esterno a bugnato di pietraforte sia del Cortile dell'Ammannati che di parte della facciata principale; alcuni importanti interventi di adeguamento delle due centrali elettriche e della centrale termica.

Inoltre, in collaborazione come direttore dei lavori con l'Arch. Mauro Linari RUP della Soprintendenza Speciale Polo Museale, ho seguito il completamento dell'intervento di restauro lapideo di un'ulteriore porzione del cortile dell'Ammannati, resa possibile con i finanziamenti ministeriali reperiti dal Polo Museale. Per poter terminare, resta comunque da intervenire su tutto il primo ordine del cortile.

Per quanto riguarda il Piano Triennale, le richieste sono state formulate con l'obiettivo di poter proseguire nei restauri in corso. In particolare la cosiddetta "Palazzina Poggi", il cui recupero era iniziato con un finanziamento straordinario (proventi del gioco del Lotto) di circa un milione di euro, ultimato nel 2008. Con questa prima parte dei lavori era stato provveduto agli interventi di consolidamento strutturale ed alle opere murarie generali, e risultava necessario proseguire con le opere di restauro a completamento, ed i conseguenti adeguamenti impiantistici e funzionali.

Purtroppo la diversa scelta effettuata dalla Direzione Regionale circa la nuova sede degli uffici, che aveva privilegiato inizialmente la Palazzina Poggi per preferire successivamente Sant'Apollonia, aveva già determinato la mancata erogazione dei finanziamenti ministeriali necessari al completamento dei lavori, fermi dal 2008.

Consapevoli che non sarebbe stato comunque possibile aspirare ad avere la somma complessiva necessaria per il completamento, abbiamo comunque nuovamente riproposto la richiesta finanziaria per l'anno in corso, proponendo un lotto funzionale di minor importo, ma che ci avrebbe comunque consentito di poter proseguire i lavori. L'attuale stato di forzato abbandono costituisce un fattore di degrado per il manufatto, rischiando di vanificare buona parte di quanto già fatto dall'Arch. Baldini.

Purtroppo la risposta del Ministero per il 2011 ha disatteso tutte le aspettative: l'importo assegnato per tutta la porzione di Palazzo Pitti assegnata a questa Soprintendenza è irrisorio, direi "ridicolo" per un complesso di questa entità ed importanza, molto inferiore rispetto alla cifra annua minima necessaria almeno per gli interventi di manutenzione.

L'amarezza è tanta, dovuta alla consapevolezza delle urgenze: opere indispensabili, che non si faranno; in occasione del V centenario della nascita di Bartolomeo Ammannati, per l'anno in corso, anche il restauro del cortile resterà incompiuto.

Lia Pescatori

An architectural engraving of a triumphal arch. The arch is supported by two large columns with Corinthian capitals. Above the arch is a coat of arms featuring a crown and a shield with five stars. Two cherubs are positioned on either side of the coat of arms. The arch frames a view of a large, multi-story building with a series of arches on its facade. In the foreground, there is a small structure with a pediment and columns. The entire scene is rendered in a detailed, line-art style.

Attività dell'Associazione
2010

Restauri

Dopo il restauro dell'organo e la pulitura degli affreschi della Cappella Palatina, i lavori sono stati completati sui due coretti a fianco dell'altare. Gli affreschi sono stati restaurati da Lidia Cinelli e questi due piccoli ambienti hanno ora riacquisito il loro aspetto originale con la sistemazione delle tappezzerie di seta cremisi. Spalliere, panche e sgabelli sono stati accuratamente puliti e restaurati da Stefano Sai, Nicola Breoni, Simona Fulceri e Silvia Gozzi del laboratorio di Opera Laboratori Fiorentini. L'Associazione desidera ringraziare l'Ente Cassa di Risparmio di Firenze che ha generosamente finanziato questa ultima fase del restauro della Cappella, dopo l'importante intervento sull'organo negli anni passati, completando il recupero di questo raffinato ambiente storico.

I coretti della cappella Palatina

I locali che attualmente ospitano la cappella Palatina di Palazzo Pitti – realizzata sotto la direzione di Bartolomeo Ammannati e terminata nel 1574 – hanno cambiato ripetutamente destinazione d'uso, nel corso dei secoli, per assecondare le esigenze dei regnanti che si avvicendarono al potere: per molti anni fecero parte delle stanze del tinello, poi, nel 1596, vennero annessi all'appartamento di don Giovanni de' Medici; dopo la morte del principe (1621) vennero adibiti a sala per le udienze e, successivamente, a stanze per ospitare banchetti e spettacoli; poi, quando Cosimo III sposò Marguerite Louise d'Orléans (1661) diventarono, insieme alle altre stanze dell'appartamento, la dimora dei 'Principi Sposi'. Il cambiamento definitivo si ebbe con l'arrivo a Firenze di Pietro Leopoldo che fece trasformare la grande sala in una cappella "per uso di S.A.R.": il progetto, eseguito dagli architetti Ruggieri e Paoletti, venne approvato dal granduca nel gennaio del 1766 e nel dicembre dello stesso anno tutti i lavori erano conclusi.

La riorganizzazione degli spazi, comportò – oltre all'apertura di una grande finestra ad arco, per l'illuminazione dell'altare, e alla realizzazione delle cantorie, sulla parete opposta – l'edificazione di un coretto destinato ai sovrani, collocato a destra dell'altare. Questo piccolo ambiente venne affrescato dal pittore Luigi Ademollo, tra il 1791 e il 1793, con episodi della vita dei santi ambientati in scenari naturali arcadici e idilliaci. La scena con *Maria Maddalena penitente* (fig. 1), ad esempio, è immersa in un luminoso paesaggio roccioso e ricco di vegetazione che diviene scenario ideale per il pentimento della Santa: con i lunghi capelli sciolti e la

veste da eremita, Maria Maddalena è raffigurata inginocchiata, davanti alla grotta in cui abitava in preghiera e in penitenza, mentre abbraccia la croce in un gesto di totale abbandono; accanto a lei è dipinto il vasetto che la caratterizza iconograficamente, contenente l'unguento con cui profumò i piedi di Gesù.

Il secondo coretto della cappella, quello a sinistra dell'altare (figg. 2, 3), venne realizzato molti anni dopo, nel 1823, e decorato dallo stesso Luigi Ademollo per volere di Ferdinando III. A distanza di trent'anni dagli affreschi del primo coretto, però, lo stile di Ademollo è notevolmente cambiato: "il virtuosismo pittorico è al

1. Primo coretto, la *Maddalena penitente*, 1791-93.





2. Secondo coretto, 1823.

massimo, il tratto è impressionistico, come pure lo sono certe scene dipinte nei passaggi fra i coretti, dove masse di individui rimangono rappresentate in modo indefinito, con una sorta di sfumato dei particolari” (Facchinetti 2000, p. 206). Tali caratteristiche emergono nella raffigurazione del *Noli me tangere*, ambientata in un quieto paesaggio campestre definito da una ricchissima gamma cromatica: Cristo, avvolto da un

candido pannello, stringe una pala da giardiniere nella mano destra e rivolge la sinistra verso Maria Maddalena che, con impeto, si inginocchia davanti a lui con le braccia tese. Le figure, estremamente comunicative nella gestualità e nelle espressioni, si impongono con la loro corporatura massiccia, rimanendo, allo stesso tempo, leggiadre, quasi immateriali, per la luce eterea che le avvolge e per il colore, chiaro e sfumato, che definisce i particolari.

Maria Anna Di Pede

Bibliografia essenziale

- P. Bucarelli, *ad voc. Ademollo Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. I, Roma 1960, pp. 269-270
 G. Mellini, *Apertura per Luigi Ademollo*, in “Arte illustrata”, 57 (1974), pp. 53-71
 F. Facchinetti, *La cappella Palatina*, in *Palazzo Pitti. L'arte e la storia*, a cura di M. Chiarini, Firenze 2000, pp. 201-210
 Luigi Ademollo (1764-1849). *L'enfasi narrativa di un pittore neoclassico*, a cura di F. Leone, Roma 2008
 F. Leone, *Napoleone a Pitti nei disegni di Luigi Ademollo*, Roma 2010

3. Secondo coretto con il *Noli me tangere*, 1823.



Il restauro di questi due dipinti, esposti alla mostra Caravaggio e caravaggeschi a Firenze, è stato finanziato dagli Amici di Palazzo Pitti. Si riproducono qui le schede del catalogo.



Pittore caravaggesco fiammingo, *Bevitore con fiasco*, olio su tela, cm 60x45, Firenze, Palazzo Pitti, depositi, inv. Poggio Imperiale n. 1242.

Pittore caravaggesco fiammingo, *Bevitore con fiasco*

Non è attualmente noto quale sia la provenienza originaria di questo dipinto, che Didier Bodart nel 1977 (Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine, catalogo della mostra, Firenze, p. 336) giudicava della cerchia di Theodor Rombouts e avvicinava, affermandone l'appartenenza al medesimo gruppo, al *Contadino che ride con un fiasco in mano* della Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe. Le due opere venivano poi accorpate da Benedict Nicolson (*The International Caravaggesque Movement*, Oxford, 1979, p. 35; si veda anche B. Nicolson, *Caravaggism in Europe*, second edition, revised and enlarged by L. Vertova, Torino, 1990, I, pp. 85-86) con altri dipinti, quali esemplari pervenutici dell'attività di un maestro fiammingo ignoto; lo studioso riconosceva nel gruppo un artista dai connotati olandesi attivo a Roma verso il 1620, vicino a Baburen, ma prossimo anche a Rombouts e a Ducamps (ma l'attività di quest'ultimo era sconosciuta a tutti). Così egli riuniva sotto un unico raggruppamento, quello del cosiddetto Master G, dieci quadri che mi paiono oggi piuttosto eterogenei (ribaditi nella riedizione del 1990, I, pp. 85-86, con un'ulteriore aggiunta) e che hanno già dato luogo a separazioni. Massimo Pulini (*Il Fossombrone ritrattista degli oratoriani. La raccolta Mattei e Antiveduto Gramatica*, in 'Paragone', 60/661, 2005, p. 36) ha proposto la possibile assegnazione a Baburen del tondo con un *Bevitore con fiasco* (National Trust, Stourhead) e ha ritenuto che non possa essere un pendant la *Vecchia con un pestello* (conservata nella medesima sede, e con un uguale rotondo supporto), riferita dallo studioso con sicurezza a Giovan Francesco Guerrieri. Io stesso (si veda G. Papi, *Ribera a Roma*, Soncino/CR, 2007, pp. 33, 43, n. 111) ho riferito a David de Haen il *Concerto* del Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra (del Master G secondo Nicolson) e potrebbe essere ancora di De Haen il già citato *Bevitore* di Karlsruhe, sebbene esso mostri anche (a giudicare dalla foto, non ho ancora potuto giudicare dal vero) contatti con Rombouts, come del resto rilevava Bodart. E proprio a De Haen potrebbero essere avvicinati il *Cantore* dell'Università di Hatton Gallery (sempre del Master G per Nicolson) e il tondo già citato riferito a Baburen da Pulini. Quanto ai due *Cantori* della Galleria Spada, dipinto bellissimo, esso meriterà uno studio più ampio, così come il *Bevitore con natura morta*, altro dipinto di grande livello e complessità stilistica, della Galleria Colonna: si tratta di opere davvero poco accostabili fra loro, né tanto meno (specialmente quello Spada) a De Haen e a Rombouts.

In merito al nostro dipinto, si potrebbe pensare – vista anche la sua pur breve storia critica – che la sua esecuzione debba spettare a un artista prossimo ai due poli fra i quali oscilla il gruppo, ormai smembrato, del Master G, cioè David de Haen e Rombouts, anche se al primo poco corrisponde la materia cromatica, bene messa in luce dal restauro effettuato da Loredana Gallo per questa occasione. La materia, tuttavia, sembra più densa e corposa, più ferma, le mani meno indagate e anche i tratti e l'espressione del volto hanno una crudezza un po' beota (più verso il gruppo Salini, o verso il Maestro dei giocatori), una schematicità, che non corrispondono alla tipologia dei due artisti delle Fiandre.

Gianni Papi



Cecco del Caravaggio (Francesco Boneri), *Ritratto di giovane con colletto a lattuga* (Autoritratto?), Metà del secondo decennio del XVII secolo, olio su tela, cm 67x51, Firenze, Palazzo Pitti, depositi, inv. 1890 n. 5366.

Francesco Boneri detto Cecco del Caravaggio (notizie a Roma dal 1600 circa al 1620), *Ritratto di giovane con colletto a lattuga* (Autoritratto?)

Il Ritratto in oggetto è certamente una delle novità più importanti che vengono presentate in questa mostra; esso è infatti completamente ignoto agli studi. Nei registri di Palazzo Pitti non risulta alcuna attribuzione ed era finora collocato nei depositi del Soffittone. Il restauro, compiuto per l'occasione da Loredana Gallo, ne ha ulteriormente messo in luce l'alta qualità, che mi pare non lasci dubbi sull'attribuzione che propongo. Vi sarà infatti da riconoscere un prezioso esempio di ritrattistica caravaggesca, nonché un'insperata aggiunta all'ancor scarso catalogo del grande Francesco Boneri, più famoso come Cecco del Caravaggio.

È identificabile col dipinto descritto nel 1654 nel Quaderno della Guardaroba generale di Ferdinando II, al momento in cui viene consegnato per essere collocato nella Tribuna: "Un quadro in tela dipintovi una testa fino a mezzo busto di mano del Caravaggio un uomo con lattughe e berretta con pennacchio alto braccia 1 ½ largo braccia 1 senza adornamento n. 1". Il riferimento a Caravaggio e la sua collocazione in Tribuna indicano l'importanza che il quadro doveva avere alla metà del XVII secolo. Pare lecito altresì trovare in questa importante aggiunta, ulteriore materia per rafforzare il collegamento di Cecco con Firenze. Basti pensare al coinvolgimento, seppur sfortunato, nell'impresa della cappella Guicciardini in Santa Felicità (1619-1620), con l'esecuzione della formidabile *Resurrezione* oggi a Chicago, Art Institute, purtroppo mai giunta a Firenze, e all'appartenenza alle collezioni granducali del *Fabbricante di strumenti musicali* della Pinacoteca Nazionale di Atene, qui esposto.

Gli elementi stilistici che l'immagine fornisce sono sufficienti per poter pronunciare con sicurezza il nome dell'artista; ad attestarlo è soprattutto l'esecuzione e la tormentata struttura della gorgiera, di un bianco dall'intensità fosforescente, che può trovare puntuali confronti, nel trattamento di simili materiali, nella camicia del *Flautista* dell'Ashmolean Museum di Oxford, nel camicione dell'angelo della citata *Resurrezione*, o nel simile, sebbene più tortuosamente virtuosistico, colletto a lattuga del *Fabbricante di strumenti musicali* del Wellington Museum di Londra. Pure il volto è un segnale inequivocabile dell'autografia del Boneri; esso cede a qualche forzatura stilistica nella quale si riconosce la mano del pittore, ad esempio nella precisa definizione degli occhi e delle palpebre, tracciati seguendo il perimetro di un triangolo isoscele molto ribassato, che si trova spesso nelle creature di Cecco: si guardi al *San Lorenzo* della Chiesa Nuova di Roma, alla santa (forse Sant'Orsola) nell'*Angelo custode* del Prado, o al volto del personaggio all'estrema sinistra nella *Cacciata dei mercanti* dei Musei Statali di Berlino, un personaggio che peraltro mostra anche una somiglianza fisionomica con il nostro. A questo particolare si aggiunge il nitido disegno della bocca, con la separazione delle labbra solcate da una linea di demarcazione assai spessa (che le fa sembrare dischiuse, come del resto sono quasi tutte le bocche delle figure del Boneri, impegnate in un sospiro, in un canto, in un grido soffocato), così come appare anche nel *Flautista* di Oxford e nel già ricordato *San Lorenzo* conservato nella Stanze di San Filippo Neri.

L'immagine di questo volto, dallo sguardo velato di malinconia, aperto su un'emozione palpabile, con i tratti lucidamente definiti, richiama prototipi cinquecenteschi e ancora una volta – come si è avuto modo di sottolineare ripetutamente (si veda da ultimo in G. Papi, *Cecco del Caravaggio*, Soncino /CR, 2001) – appare chiaro l'ascendente di Savoldo sulla pittura di Cecco, sia a livello stilistico, sia per quanto riguarda il recupero di queste atmosfere sentimentali, quasi neogiorgionesche.

È logico chiedersi a questo punto chi sia il personaggio qui ritratto, la cui bellezza virile sembra addolcita dall'inclinazione della testa e dalla luminosa corolla della gorgiera che fa risaltare la corta e ben curata barbetta; ne esce fuori un'immagine maschile molto simile a quelle a cui Cecco ci ha abituato: di una virilità un po' nevrotica, ambigua, prossima al narcisismo. Sarebbe davvero affascinante che in questo volto potessimo riconoscere le sembianze del Boneri, che avrebbe inviato alla corte un suo Autoritratto. Non mi pare altresì illusorio individuare qualche somiglianza con quelli che possono essere eventuali autoritratti del pittore (come l'Amore dell'*Amore al fonte*, o il citato *San Lorenzo*, o per l'appunto quel personaggio ricordato poco sopra nella *Cacciata dei mercanti*, la cui presenza defilata, la cui espressione da dandy che osserva la scena stupefatto, bene potrebbero accordarsi con un autoritratto). E addirittura ci si potrebbe spingere a notare qualche concreta affinità somatica col ragazzo (cioè lo stesso Cecco) – qui più maturo, a oltre dieci anni di distanza, si può pensare a un'età intorno ai 25 anni per il ritratto, quindi, se fosse il pittore, una cronologia per il quadro verso la metà del secondo decennio – che era stato modello del Merisi, poco più che bambino nell'*Amore vincitore* di Berlino, fino a giungere alla piena adolescenza nel *David* della Galleria Borghese e nel *David* del Kunsthistorisches Museum di Vienna. Sul rapporto Caravaggio-Cecco si veda in particolare G. Papi, *Caravaggio e Cecco*, in 'Come dipingeva il Caravaggio, atti della giornata di studio' (Firenze, 28 gennaio 1992) a cura di M. Gregori con la collaborazione di E. Acanfora, R. Lapucci e G. Papi, Milano, 1996, pp. 123-134.

Gianni Papi

Bibliografia

Inedito

Conferenze

Martedì 12 ottobre
Sala del Fiorino

Marco Chiarini
Caravaggio

Gite

Lunedì 22 marzo
Roma, Vaticano
Scuderie del Quirinale

Antonio Paolucci
Vaticano e Cappella Paolina
Marco Chiarini
Caravaggio

Martedì 11 maggio
Pistoia

Carlo Sisi
Visita alla città

Venerdì 14 maggio
Lucca

Giardino Botanico di Lucca

Martedì 25 maggio
Pontassieve
Sieci

Ada Labriola
**Abbazia di Rosano, Beato Angelico a Pontassieve
e Chiesa di Remole**

Giovedì 3 giugno
Siena

Serena Padovani
Da Jacopo della Quercia a Donatello

Sabato 18 settembre
Casole d'Elsa

Marco Chiarini
Marco Romano

Venerdì 24 settembre
Cerreto Guidi
Empoli

Luisa Berretti
Per utilità e per diletto "Cittadini" in Villa
Silvia Ciappi
Museo del vetro di Empoli

Lunedì 8 novembre
Figline Valdarno

Angelo Tartuferi
Arte a Figline. Dal maestro della Maddalena a Masaccio

Lunedì 6 dicembre
Scuderie del Quirinale
Roma
Palazzo Colonna

Carlo Sisi
1861. I pittori del Risorgimento
Marco Chiarini
Gli Appartamenti privati di Palazzo Colonna

1-5 ottobre
Viaggio a Madrid

Mostra Ghirlandaio, Museo Thyssen-Bornemisza, Il Prado, Buen Retiro,
Reina Sofía, Academia de San Fernando, S. Antonio de la Florida, ecc.

Visite

<i>Lunedì 18 gennaio</i> Galleria Palatina	Stefano Casciu La Sala di Marte restaurata e mostra temporanea nella Sala delle Nicchie
<i>Venerdì 22 gennaio</i> Casa Zuccari Gabinetto Disegni e Stampe	Manuela De Giorgio Visita alla Casa Zuccari Maria Elena De Luca Mostra dei disegni di Federico Zuccari
<i>Lunedì 25 gennaio</i> Museo Horne	Elisabetta Nardinocchi e Matilde Casati Il paesaggio disegnato. John Constable e i Maestri inglesi nella raccolta Horne
<i>Mercoledì 27 gennaio</i> Galleria del Costume	Caterina Chiarelli Nuove Collezioni
<i>Giovedì 28 gennaio</i> Biblioteca Marucelliana	Marco Chiarini e Rossella Todros I disegni del Settecento nella Biblioteca Marucelliana
<i>Giovedì 11 febbraio</i> Casa Zuccari Gabinetto Disegni e Stampe	Manuela De Giorgio Visita alla Casa Zuccari Maria Elena De Luca Mostra dei disegni di Federico Zuccari
<i>Venerdì 12 febbraio</i> Galleria Palatina	Alessandro Cecchi L'Arma per l'Arte, 10° Anniversario del Comando dei Carabinieri, Tutela Patrimonio Culturale
<i>Martedì 16 febbraio</i> Palazzo Medici Riccardi	Silvestra Bietoletti Firenze scienza, le collezioni, i luoghi e i personaggi dell'800
<i>Giovedì 18 febbraio</i> Museo della Specola	Claudia Corti e Fausto Barbagli Torrino di Galileo
<i>Lunedì 22 febbraio</i> Galleria Palatina Santa Felicità	Marco Chiarini Manieristi in Galleria Cappella Capponi
<i>Lunedì 1 marzo</i> Museo Horne	Elisabetta Nardinocchi e Matilde Casati Il paesaggio disegnato
<i>Martedì 9 marzo</i> Palazzo Medici Riccardi	Silvestra Bietoletti Firenze scienza, le collezioni, i luoghi e i personaggi dell'800
<i>Mercoledì 10 marzo</i> Museo degli Argenti	Elisabetta Accrescimbeni Ritratti in miniatura della Collezione Barocchi
<i>Mercoledì 17 marzo</i> Palazzo Strozzi	Ludovica Sebregondi De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus
<i>Venerdì 26 marzo</i> Museo degli Argenti	Riccardo Gennaioli Pregio e Bellezza. Cammei ed intagli dei Medici

<i>Mercoledì 7 aprile</i> Villa di Castello	Paolo Galeotti I giardini di Castello e Petraia Ezia Pentericci Archivio Storico del Frutto e del Fiore
<i>Giovedì 8 aprile</i> Biblioteca Medicea Laurenziana	<i>D'aita. Le regole della salute nei manoscritti della Biblioteca Medicea Laurenziana</i>
<i>Mercoledì 14 aprile</i> Palazzo Strozzi	Ludovica Sebregondi <i>De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus</i>
<i>Lunedì 3 maggio</i> Galleria degli Uffizi	Angelo Tartuferi Opere restaurate di Filippo Lippi
<i>Giovedì 13 maggio</i> Museo della Porcellana	Paola Staccioli <i>Paola Staccioli. Ceramiche animate</i>
<i>Lunedì 7 giugno</i> Fondazione Primo Conti	Chiara Toti Lo studio di Primo Conti e lezione sulla cucina futurista
<i>Lunedì 21 giugno</i> Galleria Palatina e Uffizi	Stefano Casciu <i>Caravaggio e caravaggeschi a Firenze</i>
<i>Martedì 29 giugno</i> Villa di Castello	Domenico De Martino e Raffaele Setti Accademia della Crusca Mirella Branca <i>Opere restaurate da Villa La Quiete</i>
<i>Lunedì 20 settembre</i> Galleria degli Uffizi	Angelo Tartuferi <i>Ritratto di giovane di Hans Memling</i>
<i>Lunedì 18 ottobre</i> Galleria Palatina e Uffizi	Gianni Papi <i>Caravaggio e caravaggeschi a Firenze</i>
<i>Lunedì 25 ottobre</i> Galleria dell'Accademia	Daniela Parenti <i>Virtù d'Amore</i>
<i>Mercoledì 27 ottobre</i> Museo Horne	Elisabetta Nardinocchi <i>Virtù d'Amore</i>
<i>Venerdì 12 novembre</i> Palazzo Strozzi	Carlo Falciani <i>Bronzino. Pittore e Poeta alla corte dei Medici</i>
<i>Venerdì 19 novembre</i> Museo degli Argenti	Giovanni Di Pasquale <i>Vinum nostrum. Arte, scienza e miti del vino nelle civiltà del Mediterraneo antico</i>
<i>Lunedì 22 novembre</i> Museo Nazionale del Bargello	Beatrice Paolozzi Strozzi <i>I grandi bronzi del Battistero. Rustici e Leonardo</i>
<i>Giovedì 9 dicembre</i> Palazzo Strozzi	Alberica Barbolani <i>Bronzino. Pittore e Poeta alla corte dei Medici</i>
<i>Lunedì 13 dicembre</i> Basilica di S. Spirito	Elena Capretti La Basilica e il <i>Crocifisso</i> di Michelangelo

Concerti

CONCERTO CXI *per festeggiare il restauro dell'affresco di Pietro da Cortona*
Galleria Palatina Trio di Ance
Sala di Marte M. Franca Carli *fl.*, A. Fornaroli *cl.*, D. Maia *corno*
Lunedì 18 gennaio MOZART PLEYEL

CONCERTO CXII *per Frederyk e Robert 1*
Galleria d'arte moderna 3 CONCERTI NEL BICENTENARIO DELLA NASCITA DI
Sala del Fiorino F. CHOPIN E R. SCHUMANN
Sabato 6 marzo A. Fornaroli *cl.*, I. Lecci *viola*, J. Gray *pf.*,
Claudia M.-T. Hasslinger *voce*
SCHUMANN

CONCERTO CXIII *per Frederyk e Robert 2*
Galleria d'arte moderna 3 CONCERTI NEL BICENTENARIO DELLA NASCITA DI
Sala del Fiorino F. CHOPIN E R. SCHUMANN
Sabato 13 marzo Francesco Romano *pianoforte*
CHOPIN

CONCERTO CXIV *per Frederyk e Robert 3*
Galleria d'arte moderna 3 CONCERTI NEL BICENTENARIO DELLA NASCITA DI
Sabato 20 marzo F. CHOPIN E R. SCHUMANN
E. Pali *violoncello*, J. Gray *pianoforte*, G. Del Nord *soprano*
SCHUMANN MEYERBEER CHOPIN

CONCERTO CXV *per l'Assemblea generale dei Soci*
Galleria d'arte moderna G. Del Nord *soprano*, S. Randazzo *viola*,
Sala del Fiorino James Gray *pianoforte*
Martedì 23 marzo SCHUMANN e CHOPIN

CONCERTO CXVI *verso la Pasqua*
Museo degli Argenti A. Cortini e G. Del Nord *voce*
Cappella Palatina A. Pazzaglia, K. Ikeda *violino*, S. Randazzo *viola*
Giovedì 1 aprile A. del Perugia *cello*, B. Betti *contrabbasso*,
J. Gray *basso continuo*
PERGOLESI *Stabat Mater*

CONCERTO CXVII *XII Settimana della Cultura*
Galleria d'arte moderna solo **Schumann**
Sala del Fiorino Gregorio Nardi *pianoforte*
Martedì 29 aprile SCHUMANN

CONCERTO CXVIII e CXIX *XII Settimana della Cultura*
Galleria d'arte moderna J. Gray *pianoforte*, A. Vismara, K. Ikeda *violino*
Sala del Fiorino S. Randazzo *viola*, R. Lazzeri *violoncello*
Mercoledì 21 e SCHUMANN Quintetto per pianoforte e archi
Giovedì 22 aprile

CONCERTO CXX *XII Settimana della Cultura*
Galleria d'arte moderna solo **Schumann**
Sala del Fiorino Gregorio Nardi *pianoforte*
Venerdì 23 aprile SCHUMANN

CONCERTO CXXI Galleria d'arte moderna Sala del Fiorino Domenica 25 aprile	<i>XII Settimana della Cultura</i> Alessio Nanni <i>pianoforte</i> CHOPIN
CONCERTO CXXII Giardino di Boboli Museo delle Porcellane Giovedì 13 maggio	<i>note fra le ceramiche e le peonie</i> Daniel Stratznig <i>fisarmonica</i> BRAHMS SCARLATTI GUBAIDULINA BACH/VIVALDI PIAZZOLLA
CONCERTO CXXIII Cortile di Palazzo Pitti Giovedì 10 giugno	Scuola di Musica di Greve in Chianti <i>ORCHESTRA JUNIORES</i> direttore. A. Morelli, F. Battistoni <i>tuttoVivaldi</i>
Lunedì 18 ottobre CONCERTO CXXIV Cappella Palatina Cortile dell'Ammanati	<i>Musica per la nostra cara Ornella</i> Prima Parte: <i>La bellezza assoluta</i> Angelica Cortini <i>soprano</i> e Ensemble Horti Annalenae MOZART CHERUBINI Seconda Parte: <i>Tango!</i> D. Stratznig <i>fisarmonica</i> , M. Caverni <i>sax</i> DE FALLA PIAZZOLLA BATTISTON
CONCERTO CXXV Museo degli Argenti Cappella Palatina Sabato 13 novembre	<i>ORGANA SONENT!</i> quarta edizione Antonio Galanti, <i>organista</i> a San Miniato BRACCINI MOZART PELLESCI ANFOSSI
CONCERTO CXXVI Museo degli Argenti Cappella Palatina Sabato 20 novembre	<i>ORGANA SONENT!</i> quarta edizione Robin Walker, <i>organista</i> della chiesa di St. Mark's ZIPPOLI BACH EBERLIN WESLEY HOOK
CONCERTO CXXVII Museo degli Argenti Cappella Palatina Domenica 28 novembre	<i>ORGANA SONENT!</i> quarta edizione James Gray, <i>organista</i> della Basilica di S. Spirito A. Cortini <i>soprano</i> e Ensemble Horti Annalenae WESLEY MOZART
CONCERTO CXXVIII Galleria d'arte moderna Saloncino delle Statue Giovedì 14 dicembre	<i>Concerto di Natale</i> – per l'Assemblea generale dei Soci Claudia M.-T. Hasslinger <i>voce recitante</i> P. Romani <i>clarinetto</i> J. Gray <i>pianoforte</i> DEBUSSY HUMMEL

Il 2010 è stato l'anno del ricordo di Schumann e di Chopin per i 200 anni dalla loro nascita. Noi a Pitti li abbiamo festeggiati in marzo e aprile con ben nove concerti di loro musiche – 5 dei quali durante la *XII Settimana della Cultura* – che si sono tutti tenuti nel bellissimo Salone del Fiorino alla Galleria d'arte moderna. I programmi sono stati variati: musica da camera (voce, pianoforte, archi e fiati) e piano solo ed hanno sempre avuto un pubblico numeroso e appassionato.

In autunno, con il contributo ad hoc dell'Ente Cassa di Risparmio che ringraziamo, abbiamo proposto la quarta edizione della rassegna di musica per organo *ORGANA SONENT!* nella Cappella Palatina: il tema è stato "intorno a Mozart" con brani di autori raramente eseguiti.

Per Pasqua (sempre nella Cappella Palatina) *Stabat Mater* di G.B. Pergolesi per 2 voci, ensemble di 5 archi e organo, in una bellissima edizione che abbiamo anche registrato.

Per la prima volta abbiamo proposto il *melologo* (Meyerbeer e Hummel) – una particolare forma di vocalità recitata e cantata, evoluzione novecentesca del *recitar cantando*.

L'anno era iniziato con un concerto di fiati – Trio di Ance, musica di Mozart – nella Sala di Marte della Galleria Palatina – per festeggiare la conclusione del restauro degli affreschi di Pietro da Cortona.

Quasi tutti i concerti – 19 in tutto – erano aperti al pubblico del Museo che apprezza molto queste iniziative.

Gli Amici ringraziano un affezionatissimo Socio – appassionato di musica – che anche quest'anno ci ha generosamente aiutato ed anche James Gray raffinato ideatore ed esecutore, con il suo Ensemble, di molti dei programmi.

Ilaria Guidi Velo

Sala del Fiorino, 20 marzo 2010 – per *Frederyk e Robert 3*



Eventi particolari

<i>Sabato 16 gennaio</i> Museo Firenze com'era	Visita per i bambini dei Soci
<i>Martedì 23 marzo</i> Galleria d'arte moderna	Assemblea Generale dei Soci e Piccolo Concerto
<i>Venerdì 18 giugno</i> Galleria Palatina	Presentazione del ritratto di <i>Giovanni dalle Bande Nere</i>
<i>Lunedì 18 ottobre</i> Cappella Palatina	Concerto per salutare Ornella Casazza che lascia la direzione del Museo degli Argenti
<i>Martedì 16 novembre</i> Galleria d'arte moderna	Presentazione della terracotta <i>Colpo di vento</i> di Adriano Cecioni restaurata
<i>Venerdì 3 dicembre</i> Galleria d'arte moderna	Presentazione documentaria su Stefano Ussi a Istanbul
<i>Martedì 14 dicembre</i> Galleria d'arte moderna	Assemblea e Concerto di Natale

La Nuova Biblioteca Palatina

Le responsabili della biblioteca, Paola Lo Schiavo e Isabella Magugliani, curatrici dell'inserimento in rete di dati, e Franca Favara, Nicoletta Pecci e Christine di Groppello che si sono occupate della catalogazione cartacea, informano tutti gli Amici che la catalogazione è stata completata anche per quanto concerne l'arte contemporanea.

La biblioteca è dunque aperta e consultabile nelle mattinate di martedì e giovedì in sede.

Rivolgiamo ancora una volta un appello affinché tutti coloro che posseggono dei libri di storia dell'arte inerenti a Firenze, ai suoi musei e palazzi e dei quali sono costretti a disfarsi, vogliano donarli a questa biblioteca.

Franca Favara

Il poeta e critico letterario russo Apollon Grigor'ev (1822-1864) giunse a Firenze nel 1857 a seguito della famiglia dei principi Trubeckoj per i quali lavorava come precettore del principino Ivan, soggiornandoci per alcuni mesi nel palazzo Spinelli-Trubeckoj in via Ghibellina. Nel visitare la Galleria Palatina viene letteralmente folgorato dalla visione della Madonna di Murillo, che gli ricorda la donna amata Leonida Vizard. Confida le sue impressioni in una lettera ad un'amica, Ekaterina Protopopova, giovane pianista di talento, che sposerà in seguito il compositore Aleksandr Borodine:

Firenze 20 ottobre 1857

Cara amica mia, questa volta almeno, Le scriverò in uno stato d'animo umano. Sono appena tornato dall'opera e da due giorni sono di umore lirico per via dei due teatri d'opera, la Pergola e il Pagliano, a causa della *Madonna* di Murillo e di Firenze in generale con i suoi antichi palazzi, che hanno visto tante terribili tragedie, con il Bargello, teatro di tante esecuzioni, con le sue meraviglie d'arte, con la sua vita spensierata che consuma ogni quiete ... So che dovrò scontare in qualche modo questo stato d'animo lirico, ma cosa importa? La giornata è mia e questo mi basta ...

Da che cosa cominciare? Comincio dalla *Madonna*. Non pensi che vada al "pont aux ânes"¹, cioè non aspetti da me che io ritorni nella diletta patria atteggiandomi a connaisseur e ad amatore d'arte, ma l'organo necessario per la comprensione di queste cose, che era decisamente carente in me, si è fatto vivo ad un tratto e come! Fino alla passione e alla follia. Trascorro ore nelle gallerie, ma qualunque cosa guardi, ogni tre volte torno dalla *Madonna*. Mi creda, quando l'ho vista per la prima volta, mi veniva da piangere ... Sì! È strano, vero? Non ho mai visto, nemmeno in sogno, un ideale così alto di femminilità, secondo l'idea che mi faccio della femminilità. Vi è in quest'opera un mistero per metà dovuto alla tecnica e per metà allo spirito. Le tenebre che avvolgono questo volto diafano, di una tenerezza infinita, casto, severo e pensieroso, hanno nel dipinto un ruolo importante quanto la stessa *Madonna* con il Bambino in piedi sulle sue ginocchia. E non è un tour de force² artistico. Per me, non c'è ombra di dubbio che queste tenebre sono le tenebre dell'anima dell'artista stesso dalla quale è volata via, si è staccata, si è evaporata, come un sogno divino, un'immagine fatta non di raggi di luce meridiana ma con lo splendore rosa paglierino dell'aurora. L'ho guardata e la guardo, da vicino e da lontano, e non smetto di stupirmi di una sola cosa, la semplicità di quest'opera. Niente di simile agli effetti di luce artificiosi con i quali si diletano i pittori contemporanei, non vi è neppure un raffinato sovrapporsi di colori, tutto è stato creato con audacia, semplicità e generosità."

La Madonna di Murillo è anche all'origine della poesia "Tenebre profonde":

Note

¹ In francese nel testo originale.

² In francese nel testo originale.



Bartolomé Esteban Murillo, *Madonna col Bambino*, Galleria Palatina.

Tenebre profonde ma da esse nasce
Il tuo viso casto, diafano e pallido
Esalando un profondo mistero...

Tenebre profonde, e tu da questo abisso oscuro
Sorgi, luminosa come i raggi dell'alba,
Si diradano intorno alla tua giovane fronte,

Ti hanno avvolta con il loro amore ardente,
Ti hanno incatenata con il loro abbraccio,
E solo una volta, per imperioso capriccio,

Hanno mostrato al mondo il tuo volto luminoso,
Per poi, in un impeto frenetico,
Inghiottire l'ideale etereo e leggero!

In te stessa è il seme della distruzione –
Tremo per te, o mio fantasma,
Visione diafana e giovanile;

E mi spaventa il tuo compagno, le mute tenebre,
O come hai potuto, tu così luminosa, legarti
Con le tenebre funeste, nel loro abbraccio?

In esse si cela il caos distruttore.

Apollòn Grigor'ev 1858

Глубокий мрак, но из него возник
Твой девственный болезненно-прозрачный
И дышащий глубокой тайной лик...

Глубокий мрак, и ты из бездны мрачной
Выходишь как лучи зари, светла;
Редующий вокруг юного чела,

Тебя обвинил своей любовью страстной,
Тебя в свои объятия заковал,
И только раз по прихоти всевластной

Твой светлый образ миру показал,
Чтобы потом в порыве исступленья
Пожрать воздушно-легкий идеал!

В тебе самой есть семя разрушенья –
Я за тебя дрожу, о призрак мой,
Прозрачное и юное виденье;

И страшен мне твой спутник, мрак немой;
О, как могла ты, светлая, сродниться
С зловещою тебя объявшею тьмой?

В ней хаос разрушительный таится.

Volontariato a Boboli

Anche per l'anno 2010 si è ripetuta con la costante appassionata partecipazione dei volontari del Giardino di Boboli l'opera di supporto, anche se modesto, ai giardinieri incaricati della tenuta degli spazi e delle strutture verdi del parco.

Come sempre, seguendo le indicazioni degli stessi, i volontari hanno potuto dispiegare la propria attività nei vari comparti scegliendo, ove possibile, il tipo di intervento a cui ognuno si è sentito più portato.

Ciò è avvenuto nel corso dell'anno ripartendo i vari lavori a seconda delle stagioni, e dando la preminenza alle attività più tipiche quali potature, concimazioni, raccolta semi, rinvasature, innaffiature e soprattutto opera di pulizia delle aiuole, serre e quant'altro.

I luoghi maggiormente oggetto di cure ed intervento sono stati, come sempre, le limonaie, il giardino delle camelie, l'Isola con i suoi roseti e così via.

Occorre infine segnalare un evento del tutto singolare che merita un sentito ringraziamento a Paolo Basetti, responsabile della Botanica Superiore. Egli ha ideato e curato una operazione straordinaria diretta alla tutela delle biodiversità che a Boboli assumono un'aspetto del tutto particolare, diretta a continuare la rigenerazione e propagazione di una specie tipica delle essenze del giardino, quale i lecci, in buona parte rovinati o oramai purtroppo del tutto estinti nel corso del tempo.

Si trattava dunque di un'opera di reimpianto di tali esemplari nei siti tipici quali le ragnaie, senza però dover rincorrere all'acquisto presso vivai esterni, così assicurando una conservazione della diversità delle piante autoctone.

L'idea portante è stata quella di recuperare in loco i semi delle varietà di lecci ancora esistenti, raccogliendo i loro semi da terra e provvedendo alla semina nella serra della Botanica Superiore, per poi dare seguito alla messa a dimora. Su quattrocento ghiande raccolte ben la metà ha germogliato e con rinvasi successivi si è potuto compiere l'opera di conservazione delle specie ormai decimate.

Circostanza questa che si è verificata con successo nel settembre del 2010, quando si è così potuto dar luogo ad un primo intervento di "restauro verde" dei vialetti ormai privi delle belle siepi di *Quercus Ilex*.

Un grazie dunque alla appassionata idea di un cultore del nostro giardino e della sua pervicacia nel volere perseguire un così interessante risultato.

Luigi Boni

L'Associazione Amici di Palazzo Pitti

L'Associazione Amici di Palazzo Pitti si è costituita nell'aprile 1996 con lo scopo di promuovere una migliore conoscenza del complesso di Palazzo Pitti e del Giardino di Boboli. Le attività comprendono soprattutto visite a settori specifici del Palazzo e del Giardino, visite alle mostre temporanee, conferenze e concerti. Si organizzano anche gite a musei e mostre a Firenze e fuori città che sono collegati in qualche maniera con il Palazzo, la sua storia e le sue collezioni.

L'Associazione è iscritta al Registro Regionale per poter svolgere servizi di volontariato ed è senza scopo di lucro. Collabora nella gestione e nella catalogazione della Nuova Biblioteca Palatina, situata presso la Sezione Didattica di Palazzo Pitti. L'Associazione contribuisce ad incrementare la Biblioteca, sia con donazioni che con acquisti, per creare un fondo il più possibile esauriente sulle collezioni del Palazzo. Inoltre il gruppo di volontarie lavora con le Direzioni dei Musei di Pitti collaborando a mostre e progetti vari, fornendo anche un servizio di traduzione.

Nel 2005 si è costituito un gruppo di soci volontari per affiancare i giardinieri in Boboli nella manutenzione di alcuni settori del giardino, ora estesa al giardino della Villa di Castello.

Ogni anno vengono finanziati uno o più restauri di opere conservate nelle collezioni, sia per conto di singoli soci, sia dell'Associazione.

Dal 2002 viene pubblicato il Bollettino degli Amici con contributi vari e un resoconto delle attività svolte.

I soci ricevono un programma mensile al quale possono partecipare su prenotazione e hanno li-

bero ingresso a Palazzo Pitti e al Giardino di Boboli su presentazione della tessera associativa, ora esteso a tutti i musei statali fiorentini. Per chi desidera sostenere maggiormente l'Associazione esiste la possibilità, sia per persone singole che per istituzioni, di farsi soci sostenitori.

L'ufficio, situato vicino alla Biblioteca viene gestito da un piccolo gruppo di volontarie. È aperto martedì e giovedì, ore 10-12.30. Per informazioni contattare la segreteria al 055 2658123. L'ingresso è accanto a quello della Galleria del Costume nell'atrio della Meridiana.

SOCI FONDATORI

Cristina Acidini Luchinat, Kirsten Aschengreen Piacenti, Laura Baldini Giusti, Evelina Borea, Carlo Carnevali, Marco e Françoise Chiarini, Giovanni Conti, Alessandro Coppellotti, Detlef Heikamp, Mario Augusto Lolli Ghetti, Giancarlo Lo Schiavo, Anna Maria Manetti Piccinini, Alessandra Marchi Pandolfini, Silvia Meloni Trkulja, Marilena Mosco, Serena Padovani, Mauro Pagliai, Sandra Pinto, Carlo Sisi, Maria Grazia Trenti Antonelli, Tatia Volterra.

CONSIGLIO DIRETTIVO

Marco Chiarini, presidente; Carlo Sisi, vicepresidente; John Treacy Beyer, Artemisia Calcagni, Ilaria Guidi Velo, Detlef Heikamp, Alessandra Marchi Pandolfini, Silvia Meloni Trkulja, Serena Padovani, Gabriella Rousseau, consiglieri; Giancarlo Lo Schiavo, tesoriere; Françoise Chiarini, segretaria.

REVISORI DEI CONTI

Carlo Carnevali, Ugo di Groppello, Paolo Rousseau.



AMICI DI PALAZZO PITTÌ

Musei di Palazzo Pitti, Piazza Pitti, 1 - 50125 Firenze
Tel. e Fax 055 2658123 - e-mail: amicidipalazzopitti@virgilio.it
www.amicidipalazzopitti.it

Si ringrazia



ENTE CASSA DI RISPARMIO DI FIRENZE

per il contributo alla pubblicazione di questo numero del Bollettino

© 2011 EDIZIONI POLISTAMPA
Via Livorno, 8/32 - 50142 Firenze
Tel. 055 737871 (15 linee)
info@polistampa.com - www.polistampa.com

Finito di stampare in Firenze
presso la tipografia editrice Polistampa
nel mese di giugno 2011

Edizione fuori commercio

Il Bollettino degli Amici di Palazzo Pitti
è ora disponibile anche in formato PDF sul sito dell'associazione,
www.amicidipalazzopitti.it