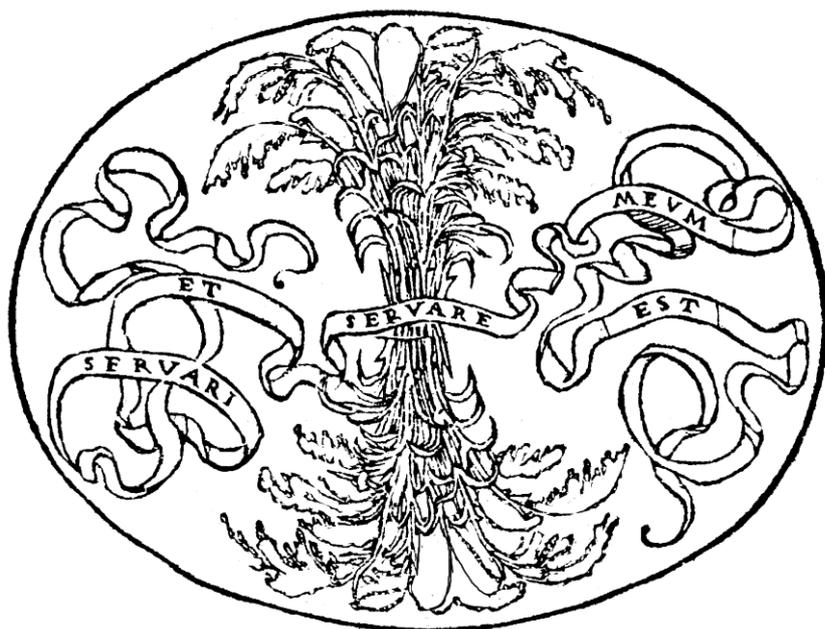


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

32/2024



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

- FRANCESCO CAGLIOTI pp. 1-110
Non Michelangelo giovane o sul 1530, ma Antonio Novelli verso il 1630:
una statua incompiuta per il ciclo dei *Mesi* e delle *Stagioni*
di Maria de' Medici, regina madre di Francia
con la collaborazione di SARA RAGNI
- Vasari, Armenini, Zuccari: Arte, Storia, Fonti, Lessico, Filosofia*
a cura di Vita Segreto
- VITA SEGRETO pp. 113-124
Introduzione
- GENEVIEVE WARWICK pp. 125-151
Filarete's Compass: Renaissance Technologies of *Disegno*
- ANNA MARIA SIEKIERA pp. 152-162
Vasari, Armenini, Zuccari pittori e scrittori
- CRISTINA GALASSI pp. 163-185
«A l'arte vera e perfetta fu molto vicino»: Pietro Perugino in Vasari,
Armenini e Zuccari
- MARCO RUFFINI pp. 186-206
Caravaggio e Giorgione, a partire da Vasari
- EVA STRUHAL pp. 207-219
Precetti: Reflections on the relationship between artistic
practice and theory
- ELISA ACANFORA pp. 220-238
La teoria artistica di Armenini attraverso il mito di Michelangelo
- SALVATORE CARANNANTE pp. 239-250
La «vera filosofia d'Aristotele». Forme e significati della
presenza aristotelica nell'*Idea* di Federico Zuccari

- MARIA GIULIA AURIGEMMA pp. 251-279
Pareri in postille, per gli avvii critici di Federico Zuccari
- FRANCA VARALLO pp. 280-303
Tra *Idea* e disegno: la narrazione di sé nel *Passaggio per Italia* di
Federico Zuccari
- MACARENA MORALEJO ORTEGA pp. 304-348
Ripensare l'*Idea*: scrittura e pittura nel soggiorno spagnolo di
Federico Zuccari
(1585-1589)
- VITA SEGRETO pp. 349-398
Circa 1605, Zuccari e Rubens in Mantova: la *Lettera a' Prencipi*
e la *Santissima Trinità* Gonzaga

**NON MICHELANGELO GIOVANE O SUL 1530,
MA ANTONIO NOVELLI VERSO IL 1630:
UNA STATUA INCOMPIUTA PER IL CICLO DEI *MESIE* DELLE *STAGIONI*
DI MARIA DE' MEDICI, REGINA MADRE DI FRANCIA**

con la collaborazione di Sara Ragni

Protagonista di queste pagine è una notevole statua in marmo apuano di un giovane nudo, grande più del naturale, che si conserva da sempre a Firenze in mani private, avendo cambiato più volte proprietario nel corso dei secoli sia per compravendita che per eredità (Figg. 1-9). L'uomo, esibito in raggianti nudità eroica, è stato intagliato *ex uno lapide* con tutta la base, insieme alla quale raggiunge i 211-212 centimetri complessivi d'altezza. La base, un basso parallelepipedo di pianta quadrata, presenta larghezze lievemente diverse a seconda dei lati: circa 66,5 centimetri sul davanti, circa 65 dalla banda opposta, 55 a sinistra di chi la guardi di fronte, 54,5 a destra. Gli spessori di tale pedana sono ancora più diseguali, poiché, essendo tagliati irregolarmente lungo entrambi i profili superiore e inferiore di ogni lato, crescono sul davanti da un minimo di 2,5 fino a un massimo di 11,5 centimetri; nella parte opposta giungono dai 7,5 fino ai 13,5 centimetri; a sinistra si mantengono tra i 10,5 e i 13,5 centimetri; e a destra fra i 3 e i 7,5 centimetri. Concepita con molta attenzione alla *ponderatio* classica, la figura si sostiene principalmente sulla gamba sinistra, mentre la destra scarta dalla propria parte e arretra in diagonale, come ad accennare un moto incipiente. Il braccio sinistro, dopo una tenue curvatura del gomito all'indietro, si riposa con la mano presso l'anca corrispondente. L'arto superiore impegnato è invece il destro, piegato di netto al gomito e quasi puntato con il pugno contro l'area parietale destra del capo. La sicurezza di tale postura, già molto salda, è definitivamente rinforzata da un folto mantello che il giovane indossa con assoluta negligenza, senza curarsi che esso gli caschi a terra per più di metà della sua massa, accumulandosi dietro la gamba sinistra in una sorta di cono tortile che sale in direzione della natica e crea quindi un puntello efficacissimo per la statica. D'altronde, il mantello, ancorato al torso per mezzo di una bandoliera che attraversa il petto dalla spalla destra fino all'anca sinistra, quasi non nasconde neppure un centimetro della nudità dell'uomo, poiché quella metà di manto che non si è ancora ammonticchiata sulla pedana è tutta raccolta dietro la schiena e

Le ricerche preliminari d'archivio sulle famiglie Tempi e Fabbroni, per ricostruire la storia della statua che dà il titolo a questo contributo, sono state condotte, sulla base di un'attribuzione condivisa ad Antonio Novelli, da Francesco Caglioti e Sara Ragni: al primo di essi è stato affidato lo studio dell'opera dagli attuali proprietari, mentre alla seconda si deve il suo collegamento iniziale con la notizia di Filippo Baldinucci sul lavoro di Novelli per Maria de' Medici. La parte restante delle indagini documentarie, le indagini iconografiche e bibliografiche, le acquisizioni fotografiche e la stesura del saggio e di tutti i suoi apparati sono di Caglioti. Siamo molto riconoscenti ad Angelo Tartuferi, direttore del Museo di San Marco a Firenze, a padre Fabrizio Cambi, rettore del convento domenicano di San Marco, a Felice Pezzano, sagrestano della chiesa di San Marco, a Jennifer Celani, funzionaria storica dell'arte del Quartiere di San Giovanni, e a Calogero Ragusa, dirigente della Prefettura di Firenze per conto del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno (FEC), per aver concesso e agevolato in ogni modo le nostre riprese fotografiche – realizzate da Bruno Bruchi (Siena) – nel vestibolo della sagrestia di San Marco e nel Chiostro di Sant'Antonino, rimessi in collegamento per noi grazie alla riapertura straordinaria della porta tra i due, oltretutto nel Lapidario sottostante al chiostro. Ringraziamo vivamente il conte Niccolò Pandolfini per averci gentilmente aperto le porte di Palazzo Pandolfini in Via San Gallo a Firenze; la marchesa Maria Petra Bargagli Petrucci Bevilacqua Ariosti per averci usato la medesima cortesia in Palazzo Tempi Bargagli Petrucci; e l'ingegner Maurizio Seracini, attuale affittuario dell'appartamento al piano nobile del medesimo edificio verso Piazza Santa Maria sopr'Arno, per la pronta ospitalità durante le riprese fotografiche della replica novecentesca in gesso della statua che è oggetto del nostro saggio. Un grazie sentito, infine, a Riccardo Rossi Menicagli, dell'Archivio di Stato di Firenze, alla fototeca della Bibliotheca Hertziana di Roma, e a tutto il personale della biblioteca e della fototeca del Kunsthistorisches Institut in Florenz.

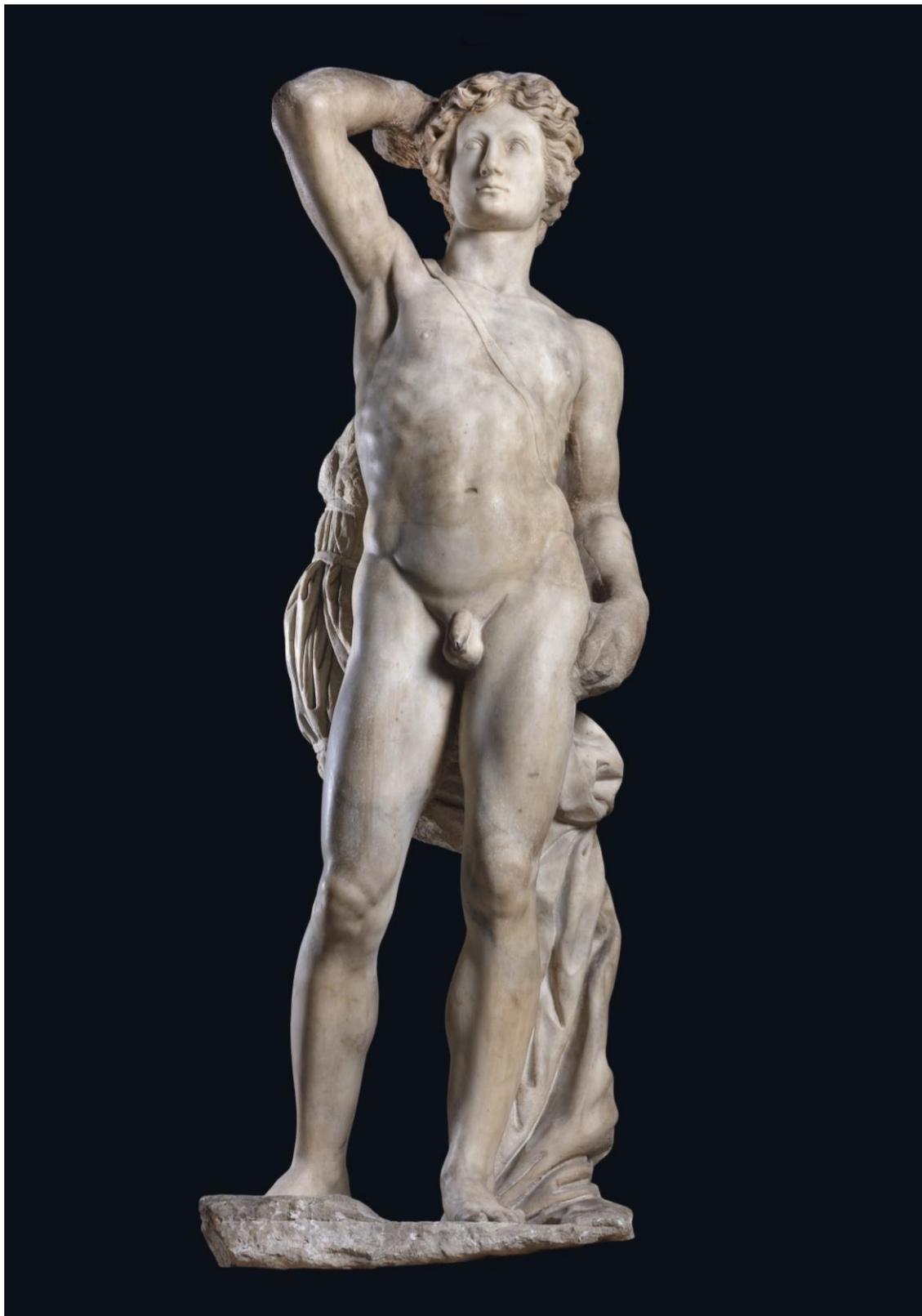


Fig. 1: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*, 1628-1630 circa. Firenze, proprietà privata

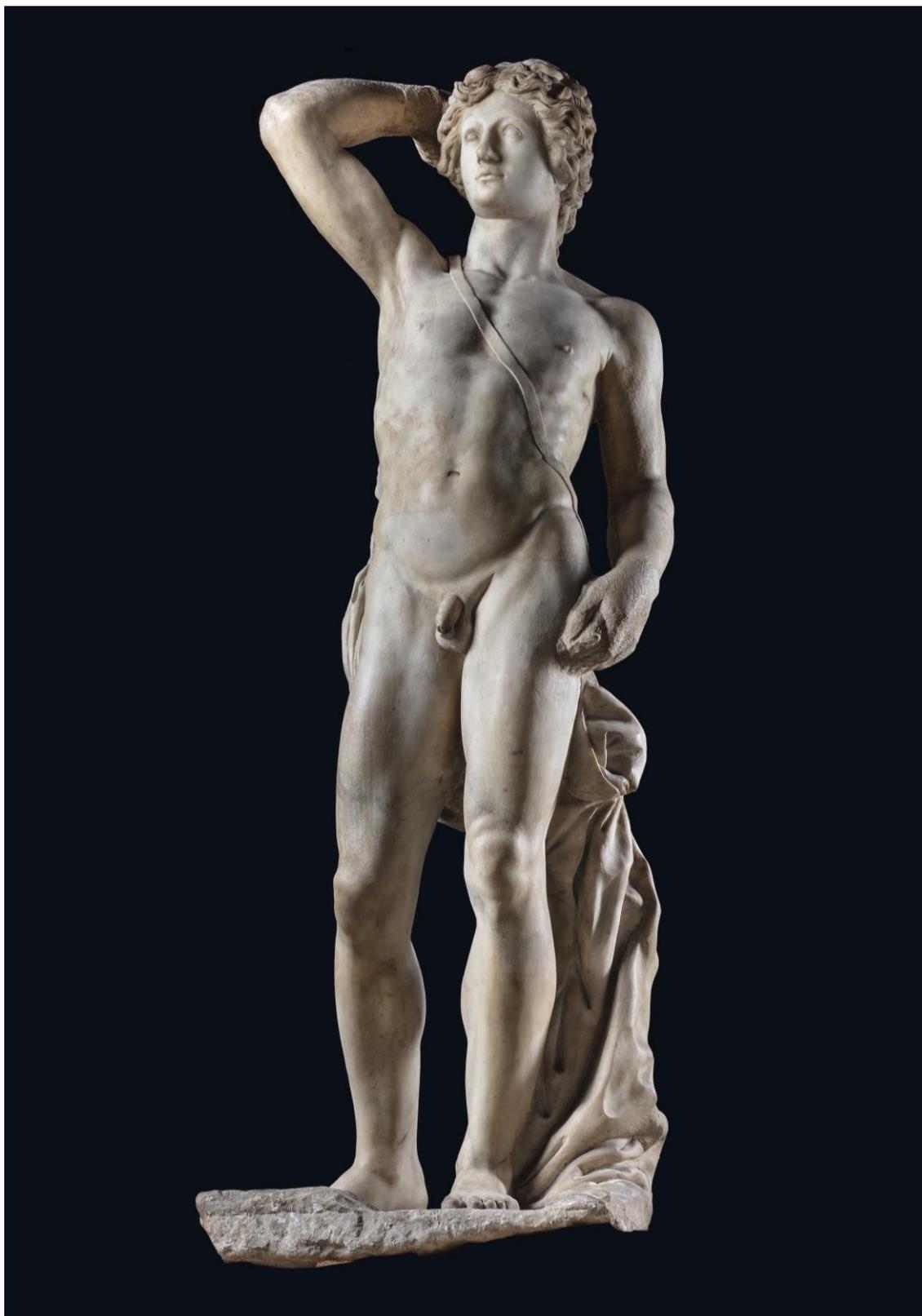


Fig. 2: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 3: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata

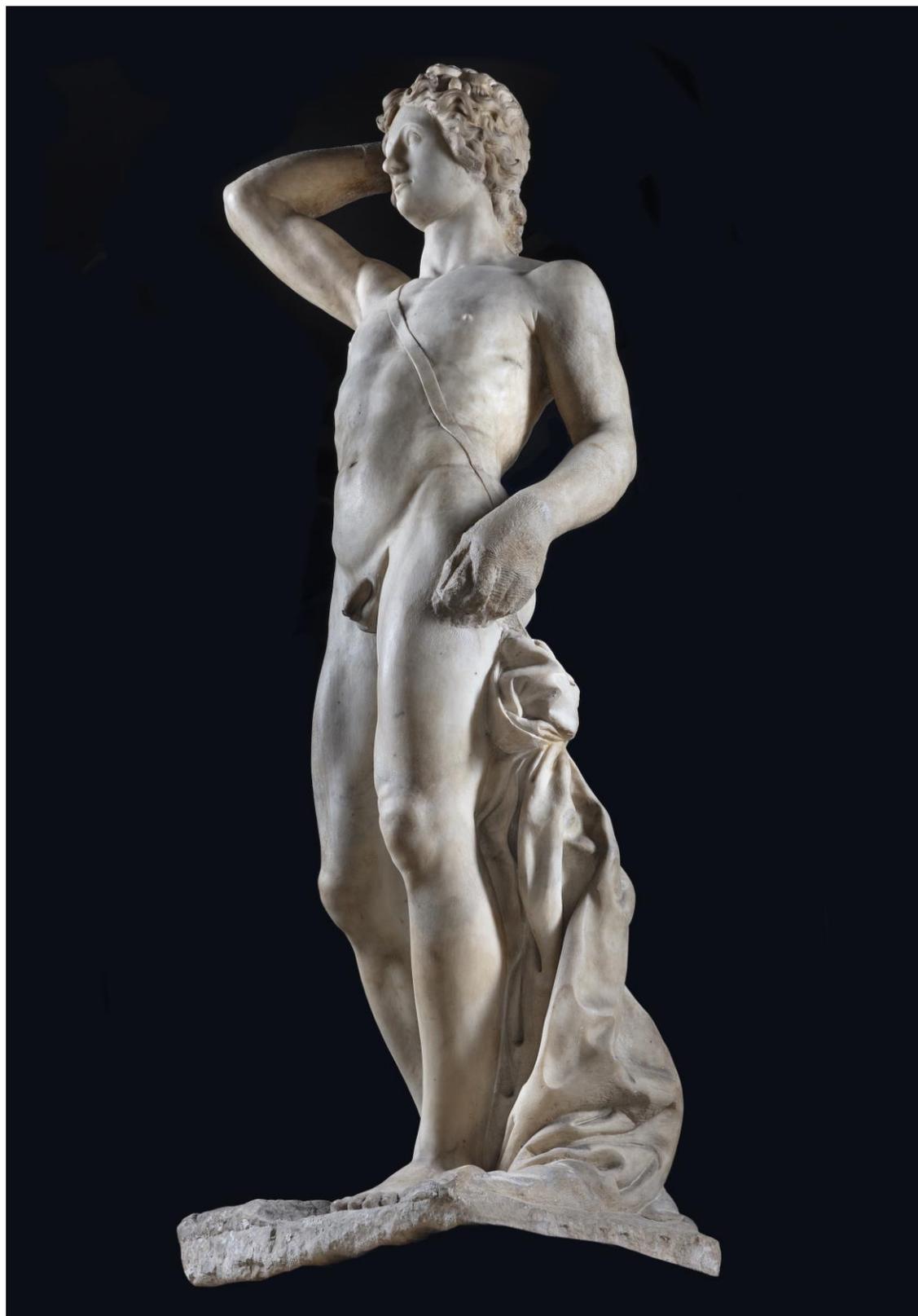


Fig. 4: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata

strizzata da tre giri di nastro in una sorta di festone che scende dalla spalla destra verso il tergo della coscia sinistra, aggirando largamente il tronco e i glutei, del tutto scoperti. Per non mettere in pericolo questo gioco virtuosistico del marmo, il maestro ha pensato bene di lasciarne un tenone tra l'indumento e il gluteo destro, elaborandolo in guisa di un lembo ribelle del tessuto (Figg. 6-7).

Nelle condizioni attuali, la statua, che ha tutta l'aria di essersi preservata ottimamente, denuncia nondimeno, e senza possibilità d'equivoco, un lavoro non finito. In particolare, sono soltanto sbazzate la mano destra (Fig. 11), la sezione superiore del cordone di manto all'altezza della schiena, e infine l'intera base (dove la sua irregolarità, anche nelle differenti quote dei quattro angoli, di cui quello anteriore sinistro è addirittura vistosamente sopraelevato, quasi fino a raddoppiare lo spessore di questa parte; Fig. 10). Assai ben formati, ma non ripassati con gli strumenti più avanzati, e tanto meno con pomici, gessi, cuoi o paglie, sono poi la metà posteriore della testa, la schiena, la natica destra, il resto del manto, il tergo del braccio sinistro e tutta la mano corrispondente, il tergo dell'omero destro e tutto l'avambraccio corrispondente. Varie altre zone qua e là mancano della cosiddetta 'ultima mano': tra le altre, la parte anteriore della chioma, la bandoliera, e il sesso, dove un cuscinetto di marmo tra la sporgenza del pene e lo scroto sottostante era evidentemente destinato a scomparire quasi in fase estrema di fatica.

Tale stato di incompiutezza, una certa classicità senza tempo della figura, l'assenza di un qualunque suo attributo iconografico peculiare e il lungo permanere del marmo in mani particolari sono all'origine delle difficoltà che l'opera ha incontrato finora presso gli studi, i quali l'hanno tuttavia conosciuta attraverso almeno cinque pubblicazioni: due di Alessandro Parronchi (1969 e 1975), convinto di aver avvistato nella statua il perduto *Ercole* giovanile di Michelangelo (1492-1493 circa)¹; altre due del medesimo studioso (1989 e 1992), volte a confermare l'attribuzione michelangiolesca ma a cambiarne completamente cronologia, iconografia e destinazione, in favore di una delle figure mai ultimate del corredo statuario della Sagrestia Nuova di San Lorenzo (1526-1534)²; e una di Claudio Pizzorusso (1989), con il suggerimento di interpretare il giovane come un *David*, di dirottarlo verso il 1630, e di candidare alla sua realizzazione uno dei due fratelli Pieratti (Domenico e Giovan Battista)³.

Nelle pagine che seguono, divise *grosso modo* in cinque sezioni, si procederà innanzitutto a ripercorrere la fortuna critica accidentata dell'opera, documentandone non solo le voci edite, ma pure alcune inedite, ed esprimendo le nostre opinioni, nate indipendentemente da esse, ma sviluppate poi comunque in accordo o in disaccordo con quanto si ricava dal loro vaglio (1). Nel paragrafo successivo le opinioni si assesteranno in conclusioni, ovvero nella restituzione attributiva del marmo alla mano di Antonio Novelli (1599-1662) (2). Si passerà quindi a rintracciare a ritroso le vicende esterne della statua negli ultimi secoli, fin verso l'inizio del Settecento (3). Si arriverà poi, con la scorta della restituzione in pro di Novelli, a individuarne la genesi nel 1628-1630 circa, come lavoro destinato a Parigi e a Maria de' Medici insieme a diciassette altre figure compagne, ma rimasto tuttavia incompiuto *ex abrupto* a causa delle disavventure della committente, decaduta dal suo ruolo di regina madre di Francia e partita repentinamente e per sempre in esilio (1631-1642) (4). Nella sezione terminale, oltre a individuare le aree esterne del complesso parigino del Lussemburgo come meta mancata di tutte quelle statue, dodici delle quali intitolate ai *Mesi* dell'anno, spiegheremo perché nel giovane marmoreo di Novelli si debba ravvisare la personificazione del *Maggio*; e suggeriremo che i *Mesi* di Maria de' Medici, benché mai finiti e arrivati a destinazione, aprirono la strada ai cicli statuari di *Mesi* realizzati in Francia sotto il Re Sole e, più oltre, presso varie corti del Sacro Romano Impero e della Russia (5).

¹ PARRONCHI 1969 e 1975a.

² PARRONCHI 1989 e 1992.

³ PIZZORUSSO 1989, pp. 98-99 e nota 52, figg. 96-97d.

1. *Prime indagini e posizioni critiche sulla statua (1941-2007)*

Nel corso degli ultimi ottant'anni all'incirca i proprietari via via succedutisi nel possesso del giovane di marmo hanno chiesto a numerosi esperti di provarsi a scioglierne l'enigma. Almeno cinque di essi, per quel che ne sappiamo, hanno prodotto delle dichiarazioni o degli studi che, pur messi su carta, non sono stati affidati alle stampe, così come si accennava di già. Li dovremo adesso considerare indistintamente tutti, e insieme con le pubblicazioni di Parronchi e Pizzorusso, perché abbiamo l'obbligo di riconoscere, in mezzo ai tentativi che riteniamo sterili, anche quelli che, pur non avendo condizionato le nostre conclusioni (al pari degli altri), vi si sono però approssimati almeno in parte.

Il nostro racconto comincia in verità con una lacuna, ovvero con una perizia di Leo Planiscig (1887-1952) in favore di Michelangelo, andata a quanto pare dispersa. Dopo aver sentito ricordare tale testo dalla voce degli attuali proprietari, depositari di una trasmissione orale ininterrotta, ne abbiamo rinvenuto una chiara menzione entro uno dei tanti testi inediti dedicati alla statua da Parronchi, e conservati oggi nel suo fondo d'archivio presso la Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Siena (ex-convento di San Francesco)⁴. Poiché, come si vedrà più oltre, fino al 1941 la statua è rimasta al di fuori di qualsiasi giro di conoscitori e storici dell'arte, il parere di Planiscig si dovrà datare agli anni della Seconda guerra o poco dopo la Liberazione, quando Planiscig viveva stabilmente a Firenze (dal 1938), frequentando gli ambienti del mercato artistico e del collezionismo ancora più assiduamente che in passato, e ricoprendovi forse il ruolo di massimo esperto di scultura del Rinascimento⁵.

Messo da parte Planiscig, il primo studioso ad aver vantato una nozione approfondita dell'opera, a partire, secondo il suo ricordo, dal 1932-1934, ma in realtà – come si è appena accennato e si preciserà tra poco – al più presto dal 1941-1942, è Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987). Siccome, tuttavia, è esistito ed esiste con sicurezza un suo unico memoriale sulla statua, e reca la data «Firenze, 15 gennaio 1981», il racconto dovrà dare la precedenza al già citato Parronchi (1914-2007), autore di un opuscolo del 1969 intitolato *L'Ercole Strozzi di Michelangelo*: ovvero la figura, secondo lui, della quale ci occupiamo in queste pagine. Per sua stessa ammissione nell'*Avvertenza* iniziale al lettore, Parronchi conosceva il marmo solo «su un gruppo di fotografie» fornitegli dal proprietario, senza che gli fosse «mai stato consentito di vedere l'originale», e senza sapere «dove si trovi», né dove si fosse mai trovato negli ultimi secoli⁶. Tante e tali limitazioni non gli impedirono di frenare il proprio entusiasmo per quella che riteneva una scoperta sensazionale (tutti cercano fin dall'Ottocento l'Ercole michelangiolesco, e nessuno l'ha mai incrociato finora). La pubblicazione, da lui stampata in proprio, e nella quale egli ebbe la possibilità (il permesso) di utilizzare una sola immagine della statua, andò verosimilmente in porto senza il pieno consenso della proprietà, turbata forse – e lo si comprenderebbe – dall'avventatezza delle sue proposte.

Parronchi, dunque, credeva che la figura fosse quel capolavoro giovanile di Michelangelo che, scolpito nel 1493 circa per i Medici (ma tale commissione non si conosceva

⁴ BUUSS, fondo Alessandro Parronchi, scatola 43 (*Michelangelo III*), fasc. 35 (i fascicoli di questa scatola dedicati alla statua e al tema dell'Ercole michelangiolesco giovanile vanno dal 26 al 35). Nessuna traccia della statua sembra essersi invece conservata nel fondo delle fotografie di Planiscig confluito circa settant'anni fa nella fototeca storica del Museo Nazionale del Bargello, al cui primo riordinamento, dopo molti decenni iniziali di chiusura, si è lungamente dedicato Francesco Caglioti per tutti gli anni Novanta del secolo scorso.

⁵ Nelle carte del fascicolo citato alla nota precedente Parronchi assegna al testo di Planiscig una data «c. 1945».

⁶ PARRONCHI 1969, *Avvertenza*, p.n.n.; PARRONCHI 1975a, p. 35. Come avrebbe precisato PARRONCHI 1989, p. 16, il suo incontro meramente fotografico con la statua aveva avuto luogo «nell'ottobre del 1967», e le immagini messegli a disposizione furono «una ventina». Questa e altre affermazioni a stampa che ritroveremo in seguito sul conto della statua da parte di Parronchi sono più volte avvalorate dall'ampia documentazione inedita dello studioso fiorentino conservatasi nel suo fondo archivistico oggi senese (*supra*, testo e nota 4).

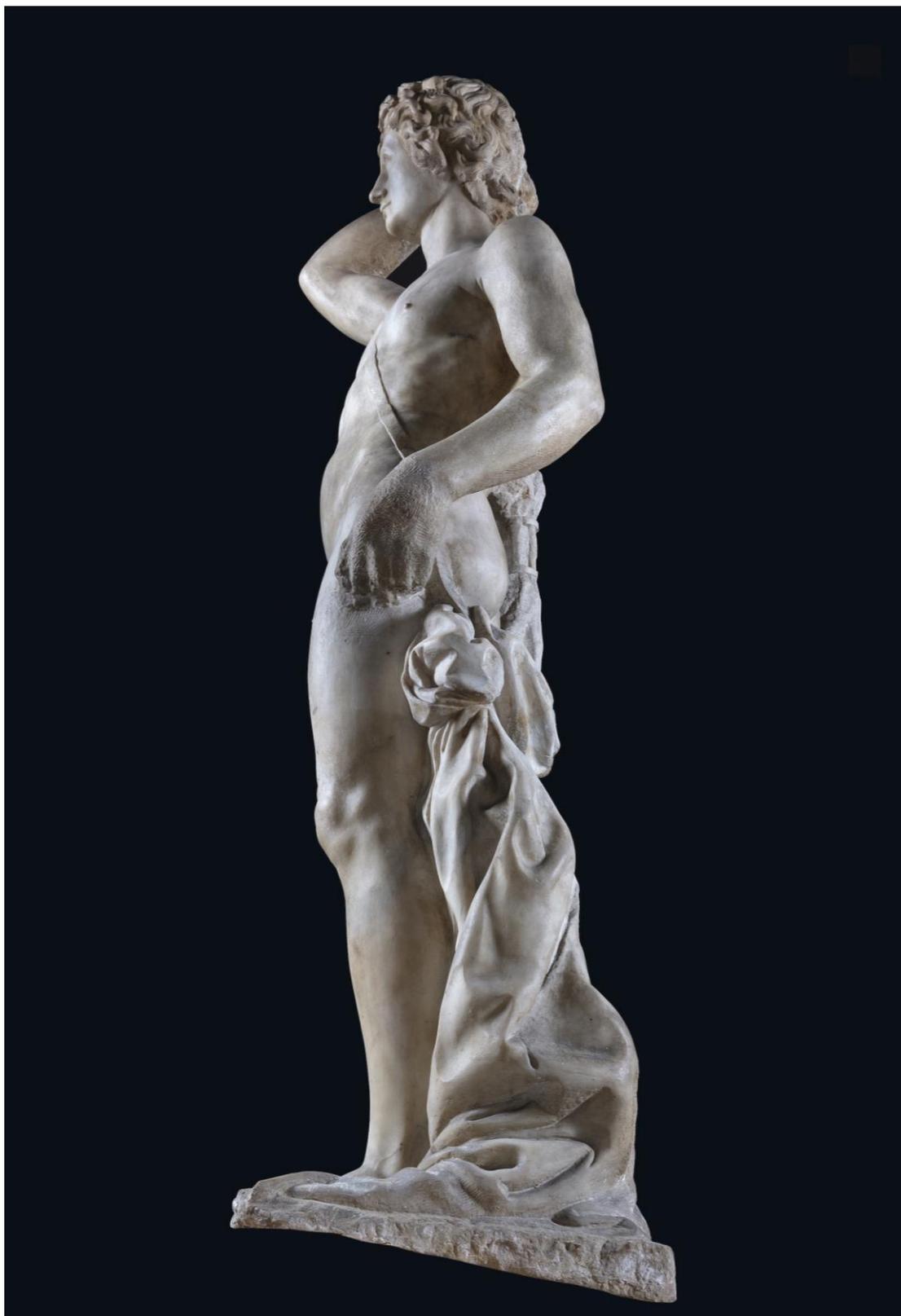


Fig. 5: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 6: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 7: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 8: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 9: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata

ancora nel 1969, e sarebbe stata scoperta solo nel 2000)⁷, era passato dopo il loro esilio del 1494 agli Strozzi, e nel 1529 era giunto alla corte di Francesco I di Francia, facendo infine perdere ogni traccia di sé nel primo Settecento, quando fu rimosso dai giardini della reggia di Fontainebleau⁸. Non frenavano l'attribuzione michelangiotesca non solo gli infiniti ostacoli stilistici, che Parronchi non coglieva, e a cui accenneremo tra poco, ma anche altri elementi più oggettivi, come l'incompiutezza dell'opera: inconcepibile e inaccettabile per tutti i primi marmi che Michelangelo consegnò ai propri committenti (almeno fino al *David* della Signoria fiorentina, alla *Madonna* di Bruges e ai quattro *Santi* della Cappella Piccolomini a Siena), essa veniva invece ritenuta da Parronchi affatto coerente con la mentalità e i modi del giovane artista, in un *ludus* inventivo a briglie sciolte, nel corso del quale la serietà della filologia e della critica storica abdicava completamente alla visione romantica e solipsistica dell'esegeta. Del resto, nel procedere della sua ricostruzione, Parronchi arrivava a congetturare persino che la celebre *Zuffa dei centauri* di Casa Buonarroti, anch'essa non finita, fosse nata come rilievo narrativo da incastonare nella fronte del piedistallo dell'*Ercole*, quasi che quest'ultimo dovesse presentarsi come una *Madonna* o un *Santo* sul proprio scannello, alla maniera – si potrebbe aggiungere – delle tante statue sacre scolpite in Sicilia, durante tutto il Rinascimento, da Domenico e Antonello Gagini e dai loro innumerevoli colleghi e seguaci⁹.

Nello scritto del 1969 affiorava un'ulteriore idea, che Parronchi avrebbe poi ripreso e svolto nel 1989 fino a farsene guidare verso una nuova frontiera. La *Venere stante con due amorini* di Palazzo Pitti, restituita nel 1958 da Herbert Keutner a Vincenzo Danti, passata nel 1965 a Casa Buonarroti per interessamento dell'allora direttore Charles de Tolnay nell'illusione che avesse invece rapporti diretti con Michelangelo, e riconosciuta oggi quietamente a Danti medesimo¹⁰, veniva anch'essa considerata da Parronchi come un aborto del giovane Michelangelo, e accostata al presunto *Ercole* in una sorta di coppia nella quale l'eroe avrebbe dovuto esser letto anche come *Sole*, e l'eroina avrebbe figurato anche come *Luna*. Pure in questo caso, a parte l'incompatibilità di stile, nulla contava per Parronchi, a quanto sembra, un dato ben altrimenti vincolante come i trenta centimetri di scarto tra il supposto *Ercole* e la *Venere*, alta solo 182 centimetri¹¹.

Si potrebbe facilmente liquidare in blocco e senz'altro questa materia come frutto degli appassionati parti poetici dello studioso, il quale ha inseguito per tutta la vita le sue chimere michelangiotesche, illudendosi soprattutto di ritrovare ognuna delle numerose opere documentate e disperse dello scultore, specialmente del tempo giovanile, dalla *Testa di Fauno* del Giardino di San Marco al *Crocifisso* di Santo Spirito, dall'*Ercole* al *San Giovannino* mediceo, dal *Cupido dormiente* al *Cupido* di casa Galli, fino al *Giulio II* in bronzo di Bologna e poi a numerose altre opere neppure mai testimoniate¹². Tutto ciò, per di più, Parronchi lo tentava

⁷ CAGLIOTI 2000, in particolare I, pp. 262-265 e note 160-171.

⁸ Sul trasferimento da Firenze alla Francia si veda per tutti ELAM 1993, *passim*, in particolare pp. 58-60 e note 87-100, pp. 98, n. 9, 102, n. 13, e 107, n. 20, e fig. 3. La migliore sintesi sulla statua, e specialmente sulle sue vicende francesi e sul suo aspetto originario, rimane quella di COX-REARICK 1995, in particolare pp. 302-313, n. IX-5, e note 132-192 (pp. 462-463). Si veda anche *infra*, nota 19.

⁹ La ricostruzione grafica del montaggio dell'*Ercole* sopra la *Zuffa* pensato da Parronchi è in PARRONCHI 1975a, p. 57, fig. A.

¹⁰ KEUTNER 1958; TOLNAY 1965, pp. 91-92; TOLNAY 1966; D. Zikos, scheda n. 14, in VINCENZO DANTI 2008, pp. 334-337.

¹¹ A dire il vero, nel 1969 Parronchi non conosceva ancora le misure precise del suo *Ercole*, di cui gli risultava solo che era «più grande del vero» (p. 2; PARRONCHI 1975a, p. 36). Ma l'appaiamento con la *Venere*, identificata poi senz'altro come una *Luna*, sarebbe stato da lui rilanciato nel 1989 anche al cospetto delle dimensioni esatte del giovane marmoreo, ora reinterpretato senz'altro come un *Sole* (cfr. *infra*).

¹² Ripercorrere l'intera bibliografia di Parronchi su Michelangelo sarebbe tanto faticoso quanto sterile. Basta dunque rinviare ai sei volumi delle sue *Opere giovanili di Michelangelo* (PARRONCHI 1968-2003), che a tratti incorporano singoli saggi anticipati in altre sedi, e ampliati o ridotti, o comunque ritoccati, per la ristampa. Delle più di venti attribuzioni michelangiotesche di Parronchi, solo una sopravvive, ovvero la figura di un giovane

chiamando a raccolta un arco cronologico di storia della scultura che va dall'età classica romana fino al pieno Seicento se non oltre (attraverso opere di Donatello, di Mino da Fiesole, di Francesco da Sangallo e di molti altri ancora), e combattendo strenuamente le ben rare riscoperte di veri lavori michelangiolieschi dovute ad altri colleghi (*in primis* il *Crocifisso* ligneo pubblicato tra il 1963 e il 1964 da Margrit Lisner)¹³, o trascurando del tutto le piste per ritrovarli che erano state dischiuse da altri ancora (il *San Giovannino* di Úbeda)¹⁴.



Fig. 10: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)* (particolare). Firenze, proprietà privata

arciere ormai mutilo delle braccia e della parte inferiore delle gambe, cioè il *Cupido-Apollo* di casa Galli a Roma, comparso come di Michelangelo fin dal 1902 a un'asta londinese di Stefano Bardini, ma poi dimenticato da tutti, e riscoperto da Parronchi sulla base di una vecchia foto, senza conoscerne la collocazione ai suoi tempi, e credendo che si trattasse non della statua Galli, ma di un *Apollo* per Piero di Lorenzo de' Medici: PARRONCHI 1968. Dopo che per quasi trent'anni la proposta di Parronchi era rimasta risucchiata nel labirinto solitario delle sue ricerche, la restituzione a Michelangelo avvenne infine contestualmente all'avvistamento dell'originale a New York, nella sede dei Servizi Culturali dell'Ambasciata Francese: WEIL-GARRIS BRANDT 1996 e 1997. Oggi il marmo è notoriamente in deposito presso il Metropolitan Museum of Art. Da ultimo: CAGLIOTI 2018 (con la bibliografia dopo il 1996-1997).

¹³ LISNER 1963 e 1964.

¹⁴ Per la statua spagnola si veda CAGLIOTI 2000, I, p. 315, nota 89, e poi CAGLIOTI 2012, dove il processo di recupero è ripartito da GÓMEZ-MORENO 1930.



Fig. 11: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)* (particolare). Firenze, proprietà privata

Eppure, visto che i più frequenti tra i recuperi pseudo-michelangioleschi di Parronchi coinvolgono opere del Cinquecento maturo e del Seicento e che l'attribuzione del giovane marmoreo a Michelangelo era stata precorsa da Planiscig circa vent'anni prima e sarebbe stata rilanciata nel 1981 da Raghianti, conviene spendere qualche parola su un punto debole e cronico dei moderni studi michelangioleschi. Con eccezioni assai sparute, fin dal loro insorgere nel pieno Settecento e fino a quindici anni fa al più presto (il piccolo *Crocifisso* ligneo giunto al Museo del Bargello di Firenze nel 2008)¹⁵ essi hanno cercato sempre e indefessamente le opere giovanili scomparse dello scultore – documentate o presunte – tra i marmi e i legni anonimi o mal attribuiti dei secoli XVI-XVII, cioè tra le cose 'alla Michelangelo', nell'ingenua e del tutto antistorica pretesa, larghissimamente condivisa, che l'arte del maestro non avesse vissuto un'infanzia, un'adolescenza e una prima giovinezza alla stregua di chiunque altro, ma solo una maturità perenne, esplosa il giorno stesso della prima vocazione al mestiere. Tale mentalità e tale attitudine spiegano non solo gli abbagli di Parronchi, ma anche tutti i riconoscimenti fallaci messi avanti da altri per il *Crocifisso* di Santo Spirito o per il *San Giovannino* mediceo. Siccome il seguito di queste pagine ci porterà nel

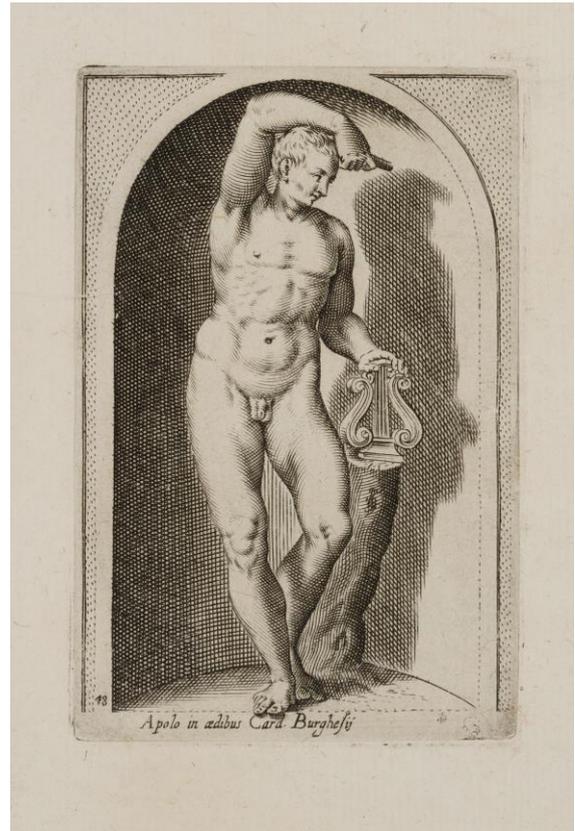
¹⁵ PROPOSTA PER MICHELANGELO GIOVANE 2004; MICHELANGELO GIOVANE 2008.

mondo di Antonio Novelli verso il 1630, si potranno ricordare qui utilmente, senza uscire fuori di traccia, il pastore *Aristeo* dei Musei di Berlino, ma disperso alla fine della Seconda guerra mondiale nel maggio 1945, ossia un'opera di Domenico Pieratti intorno al 1625-1630, nella quale Wilhelm Bode, il principe dei conoscitori, identificò per decenni, seguito da moltissimi, il *San Giovannino* mediceo; oppure il *San Giovannino* di Giovanfrancesco Susini, 1635 circa, oggi a Washington, National Gallery of Art, pubblicato anch'esso come autografo michelangiolesco, con gran risalto, nel 1964 (cinquecentenario della morte del Buonarroti)¹⁶.

Se quest'approccio a Michelangelo, malgrado certi vistosi smascheramenti recenti, non è ancora del tutto estinto, sembra invece nettamente progredita negli studi dell'ultimo secolo la conoscenza della scultura fiorentina del Cinquecento inoltrato e soprattutto del Seicento, e, con ciò, della forte e inoppugnabile presa che Michelangelo ebbe su quella tradizione. Il giovane marmoreo di cui trattiamo sarebbe stato impossibile senza la nudità eroica, sovradimensionata e iconograficamente reticente di Michelangelo, senza il suo senso intimamente carnale del marmo, senza certi suoi gesti enfatici e nello stesso tempo estenuati come il pugno destro portato sopra la nuca, o senza – soprattutto – il suo modo di aggredire via via il blocco lapideo con i vari strumenti di bottega; e persino senza la finta negligenza di un accessorio come il mantello abbandonato dietro la schiena (al pari del *Genio della Vittoria* oggi in Palazzo Vecchio a Firenze). Ma tale devozione ai momenti più appariscenti e più facilmente penetrabili e memorabili dell'universo michelangiolesco è rimasta sempre, e per fortuna, rapsodica, perché ha convissuto con l'incomprensione o l'indifferenza verso i principi fondamentali del pensiero di Michelangelo scultore. Il nostro giovane di marmo non avrebbe potuto e non potrebbe essere di nessuna fase del percorso di Michelangelo, in primo luogo perché quest'ultimo non ha mai adottato così fedelmente – verrebbe da dire religiosamente o scolasticamente – il canone classico della ponderazione (si vedano in queste pagine, tra le illustrazioni disponibili, le Figg. 15-16). Né Michelangelo ha mai tributato al passato greco-romano, di cui pure è stato una spugna formidabile, quel rispetto quasi archeologico per cui il giovane marmoreo si trova a sfoggiare un'acconciatura degna di un *Apollo*. Michelangelo rivisto alla luce dell'antico, o l'antico rivisto alla luce di Michelangelo, possono essere formule entrambe adatte per significare – con tutti i pregi e i limiti di simili battute – il senso comune della scultura monumentale fiorentina di maggior successo nei cento anni successivi alla morte del maestro, almeno in ambito profano. E davanti al giovane atleta di queste pagine ci chiediamo se l'autore, pur condotto verso l'atto del braccio sollevato e insieme introflesso dagli esempi di alcuni *Prigioni* e di alcune *Parti del giorno* nella Sagrestia Nuova, non l'abbia più o meno consapevolmente riletto alla luce – ancora una volta – di certi tipi statuari classici di *Apollo*, con il braccio destro portato ostentatamente sopra e dietro la testa, di cui soprattutto a Roma si davano fin dal Quattrocento alcune attestazioni illustri, note anche a Firenze – in prosieguo di tempo – per via di disegni e di stampe (Figg. 12-14)¹⁷.

¹⁶ Per l'intera vicenda critica del *San Giovannino* michelangiolesco e per la sua conclusiva individuazione nella statua di Úbeda, danneggiata molto gravemente poco dopo lo scoppio della Guerra Civile spagnola (1936), si rimanda a CAGLIOTI 2012. Qui è, anche, la restituzione a Susini del *San Giovannino* oggi a Washington, scoperta anticipata dall'autore alla National Gallery of Art fin dal 2005, permettendo l'acquisto sicuro dell'opera da parte del museo.

¹⁷ Per non appesantire i riferimenti, basti citare l'*Apollo citaredo* che alla fine del Quattrocento era nella collezione Della Valle e che, finito quasi un secolo dopo a Villa Medici, sarebbe stato traslato nel tardo Settecento, sotto i Lorena, proprio a Firenze (oggi è nel corpo mediano della facciata della villa del Poggio Imperiale, a sinistra del portico d'ingresso): BOBER–RUBINSTEIN 1986, pp. 84-85, n. 35; BOBER–RUBINSTEIN 2010, pp. 84-85, n. 35. Siccome più avanti si arriverà a una datazione della nostra statua verso il 1630, converrà rilevare che nella raccolta di incisioni di statue antiche allora più fresca di stampa, quella del francese Philippe Thomassin (1610-1622 circa), l'*Apollo della Valle-Medici*, all'epoca «in viridario Magni Ducis Etruriæ», compare insieme a due esemplari di *Apollo Liceo* col braccio destro in posa analoga, entrambi «in ædibus Cardinalis Burghesii» (ma il primo è indicato da Thomassin come «Orpheus»): THOMASSIN/GALLOTTINI 1995, pp. 20, n. 5 (il primo *Apollo Liceo*), 44-47, n. 19 (*Apollo della Valle-Medici*), e 98-99, n. 48 (il secondo *Apollo Liceo*).



Figg. 12-14: Philippe Thomassin, *Orpheus in adibus Card. Burghesii* [sic], *Apolo in adibus Card. Burghesii* e *Apolinus in viridario Magni Ducis Etruria*, in Philippe Thomassin, *Antiquarum statuarum urbis Romae liber primus*, Roma 1610-1622 circa, nn. 5, 48 e 19

La riedizione che Parronchi fece nel 1975 del suo opuscolo del 1969 all'interno del volume *Il paragone con l'antico*, secondo di una serie di *Opere giovanili di Michelangelo* che, cominciata nel 1968, si sarebbe conclusa soltanto nel 2003 con un totale di sei tomi, non offre, tra le censure e le aggiunte apportate alla *princeps*, nulla di veramente sostanziale sul conto della statua¹⁸. L'autore, nondimeno, inseriva sotto il numero 18 una lunga nota in cui provava a ribadire e a difendere l'identificazione con l'*Ercole* di Fontainebleau a dispetto delle ulteriori difficoltà sorte nel frattempo a causa della nuova bibliografia d'oltralpe e delle sue precisazioni – su documenti d'epoca – circa l'aspetto di quell'eroe di marmo perdutosi nel Settecento¹⁹. Egli, inoltre, depennava in due diversi punti altrettanti paragrafi, con le relative note, dedicati alla *Venere* di Casa Buonarroti: e si adattava a spiegare quei tagli in una breve appendice sulla stessa statua, ora riferita, dopo un cambio di parere tanto disinvolto quanto tipico di lui, a Battista Lorenzi (Battista del Cavaliere) nel 1563²⁰. Diciamo «si adattava» poiché, per onesta confessione di Parronchi medesimo, l'appendice era solo un ripiego improvvisato, suggeritogli dall'urgenza editoriale di riempire, tramite le relative foto di corredo, sei pagine lasciate in bianco fino all'ultimo momento nel montaggio del libro, con tanto di numerazione progressiva delle immagini, nella speranza di inserirvi invece il presunto *Ercole*: e infatti dopo la *Venere*, ottimamente illustrata dalle figg. 2-6, e dopo un dettaglio dell'*Aretusa* di Lorenzi alla fig. 7, l'apparato delle figg. 8a-15c serve di nuovo, e ancora, al discorso sull'*Ercole* inaugurato dalla fig. 1.

Nel 1981 fu la volta del testo privato di Ragghianti. La prima cosa che colpisce di esso è l'ostentato silenzio su Parronchi e su tutte le sue elucubrazioni, ovviamente ben note allo scrivente. Fin dall'attacco, inoltre, Ragghianti rivendicava non solo la propria precedenza nello studio della figura marmorea, ma anche che tutto ciò dovesse essere cosa risaputa: «Ho veduto e studiato negli anni 1932-34, com'è noto, la grande statua in marmo rappresentante un giovane atleta nudo» ecc. Il bisogno di rimarcare tale punto era così forte che lo studioso retrodatava di quasi un decennio, se non di più, il proprio incontro con l'opera. Una mano successiva, forse di qualche proprietario del marmo, avrebbe più tardi corretto a penna le date dattiloscritte trasformandole in «1941-42», nella solida consapevolezza che la statua, rimasta nascosta a qualunque studioso fino al 1941 nel chiuso di un antico palazzo fiorentino, e immessa solo a quel tempo nel mercato antiquario, era stata mostrata a Ragghianti non prima di allora. Chi ha vergato la data «1941-42» ha peraltro dimenticato di correggere a p. 2 dello scritto un passaggio in cui Ragghianti sosteneva di aver espresso nel 1939 un giudizio sul

¹⁸ PARRONCHI 1975a.

¹⁹ PARRONCHI 1975a, p. 41, nota 18. Quantunque la ricerca sull'*Ercole* francese di Michelangelo sia ancora in alto mare (se non è invece fallita per sempre), sembra opportuno dare per ora il credito di gran lunga maggiore alla proposta che fece TOLNAY 1964 – e che COX-REARICK 1995 ha ulteriormente sostanziato (*supra*, nota 8) – di riconoscere un ritratto diretto e fedele dell'opera in un disegno di Rubens al Louvre (inv. 20213 recto; Fig. 15). Alle tante ragioni che depongono in suo favore si deve aggiungere il carattere essenzialmente michelangiolesco, almeno nei marmi giovanili e finiti, del rapporto compiaciuto, non meno in senso tattile che visivo, tra la nudità dell'eroe e il drappo lungo ma esiguo che la panneggiava molto parzialmente dalla testa ai piedi (se non era una *leonté*). Ancora più peculiare per Michelangelo, nella statua disegnata da Rubens, è l'affondo della mano sinistra in quel drappo, tale da anticipare dapprima l'affondo della mano sinistra del *Bacco* del Bargello nella pelle di felino che l'accompagna, e poi, soprattutto, quello della mano sinistra nel sudario della prima versione del *Cristo* della Minerva, approdata durante il Seicento nella chiesa di San Vincenzo Martire a Bassano Romano (e recuperata da BALDRIGA 2000, con DANESI SQUARZINA 2000; Fig. 16). Per via di quest'ultimo riscontro si arriva infine a scoprire che tra l'*Ercole* di Rubens e il *Cristo* di Bassano si danno troppe altre corrispondenze – di postura, di bilanciamento, di sviluppo muscolare – per poter essere casuali. Si scopre, insomma, una nuova occorrenza di quell'ossessione di Michelangelo per le proprie invenzioni formali che lo accompagnò nel corso di un'intera vita, dal *Crocifisso* ligneo di Santo Spirito fino al *Cristo* della *Pietà* Rondanini, dal *Cupido-Apollo* Galli (New York: *supra*, nota 12) fino al secondo *Cristo* della Minerva e all'*Apollo* Valori del Bargello: CAGLIOTI 2017 e 2018. Se si escludono il diverso orientamento della testa e la diversa azione del braccio destro impegnato a trattenere la croce, il *Cristo* di Bassano si offre sostanzialmente come un ritorno d'autore, circa vent'anni dopo, all'invenzione statuaria dell'*Ercole* tramandatoci da Rubens.

²⁰ PARRONCHI 1975b.

rapporto tra Michelangelo e l'antico «avendo in mente anche questa statua», e non solo il *Bacco Riario-Galli*²¹.

Tanto zelo da parte di Ragghianti era palesemente dovuto al fatto che anche lui era persuaso in pieno del riferimento a Michelangelo giovane, ma con due varianti significative: non gli piaceva l'identificazione come *Ercole* (e dunque il nesso con la Francia), sebbene non riuscisse a opporvi nessuna alternativa soddisfacente (una seconda opzione da lui considerata, ma fatta infine rientrare, era quella di «un *David* che avanza col suo mantello raccolto, e tiene nella mano levata la pietra da scagliare», p. 8); e credeva che la flagrante incompiutezza della statua fosse stata infelicemente corretta da un tentativo appena più tardo di terminarla nel volto, così da conformarne il soggetto come *Apollo*. Tale intervento, che Ragghianti attribuiva a Giovanfrancesco Rustici tanto convintamente quanto senza circostanziarlo, avrebbe dovuto spiegare secondo lo studioso l'incoerenza tra la complessione vigorosa – più precisamente «erculea» – della figura (p. 2) e il suo viso un po' trasognato, «d'ellenismo sensuale», evidentemente per nulla michelangiolesco, laddove Ragghianti si sarebbe aspettato da quel volto «un effetto monitorio», una «austera volontà assertiva e dominante» (p. 7). Sia come sia, Ragghianti non si scostava quasi per nulla dalla datazione che sarebbe spettata alla statua se fosse stata l'*Ercole* passato a Fontainebleau, e concludeva a favore del «periodo tra il 1494 e il 1496-97» (p. 8): anche lui, quindi, sicuro al pari di chiunque, o pressoché chiunque, che Michelangelo fosse nato come Minerva dalla testa di Giove, cioè già armato di tutto punto, e che di conseguenza un'opera quale il *Crocifisso* di Santo Spirito non potesse «essere in nessun modo il timido sottile nudino dipinto» riscoperto da Margrit Lisner (pp. 4-5).

Malgrado che Ragghianti fosse o fosse stato in rapporti più diretti e più facili di Parronchi con i proprietari del giovane marmoreo, anche a lui la provenienza dell'opera rimase preclusa: una lacuna, questa, che, a giudicare dal suo completo silenzio a tal proposito, doveva incuriosirlo o inquietarlo assai meno rispetto a Parronchi.

Nel 1989 uscirono negli stessi giorni, cioè senza poter tenere conto l'uno dell'altro, il secondo ampio studio di Parronchi sulla statua, riprodotta finalmente in quattordici foto d'insieme e di dettaglio, e un brano e una foto a essa dedicati da Claudio Pizzorusso all'interno del suo volume sulla scultura fiorentina del Seicento, *A Boboli e altrove*.

Parronchi era entrato nel frattempo in termini diversi con i proprietari, aveva esaminato l'originale dell'opera nel 1982 (significativamente un anno dopo la stesura dello scritto di Ragghianti), e ne aveva infine appreso la provenienza da Palazzo Tempi in Piazza Santa Maria sopr'Arno (divenuto Bargagli Petrucci nel 1878 e fino a oggi, in conseguenza di una lunga trafila ereditaria; Figg. 50-51). Tutto lascia credere che le vicende di questo edificio, note a Parronchi sulla base del repertorio dei palazzi storici fiorentini pubblicato nel 1972 da Leonardo Ginori Lischi²², abbiano giocato un ruolo determinante nello spingerlo ad abbandonare l'identificazione con l'*Ercole* michelangiolesco attestato a Fontainebleau ancora all'aprirsi del Settecento, ossia in un'epoca in cui c'era il forte rischio che il giovane di marmo fosse già presente a Palazzo Tempi. Più che dai Tempi, titolari dello stabile a far data dal 1654,

²¹ L'inattendibilità della data «1932-34» si trova evidenziata a penna anche da Alessandro Parronchi ai margini della copia a lui pervenuta del testo di Ragghianti: BUUSS, fondo Alessandro Parronchi, scatola 43 (*Michelangelo III*), fasc. 27. Su tali fogli Parronchi ha aggiunto varie altre glosse, tra l'ironico e il contrariato, relative ad alcune involuzioni sintattiche, a certe lacune di informazione michelangiolesca, e soprattutto a quelli che riteneva plagî di proprie idee sulla statua e sul suo presunto autore. Non manca, ovviamente, neppure la contestazione della data «1939». Il riferimento vago a quest'ultima che Ragghianti fa nel proprio testo si scioglie bibliograficamente in RAGGHIANI 1946, dove le pp. 152-156, n. XXII, sono intitolate *Michelangelo gratuito* e datate in calce «1939»: qui si citano il *Bacco* e altre cose michelangiolesche, ma non si dice nulla della nostra statua, del tutto assente dal corpus sterminato degli scritti dello studioso.

²² GINORI LISCHI 1972, II, pp. 659-664, n. 105.



Fig. 15: Peter Paul Rubens, *L'Ercole di Michelangelo nei giardini della reggia di Fontainebleau*, tra il 1622 e il 1627 circa. Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (inv. 20213 recto)



Fig. 16: Michelangelo, 1514-1516, e ignoto continuatore romano di primo Seicento, *Cristo redentore*. Bassano Romano (Viterbo), chiesa di San Vincenzo Martire

sembra peraltro che Parronchi fosse attratto in particolare dalla figura di Belisario Vinta, costruttore del nucleo principale del palazzo odierno tra Cinque e Seicento, e segretario di ben quattro granduchi di Toscana, da Cosimo I fino a Cosimo II. Tale nesso con i Medici, su cui tuttavia Parronchi preferì non indugiare, doveva stuzzicare particolarmente lo studioso a causa della nuova genesi che egli assegnava ora alla statua 'michelangiolesca', ovvero una destinazione originaria a una delle dodici nicchie vuote nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo: quattro ai lati dei due *Duchi* e otto sopra le porte²³.

Quantunque il saggio di Parronchi non rechi il benché minimo accenno allo scritto di Ragghianti, sappiamo che Parronchi l'aveva letto²⁴. Non sembra perciò nient'affatto casuale la piena convergenza con Ragghianti sul disagio provato anche da Parronchi per l'apparente contrasto tra il volto del giovane marmoreo e il suo corpo: «Questa faccia sorprende per un aspetto quasi androgino, che non si concilia con la più comune iconografia di Ercole, alla quale corrisponde invece il resto della corporatura, maschia e possente»²⁵. Tale presunta discrasia induceva Parronchi, esattamente come Ragghianti, non solo a scartare ormai l'identificazione con un *Ercole*, ma anche a stimare che nel viso del giovane fosse intervenuto più tardi un secondo scultore, identificato questa volta con Vincenzo Danti. E non basta: poiché la capigliatura del giovane gli pareva troppo simile a quella del *San Damiano* di Raffaello da Montelupo nella medesima Sagrestia Nuova per non essere della stessa mano, egli aggiungeva Montelupo tra i co-autori della statua: ovviamente con Michelangelo, e ben prima di Danti²⁶.

L'ultima parola di Parronchi sulla figura è, in sintesi, la seguente: essa sarebbe nata quarant'anni dopo l'epoca da lui difesa nel 1969 e nel 1975, ossia negli ultimi tempi del lavoro statuario di Michelangelo e dei suoi collaboratori alla Sagrestia Nuova, tra il 1530 e il 1534; sarebbe stata un *Sole*, da inserire nella tomba di Giuliano di Nemours, e precisamente nella nicchia a destra del riguardante, mentre nella nicchia a sinistra sarebbe dovuta andare, in quanto *Luna*, la *Venere* di Casa Buonarroti; l'interruzione definitiva del lavoro da parte di Michelangelo nel 1534 avrebbe portato a una ripresa di entrambe le figure per mano di Danti circa trent'anni dopo: ripresa tanto isolata quanto vana. Ancora una volta, per Parronchi la differenza di trenta centimetri tra l'ex-*Ercole* ora *Sole* e l'ex-*Venere* ora *Luna* non importava nulla, così come non importava (e lo ammetteva esplicitamente) che i vani delle nicchie del sepolcro di Giuliano siano alti 198 centimetri, ovvero quindici centimetri in meno di quel *Sole*

²³ La fascinazione di Parronchi per il presunto nesso Michelangelo-Vinta, serpeggiante nel testo a stampa del 1989, trova piena conferma in un'intera cartella del suo archivio personale, densa di note e trascrizioni tratte dal fondo *Mediceo del Principato* dell'Archivio di Stato di Firenze e relative alla missione di Belisario Vinta in Francia nel 1600-1601 al seguito di Maria de' Medici novella sposa di Enrico IV, così come ai suoi strascichi fiorentini: BUUSS, fondo Alessandro Parronchi, scatola 43 (*Michelangelo III*), fasc. 33. È grosso il sospetto che Parronchi, dopo aver appreso di Palazzo Tempi, sulle prime sperasse di scoprire che l'*Ercole* michelangiolesco di Fontainebleau fosse tornato a Firenze come dono di Enrico IV, o di Maria, a Vinta. Una volta rassegnatosi infine alla vanità di tale auspicio, l'ipotesi, anch'essa inverosimile ma meno azzardosa, che Vinta avesse ottenuto dai Medici la statua poi Tempi sospinse Parronchi a cercare l'origine del marmo negli ultimi anni fiorentini di Michelangelo, quelli della Sagrestia Nuova.

²⁴ *Supra*, nota 21.

²⁵ PARRONCHI 1989, p. 19; PARRONCHI 1992, p. 46. Sulla propria copia della perizia di Ragghianti (*supra*, nota 21) Parronchi aveva vergato a p. 7 l'insofferenza per la reticenza iconografica del collega: «Allora, Apollo, David o ... Ercole?». Alla fine, tuttavia, tenne conto di questa cautela, ma in maniera, come spesso, non cauta.

²⁶ Fa chiarezza in tal senso il confronto tra PARRONCHI 1989, pp. 28-29, e PARRONCHI 1992, p. 56 e tavv. 56-57: sebbene il testo relativo alle due capigliature non muti e neppure il loro accostamento fotografico, la didascalia della tav. 56, che per la foto corrispondente del 1989 – senza numero – recava la generica indicazione «*Il Sole* (part.)», recita invece «Michelangelo e aiuti (Raffaello da Montelupo?)», *Il Sole*, i capelli», mentre le altre illustrazioni della statua sono intestate a «Michelangelo» da solo, «a Michelangelo e aiuti» e a «Michelangelo e Vincenzo Danti».

che avrebbe dovuto andarvi dentro²⁷. Con leggerezza appena minore, Parronchi si sbarazzava del riferimento secco della *Venere* di Casa Buonarroti a Battista Lorenzi sul 1563 che egli aveva formulato nel 1975, e approdava all'ultima di tre attribuzioni nell'arco di due decenni per la stessa statua; riepilogando: Michelangelo quasi ventenne; Lorenzi; Michelangelo quasi sessantenne e Danti.

Nel ripubblicare il saggio del 1989 tre anni più tardi all'interno del quarto volume delle *Opere giovanili di Michelangelo*, intitolato *Palinodia michelangiolesca* (1992), Parronchi lo sottopose a pochi ritocchi di scarso peso per noi, sia nel testo che nell'apparato illustrativo²⁸. E, contrariamente ai propri modi in questi volumi, sempre attenti a registrare i dissensi a stampa sopraggiunti nel frattempo da parte dei colleghi, non tenne conto dei saggi secenteschi di Pizzorusso, che erano usciti da tre anni, e che egli stesso conosceva più di chiunque altro, avendoli presentati proprio lui per la pubblicazione all'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria'²⁹. L'omissione del 1992 si sarebbe ripetuta nel 1996, anno del quinto volume delle *Opere giovanili di Michelangelo*, dal titolo *Revisioni e aggiornamenti*, dove Parronchi avrebbe ripercorso velocemente, e ripetuto, le proprie opinioni del 1989 all'interno di un nuovo capitolo sull'*Ercole* michelangiolesco di Fontainebleau³⁰. Infatti, coerente fino all'ultimo col proprio carattere, lo studioso, avendo dovuto abiurare il 'ritrovamento' originario di quella statua dispersa (1969), non si era mai dato per vinto, e proponeva adesso un ulteriore e per lui definitivo *Ercole*, noto, ancora una volta, solo attraverso la mediazione di alcune fotografie. In tale circostanza, se il soggetto della statua era finalmente quello giusto, lo stile e la qualità si allontanavano ancor di più dal bersaglio michelangiolesco. Ma questa è un'altra storia rispetto al nostro tema.

Le due pagine dedicate da Pizzorusso al giovane marmoreo, benché costruite su un'unica foto (la stessa pubblicata da Parronchi nel 1969) e senza poter conoscere l'originale dell'opera e la sua provenienza, avevano finalmente aperto una pista esegetica nuova e positiva sul caso. Pizzorusso aveva colto, e riprodotto, confronti parlanti con almeno quattro marmi di Domenico e Giovan Battista Pieratti, tali da suggerire un'attribuzione a uno dei due fratelli, e aveva concluso la sua breve e prudente digressione sulla statua, ribattezzata come *David*, con alcune riflessioni, tuttora attuali, sulla persistenza della tradizione cinquecentesca nel Seicento fiorentino, tanto pittorico che scultoreo³¹.

È in sintonia con tale approccio una breve relazione sul giovane marmoreo firmata da Francesco Vossilla, e intitolata *Una figura di Antonio Novelli*. Non è datata, ma dovrebbe essere del 2004, perché è citata da uno scritto dell'antiquario John Winter che reca l'indicazione «Milano, 22 febbraio 2005», e perché un breve articolo del medesimo Vossilla apparso nel 2003 (con la data editoriale 2000-2001), e da lui ricordato nelle note della propria relazione, tratta di Novelli ma non fa menzione della statua³². Per quanto sollecitata molto verosimilmente da uno dei proprietari dell'opera, di certo al corrente dell'origine Bargagli Petrucci, la relazione non si cura affatto di quest'aspetto, e punta tutto sullo stile, pervenendo

²⁷ PARRONCHI 1989, pp. 26-27, rimuoveva l'aporia adducendo che l'altezza massima del presunto *Sole* si svilupperebbe solo sul davanti, e si sarebbe dunque risolta al di fuori della nicchia (cfr. anche PARRONCHI 1992, pp. 55-56); ma bastano tutte le numerose foto d'insieme da lui utilizzate a dimostrare che è vero l'esatto contrario.

²⁸ PARRONCHI 1992. Le illustrazioni sono comunque più numerose e ampie che nel 1989, e includono ben due tavole (la 63 e la 65) con i fotomontaggi del preteso *Sole* e della pretesa *Luna* entro la tomba di Giuliano di Nemours.

²⁹ Per quest'ultimo dato: PIZZORUSSO 1989, p. 10.

³⁰ PARRONCHI 1996.

³¹ PIZZORUSSO 1989 (come alla nota 3). Tale filone di indagine e d'interpretazione sarebbe stato sviluppato dallo studioso fino alla mostra *Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento*, da lui curata nel 2014 insieme ad Alessandra Giannotti (*PURO, SEMPLICE E NATURALE* 2014).

³² VOSSILLA 2003.

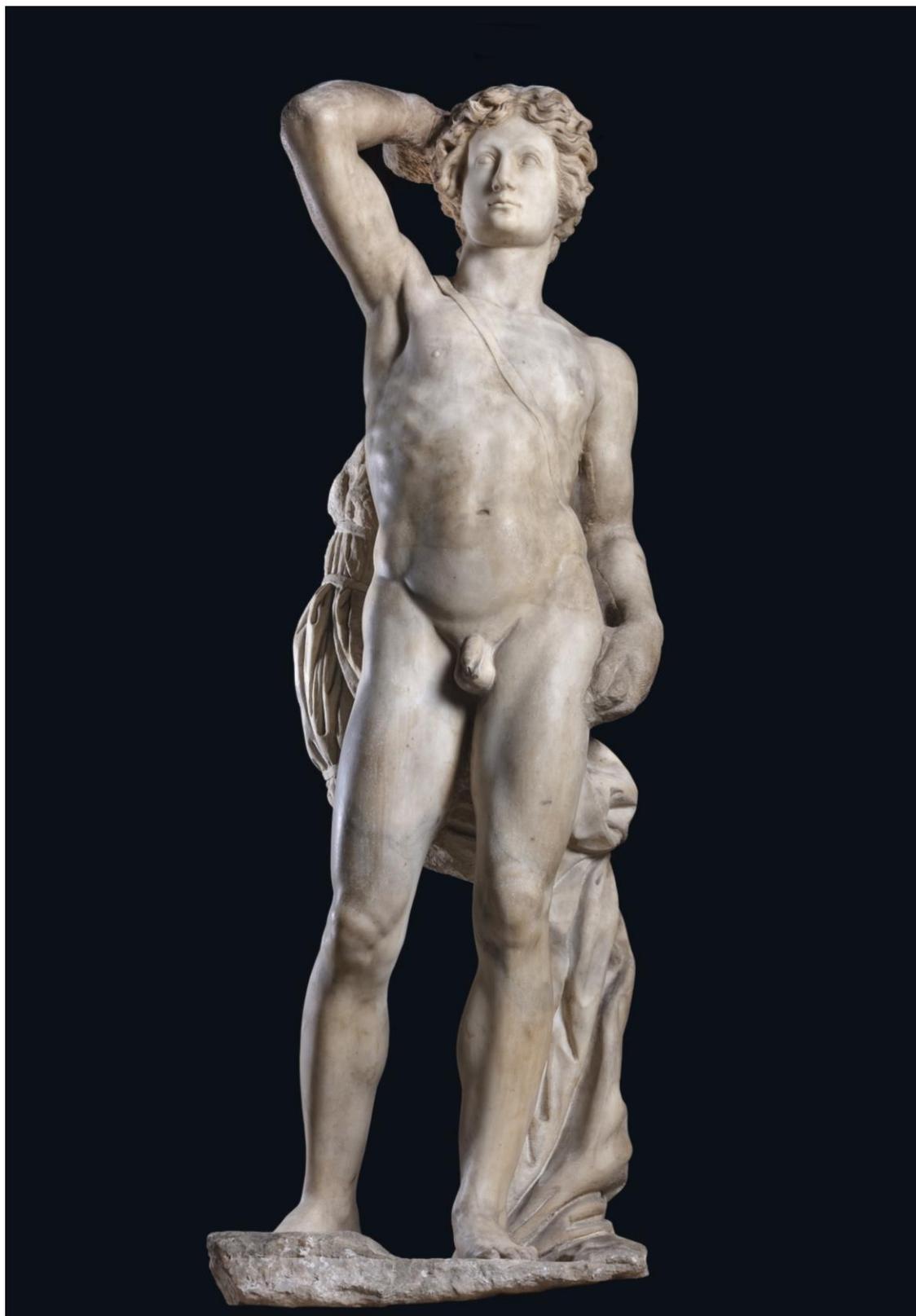


Fig. 17: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 18: Antonio Novelli, *Cristo risorto*, 1639 circa - 1641. Firenze, chiesa di San Marco, ricetto della sagrestia



Fig. 19: Antonio Novelli, *San Giovanni Evangelista*, 1641-1645 circa. Firenze, chiesa dei Santi Michele e Gaetano



Fig. 20: Antonio Novelli, *San Simone*, 1641-1645 circa. Firenze, chiesa dei Santi Michele e Gaetano

finalmente a pochi ma essenziali confronti con le opere di Novelli, che andranno ripresi e incrementati da noi più oltre: il *Cristo risorto* nel ricetto della sagrestia di San Marco; il *Polifemo* del Casino Mediceo di Via della Scala (già Orti Oricellari); il *Martirio* nella Cappella Pucci presso la Santissima Annunziata; e la *Vergine* nella Cappella del Rosso ai Santi Michele e Gaetano. Tali riscontri conducono l'autore a una datazione della statua, identificata con un *David* come già in Pizzorusso, «intorno al 1640» (p. 3).

La successiva relazione di John Winter sulla statua, ancora più breve (due pagine), è piuttosto una scheda redatta secondo il ruolo mercantile dell'autore, che dunque elenca asciuttamente la provenienza Bargagli Petrucci, la bibliografia edita e inedita, e, prima di concludere con una propria stima venale, rimarca in breve la polarità tra le soluzioni michelangioliche di Parronchi e Ragghianti e il loro rigetto da parte de «gli studiosi più giovani», con i quali Winter tendeva a convenire. Dopo i due fratelli Pieratti di Pizzorusso e dopo il Novelli di Vossilla, Winter consigliava nondimeno «di aggiungere il nome di Giovanni Battista Caccini ai possibili autori», cioè di uno scultore più anziano di due generazioni rispetto agli altri tre, premettendo infatti «che la scultura è successiva a Michelangelo, [e] al limite potrebbe essere del tardo '500, ma molto più probabilmente del '600». Siccome Caccini morì nel 1613, la cronologia secentesca di Winter sembrerebbe quindi da contenersi entro tale anno.

Che le aperture di Pizzorusso e di Vossilla verso il Seicento ormai maturo non avessero fatto breccia lo conferma l'ultima relazione inedita sulla statua, firmata da Carlo Milano nel marzo 2007, intitolata *Statua di un giovane eroe, probabilmente Adone*, e orientata tutta a favore del giovane Bartolomeo Ammannati, «entro gli anni '40 del Cinquecento» (p. 8). Nessuno spazio è accordato ai pareri precedenti, se non per le semplici elencazioni della più antica voce di Parronchi (1969) e del volume di Pizzorusso nell'insieme miscelaneo della nota bibliografica finale (p. 14). La notizia della permanenza della statua in Palazzo Bargagli Petrucci fino al primo Novecento, messa a riscontro con il repertorio di Ginori Lisici come già aveva fatto Parronchi nel 1989, rimane un elemento di curiosità senza seguito. L'interesse dell'autore, una volta spacciato il quesito iconografico mediante l'ipotesi di un *Adone* (pp. 4 e 6), si concentra tutto sulla dimostrazione stilistica, affidata perlopiù a dettagli specifici come la muscolatura del tronco o la conformazione dei piedi, che valgono soltanto a documentare il fascino irresistibile e duraturo di ogni gesto lapideo di Michelangelo non solo presso i collaboratori più stretti, ma anche presso gli altri colleghi, i rivali, i posterì.

2. Restituzione della statua ad Antonio Novelli

Ben diversi dai confronti particolari tentati da Carlo Milano con Ammannati, e assai più eloquenti, sono quelli di Pizzorusso con i fratelli Pieratti. Ma quelli con Novelli, avviati da Vossilla, sono ancora più promettenti, e possono praticamente ampliarsi fino a coprire l'intero spettro dei quesiti formali posti dal giovane di marmo.

In primo luogo, poiché nell'attribuzione sicura di un'opera d'arte debbono tornare coerentemente non solo l'invenzione e l'esecuzione dei dettagli, ma in primo luogo il pensiero d'insieme, si dovrà notare che la ponderazione pacifica della nostra figura è stata adottata da Novelli, più o meno con gli stessi accorgimenti ed esiti, in almeno cinque delle sue statue in marmo documentate e superstiti: il *Cristo risorto* di San Marco (1639 circa - 1641), già invocato da Vossilla per altri paragoni (Figg. 17-18); il *San Giovanni Evangelista* e il *San Simone* ai Santi Michele e Gaetano (1641-1645 circa; Figg. 19-20); la grande *Legge Mosaica*



Fig. 21: Antonio Novelli, *Legge Mosaica*, 1635-1638. Firenze, Palazzo Pitti, Grotta di Mosè

Antonio Novelli verso il 1630:
una statua incompiuta per il ciclo dei *Mesi* e delle *Stagioni* di Maria de' Medici



Fig. 22: Antonio Novelli, *Legge Mosaica*. Firenze, Palazzo Pitti, Grotta di Mosè



Fig. 23: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 24: Antonio Novelli, *Legge Mosaica*. Firenze, Palazzo Pitti, Grotta di Mosè

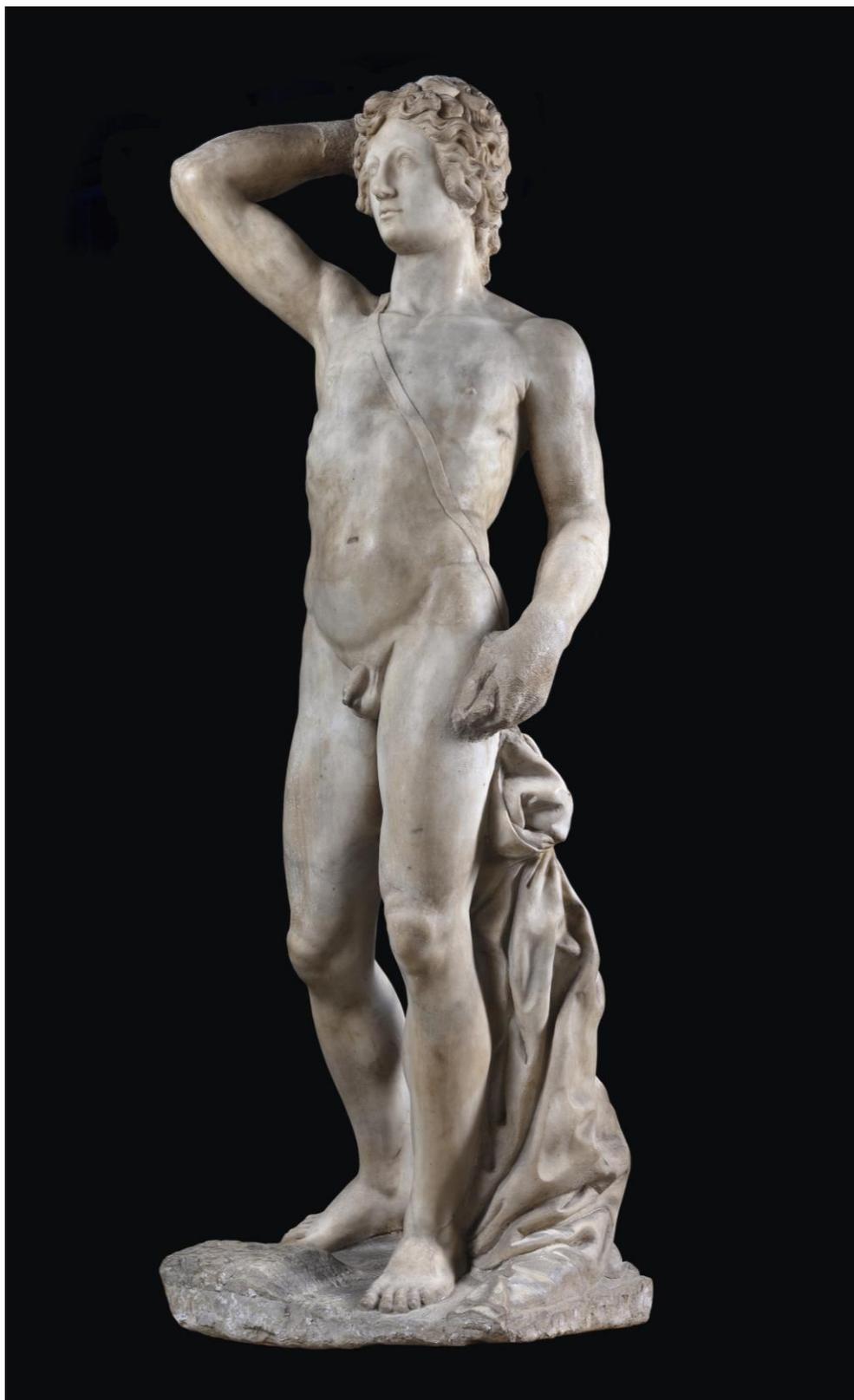


Fig. 25: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 26: Antonio Novelli, *Legge Mosaica* (particolare). Firenze, Palazzo Pitti, Grotta di Mosè



Fig. 27: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)* (particolare). Firenze, proprietà privata



Fig. 28: Antonio Novelli, *Gloria*, 1651-1657 circa. Firenze, chiesa della Santissima Annunziata, Cappella Pucci

nella Grotta di Mosè a Palazzo Pitti (1635-1638; Figg. 21-27); e la *Gloria* nella Cappella Pucci all'Annunziata (1651-1657 circa; Fig. 28)³³. L'ordine non diacronico di tale elenco segue piuttosto una gradazione decrescente di evidenza, che tuttavia non implica diminuzione di fratellanza inventiva: semplicemente, il *Cristo risorto* ostenta quest'ultima nel modo più pieno a causa della comune nudità virile, mentre le altre quattro figure sono lautamente coperte di panni, il che significa occultate, e la *Gloria* ripropone sì il loro schema, cioè lo stesso del giovane marmoreo, ma in controparte. Nel *Cristo risorto* già Vossilla ha rilevato la stessa soluzione del mantello «che scivola verso il basso» (p. 2): non si tratta, tuttavia, solo di un vezzo stilistico, ma di un espediente assai meditato per costruire il bilanciamento di una figura che, essendo quasi del tutto nuda, non avrebbe avuto se non le piante dei piedi per aderire a terra (Figg. 29-30). Non a caso il drappo cascante ricorre, si direbbe *a fortiori*, nel *Polifemo* colossale «di mattoni e stucchi» (Filippo Baldinucci) per il casino del cardinale Giovancarolo de' Medici in Via della Scala (1652-1657 circa; Figg. 31, 33), dove la sua caduta dai lombi del ciclope fino al suolo funziona da terza gamba, e la clava a riposo da quarta gamba. Inoltre il drappo del gigante è acconciato intorno ai fianchi, scoprendo in parte il sesso e le natiche, con la stessa finta negligenza del sudario nel *Cristo risorto* e del mantello nel giovane marmoreo.

Questo panno del *Polifemo* consente di aprire la rassegna dei raffronti di esecuzione e di dettaglio che nel giovane di marmo parlano inequivocabilmente di Novelli (Figg. 31-34). Non solo il panno s'intreccia in ambedue i casi con un lungo elemento filiforme di sostegno (che nel *Polifemo* è un canapo e non un nastro), e non solo «risulta agganciato in modo consimile sotto le natiche in entrambe le statue» (Vossilla, pp. 2-3), ma ogni volta, nel venir giù, quasi si accartoccia, accogliendo in sé i medesimi scavi irregolari e profondi, come se la stoffa fosse impregnata d'amido ormai asciutto.

L'effigie del giovane, coronata da una doppia arcata di lunghi riccioli e improntata nel volto glabro a una spersonalizzazione da classicità perenne, denuncia una stretta consanguineità con altre teste maschili e femminili di Novelli: tra quest'ultime spiccano la *Legge mosaica* (Figg. 35-36, 38-41) e la *Gloria* Pucci (Fig. 28), e persino la *Vergine* in cima alla mostra d'altare nella Cappella del Rosso ai Santi Michele e Gaetano (1641-1645 circa; Fig. 37); il *Martirio* Pucci, sorta di *San Sebastiano* ipostatizzato, ha capelli ancora più mossi e lo stesso viso, che però è quasi irriconoscibile per quanto è stravolto a servizio dell'iconografia³⁴.

Infine, la nudità atletica e sensuale del giovane marmoreo, pur rientrando in una tradizione classica e post-classica troppo canonica e troppo affollata per instradare da sola un'attribuzione, completa perfettamente una diagnosi stilistica cui non manca ormai nient'altro. Qui basta il *Cristo risorto* di San Marco, percorso attraverso il petto da una medesima bandoliera, ad adempiere il compito. Dalle spalle in giù esso è, di fatto, quasi tutto intercambiabile con il giovane marmoreo: nel dispiegarsi dell'ascella destra e nel risalto compiaciuto dei pettorali e delle costole, così come dei muscoli obliqui esterni dell'addome in aggetto sul bacino; nelle ginocchia iper-plastiche; nell'enfasi dei fasci muscolari delle gambe (Figg. 42-49)³⁵.

³³ Per la cronologia delle opere di Novelli facciamo capo all'utilissima voce monografica di Dimitrios Zikos nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (ZIKOS 2013).

³⁴ C. Caneva, ne *IL SEICENTO FIORENTINO* 1986, II (*Disegno – Incisione – Scultura – Arti minori*), p. 448, seguita dal dattiloscritto di Vossilla, p. 3, vi ha letto plausibilmente un'occorrenza dell'immensa fortuna del cosiddetto *Alessandro morente*.

³⁵ Dal momento che in questo saggio il ricordo degli scritti di Parronchi ha dovuto prendere non poco spazio, vale la pena di aggiungere da ultimo che lo studioso, con un'ulteriore e coerente inversione cronologica tra Cinque e Seicento, era convinto che il *Cristo risorto* di Novelli fosse in realtà il *Salvatore* commissionato nel 1502 ad Andrea Sansovino, e mai eseguito, per il fastigio della 'residenza' del gonfaloniere fiorentino nella Sala Grande del Consiglio in Palazzo della Signoria (PARRONCHI 1988-1989, poi come PARRONCHI 2003). Ancora una volta, la proposta non ha riscosso nessun consenso. Sul *Cristo risorto* di Novelli si veda anche *infra*, testo e nota 81.



Fig. 29: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata

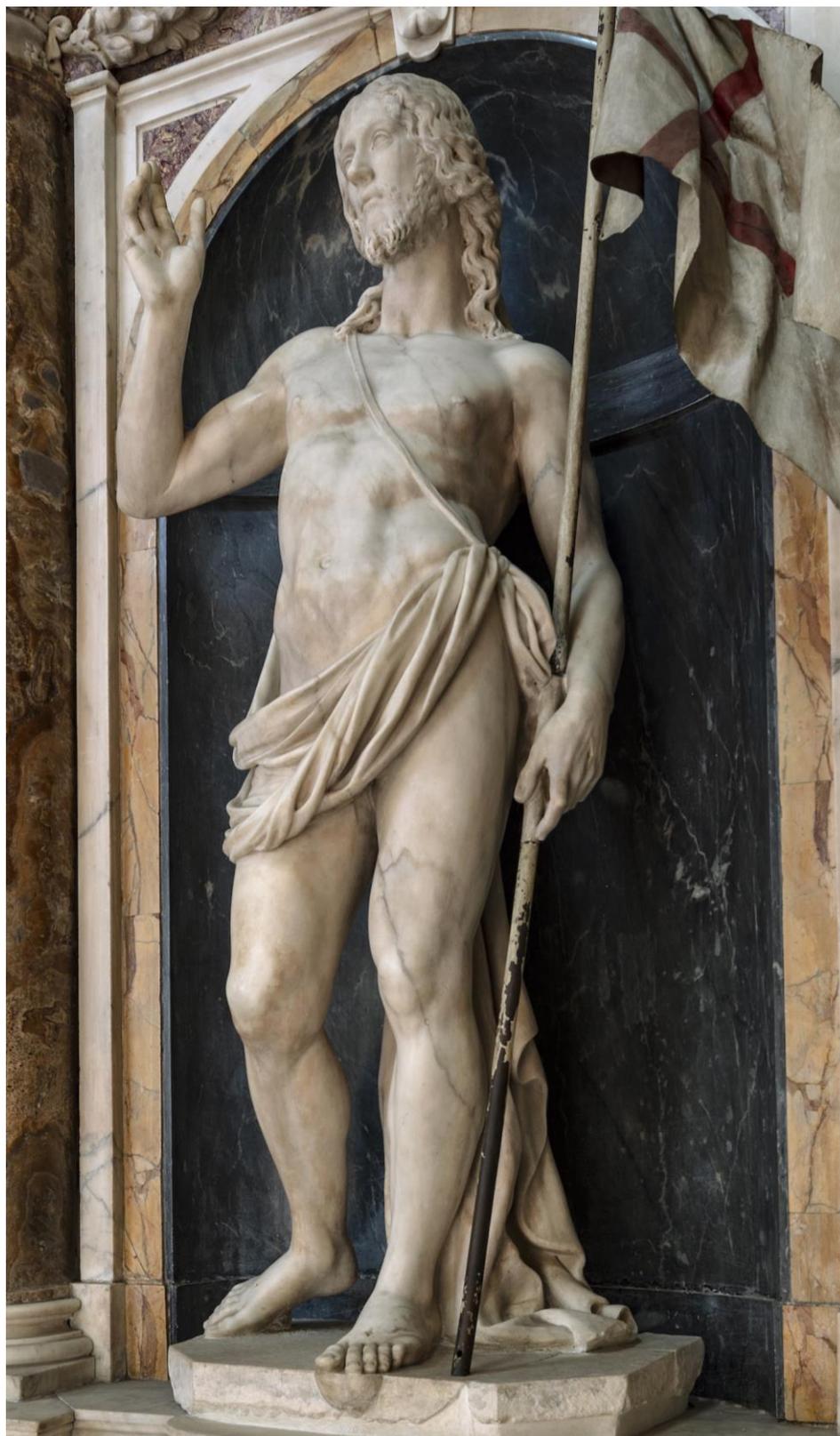


Fig. 30: Antonio Novelli, *Cristo risorto*. Firenze, chiesa di San Marco, ricetto della sagrestia



Fig. 31: Antonio Novelli, *Polifemo*, 1652-1657 circa. Firenze, Casino Mediceo di Via della Scala (Orti Oricellari), giardino

3. *Vicende della statua di Novelli negli ultimi tre secoli*

È possibile che un lavoro tanto ambizioso di Novelli non abbia lasciato alcuna traccia di sé nella documentazione del Seicento fiorentino, a cominciare dalle celebri *Notizie* di Filippo Baldinucci? Certamente la genericità elusiva della sua iconografia non indirizza, a tutta prima, verso nessun collegamento obbligato con le fonti secondarie: ma finiremo per scoprire come anche quella proprietà che non è però una caratteristica abbia, invece, il suo perché.



Fig. 32: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 33: Antonio Novelli, *Polifemo*. Firenze, Casino Mediceo di Via della Scala (Orti Oricellari), giardino

Prima di affrontare tali domande, conviene nondimeno ripartire, alla buon'ora, dalla provenienza della statua, ovvero da un dato che, pur noto quasi a tutti, non ha stimolato finora verifiche puntuali. Il *dossier* che ha accompagnato il marmo negli ultimi ottant'anni, ampliandosi di proprietario in proprietario, si apre con una quietanza del 14 ottobre 1941: il venditore, professor Gino Bargagli Petrucci (botanico dell'Ateneo fiorentino), nell'attestare il saldo della figura, «esistente nel salone del palazzo del sottoscritto» (Figg. 50-51), da parte dell'antiquario



Fig. 34: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata



Fig. 35: Antonio Novelli, *Legge Mosaica* (particolare). Firenze, Palazzo Pitti, Grotta di Mosè

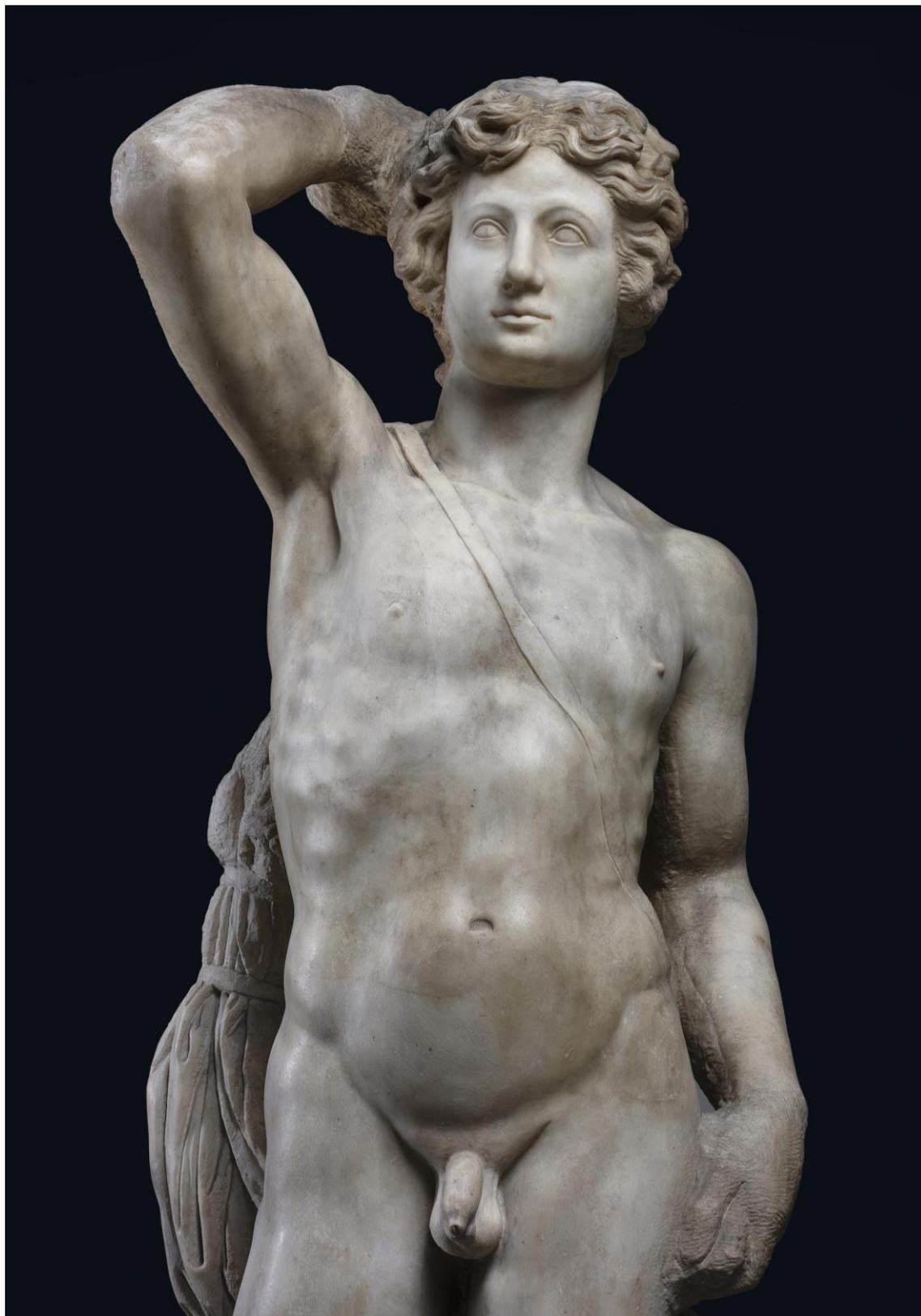


Fig. 36: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)* (particolare). Firenze, proprietà privata



Fig. 37: Antonio Novelli, *Vergine Maria*, 1641-1645 circa. Firenze, chiesa dei Santi Michele e Gaetano, Cappella del Rosso

Livio Bruschi, dichiarava che essa non si trovava ancora nelle mani del compratore, il quale l'avrebbe tuttavia ritirata presto, «sostituendola con altra in gesso della medesima grandezza ed il più possibile simile a quella venduta». Quando, nel 1972, Leonardo Ginori Lisci affermava che in quel medesimo salone al piano nobile di Palazzo Tempi, «nella parete posta di fronte alle finestre, una grande nicchia contiene una statua classica ed è sormontata da un grandioso stemma dei Tempi in stucco colorato, con due putti che sorreggono la recente corona marchionale»³⁶, non si trattava di un grave anacronismo indegno dell'autore, ma di una confusione, forse in buona fede, con il calco progettato nel 1941. Tale calco, mai preso in considerazione da nessuno tra coloro che si siano occupati della statua di Novelli, andò in effetti là dove doveva andare, ed esiste ancora là dove deve stare, cioè «nel salone del palazzo» e nella nicchia «di fronte alla finestre, [...] sormontata da un grandioso stemma dei Tempi in stucco colorato, con due putti che sorreggono la recente corona marchionale» (Fig. 52)³⁷. Fatto salvo lo scambio tra originale e copia, accortamente voluto da Gino Bargagli Petrucci per non stravolgere un elemento antico d'arredo e con esso l'insieme degli ornati della sala, il nicchione si rivela subito per una creazione in sé coerente del primo Settecento, di poco successiva alla promozione marchionale dei Tempi (1714), e coeva alla maggior parte degli importanti affreschi e stucchi che, pur dopo i bombardamenti bellici del 1944, specialmente dannosi per l'edificio, lo decorano ancora, soprattutto al piano nobile³⁸. Stucchi e affreschi sono in prevalenza il frutto di una vasta e dispendiosa campagna di modernizzazione e di sontuosa nobilitazione dei vari appartamenti del palazzo sostenuta dal senatore e poi marchese Ludovico Tempi (1651-1725), succeduto al padre, senatore Leonardo, come secondo proprietario del complesso nella linea del suo casato (l'acquisto Tempi aveva avuto luogo nel 1654). Abilissimi pittori di grido o comunque alla moda quali Pier Dandini, Matteo Bonechi, Ranieri del Pace e Giovanni Camillo Sagrestani si avvicendarono nella briosa decorazione delle volte, ciascuno con la propria bottega o in associazione con i colleghi, durante il primo quarto del Settecento³⁹. In particolare, Sagrestani dipinse nel 1706 o poco prima la volta del salone, completata da quadrature di Giuseppe Tonelli, ma andata perduta nel 1944⁴⁰.

Il nicchione con la statua di Novelli, perfettamente proporzionato a essa, fu con ogni evidenza scavato apposta per ospitarla, e quindi è più che ragionevole credere che essa vi sia rimasta senza interruzione per quasi due secoli e mezzo, così come confermano infatti due inventari del 1816 e del 1845⁴¹ e una stima del palazzo effettuata nel 1901⁴². Con la reticenza

³⁶ GINORI LISCI 1972, II, p. 663.

³⁷ Le foto professionali della nicchia e della sua statua sono rese particolarmente difficili dalla presenza di moderne scaffalature d'ufficio che ingombrano ai giorni nostri l'antico salone dei Tempi.

³⁸ Per le vicende del palazzo, oltre a GINORI LISCI 1972, II, pp. 659-664, n. 105, si veda FARNETI 1995, pp. 299-310 e note, che contiene *passim* utili piante dei tre livelli principali dell'edificio (tra cui la nostra Fig. 53) e una sua sezione trasversale nord-sud, considerata da ovest, cioè da Piazza Santa Maria sopr'Arno, dove il 'salone', definito «sala maggiore», mostra in fondo, cioè al centro della parete est, la sagoma della nicchia della statua di Novelli (p. 300, fig. 100).

³⁹ Su tali imprese si veda complessivamente LEONELLI 2016 (con bibliografia e nuovi documenti), che sostituisce del tutto FARNETI 1995, pp. 299-310 e note, confusa e trascurata per questa parte.

⁴⁰ LEONELLI 2016, p. 107 e note 66-67, fig. 68 (e GINORI LISCI 1972, II, p. 661, fig. 528).

⁴¹ Per il 1816: ASF, MMTV/BP, 105 (in costola: *Tempi. Affari diversi. Filza XIII*), ins. 11, *Inventari e scritte di locazione, cc.n.n., Inventario dei mobili, biancheria, argenteria ed altro consegnato a madama Phillips, fittuaria di un quartiere composto di n° 12 stanze situate al primo piano nel palazzo dell'ill.mo sig. marchese Luigi Tempi e da esso affittato alla predetta per il tempo e termine di mesi tre, come dalla scritta de' 15 novembre 1816*, c. [1]r, «Stanza n° 1. [...] Una statua di marmo e quattordici busti simili». Per il 1845: ivi, 77 (in costola: *Affari diversi dall'anno 1845 all'anno [vacat]. K. 5^{to}*), ins. [1] (= 219 della serie K), *Inventari e note di biancheria della nobile casa Tempi*, fasc. [1], *Inventario generale del mobiliare etc. del Palazzo Tempi*, c. [1]r, «Primo piano. Salone d'ingresso. Una statua di marmo in una nicchia, e quattordici busti parimenti di marmo attorno le mura, con sua mensola [sic] di gesso».

⁴² ASF, MMTV/BP, 132 (in costola: *Filza n. XIII – Bargagli M.se Cav. Piero*), *Affare n.° 3, Bargagli m.se Pietro e Bargagli m.se Giovanni. Note di trascrizioni*, fasc. [2], *Stima di tutte le fabbriche di proprietà della nobile casa Bargagli situate nella comunità di Firenze e dettagliatamente descritte nell'allegato di lettera A che corredata questo fascicolo*, 1901, e fasc. [3], *Allegato A*, p. 8, n. VIII.1: «[...] ed in una nicchia a destra dell'entrata [del salone] èvvi una statua in marmo di Carrara».



Fig. 38: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)* (particolare). Firenze, proprietà privata



Fig. 39: Antonio Novelli, *Legge Mosaica* (particolare). Firenze, Palazzo Pitti, Grotta di Mosè



Fig. 40: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)* (particolare). Firenze, proprietà privata



Fig. 41: Antonio Novelli, *Legge Mosaica* (particolare). Firenze, Palazzo Pitti, Grotta di Mosè

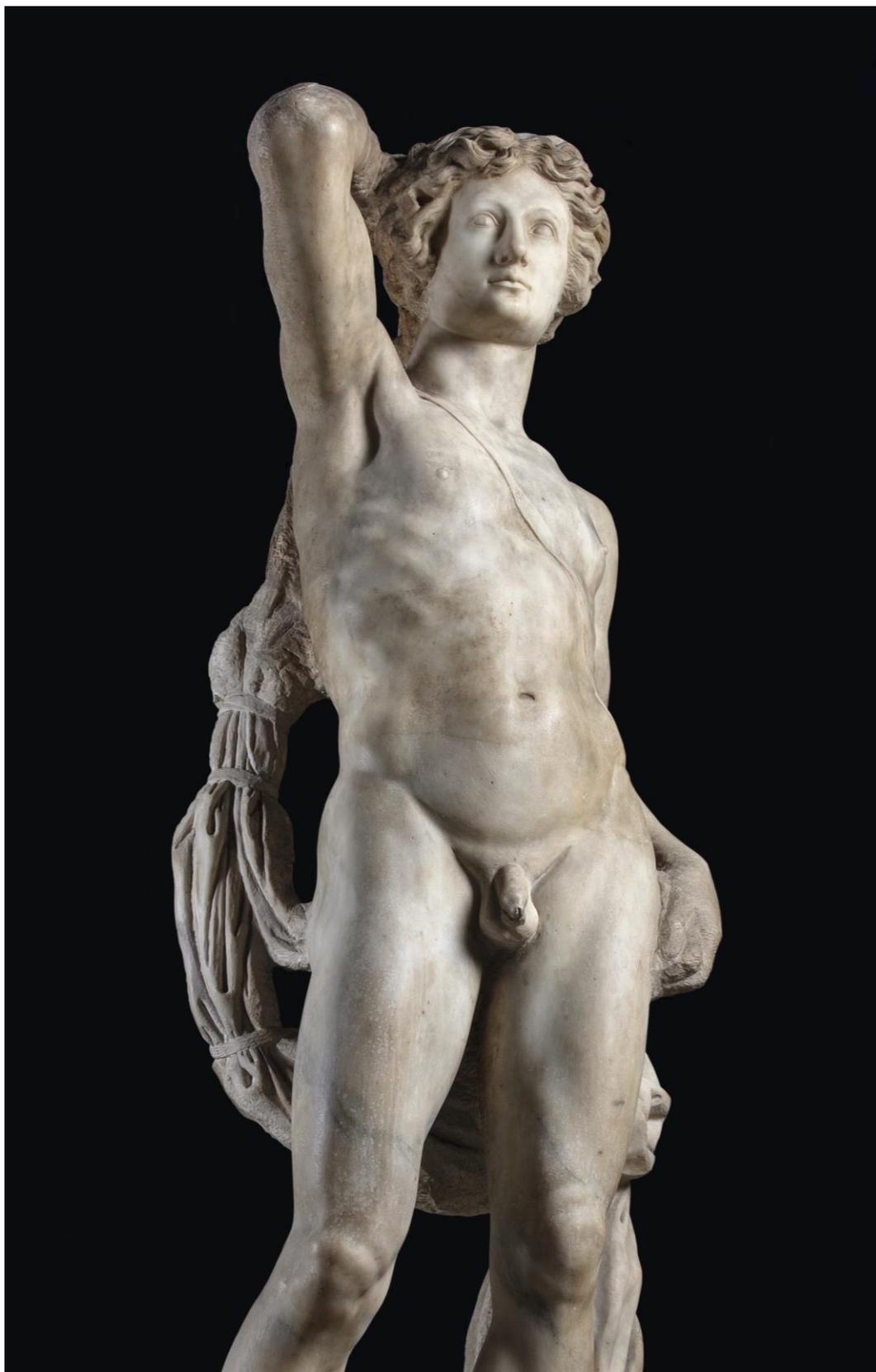


Fig. 42: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)* (particolare). Firenze, proprietà privata



Fig. 43: Antonio Novelli, *Cristo risorto* (particolare). Firenze, chiesa di San Marco, ricetto della sagrestia



Fig. 44: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)*. Firenze, proprietà privata

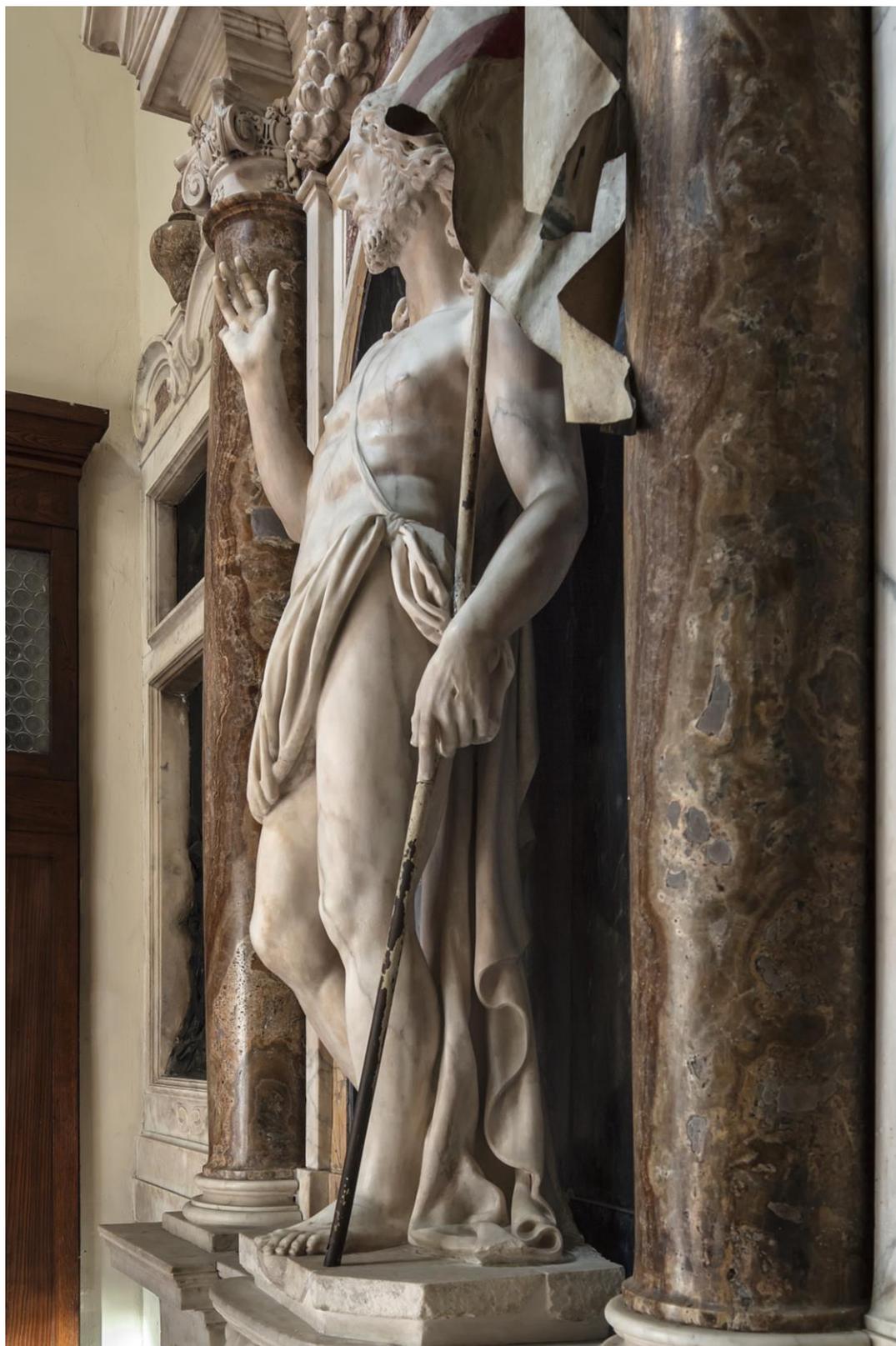


Fig. 45: Antonio Novelli, *Cristo risorto*. Firenze, chiesa di San Marco, ricetto della sagrestia



Fig. 46: Antonio Novelli, *Cristo risorto* (particolare). Firenze, chiesa di San Marco, ricetto della sagrestia



Fig. 47: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)* (particolare). Firenze, proprietà privata



Fig. 48: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)* (particolare). Firenze, proprietà privata



Fig. 49: Antonio Novelli, *Cristo risorto* (particolare). Firenze, chiesa di San Marco, ricetto della sagrestia



Fig. 50: Firenze, Palazzo Tempi (già di Belisario Vinta) in Piazza Santa Maria sopr'Arno, poi Marzi Medici e Vettori, oggi Bargagli Petrucci, veduta da nord

tipica di tali documenti, che parlano davvero agli storici dell'arte solo quando si riesca a incrociarli tuttora con le opere o con altre carte d'archivio, essi menzionano la «statua» senz'altro. Ma leggendo per intero quelle liste, e poi l'utile bibliografia fiorita di recente sul mecenatismo e collezionismo dei Tempi⁴³, si comprende che il giovane marmoreo di Novelli era non solo l'unica «statua» del salone, ma anche la statua principale del palazzo, quasi la sua 'statua' per antonomasia. In effetti il nicchione che lo ospitava è perfettamente di fronte alla finestra mediana delle tre dell'ambiente che danno su Piazza Santa Maria sopr'Arno (Fig. 53), il che significa che è in asse con il grande portale dell'edificio, ancora oggi sormontato dal busto del granduca Cosimo II fattovi apporre dal fondatore Belisario Vinta (Fig. 51)⁴⁴.

Nel corso di un'esistenza plurisecolare, il salone di Palazzo Tempi ha ricevuto la sua prima ma anche principale menzione a stampa nella guida fiorentina di Giovanni Cinelli (1677), dove l'assenza della statua di Novelli, a contrasto con la presenza di «molte teste di marmo, fino al numero di dodici fra moderne ed antiche», è ben più di una semplice spia di un

⁴³ Oltre a LEONELLI 2016, ci riferiamo a LEPORATTI 2015 e alla tesi di laurea magistrale di questa stessa autrice (LEPORATTI 2010-2011), che abbiamo consultato grazie alla sua relatrice Donatella Pegazzano, e dalla quale, peraltro, non emergono notizie particolari sulla statua del salone.

⁴⁴ *Supra*, nota 38.

allestimento non ancora messo in opera⁴⁵. In un contesto espositivo siffatto, quando una statua con le proprietà formali della nostra fu introdotta trenta-quarant'anni più tardi, e da protagonista assoluta, dovette e doveva fare la figura di un cimelio classico: equivoco, si direbbe, talmente inesorabile da riecheggiare ancora, dopo quasi tre secoli, nelle pagine di Ginori Lisci. Al momento dell'arrivo della statua nel salone Tempi, Novelli era morto da ben più di quarant'anni (1662). Se lo stile dell'opera non fosse bastato a produrre l'errore antico-moderno, vi si aggiungeva quel tanto di distanza temporale dalla sua genesi che serviva a cancellare ogni memoria di quest'ultima⁴⁶. Tutto ciò, unito all'incompiutezza della statua, apre



Fig. 51: Firenze, Palazzo Tempi, oggi Bargagli Petrucci, veduta da ovest

⁴⁵ «[...] entrando in Sala, si veggono molte teste di marmo, fino al numero di dodici fra moderne ed antiche, fra le quali un *Quinto Fabio* ed un *Caracalla* sono maravigliose ed, oltre la bellezza, ben conservate» (BOCCHI/CINELLI 1677, p. 281).

⁴⁶ È utile ricordare che Cinelli (ivi) registra «in un salotto» contiguo al salone di Palazzo Tempi il «San Giovanni Batista nel deserto di mano del Pieratti», ovvero il *Battista seduto su una roccia* di Domenico Pieratti entrato al Metropolitan Museum of Art di New York nel 2006. Il brano vale qui non tanto per l'*ante quem* della presenza dell'opera in una sede ove sarebbe rimasta anch'essa fino al primo Novecento, quanto perché testimonia almeno un'altra statua di scultore fiorentino recente ma defunto (nel 1656) acquisita dai Tempi. In tale caso, però, il soggetto cristiano del marmo, prim'ancora di sollecitare il ricordo preciso del suo autore, scongiurava il rischio di una confusione con l'antico, come sarebbe stato invece poco più tardi per Novelli.



Fig. 52: Calco in gesso del *Maggio (Apollo)* di Antonio Novelli, 1941. Firenze, Palazzo Tempi, oggi Bargagli Petrucci, salone al piano nobile, parete est

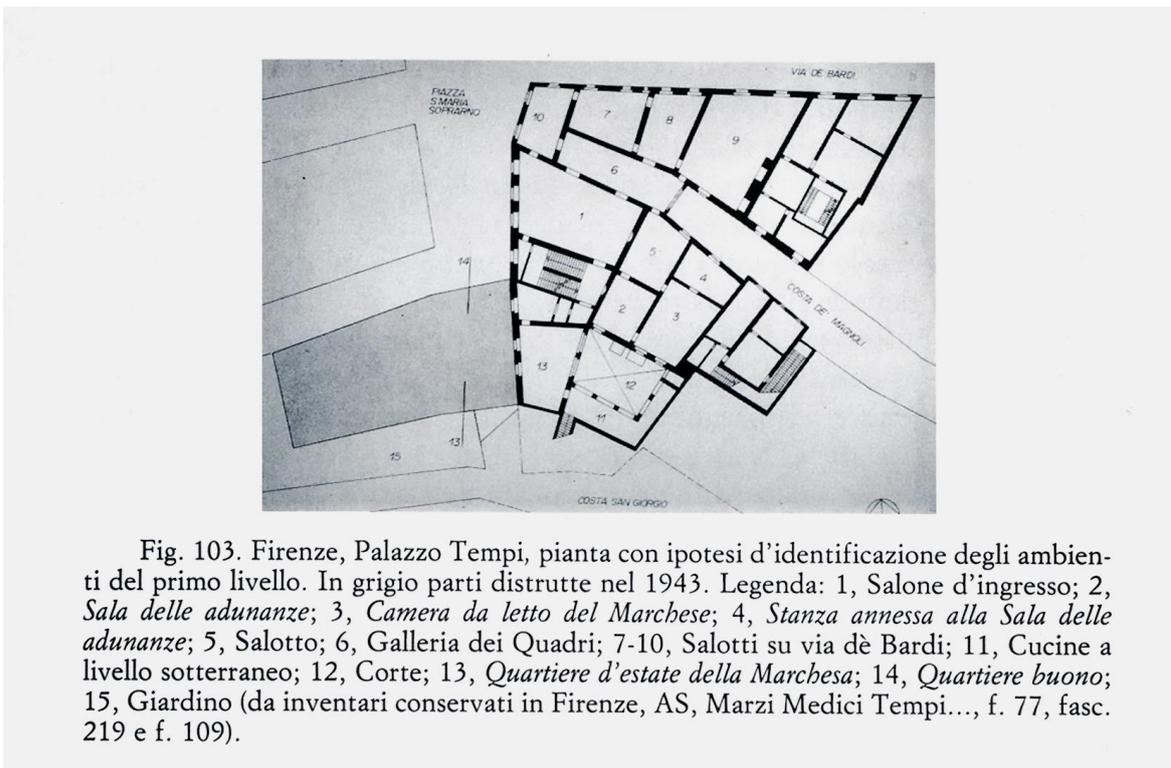


Fig. 103. Firenze, Palazzo Tempi, pianta con ipotesi d'identificazione degli ambienti del primo livello. In grigio parti distrutte nel 1943. Legenda: 1, Salone d'ingresso; 2, Sala delle adunanze; 3, Camera da letto del Marchese; 4, Stanza annessa alla Sala delle adunanze; 5, Salotto; 6, Galleria dei Quadri; 7-10, Salotti su via de' Bardi; 11, Cucine a livello sotterraneo; 12, Corte; 13, Quartiere d'estate della Marchesa; 14, Quartiere buono; 15, Giardino (da inventari conservati in Firenze, AS, Marzi Medici Tempi..., f. 77, fasc. 219 e f. 109).

Fig. 53: Firenze, Palazzo Tempi, oggi Bargagli Petrucci, pianta del piano nobile secondo FARNETTI 1995, p. 305, fig. 103: nel salone (segnato 1) la nicchia al centro della parete est è quella del *Maggio* (*Apollo*) di Antonio Novelli

pianamente la strada alla conclusione che essa fosse un avanzo postumo della bottega del suo autore: una condizione, questa, che nella storia millenaria della scultura in marmo si è ripetuta assai più volte di quante i moderni studiosi, e persino gli specialisti, siano inclini a credere, dimentichi come sono troppo spesso che, quando un maestro autonomo e di successo veniva a mancare, c'era sempre la necessità di svuotare la sua bottega di marmi a vari stadî di lavorazione, ma senza spreccarne una sola scheggia⁴⁷.

⁴⁷ Una storia delle sculture lasciate incompiute dai loro maestri e riutilizzate dopo le loro morti è ancora tutta da ricostruire, specialmente dal Quattrocento in poi. Al suo interno, una sezione particolare meriterebbero le opere che, a causa dei loro soggetti profani, o trattati in stile profano, sono state reimpiegate come antiche, in maniera più o meno forzosa, ma comunque non traumatica, al pari della statua Tempi. Presso CAGLIOTI 2013 e 2024 si affrontano alcuni casi esemplari offerti sulla metà del Cinquecento dai giardini della Villa Brenzoni (oggi Guarienti di Brenzone) a Punta San Vigilio sul Lago di Garda: i tre elementi della pala d'altare di Giovanni Dalmata per la Sala Capitolare della Scuola Grande di San Marco a Venezia, rifiutata dai committenti (1498-1500), e – soprattutto adatta al confronto con la statua Tempi – la *Eva* per la tomba del doge Andrea Vendramin († 1478) già in Santa Maria dei Servi e poi ai Santi Giovanni e Paolo di Venezia, statua mai terminata da Tullio Lombardo, e dunque mai accoppiata al celebre *Adamo* oggi al Metropolitan Museum of Art di New York, ma infine allestita a Villa Brenzoni in guisa di *Venerè*. In queste nostre pagine, il primo *Redentore* di Michelangelo per la Minerva di Roma, oggi a Bassano Romano (Fig. 16), fornisce invece la controprova di una figura così manifestamente cristiana, per quanto ispirata all'antico, e così sufficientemente condotta avanti nella sbazzatura, da serbare la propria identità iconografica originaria attraverso qualsivoglia rilavorazione di buon livello. Forse l'episodio più eclatante di una moderna 'scultura' non finita che sia stata spacciata e poi confusa per antica non riguarda però un marmo ma un bronzo, ed è la *Testa Carafa* di Donatello a Napoli (su cui si veda per tutti F. Caglioti, scheda n. 4.1, in *RINASCIMENTO VISTO DA SUD* 2019, pp. 318-319, con bibliografia). Avanzi di bottega a parte, anche il riuso antiquario di opere moderne perfettamente compiute è poco frequentato in quanto tale dagli studi. Un

4. Antonio Novelli, l'abate Leonardo Fabbroni degli Asini e le diciotto statue di Maria de' Medici

Nella biografia di Antonio Novelli scritta da Filippo Baldinucci, e inclusa nella *princeps* del sesto e ultimo volume delle sue *Notizie*, stampata postuma nel 1728, compare a un tratto il seguente, fugace passaggio:

Ad istanza dell'abate Fabbroni, [Novelli] fece per la Maestà della regina Maria de' Medici, principessa di Toscana, moglie di Arrigo IV re di Francia, due statue di quattro braccia, che rappresentavano due Mesi dell'anno⁴⁸.

Quattro braccia sono, con arrotondamento lieve e ben lecito in un caso come questo, la misura della statua ex Tempi, alta, a rigor di precisione, tre braccia e due terzi. Ma un accenno così reticente rimarrebbe poco meno che inspiegabile se non lo si connettesse a un passo alquanto più lungo anticipato da Baldinucci nelle 'notizie', peraltro brevi, di Chiarissimo Fancelli, all'interno del medesimo volume:

Ebbe il Fancelli dall'abate Fabbroni incumbenza di fare diciotto statue per la Maestà della Regina di Francia, detta la Regina Madre, nelle quali dovevansi rappresentare i dodici Mesi dell'anno, le quattro Stagioni, il Tempo e la Fortuna: delle quali è fama che egli quattro solamente ne conducesse, due toccassero a fare ad Antonio Novelli, una a Lodovico Salvetti, un'altra a Francesco Generini, ed una finalmente a Bartolommeo Cennini. Ne furono anche intagliate due altre da scultore assai ordinario, cioè una femmina con alcune spighe ed un maschio con grappoli d'uva, cioè l'Estate e l'Autunno, le quali restarono in Via di San Gallo nel Palazzo de' Pandolfini, abitato in quel tempo dall'abate Fabbroni suddetto, e le possiede oggi il senatore Ruberto Pandolfini, padrone del palazzo⁴⁹.

Questo è tutto ciò che si sa, a oggi, di tale vicenda: Baldinucci non ne parla mai più altrove, e la letteratura moderna si è limitata finora a riprenderne tal quale il resoconto nelle rare pagine sugli scultori coinvolti (in particolare Novelli, Fancelli e Cennini, giacché la fortuna di Salvetti Generini è cosa ancora più magra)⁵⁰. Né sembra che gli studi sempre più copiosi sul mecenatismo artistico di Maria de' Medici si siano mai incuriositi al fatto⁵¹. Infine, l'*Estate* e l'*Autunno* dello «scultore assai ordinario» non si trovano più in Palazzo Pandolfini di Via San Gallo *ab immemorabili*⁵². Eppure il numero di diciotto statue elencate da Baldinucci e le

intero genere di pezzi vocati a una simile sorte quasi fin dalla nascita è quello dei profili marmorei quattrocenteschi e proto-cinquecenteschi di eroi ed eroine dell'antichità, poi sopravvissuti grazie alla loro reinterpretazione pseudo-classica nel collezionismo e nel grande arredo domestico dal Seicento fino all'Ottocento (CAGLIOTI 2008): si tratta dello stesso capitolo di storia del gusto nel quale rientra, su scala monumentale, il recupero della statua di Novelli in Palazzo Tempi.

⁴⁸ BALDINUCCI 1681-1728, VI (1728), p. 341; BALDINUCCI/RANALLI 1845-1847, IV (1846), pp. 421-422.

⁴⁹ BALDINUCCI 1681-1728, VI (1728), p. 136; BALDINUCCI/RANALLI 1845-1847, V (1847), pp. 67-68.

⁵⁰ Con l'eccezione di Novelli e Fancelli, titolari di specifiche 'notizie' baldinucciane, nessuno degli scultori del ciclo statuario per Maria de' Medici ha mai beneficiato finora di studi anche brevi a carattere monografico. Mentre per Novelli e Fancelli conviene rifarsi soprattutto alle rispettive voci nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (ZIKOS 2013 e BELLESI 1994), per Cennini, Generini e Salvetti si veda *REPERTORIO* 1993, I, pp. 40 e 74 (Cennini), 48 e 83 (Generini), 58-59 e 96 (Salvetti); II, figg. 89-91 (Cennini) e 282-283 (Generini); e III, figg. 479-482 (Salvetti). Qui, naturalmente, figurano anche Fancelli (I, pp. 43 e 77, e II, figg. 130-133) e Novelli (I, pp. 53-54, e II, figg. 360-370). Su Cennini si aggiungano tuttavia PEGAZZANO 2018, pp. 273-275 e note 93-100 (p. 279), figg. 35-36; e S. Benassai, scheda n. 6, in *PLASMATO DAL FUOCO* 2019, pp. 532-534.

⁵¹ Si vedano per tutti MARROW 1978; *MARIE DE MEDICIS ET LE PALAIS DU LUXEMBOURG* 1991; *LE "SIÈCLE" DE MARIE DE MEDICIS* 2002(2003); *MARIE DE MEDICIS: UN GOUVERNEMENT PAR LES ARTS* 2003; e GALLETTI 2012.

⁵² Vi sono tuttavia registrate da un inventario del 1784 e da una descrizione manoscritta del 1803 circa. Per l'inventario del 1784: BIGAZZI 1984, p. 108 e nota 59 (p. 110), la quale cita il dettato antico come «due statue a figura intera, una rappresentante Bacco e l'altra l'Autunno», con aderenza quasi piena all'originale (BNCF, ms. Tordi 488, cc. n.nn., *Inventario di tutti i quadri e statue ritrovati in essere alla morte del signor conte Agnolo Pandolfini [...]*, c. [11]v: «n.º due statue di figura intera, una rappresentante Bacco e l'altra l'Autunno»); e CARRARA SCRETI 2020, p.

dimensioni di «quattro braccia» da lui assegnate alle due statue di Novelli – cioè, in definitiva, a ogni elemento della serie – denunciano all’istante un’impresa straordinaria, pienamente giustificata dal rango e dalle azioni grandiose della committente.

Prendendo per attendibile la testimonianza di Baldinucci (non c’è nessuna ragione di non farlo), si ricava che il ciclo di diciotto statue profane rimase interrotto a un dipresso a metà, se non prima. Solo undici figure erano state date in carico, a sei diversi maestri: e se il sesto di loro, talmente «ordinario» da non meritare di essere esplicitato per nome e cognome, veniva comunque ricordato con gli altri, forse per le sette figure restanti non si era nemmeno giunti a individuare gli autori possibili. D’altronde, mentre le due statue di Novelli e le due dello scultore «ordinario» erano pervenute a buon punto, non è ugualmente certo che le quattro di Fancelli e le tre di Cennini, Generini e Salvetti fossero state recate avanti. Dei loro successivi destini Baldinucci non dice nulla, così come tace peraltro quelli delle due figure di Novelli. Possiamo a ogni modo star certi che nessuna di queste opere partisse per la destinazione auspicata. Quando, tra il 1623 e il 1627, la corte granducale di Firenze si era spesa nel procurare in dono alla consanguinea regina madre di Francia dieci teleri di *Fasti medicei* per il Gabinetto Dorato al Palazzo del Lussemburgo, i dipinti, distribuiti tra altrettanti pittori, erano stati incassati alla volta di Parigi non prima che fossero pronti tutti, sebbene la natura assai più maneggevole dei singoli pezzi – almeno a paragone con le statue – ne avesse potuto consigliare o avrebbe potuto permettere anche una partenza alla spicciolata⁵⁵.

Un’interruzione così precoce dell’impresa statuaria induce agevolmente il sospetto che a essa si cominciasse a provvedere troppo tardi, cioè solo poco avanti la definitiva caduta in disgrazia della regina madre, spinta dal figlio Luigi XIII a ritirarsi a Compiègne nel febbraio 1631, e da lì fuggita verso le Fiandre e i Paesi Bassi nel luglio successivo, uscendo per sempre dai confini di Francia. Chiarissimo Fancelli, responsabile di ben quattro delle diciotto statue per Maria, sarebbe morto nella primavera 1632, e quindi, a voler credere che mettesse mano sui marmi ampiamente, si dovrebbe concludere che egli fosse il primo maestro contattato: il che tornerebbe a perfezione col fatto che Baldinucci si concentra sul ciclo statuaria francese nelle ‘notizie’ di lui, facendo anzi del ciclo stesso la ‘notizia’ principale per Fancelli.

La cronologia alla svolta dal terzo al quarto decennio del Seicento per le statue della regina madre di Francia è ora pienamente confermata da una lettera che Luca Fabbroni degli Asini scrisse da Parigi il 20 aprile 1629 al fratello Leonardo in Firenze, ovvero all’«abate Fabbroni» menzionato da Baldinucci, sebbene a quella data il titolo abbaziale Leonardo non

99 e nota 70, la quale, senza ricordare Bigazzi, la corregge implicitamente menzionando con parole proprie «le statue dell’*Estate* e di *Bacco* (*Autunno*)»; e peraltro, leggendo e trascrivendo Baldinucci di corsa, non solo attribuisce le due figure a Chiarissimo Fancelli, ma mette tra virgolette, come dettato del biografo, «al tempo che ci stava un certo abate Fabroni»: p. 85 e nota 19. Per la descrizione del 1803 circa: BIGAZZI 1984, pp. 112-117, n. 2 (p. 114); e BALLONI 2020, pp. 109-110 e nota 22 (p. 111), il quale pure lui non ricorda Bigazzi, e dipende da un diverso testimone manoscritto. La *Venere con Cupido al suo fianco* tuttora in Palazzo Pandolfini pubblicata monograficamente come di Chiarissimo Fancelli presso CARDINI 2020 non sembra spettargli, essendo cosa secentesca più tarda, con un Cupido ormai sensibile ai modi di Ferdinando Tacca. Ancora più remota dal segno è però ovviamente l’attribuzione a Giuseppe Piamontini sul 1700 pubblicata nello stesso anno da altri due autori (CARRARA SCRETI 2020, p. 97 e note 64-67, p. 98, fig. 17, e p. 99 e nota 70; BALLONI 2020, p. 103) sulla falsa base delle carte antiche che danno in Palazzo Pandolfini un «gruppo di naturale che rappresenta Amore in braccio a Venere» (così lo stesso Piamontini scrivendo di sé). Oltre allo stile, che non potrebbe darsi più in contrasto, non tornano né l’attitudine delle due figure né il formato (inferiore al naturale, con i suoi 140 centimetri di altezza). Per la vera *Venere* di Piamontini un tempo Pandolfini, firmata e datata 1711, e nota al momento solo attraverso una foto antiquariale statunitense del 1949, esistono d’altronde già DRAPER 1974, e BELLESI 2008, pp. 63-65 e note 153-159, p. 65, fig. 68, e pp. 65-66. La *Venere con Cupido* tuttora Pandolfini è stimata senz’altro settecentesca da GIANNOTTI 2023, p. 295 e nota 17 (p. 302), in un contributo dedicato per intero a un’altra *Venere con Cupido*, poco più grande del naturale, in Villa La Pietra a Firenze, che la studiosa riferisce al medesimo Chiarissimo Fancelli in forma dubitativa, e che è assai più plausibile come cosa di questo maestro.

⁵⁵ BLUNT 1967a e 1967b; MARROW 1979; R. Contini, schede nn. 55-61, in *MARIE DE MÉDICIS: UN GOUVERNEMENT PAR LES ARTS* 2003, pp. 181-191.

potesse ancora vantarlo, ma fosse ormai prossimo a raggiungerlo⁵⁴. Qui si rende opportuna una qualche digressione sui due fratelli Fabbroni (o Fabroni, con tipica oscillazione antica), personaggi tutt'altro che irrilevanti negli ultimi due decenni a un dipresso della vita di Maria de' Medici, fino alla sua morte a Colonia il 3 luglio 1642.

Figli di un altro Leonardo e di Isabella degli Asini (dalla quale mutuarono il secondo cognome), Luca e Leonardo appartenevano al ramo fiorentino di una schiatta che nei secoli precedenti aveva coltivato i propri titoli di fama soprattutto a Pistoia, mettendo poi nuove radici non solo a Firenze, ma anche a Marradi e nella Romagna toscana⁵⁵. Sempre legatissimi l'uno con l'altro, e, di più, alleati tra loro nel perseguire ambizioni per metà identiche e per metà complementari, i due fratelli intrecciarono fittamente le loro carriere di uomini di corte, facilitati dal vantaggio di un'antica devozione familiare alla casa dei Medici. Luca prese le mosse all'ombra della granduchessa Cristina di Lorena, ma, passato in Francia come segretario dell'ambasciatore mediceo Matteo Bartolini nel 1614, finì per inserirsi nei ranghi della regina Maria – abbandonando quindi il servizio granducale diretto – allorché nel 1618 Bartolini fu espulso dalla corte di Luigi XIII mentre Maria era ormai relegata a Blois. La fedeltà con cui Luca seguì la sovrana in questa sua prima estromissione dal potere sarebbe durata senza sosta fino alla morte di lei. Nel 1623 egli ne divenne guardarobiere maggiore, accrescendo di giorno in giorno la propria posizione, e acquisendo un peso decisivo nel corso dell'ultimo e giovogico esilio della sovrana. Man mano che negli anni Trenta e nei primi Quaranta – in moto tra i Paesi Bassi spagnoli e quelli protestanti, l'Inghilterra e la Germania – la cerchia di Maria si restringeva, Luca, riconosciuto da lei anche come astrologo, vi assumeva una visibilità sempre più ingombrante e sempre più scandalosa agli occhi dei nemici della principessa (Richelieu *in primis*, in attrito con Fabbroni fin da quando erano entrambi alle dipendenze della stessa signora), e giunse a svolgere le funzioni di primo ministro di una corona senza Stato. Le ultime volontà che Maria dettò a Colonia il 2 luglio 1642, un giorno prima di morire, e che furono date alle stampe già un anno dopo, non solo mettono in scena Fabbroni e sua moglie tra i primi beneficiari, ma investono il primo come servitore così fidato da poter scegliere a propria discrezione i doni personali che la regina decaduta, con una generosità del tutto fuori controllo, riservava a papa Urbano VIII, al cardinal nipote Francesco Barberini, ai nunzi ordinario e straordinario presenti allora nella città elettorale (Fabio Chigi, poi cardinale e quindi papa Alessandro VII; Carlo Rossetti, poi cardinale), al granduca Ferdinando II e a numerosi altri destinatari, giù giù fino alla madre del cardinale Barberini (Costanza Magalotti), alle congregazioni degli agostiniani, dei cappuccini e dei carmelitani scalzi di Colonia, e alle «pauvres filles» cittadine, «pour les marier»⁵⁶. Non è a caso che uno scrittore *emunctæ naris* e *super partes* come il futuro cardinale Sforza Pallavicino, nella *Vita di Alessandro VII* (1655-1659), dica il testamento della regina «tutto composto a suggestione del favorito»⁵⁷. La figura di Fabbroni affiora dunque costantemente in tutti i carteggi e le cronache che riguardano le gesta e le disavventure mature ed estreme di Maria, e poi in tutta la bibliografia moderna che ne discende⁵⁸. E nei testi tra Sei e Settecento la sua nomea prevalente, assai fosca, è come

⁵⁴ BNCF, ms. Magliabechiano XXVI, 168 (*olim* Stroziano in folio 920), *Historia della famiglia [sic] de' Fabbroni scritta dall'abate Leonardo Fabbroni, e scritture e notizie diverse di detta famiglia, gran parte originali. Del senatore Carlo di Tommaso Strozzi, 1670* (di mano di Luigi figlio di Carlo), cc. 232r-237v. I passi di nostro interesse all'interno della lettera saranno riportati più avanti nel testo.

⁵⁵ Per i Fabbroni tutti, ma anche per Luca e Leonardo, si deve partire da CROLLALANZA 1880-1881 (Luca e Leonardo sono in particolare alla tav. III e alle pp. 317-318, nn. 43-44). Qui è messo già a frutto qua e là il manoscritto Stroziano citato alla nota precedente, dal quale estrarremo altri materiali inediti nelle prossime pagine e note.

⁵⁶ Dopo la *princeps* del 1643, il testamento di Maria si può leggere anche nell'edizione delle *ARCHIVES CURIEUSES DE L'HISTOIRE DE FRANCE* 1838, pp. 167-182, dove Fabbroni e sua moglie occorrono *passim*.

⁵⁷ PALLAVICINO/GIORDANI 1839-1840, I (1839), p. 106.

⁵⁸ Alcune voci della letteratura più antica saranno evocate nelle prossime note. Di quella moderna si veda soprattutto DUBOST 2009, *ad indicem*, e in particolare pp. 574, 575, 588, 747 e note 14-17 (p. 964), 777 e nota 33

perniciosissimo astrologo giudiziario, pronto a rovinare la regina con predizioni incautamente o subdolamente fallaci, prima fra tutte quella sulla morte prematura di Luigi XIII, che non avrebbe dovuto superare i trent'anni di vita, e dunque il 1631, e che già nel ventottesimo anno (1629) avrebbe dovuto fronteggiare una congiuntura calamitosa⁵⁹.

Leonardo, rimasto in Toscana quasi come luogotenente di Luca, fu da costui coinvolto sempre più nei favori e negli affari della regina, sino a guadagnarsi nel 1632 il titolo di suo elemosiniere ordinario e nel 1635 l'incarico di suo 'residente' a Roma, presso la corte pontificia. Quest'ultimo ruolo egli tenne stretto fino alla scomparsa della padrona, in un susseguirsi tragicomico di contese e contestazioni diplomatiche, di sgarbi d'etichetta e di incidenti di protocollo che lo investirono più e meno direttamente, e che, allargandosi alle corti e alle cancellerie di quasi tutta Europa, ruotavano in definitiva attorno ai diritti che una regina ormai non più reggente, ma madre di un re e di due regine in carica nei maggiori paesi del continente, poteva attribuirsi nel tenere un proprio delegato personale presso un capo di Stato (e quale capo, ovviamente)⁶⁰.

La commissione delle diciotto statue cadde in un momento davvero nodale non solo per Maria, ma anche per i due Fabbroni. I mesi a cavallo tra il 1628 e il 1629 furono un periodo tutto sommato ancora positivo nel percorso della regina madre, che poté proprio allora cominciare ad abitare con agio quel Lussemburgo cui dedicava fin dal 1611 i suoi maggiori sforzi di costruttrice e di committente di arti figurative, compiacendosi di tale traguardo con un animo del tutto inconsapevole della rovina imminente⁶¹. Con ben altra consapevolezza, in quegli stessi mesi i Fabbroni, dopo anni di laboriosi preparativi, riuscirono a conseguire tramite lei il tanto agognato salto di scala sociale. Nel 1627, poco dopo che il duca Gastone d'Orléans, fratello di Luigi XIII e prediletto della madre, era rimasto immaturamente vedovo della giovanissima Maria di Borbone-Montpensier, Luca, che fino a quel momento era stato anche maggiordomo di tale principessa, era stato mandato da Maria in missione segreta presso la corte di Firenze, consenzienti a malincuore il re, la regina consorte Anna d'Austria, il cardinale di Richelieu e Gastone stesso, per vagliare le prospettive di un matrimonio tra quest'ultimo e una

(p. 968), 818-819, 832-833 e note 23-26 (p. 977), 852; non si manchi di aggiungervi, benché più parco di riferimenti puntuali, TABACCHI 2012, *ad indicem*.

⁵⁹ Si legga in particolare SIRI 1676-1679, VI (1679), pp. 266-267, 495-496, 499, 664, 791, 793, 794. Attingendo da *loci* diversi di tale fonte, ma tematicamente connessi (ovvero le pp. appena citate e p. 508), LE CLERC 1694, I, p. 414, salda in un'unica narrazione drammatica le profezie funeste di Fabbroni a carico del re (sulle quali cfr. anche p. 352) e quella di segno opposto, e perciò fortunata e di gran lunga più celebre, emessa da Tommaso Campanella, che, interpellato da Richelieu, avrebbe sentenziato che Gastone d'Orléans, fratello del sovrano, non gli sarebbe succeduto giammai («Imperium non gustabit in æternum»). Attraverso Le Clerc, un secolo dopo il nome di Fabbroni sarebbe approdato con un marchio indelebile d'infamia nel Portogallo antigesuitico del Marchese di Pombal. Cfr. infatti SEABRA DA SYLVA 1767, p. 203, n. 352; citiamo tuttavia non da questa *princeps* in portoghese, ma dall'edizione latina di poco successiva: «Maximam hanc vim prætensarum prophetiarum eo tempore sparsere regulares prædicti [*i gesuiti*], quo fanaticum illum credendi similibus imposturis vel apud illuminatissimos populos et viros fecerant ita communem ut impostor Lucas Fabronius, cum miserabilis esset œconomus reginæ matri Ludovici XIII Gallorum regis, persuaserit fore ut rex eius filius trigesimum ætatis annum non attingeret, quod ille certo eventurum ex astrologia judiciaria se novisse affirmabat. Cui superstitioni fidem habere visus est ipse cardinalis Richelius, vir alias iudicii subactissimi, ut, de ea re sollicitus, non ante acquieverit quam, postquam de illo prognostico consulens patrem Campanellam, audivit ab eo: 'Numquam Aurelianensem ducem in Gallia regnaturum'» (SEABRA DA SYLVA 1771, pp. 152-153, n. 352).

⁶⁰ Tra le varie narrazioni della vicenda scegliamo PALLAVICINO/GIORDANI 1839-1840, I (1839), pp. 102-107; SIRI 1676-1679, VIII (1679), pp. 271-287 (dove però Lionardo diventa Luca, e viene fatto andare definitivamente via da Roma prima del tempo); e LE CLERC 1694, II, pp. 208-211 (che sembra far capo a Siri per la cronologia). Ma si vedano anche alcuni documenti originali in BNCF, ms. Magl. XXVI, 168 (*supra*, nota 54), cc. 1r-7v e 266r; e in ASF, *Miscellanea medicea*, 18, fasc. 5, [Istruzioni della Regina Madre a Lionardo come suo residente in Roma]; e ivi, 358, fasc. 13, *Affronto ricevuto in Roma dall'abate Fabroni, residente della Regina Madre, dal cardinale Orsino* (1642; s'intenda il cardinale Virginio e non il cardinale Alessandro indicato dall'inventario a stampa del fondo, *MISCELLANEA MEDICEA* 2009, p. 687, e tuttavia scomparso fin dal 1626).

⁶¹ Cfr. GALLETTI 2012, *passim*, in particolare 99-100 e note 56-59, 233.



Fig. 54: Firenze, convento di San Marco, Chiostro di Sant'Antonino, porta di accesso al ricetto della sagrestia



Fig. 55: Monumento funerario della famiglia Fabbroni, 1629-1647 circa, con affreschi di Cecco Bravo che includono il *Crocifisso adorato da san Domenico* del Beato Angelico, 1442 circa. Firenze, convento di San Marco, Chiostro di Sant'Antonino

delle biscugine Margherita e Anna, sorelle del granduca Ferdinando II (e più tardi rispettivamente duchessa di Parma e Piacenza e arciduchessa d'Austria e contessa del Tirolo): fu una trama tanto complicata, lunga ed estenuante quanto vana, della quale nondimeno l'agente, suo primo ideatore, approfittò per lucrare da Maria consensi oltre misura⁶². Al culmine di questa vicenda, che fu toccato appunto nel 1629, Luca venne creato visconte di Domart in Piccardia⁶³ e si ammogliò con Louise Pisseleu d'Heilly, figlia di una Gondi di Francia e pronipote *ex patre* della Duchessa d'Étampes favorita di re Francesco I: anche la sposa gli fu ovviamente procurata da Maria, e fu da lui impalmata al Lussemburgo nell'estate di quell'anno, alla presenza della regina madre e della regina Anna⁶⁴. Leonardo, per parte sua, fu nominato 'signore di Gré'⁶⁵, abate e commendatario perpetuo dell'abbazia cistercense della Valle Benedetta nella diocesi di Lione (più propriamente, Notre-Dame de Valbenoîte à Saint-Etienne de Furan, nel Forez), e – lo abbiamo già accennato – elemosiniere ordinario della regina madre⁶⁶. Vari anni più tardi, nel novembre 1642, cioè, molto sintomaticamente, poco dopo la scomparsa di Maria, quando i titoli e le entrate francesi dei Fabbroni erano perciò a rischio, l'imperatore Ferdinando III provvide a puntellare robustamente lo *status* dei due fratelli, ormai di nuovo fiorentini, nominandoli entrambi conti dell'Impero insieme alle loro eventuali discendenze in perpetuo⁶⁷. Morto Luca senza figli nel febbraio 1648, Leonardo pensò bene, e immediatamente, di subentrargli come nuovo possibile capofamiglia, e nello stesso mese sposò a Torino, presso Madama Reale Cristina, figlia della regina Maria e reggente del Ducato di Savoia, e alla presenza di tutta la sua corte, un'altra gentildonna francese, Marie-Madaleine Gouffier, figlia di una sorella di Louise Pisseleu, della quale ultima diveniva dunque cognata oltreché nipote. Leonardo sarebbe tuttavia morto nel maggio 1649, anche lui senza figli⁶⁸. E le due vedove Fabbroni sarebbero rimaste nella nuova patria toscana, sotto la protezione della granduchessa Vittoria della Rovere, per un seguito familiare e patrimoniale che esula ormai dai nostri interessi: in particolare, Louise, serbatasi contessa vedova Fabbroni fino alla fine dei suoi giorni, sarebbe stata vicinissima alla granduchessa, e sua segretaria di fatto; e Marie-Madaleine Gouffier si sarebbe risposata con Charles Dudley duca di Nortumbria, cioè di Northumberland per riconoscimento imperiale a dispetto della corona inglese⁶⁹.

Luca Fabbroni è già sparsamente noto alla bibliografia su Maria committente e collezionista perché, fungendo da ponte tra lei e la corte di Firenze per via di lettere o in presenza, fu spesso incaricato di negozi artistici, quasi sempre accorpati a svariate e più pressanti ragioni diplomatiche, e talvolta, a quanto pare, utilizzati per nasconderle⁷⁰. Nel 1626, tra l'altro, avendo ispezionato di persona i *Fasti medicei* che si dipingevano allora a Firenze per Maria, aveva espresso un giudizio sprezzante e praticamente senz'appello sulla loro qualità, indegna degli appartamenti della sua padrona al Lussemburgo: «quadri [...] di lavoro tanto dozzinale

⁶² SIRI 1676-1679, VI (1679), pp. 264-277, 322-346, 351-357, 398-401, 428-442, 493-502, e poi ancora oltre, *passim* (ma senza più esplicitare il nome di Fabbroni); DUBOST 2009, pp. 760-761 e nota 66 (p. 966).

⁶³ Non è chiaro se Domart-en-Ponthieu o Domart-sur-la-Luce, situate nella stessa regione e a quel tempo infeudate entrambe con titolo vicecomitale.

⁶⁴ DUBOST 1997, p. 283, n. 50, e nota 10, p. 286 e p. 287; DUBOST 2009, p. 747 e nota 17 (p. 964).

⁶⁵ Sembrerebbe trattarsi di Grez in Piccardia, nell'odierno cantone di Grandvilliers.

⁶⁶ Per la dignità abbaziale di Leonardo si veda in particolare BNCF, ms. Magl. XXVI, 168, c. 251r-v. Un esemplare del brevetto di elemosiniere ordinario di Maria è ivi, c. 246r-v.

⁶⁷ Nel ms. BNCF, Magl. XXVI, 168, le cc. 254r-257v recano a stampa il *Diplomatis Caesaris exemplum quo illustrissimus d. Lucas Fabronius vice comes de Domart et illustrissimus d. Leonardus eius frater [sic, pro frater] abbas Vallis Benedictæ, ex origine patritij Pistorienses, ultra centum annorum Florentiæ commorantes, creati fuerunt comites Sacri Romani Imperij anno 1642, una cum tota eorum prole in perpetuum* («Florentiæ, Apud Dominicum Giraffium, MDCXLVI»); si veda anche *infra*, testo e note 74 e 76-80.

⁶⁸ Per le nozze torinesi: DE TURIN 1648.

⁶⁹ BARONI 1875, pp. 63-64, 68, 70-72; LEADER 1895, pp. 140 sgg. *passim*, MODESTI 2020, pp. 49-50 e note 24-37 (pp. 64-65).

⁷⁰ MARROW 1978, in particolare pp. 86 e nota 99 (p. 129), 106-107 e nota 156 (p. 134), 108, 111, 113, 211-213, nn. 49-52, 218, nn. 69-70, e 219-221, nn. 72-75.



Fig. 56: Monumento funerario della famiglia Fabbioni (particolare). Firenze, convento di San Marco, Chiostro di Sant'Antonino

che ai rari ornamenti del palazzo di Sua Maestà sarebbero cosa molto sproporzionata»⁷¹.

Che Luca e Leonardo non fossero certo sprovveduti in fatto d'arte lo mostra la sepoltura di famiglia che sempre sul 1629, e come sempre con intesa perfetta tra di loro, essi stavano allestendo nel convento di San Marco a Firenze. Qui, dove la discendenza dei Fabbroni possedeva di già alcuni avelli, Luca e Leonardo, con mossa al solito abilissima, riuscirono non solo a conquistarsi un nuovo luogo funerario di tutta evidenza e di tutto prestigio, ma anche ad allestirvi un insieme di grand'effetto mediante una spesa tutto sommato limitata (Fig. 55). Grazie alla condiscendenza dell'allora priore Girolamo Soderini, fu loro accordato dal capitolo dei frati predicatori l'affresco del Beato Angelico con il *Crocifisso adorato da san Domenico* in capo al braccio occidentale del Chiostro di Sant'Antonino, cioè in asse con l'ingresso al chiostro dalla piazza, e accanto alla porta di arrivo dal ricetto della chiesa e della sagrestia⁷²: lo stesso ricetto nel quale un decennio più tardi, quando il cantiere dei Fabbroni non era ancora chiuso, sarebbe arrivato, per via di un'altra committenza, il *Cristo risorto* di Novelli (Fig. 54)⁷³. Pur facendo rifilare e mutilare tutt'intorno al perimetro (con l'eccezione della base) quella purissima immagine quattrocentesca, nata in forma di arco pieno, per includerla entro una cornice mistilinea di marmi policromi sorretta da un alto zoccolo con un lungo epitaffio autocelebrativo della casa, e «pieno di vanità» (Stefano Rosselli, 1657), i due Fabbroni compensarono l'oltraggio al grande maestro del Rinascimento in virtù di uno squisito intervento pittorico e scenografico di Cecco Bravo⁷⁴. Chiamando ingegnosamente a

⁷¹ Ivi, pp. 83, 86 e 213, n. 54; MARROW 1979, pp. 786 e 791, n. 27.

⁷² ROSSELLI 1657, pp. 1448-1449, n. 161; RICHA 1758, pp. 128-129. Cfr. anche DEL MIGLIORE 1684, p. 220.

⁷³ Si veda avanti, testo e nota 81.

⁷⁴ «Luca e Leonardo Fabbroni [...] fecero scolpire questa lunga iscrizione piena di vanità, la quale nientedimeno ho voluto registrare di parola in parola, acciò chi leggerà questo ricordo conosca che si può dire e scrivere una cosa per un'altra con qualche garbo e con qualche grazia» (ROSSELLI 1657, p. 1448, n. 161): «FABRONIA DOMVS PISTORII NOBILIS, ET VETVSTA NON BELLVM QVO SEMP(ER) FLORVIT, SED CIVILES TVRBAS, ATQ(VE) DISCORDIAM FVGIENS | IN ÆMILIAM CONCESSIT, VBI CCL AB HINC ANNIS MARRADIVM STATVIT MVLTI EX PRIMORIBVS AMORIS VINCVLVM IN COMMVNE GENTIS | NOMEN ADSCITIS ATQ(VE) EO POTENTLÆ CREVIT VT IIII MILITVM TRIBVNOS DEDERIT DVOQ(VE) ARMATORVM | MILLIA COLLIGERE ET DIFFICILLIMIS REIP(VBLICÆ) TEMPORIBVS NON INVILEM OPERAM EI PRÆSTARE POTVERIT PACIS ARTIBVS ENITVIT | PRINCIPIBVS HOSPITIBVS DOMVM APERIENS INTER QVOS ANNO M D VI LVLIVM II P(ONTIFICEM) M(AXIMVM) PROPRIIS | IMPENSIS, REGIOQ(VE) CVLTV EXCEPT PONTIFEX MAGNIFICENTIAM DEMIRATVS VT FABRONII VECTIGALIVM | IMMVNES ESSENT A FLORENTINIS PONTIFICIO DIPLOMATE IMPETRAVIT: HÆC NON MEDIOCRIA, SED PRÆCIPVVM DECVS ERGA SER(ENISSIMAM) | MEDICEAM FAMILIAM FIDELISSIMVM, ET NVNQVAM INTERRUPTVM OBSEQVIVM, QVÆ MAIORVM GLORIE DEBITA | POSTERIS AD EMVLANDVM EXEMPLAR PROPOSVERE, | LVCAS FABRONIVS LEONARDI F(ILIVS), COMES IMPERII, V(ICE) COMES DE DOMART | MARIE GALLIÆ ET NAVARRÆ REGINÆ VESTIARIIS MAGNVS PRÆFECTVS, ATQ(VE) EIVS IN AVLA, PRIMARIAM AD | DIGNITATEM, AC GENERALEM SVPERINTENDENTIAM, VT SVPREMVS MINISTER EVECTVS, PLVRIMISQ(VE) LEGATIONIBVS | AD MAXIMOS ÆVROPE PRINCIPES FIDELITER FVNCTVS, | ET LEONARDVS EIVS FRATER COMES ITIDEM IMPERII V(ICE) COMES DE DOMART AD DIVERSOS ITALIÆ PRINCIPES | ROMÆ PRÆSERTIM SEPTTEM ANNIS PRO EADEM REGINA LEGATVS» («Fabronia domus, Pistorii nobilis et vetusta, non bellum quo semper floruit, sed civiles turbas atque discordiam fugiens, in Æmiliam concessit, ubi CCL ab hinc annis Marradium statuit multis ex primoribus amoris vinculum in commune gentis nomen adscitis, atque eo potentiae crevit ut IIII militum tribunos dederit duoque armatorum millia colligere et difficillimis Reipublicae temporibus non inutilem operam ei prestare potuerit. Pacis artibus enituit, principibus hospitibus domum aperiens, inter quos anno MDVI lulium II pontificem maximum propriis impensis regioque cultu exceptit. Pontifex, magnificentiam demiratus, ut Fabronii vectigalium immunes essent a Florentinis pontificio diplomate impetravit. Hæc non mediocria, sed præcipuum decus erga serenissimam Mediceam familiam fidelissimum et nunquam interruptum obsequium, quæ maiorum gloriæ debita posteris ad emulandum exemplar proposuere Lucas Fabronius Leonardi filius, comes Imperii, vice comes de Domart, Mariæ Galliæ et Navarræ reginæ vestiariis magnus prefectus atque eius in aula primariam ad dignitatem ac generalem superintendentiam ut supremus minister evectus, plurimisque legationibus ad maximos Æuropæ principes fideliter functus, et Leonardus eius frater, comes itidem Imperii, vice comes de Domart, ad diversos Italiæ principes, Romæ præsertim, septem annis pro eadem regina legatus»). La trascrizione è nostra, dalla lapide direttamente e non dal Rosselli. La riquadratura in marmo mischio grigio-nero che incorniciava l'epitaffio, e che è ben documentata dalle fotografie prima del 2005 (per es. quelle a colori in HOOD 1993, pp. VIII, fig. 1, XVI, fig. 3, e 146, fig. 139), è stata purtroppo sostituita in quell'anno, per garantire la salvaguardia degli affreschi soprastanti, con una griglia della stessa estensione, idonea all'aereazione del muro.



Fig. 57: Lastra terragna e chiusino dell'avello della famiglia Fabbroni, 1732 e 1804. Firenze, convento di San Marco, Lapidario (dal Chiostro di Sant'Antonino)

raccolta finanche ricordi donatelliani e masaceschi, oltrech  sarteschi e pontormeschi, Cecco simul  ai due fianchi della cornice due specchiature di pietra riquadrate, davanti alle quali si aprono altrettante ribalte su cui spiccano a sinistra la *Vergine dolente* e a destra l'*Evangelista*, mentre sopra le loro teste pendono dei festoni e, in cima alle specchiature, due gruppi di putti si annidano entro la centina del muro. In tal modo il *Calvario* paesistico essenziale dell'Angelico divenne un pi  ampio *Calvario* da sacra rappresentazione, finzione nella finzione. Ne sort , insomma, un inedito e raffinato insieme unitario, che spesso sfugge agli studi moderni, intenti a stringere il loro interesse sul solo Angelico o sul solo Cecco, trascurando del tutto l'unit  del monumento fabbroniano⁷⁵.

Quest'ultimo si espande a sinistra e a destra dello zoccolo epigrafico – e delle due specchiature con panoplie che lo mettono in mezzo – in due stemmi marmorei, il primo tutto dei Fabbroni, con la mitria abbaziale di Leonardo in capo, e il secondo bipartito con le armi Fabbroni e Pisseleu d'Heilly, e sormontato da una corona (Fig. 56). Tale disposizione curiosamente paratattica degli elementi lapidei si spiega alla luce di quanto Luca scriveva a Leonardo nella lettera gi  ricordata del 20 aprile 1629: «Il sepolcro di San Marco, Vostra Signoria non vi faccia ancora mettere le nostre arme, poich  spero che ve le metteremo con una bella corona di conte, et per  aspetti, et tiri avanti il resto»⁷⁶. In effetti la corona dello stemma a destra   comitale (non vicecomitale), e l'epitaffio non tralascia di registrare il titolo di conti dell'Impero, rivelando cos  che l'apparato inferiore della tomba fu concluso solo nel 1642 o poco pi  tardi⁷⁷: forse addirittura direttamente nel 1647, anno leggibile un tempo nella lastra funeraria della madre Isabella degli Asini, in marmi policromi e bronzo, che giaceva nel pavimento ai piedi dell'insieme, completandolo. Tale «dastrone», che Stefano Rosselli diceva «bellissimo»⁷⁸, fu giudicato tuttavia in cattivo stato fin dal 1732, quando gli eredi Fabbroni lo sostituirono con un altro assai pi  corrente, ma sempre dotato di corona comitale e aquila dell'Impero: rimasto in opera fino alla grande alluvione del 1966 insieme a un ulteriore chiusino dinastico del 1804, il marmo fu poi rimosso a sua volta, insieme a quasi tutte le infinite memorie funerarie del chiostro, e si trova oggi murato nel pavimento del Lapidario sotterraneo del chiostro stesso (Fig. 57)⁷⁹. Un ultimo elemento del complesso sepolcrale dei

⁷⁵ Prova ultima di questa disattenzione, fino alla trascuraggine,   adesso, sul versante secentesco, il *Cecco Bravo* di BALDASSARI 2024, dove la scheda dedicata all'insieme in San Marco (I, pp. 250-251, n. 2, di Virginia Comoletti), tra le varie lacune e omissioni, riduce le foto ai due Dolenti, il secondo dei quali   preso per il «Battista», e s'inventa la data 1628 e il nome di fra Girolamo Soderini nell'epitaffio dei Fabbroni (*supra*, nota 74). In considerazione del tratto di centina angelichiana che Cecco ha lasciato in alto, HOOD 1993, p. 148, ha supposto che l'affresco quattrocentesco contenesse, con il Crocifisso e san Domenico, anche la Vergine e san Giovanni Evangelista (come nel celebre *Calvario* staccato dell'Angelico al Louvre, ma con un'ampiezza d'arco meglio comparabile con il *Calvario* a quattro figure nella cella 25 del convento di San Marco). Non osiamo tuttavia postulare tanta audacia iconoclastica da parte dei frati domenicani e dei committenti secenteschi, per i quali ultimi Cecco avrebbe potuto intervenire con non minore fantasia anche risparmiando i due *Dolenti*, mentre la rifilatura di parti neutre come il cielo e la terra per far spazio a due *Dolenti* che mancavano doveva sembrare un'operazione poco meno che opportuna.

⁷⁶ BNCF, ms. Magl. XXVI, 168 (*supra*, nota 54), c. 237r.

⁷⁷ In BNCF, ms. Magl. XXVI, 168, c. 268r, c'  una bozza dell'epitaffio che risale al 1629 al pi  tardi, perch  il testo, una volta arrivato al nome di Luca, definito «*Mari  Galliarum Regin  vestiaris mag(nus) (pr fectus)*», si arresta, lasciando dello spazio vuoto prima e dopo tale apposizione per l'aggiunta di altre cariche, come poi nella versione marmorea definitiva.

⁷⁸ ROSSELLI 1657, p. 1449, n. 161.

⁷⁹ Un confronto fotografico fra i due stati della tomba Fabbroni e delle sue circostanze prima e dopo il 1966 si vede in *PER LA TUTELA DEI BENI ARTISTICI* 1971, tavv. 42-43. Il commento a p. 94, che depreca giustamente il cambiamento, si concentra soprattutto sulla rimozione (temporanea) degli affreschi di Cecco Bravo. Poich  gli epitaffi del 1732 e del 1804 risultano ancora inediti, e poich  quello del 1732 si legge ormai a stento, approfittiamo di questa nota per trascriverli entrambi: «D . O . M . | LVCAS ET LEONARDVS FABRONII FRATRES | COMITES IMPERII VICI COMITES DE DOMART | PATRITII PISTORIENS(S) QVOD MAIORES CONDIDERE | SEPVLCRVM AVGVSTIORE SPECIE NOBILITATVM | IN HVNC LOCVM [EX] MENTE ISABELLE ASINLE | NOBILISS(M ) AC PIENISSIM  MATRIS CVM AVIS | IACENTIS TRADVXERVNT ANNO SALVTIS | MDCXXXVII STEPHANVS ET FRATRES | FABRONII CAROLI FILII INSTAVRARVNT AN(NO) | MDCCXXXII» («Deo Optimo Maximo. Lucas et Leonardus Fabronii fratres, comites Imperii, vici comites de Domart,



Fig. 58: Acquisantiera della famiglia Fabbroni, secoli XV-XVII. Firenze, convento di San Marco, Chiostro di Sant'Antonino

patritii Pistorienses, quod maiores condidere sepulcrum augustiore specie nobilitatum in hunc locum [ex] mente Isabellæ Asiniæ nobilissimæ ac pietissimæ matris, cum avis iacentis, traduxerunt anno Salutis MDCXXXXVII. Stephanus et fratres Fabronii, Caroli filii, instaurarunt anno MDCCXXXII); e «AVITVM . GENTIS . SVAE . MONVMENTVM | LVCAS . FABRONIVS . EQVES . ORD(INIS) . S(ANCTI) . STEPH(ANI) | RESTAVR(ANDVM) . CVRAVIT . A(NNO) M.D.CCC.IV » («Avitum gentis suae monumentum Lucas Fabronius, eques ordinis Sancti Stephani, restaurandum curavit anno MDCCCIV»). Dal riscontro con ROSSELLI 1657, p. 1449, n. 161, si desume che il testo del 1732 ricopia alla lettera, fino all'indicazione «MDCXXXXVII», quello messo in opera appunto nel 1647, ma tralasciando la preposizione «ex», che abbiamo dunque posto tra quadre.

Fabbroni nel Chiostro di Sant'Antonino è, nell'angolo a destra della porta verso il ricetto della chiesa e della sagrestia (Figg. 54-55), una piccola acquasantiera marmorea quattrocentesca a parete, in forma di mezza coppa baccellata pensile, su cui è stata murata una valva di conchiglia 'in stile' sormontata da un'arme Fabbroni insignita di corona e di aquila bicipite



Fig. 59: Firenze, convento di San Marco, ricetto della sagrestia



Fig. 60: Matteo Rosselli (progettista), Antonio Novelli (scultore), Francesco Conti (metallurgo), monumento funerario del cavaliere Agnolo Ganucci, 1639 circa - 1641. Firenze, convento di San Marco, ricetto della sagrestia

dell'Impero (anche in questo caso, dunque, un montaggio posteriore al 1642; Fig. 58)⁸⁰.

Già che l'acquasantiera dei Fabbroni ci ha attirati sulla soglia del ricetto tra la chiesa e la sagrestia di San Marco, proprio di fronte al *Cristo risorto* di Novelli (Fig. 54), ci sia permesso,

⁸⁰ La valva di conchiglia, l'armeria e l'aquila sono scolpite nello stesso pezzo di marmo; ma la valva deve averne sostituito una analoga che aveva accompagnato la coppa *ab origine*, in conformità a tale specifica tipologia quattro-cinquecentesca fiorentina di pile per l'acqua benedetta. Uno degli esempi migliori, dal quale la tipologia potrebbe essersi addirittura originata, è quello di Antonio Rossellino per lo Spedale degli Innocenti (1461), e cioè a pochi passi dalla tomba Fabbroni (oggi è nel Chiostro Grande, a destra della porta che va in chiesa): BACCI 2017, in particolare pp. 60-61 e 180-181, n. 1.25, e figg. 175-179.

prima di tornare definitivamente alle statue di Maria de' Medici, un capoverso digressivo in onore di quel vestibolo e del suo artista principale, considerato che egli è comunque il protagonista di queste pagine. Negli stessi tempi in cui i Fabbroni trasformavano l'affresco dell'Angelico nel loro sepolcreto, il cavaliere Agnolo Ganucci, committente del *Cristo risorto*, convertiva di fatto il ricetto nel proprio monumento funebre: la nicchia con la statua, traguadabile dal braccio settentrionale del Chiostro di Sant'Antonino attraverso la porta che le sta di fronte, si amplia in un frontespizio a parete intera – disegnato da Matteo Rosselli e coronato dallo stemma dell'ordine equestre del Santo Sepolcro di Gerusalemme – nel quale i rilievi bronzei di Francesco Conti a sinistra e a destra completano un ciclo della Passione e Resurrezione (il *Compianto sul Cristo morto*, le *Marie al Sepolcro*); e il tutto sovrasta con solennità l'intero ambiente (Figg. 59-60)⁸¹. Non sembra casuale che tra i due trittici funerari dei Fabbroni e di Ganucci vi sia contiguità di spazi, oltreché concomitanza di date. Il cantiere di Ganucci fu avviato, a dire il vero, circa un decennio dopo quello dei Fabbroni, ma, con impegno finanziario ben maggiore, si concluse prima dell'altro (1640-1641). Così come i Fabbroni si conquistarono e hanno poi dominato fino a oggi l'intera prospettiva del portico ovest del Chiostro di Sant'Antonino, Ganucci presidiava quella del portico nord, almeno fintantoché la demanializzazione ottocentesca del convento non ha avuto la triste conseguenza di far chiudere l'uscio tra il ricetto della sagrestia e il chiostro: solo a battenti riaperti il frontespizio del *Cristo risorto* ritrova al meglio la sua ragion d'essere, sia pure con le limitazioni dovute all'inferriata moderna, parzialmente fissa (Fig. 54).

La lettera che Luca Fabbroni scrisse il 20 aprile 1629 al fratello Leonardo è il medesimo, lungo testo che allude in tre diversi passaggi al ciclo delle statue della regina Maria. Quest'ultima, come altre volte, doveva averne affidato il progetto a Luca, e Luca doveva averlo girato al fratello sia perché la mole dell'impegno rendeva indispensabile un regista di stanza a Firenze, sia perché Leonardo cogliesse con ciò l'occasione di dar prova di sé alla regina, in vista della promozione ecclesiastica francese. L'intraprendenza e la spregiudicatezza che non poche fonti secentesche rinfacciano a Luca (fino alla rapacità), e che vengono confermate dagli studi moderni su Maria (di nuovo fino alla rapacità), trapelano anche dai pochi accenni dedicati all'affare delle statue. Alla data del 20 aprile 1629 Leonardo aveva a disposizione un congruo anticipo arrivatogli dalla regina madre per compensare gli scultori fiorentini; ma Luca, nell'esortare in tutti i modi il fratello a concludere degli acquisti fondiari tali da rimpinguare al più presto il loro patrimonio per far bella figura con la promessa sposa di Luca stesso, non si peritava di ordinargli che nel frattempo si avvalesse della dotazione di Maria, come peraltro Leonardo aveva già cominciato a fare:

[...] et però Vostra Signoria non manchi subito subito di finire di fare dette compre. Quella de' beni di Gianotto so già che Vostra Signoria l'ha fatto [*sic*], cioè mi immagino di sicuro che l'abbia fatta con l'essersi valsuta de' denari della Regina, come Vostra Signoria mi scrisse già già; et perché io ho rimesso a Vostra Signoria due mila scudi, come haverà già veduto, Vostra Signoria pigli dei detti due mila scudi quello che ci bisognerà per comprare quelle terre alla spezzata tutte, et il podere di quei da Prato, et io sabato che viene [21 aprile, o forse 28] rimetterò nuovi [*ms.*: nuvi] denari a Vostra Signoria sicuramente, et però si serva pure di tutto quello che ha in mano della Regina, ché con i nuovi [*ms.*: nuvi] denari che rimetterò a Vostra Signoria Lei farà poi tirare innanzi le statue di Sua Maestà, ma perché è necessario che queste compre si facciano ora tutte prontamente, acciò il signor Piero [Gondi] vegga chiaramente che questo è, et lo posso scrivere col primo ordinario il tutto ordinatamente⁸².

⁸¹ Per l'attestazione di Matteo Rosselli come progettista del monumento Ganucci si vedano i documenti presso PARRONCHI 1986, pp. 89-105, n. 5, in particolare p. 90 e nota 5 (pp. 92-93). Sui rilievi di Conti, soprattutto: PIZZORUSSO 1989, pp. 119-121 e note 15-17, figg. 112-113. Possiamo aggiungere qui che l'epitaffio al di sotto del *Cristo risorto* è attribuito attendibilmente a Francesco Rondinelli da BOLDONI 1660, p. 99, n. LXXXVI.

⁸² BNCF, ms. Magl. XXVI, 168, c. 233r-v.

E poi più avanti, con insistenza quasi ossessiva:

Et sopra tutto Vostra Signoria termini interamente queste compre di Romagna, poiché sabato promossimo [sic], infallibilmente, rimetterò a Vostra Signoria de' denari, et non importa che le statue ritardino un mese davantaggio, et però si prevalga dei denari che ha in mano della Regina et termini queste compre, poiché è necessario che il signor Piero Gondi le vegga chiare, acciò lo possa scrivere qui alla sua signora parente [«Madama de Helly», ovvero Louise Pisseleu, orfana di Maria Gondi di Francia], et è necessario farlo presto⁸³.

Ancora oltre, e verso la chiusura della lettera, Luca scriveva:

La Regina è in pratica di comprare a Venentia [sic] vicino a dug[e]nto statue che erano del Duca di Mantua morto. Vostra Signoria non lo dica a' nostri scultori che fanno ora queste, ma sempre gli mantenga in buona speranza⁸⁴.

A parte la notizia, già ben nota per altre strade, dell'interessamento di Maria alla celebre eredità del duca Vincenzo II Gonzaga, figlio della defunta duchessa Eleonora de' Medici sua sorella, emerge anche qui la disinvoltura con cui Luca trattava la pratica delle statue allora in corso a Firenze, pratica evidentemente a rischio di arenarsi se Maria avesse di colpo mandato a segno un'ingente acquisizione in blocco come quella mantovana⁸⁵.

Tanta audacia da parte di Luca sembrerebbe essere stata quasi premiata, meno di due anni dopo, dall'esilio della regina, il quale mandò a monte la campagna scultorea fiorentina senza che lui e Leonardo, a quanto sembra, vi rimettessero la faccia con Maria o con la corte granducale (mentre nulla sappiamo degli artisti malcapitati). Morta Maria, tra il 1643 e il 1644 i Medici avrebbero difeso con ogni puntiglio Luca Fabbroni contro la regina Anna d'Austria e il suo primo ministro cardinale Mazzarino, i quali avevano pattuito con Luca di ricomperargli un'ingente quantità di perle lasciatagli dalla regina madre. Ma Luca si era affrettato subito dopo a cederne una parte ad altri acquirenti, sollevando un'agitazione diplomatica che coinvolse per mesi, insieme alle due corti di Parigi e Firenze, anche un gruppetto di cardinali: oltre a Mazzarino e a Carlo de' Medici, almeno Gasparo Mattei, Alessandro Bichi e Girolamo Grimaldi⁸⁶.

5. *Le statue di Maria de' Medici per il Lussemburgo a Parigi e il Maggio di Antonio Novelli*

È tempo, tuttavia, di tornare alle diciotto statue fiorentine di Maria de' Medici, occupandosi, per finire, della loro destinazione mancata e della loro iconografia.

Né Baldinucci né le carte Fabbroni nominano mai il Lussemburgo. Questa è nondimeno una conclusione di quelle che, pur essendo, in senso stretto, mere ipotesi, possono vantare la consistenza della certezza⁸⁷. Verso la fine degli anni Venti, tutti i pensieri di Maria committente

⁸³ Ivi, c. 235r-v.

⁸⁴ Ivi, c. 237r.

⁸⁵ I documenti più noti sull'effimera interferenza di Maria con la svendita delle statue di Mantova passate poi alla corte di Carlo I d'Inghilterra, suo genero, sono nel libro classico dedicato alla fine del grande collezionismo Gonzaga, ovvero LUZIO 1913, pp. 159-165 *passim* (dal febbraio all'ottobre 1629), e 76-77 e note 2 e 4 (commentario di Luzio).

⁸⁶ Il nucleo più compatto di scritture relative a questo affare è in ASF, *Mediceo del Principato*, 6399, olim 6382 (*Cause e interessi di particolari*, filza VI, D-E-F), ins. 4, cc. 549r-553v e 558r-560v. Ma si può immaginare agevolmente che vari altri documenti a esse connessi siano sparsi negli archivi degli antichi corrispondenti dei Medici.

⁸⁷ Vi si sono infatti già avvicinati, sia pure marginalmente e di sfuggita, CHAPPELL 2002(2003), p. 24 e nota 87, e poi CARDINI 2020, p. 65 e nota 16. Il primo, con la scorta di Baldinucci, inserisce Novelli in un elenco di artisti toscani operosi per Maria (unico tra gli scultori dei *Mesi*), e intende che le sue due statue partirono realmente per Parigi, «presumably for the Luxembourg garden».



Fig. 61: Jacques Gomboust, *Lutetia/Paris*, pianta prospettica, 1652, particolare con il complesso del Lussemburgo. Parigi, Bibliothèque Nationale de France

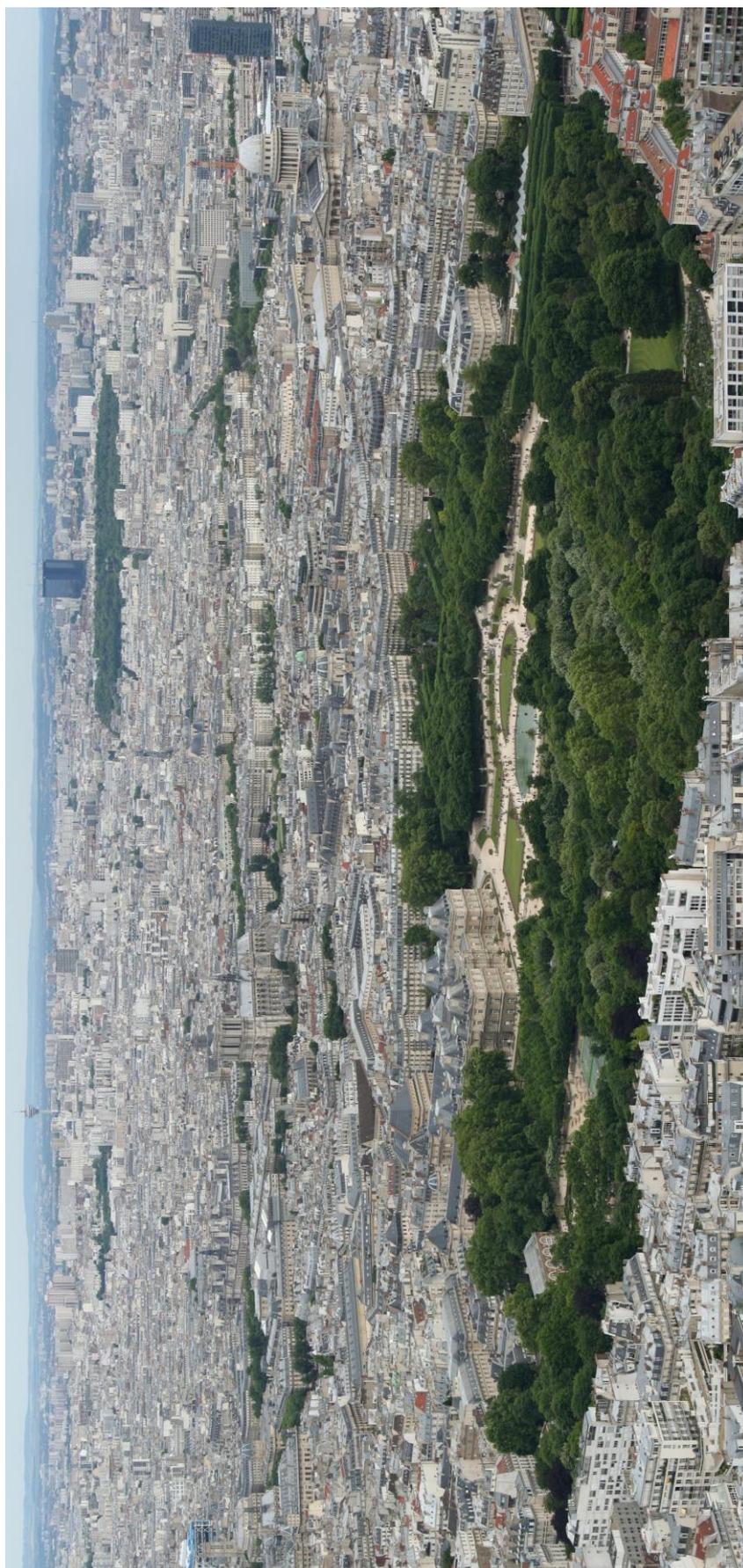


Fig. 62: Il complesso del Lussemburgo a Parigi oggi, veduta da sud-ovest (dall'alto della Tour Montparnasse)



Fig. 63: Reggia di Versailles, facciata principale verso i giardini, particolare dell'avancorpo settentrionale, con le statue di *Febbraio*, *Gennaio*, *Dicembre* e *Novembre*, la prima originale del 1670-1672 (Gaspard e Balthazar Marsy) e le altre in copie ottocentesche

erano concentrati come non mai sul suo palazzo parigino (Figg. 61-62)⁸⁸. È una serie, straordinaria come questa, di diciotto statue con i *Mesi*, le *Stagioni*, il *Tempo* e la *Fortuna*, pensata evidentemente per un giardino di grande estensione, rientrava in pieno nel respiro dei cantieri per le parti esterne del Lussemburgo, inaugurati nel 1625⁸⁹. L'unica alternativa avrebbe potuto essere un'esposizione sempre all'aperto, e sempre ovviamente al Lussemburgo, ma aggregata al prospetto di un edificio immerso nel verde, come sarebbe stato nella Reggia di Versailles circa quarant'anni dopo (1670-1672), quando dodici statue allegoriche dei *Mesi*, assegnate a non meno di quattro scultori (tra cui i due fratelli Gaspard e Balthazar Marsy), e alte ciascuna poco più dell'equivalente di quattro braccia fiorentine, furono erette a gruppi di quattro in cima ai tre avancorpi della facciata principale del palazzo verso i giardini (con l'aggiunta di un *Apollo* e di una *Diana* nell'avancorpo centrale circa un decennio più tardi; Figg. 63-64)⁹⁰. Quasi tutti gli scultori ingaggiati dai Fabbroni avevano o avrebbero lavorato per Pitti e Boboli: le loro diciotto statue mai finite sarebbero quindi valse a rafforzare quel senso di continuità e travaso tra Firenze e Parigi che fornisce da sempre, malgrado tutte le specificità della declinazione francese, la prima chiave d'accesso interpretativo alla vicenda del Lussemburgo⁹¹.

⁸⁸ In particolare GALLETTI 2012, *passim*.

⁸⁹ Ivi, in particolare pp. 125-133 e note, 218-223 e note.

⁹⁰ Per due interventi a carattere monografico su questa serie: SOUCHAL-MOUREYRE 1972, pp. 72-77 e note 9-17 (pp. 109-110); e MOUREYRE 2008.

⁹¹ Si è fortemente tentati di ricondurre alle diciotto statue di Baldinucci la seguente operazione contabile della tesoreria di Maria per il 5 febbraio 1631, secondo un documento pubblicato presso GALLETTI 2012, p. 247: «Audict Dominicque Fournier, marchand marbrier, la somme de quatre cent livres tournois à luy ordonnée par autre ordonnance de ladite feue dame royne, signée Marie et plus bas Cotignon en datte du cinquiesme jour de

Vero è, peraltro, che nella lunga storia di Boboli non c'è mai stato un ciclo statuario di *Mesi*; e che nei giardini italiani dal Rinascimento in poi non sembrano essersi date occorrenze simili, almeno di qualche fama (manca tuttavia una ricognizione mirata del genere, per quanto ne sappiamo)⁹². L'ampia portata di un tale investimento sontuario avrebbe limitato gli episodi anche oltr'alpe: dalla Francia al Sacro Romano Impero e alla Russia si conoscono comunque diversi casi sparsi, però tradotti non – come a Firenze – nel pregiatissimo marmo di Carrara scelto dalla regina Maria, ma nelle più abbordabili pietre locali⁹³. Specialmente nel nostro paese, ma non solo, dopo i picchi meravigliosi raggiunti nei rilievi scultorei d'età romanica e



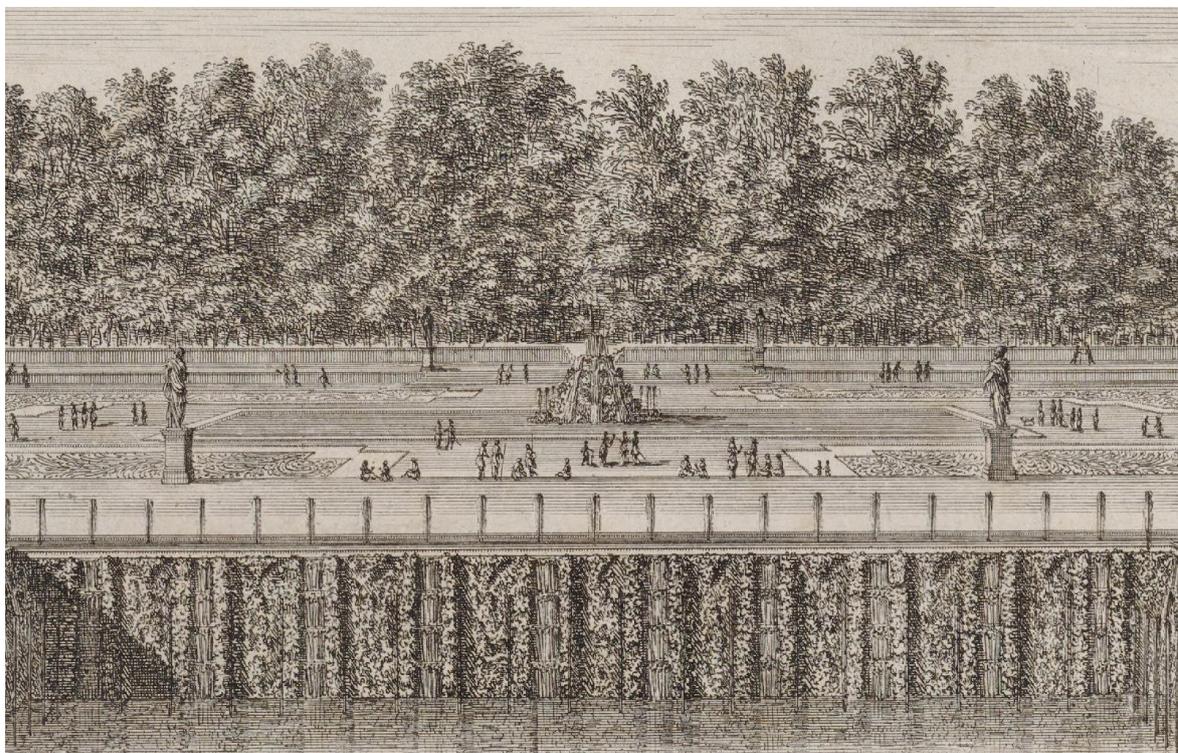
Fig. 64: Reggia di Versailles, facciata principale verso i giardini, veduta da sud-ovest

febvrier mil six cens trente un, et à luy ordonnée par advance sur les frais qu'il luy convient faire à la conduite des statues de marbre que Sa Majesté luy a commandé faire venir d'Italie pour l'ornement de son palais de Luxembourg, ainsy que plus au long est contenu et déclaré par la susditte ordonnance [...]».

⁹² Forse il caso oggi meno malnoto è quello, curioso anche per il suo successivo cambio di sede dalla Lombardia a Roma, dei dodici *Mesi* già in altrettante nicchie dell'anfiteatro d'ingresso del Palazzo o Castello Visconti a Brignano Gera d'Adda, che sono figure statuarie dei primi anni Venti del Settecento messe in vendita tra fine Ottocento e inizio Novecento, e approdate poco dopo con altre sculture Visconti, per volontà dei celebri coniugi e collezionisti statunitensi George Washington Wurts e Henrietta Tower, nel loro giardino di Villa Sciarra, dove sono esposte tuttora. La scoperta della vicenda si deve a PACIA 1992a (con PACIA 1992b); si vedano anche BENOCCI 2007, pp. 30, tav. XXII, 34-35, tavv. XXVI-XXVII, e 143-169 *passim*; e PACIA 2008, pp. 78-79.

⁹³ Non esiste ancora, a quanto pare, una bibliografia specifica sui *Mesi* nella statuaria d'età barocca. Per alcuni cicli già studiati in ambito regionale si veda *infra*.

Antonio Novelli verso il 1630:
una statua incompiuta per il ciclo dei *Mesi* e delle *Stagioni* di Maria de' Medici



Figg. 65-66: Israël Silvestre, *Veüe du Chasteau de Fontainebleau du costé du grand Canal* / *Prospectus Regiae Fontisbellaquei a parte majoris Alvei*, 1678 (insieme e particolare con quattro delle dodici statue dei *Mesi*). Parigi, Bibliothèque Nationale de France



Figg. 67-70: *Maggio, Luglio, Settembre e Dicembre*, quattro dei *Dodici Mesi* realizzati in piombo e stagno dorati su disegni di Charles Le Brun da nove maestri tra i quali François Girardon per il Salone Ottagono o dei Mesi nell'Appartamento dei Bagni al pianterreno della reggia di Versailles, 1674-1676. Incisioni di Simon Thomassin (*Maggio*), Jean-Charles Flipart (*Luglio*), Louis Surugue (*Settembre*) e Louis Crépy (*Dicembre*) in MONICART 1720, tavv. fuori testo tra le pp. 66-89



Figg. 71-74: Giovanni Bonazza, *Marzo*, *Aprile*, *Maggio* e *Giugno* (alcuni in copia moderna), 1720 circa. Puškin (San Pietroburgo), Tsarskoe Selo, Palazzo di Caterina, giardini



Figg. 75-76: Altare astrologico di Gabii, secoli I-II d.C. (insieme e particolare con il tripode di Apollo e i Gemelli). Parigi, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines



Fig. 77: Castello di Veltrusy/Weltrus (Boemia), veduta aerea

gotica, parrebbe che l'iconografia dei *Mesi* continuasse a fiorire piuttosto nelle pagine miniate, nei dipinti murali, negli arazzi e nei fogli a stampa, cioè laddove si poteva distendere più agevolmente la ricchezza di mutazioni e significazioni connesse allo scorrere del tempo, mentre nella moderna statuaria, riformata un po' ovunque sull'essenzialità iconografica di quella antica, non era certo cosa facile sintetizzare o simboleggiare tutto ciò.

Già l'antichità classica, evitando le statue, aveva adoperato per i *Mesi* soltanto le figurazioni piane, o almeno di qualche larghezza di supporto: dai vasi alle pitture murali, dai rilievi in pietra o in marmo ai mosaici e ai vetri dipinti. All'interno di tale spettro di tecniche più 'loquaci', essa aveva esplorato altrettanta molteplicità di soluzioni iconografiche, che mettevano di volta in volta in campo personificazioni di genere maschile e/o femminile, oppure le divinità tutelari dei singoli mesi, con o senza attributi desunti dal ciclo climatico e dalle attività umane che vi si connettevano, e con o senza i segni zodiacali corrispondenti⁹⁴. Per senso dell'antico, o per l'irresistibile natura intrinseca del tema, tanta abbondanza di scelte avrebbe provato a riesplodere pur entro i limiti già detti della statuaria d'Età moderna. Committenti e scultori optarono a volte per le sole personificazioni femminili (nella facciata

⁹⁴ Bastino per tutti i rinvii a PARRISH 1992 e a PARODO 2017.



Figg. 78-81: *Giugno, Agosto, Novembre, Dicembre*, particolari del ciclo dei *Dodici Mesi* in pietra, seconda metà del secolo XVIII. Castello di Veltrusy/Weltrus, *parterre* d'ingresso

di Versailles; o ancora nella *Fontana dei Mesi* al Parco del Valentino a Torino, 1897-1898)⁹⁵; altre volte per le sole figure maschili (nel *Grand Parterre* del Castello di Fontainebleau, per un ciclo del 1664-1669 precocemente scomparso [Figg. 65-66]⁹⁶; nei giardini del Palazzo di Caterina a Tsarskoe Selo, dove però rimangono oggi solo quattro busti, e non statue, da *Marzo* a *Giugno* [Figg. 71-74]⁹⁷; e nell'anfiteatro d'ingresso del Palazzo o Castello Visconti a Brignano Gera d'Adda)⁹⁸; altre volte per la promiscuità di entrambi i generi (nei giardini dei castelli di Diesbar-Seußlitz in Sassonia⁹⁹, di Lysá nad Labem/Lissa an der Elbe, in Boemia¹⁰⁰, e di Veltrusy/Weltrus, sempre in Boemia [Figg. 77-81])¹⁰¹; altre ancora per una serie di genî adolescenti alati (già tutt'intorno al Salone Ottagono o dei Mesi nell'Appartamento dei Bagni al pianterreno di Versailles, 1674-1676; Figg. 67-70)¹⁰²; e altre ancora per una schiera di putti (nel *Grosser Garten* del Belvedere di Vienna¹⁰³, o nell'attico dell'ottocentesca Mühlbrunnenkolonnade di Karlovy Vary/Karlsbad)¹⁰⁴. Si sarebbe rinnovata anche in questi casi la varietà degli attributi, che neppure le innumerevoli e puntigliose edizioni dell'*Iconologia* di

⁹⁵ Cfr. da ultimo BODRATO-PERIN 2009 (anche per la bibliografia); e TEPPATI LOSÈ-SAMMARTANO *ET ALII* 2020. Nessuno di questi due contributi tocca, tuttavia, l'aspetto iconografico.

⁹⁶ Su di esso si veda ora soprattutto MARAL 2015, in particolare pp. 36-38 e note 194-214 (p. 360), e p. 467, nn. S.29-S.30, il quale se ne occupa a causa della presenza di François Girardon tra i sei scultori ingaggiati, ma è utile, più in generale, per l'intero ciclo, forse su disegni di Charles Le Brun. Dei *Mesi* di Fontainebleau, trasferiti a Versailles pochi anni dopo la loro realizzazione, e facendo perdere ogni traccia di sé fino a oggi, sopravvivono poche testimonianze visive, tra le quali l'unica d'insieme è la stampa di Israël Silvestre con la veduta complessiva del *Grand Parterre* o *Parterre du Roi* o *Jardin du Tivoli* da est nel 1678: le chiome degli alberi ai due fianchi del quadro nascondono due delle dodici statue, ovvero quelle agli angoli sud-est e nord-est dello schema (nostre Figg. 65-66). Già nel 1685 circa un disegno con la vista dello stesso *Parterre*, ma da sud, per mano forse di Gabriel Pèrelle, mostra nitidamente le dodici basi dei *Mesi* ormai prive delle loro statue (MARAL 2015, p. 36, fig. 20). Sull'aspetto dei *Mesi* come giovani uomini seminudi in pose eroiche, ciascuno scortato dal proprio segno zodiacale, gettano luce sia due modelli piccoli di mano di Girardon (per le statue dell'*Ottobre* e del *Novembre*) ritratti nelle celebri stampe della sua *Gallerie* (MARAL 2015, in particolare pp. 388, fig. 317, 390, fig. 319, 421 e 481, nn. Sem.5-Sem.6), sia un disegno di Charles Le Brun all'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi (inv. Le Brun 1165), preparatorio per il *Marzo* cominciato da Thibault Poissant e terminato da Etienne Le Hongre: SOUCHAL-MOUREYRE-DUMUIS 1976-1991, II (1981), p. 307, fig. della scheda 21.

⁹⁷ *Infra*, nota 106.

⁹⁸ *Supra*, nota 92.

⁹⁹ In assenza di contributi monografici e illustrati, rinviamo a un'opera repertoriale come DEHIO/BECHTER, FASTENRATH *ET ALII* 1996, pp. 90-93, in particolare 92-93. Utili fotografie delle singole statue (in bianco e nero) si trovano in rete nel sito *Bildindex der Kunst & Architektur* della Philipps-Universität Marburg, mediante la ricerca topografica.

¹⁰⁰ DÖRFLOVÁ 2013; ADAMCOVÁ 2016.

¹⁰¹ VELC 1904, pp. 371-372; WENIG 1917, tavv. 13-15; WIRTH-BENDA 1954, p. B-285. Anche di questa coorte statuaria si trovano buone foto (in bianco e nero) nel sito telematico *Bildindex der Kunst & Architektur* della Philipps-Universität Marburg, *ad locum*.

¹⁰² Pure su questo ciclo di *Mesi*, realizzato in piombo e stagno dorati da nove maestri su disegni di Charles Le Brun, si veda per tutti MARAL 2015, in particolare pp. 104-105 e note 871-891 (p. 365), e p. 471, nn. S.67-S.68, il quale ne scrive perché due figure erano di Girardon. Dell'intera serie, rimossa poco prima del 1765 e mandata a fondere nel 1772, resta fedele documentazione visiva nelle incisioni di vari autori tratte dai disegni di Le Brun e stampate presso MONICART 1720, tavv. fuori testo tra le pp. 66-89 (nostre Figg. 67-70), senza che sia possibile connettere ciascun *Mese* a un autore certo. Maral, nondimeno, è orientato ad assegnare a Girardon l'*Aprile* e il *Maggio* (MARAL 2015, pp. 104-105, figg. 64 e 66).

¹⁰³ AURENHAMMER 1956, in particolare p. 88, fig. 6 (A.1-A.12), e p. 104. I putti odierni sono dello scultore ottocentesco Hanns Gasser, ma ne sostituiscono altri analoghi del tempo del principe Eugenio di Savoia, e nella loro stessa collocazione ai fianchi delle due scalee del giardino. I sei putti disposti tre per lato lungo la scalea ovest sono visibili presso KLEINER 1731-1740, parte VII (1737), tav. [4].

¹⁰⁴ Mancando un comodo testo di riferimento, è più agevole e utile ricorrere a una ricerca fotografica direttamente in rete, sotto il nome dell'edificio.

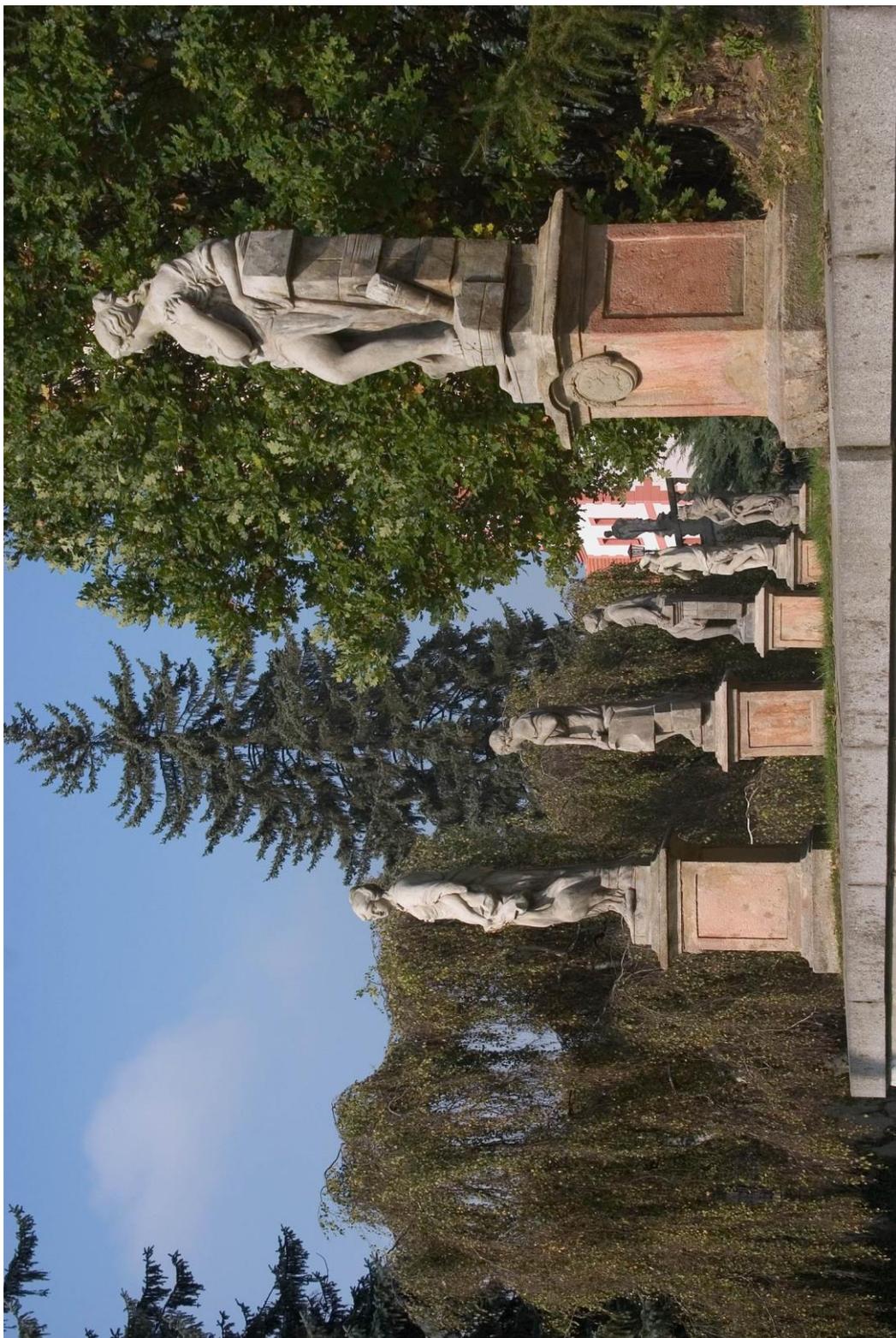


Fig. 82: Lnáře/Schlüsselburg (Boemia), Castello, giardini, particolare con alcune statue del ciclo dei *Dodici Mesi* sui *Segni dello Zodiaco*, 1780 circa (in prima posizione, *Diana sul Sagittario*)



Fig. 83: Antonio Novelli, *Maggio (Apollo)* (particolare). Firenze, proprietà privata

Cesare Ripa, a partire già dal 1593 ma soprattutto dal 1603, sarebbero state in grado di prevedere, contenere o normare appieno¹⁰⁵.

La statuaria più classicheggiante ed eroica reclamava tuttavia un eloquio sobrio ed essenziale. Due delle serie meglio note finiscono infatti per ridurre i simboli allo stretto indispensabile. Nei quattro busti di Tsarskoe Selo, il veneziano Giovanni Bonazza (1654-1736) propone altrettanti giovani uomini scioltamente drappeggiati e fantasiosamente chiomati, per ognuno dei quali è il segno zodiacale entrante nel corso del mese a offrire l'unica connotazione davvero propria: talora inserito bizzarramente nell'acconciatura (*Marzo, Giugno*; Figg. 71, 74), talaltra appuntato come fermaglio sul petto (*Aprile, Maggio*; Figg. 72-73)¹⁰⁶. I dodici *Mesi* del Castello di Veltrusy/Weltrus (Fig. 77), uomini e donne anch'essi variamente panneggiati e atteggiati, ma privi di caratterizzazioni fisionomiche cogenti in rapporto ai soggetti (Figg. 78-79, 81), si caricano di qualche attributo speciale solo in pochi casi (per es. *Novembre*, che sospende dei grappoli d'uva sulla spalla destra; Fig. 80); i due tipi di mezzi che diversificano di figura in figura la serie sono invece un grande scudo con il segno zodiacale che ognuna di esse esibisce con posa difforme dalle altre, e la vistosa epigrafe del nome alla base di ciascuna statua (Figg. 78-81)¹⁰⁷.

Quest'approccio tra il sintetico e l'allusivo era stato sperimentato pur esso di già durante l'antichità classica, che anch'essa, in alcune circostanze, si era liberata delle peculiarità fisionomiche e degli attributi perfino laddove le tecniche avrebbero consentito minore asciuttezza (pitture murali, mosaici, vetri dipinti): erano i *tituli* e/o i segni zodiacali a far la differenza¹⁰⁸. Sempre l'antichità aveva talvolta ipostatizzato all'estremo l'avvicendamento dei dodici mesi puntando sulla relazione esclusiva tra il segno zodiacale di ciascuno e la sua divinità tutelare nel novero delle dodici dell'Olimpo. Tale 'parentela' è resa icasticamente in figure dal cosiddetto 'altare astrologico' di Gabii (scavato nel 1792 e migrato al Louvre non molto dopo con la Collezione Borghese; Fig. 75), dove ai busti dei dodici dèi olimpî che ruotano entro la corona circolare della faccia superiore fanno eco, lungo l'alzato del basso cilindro, dodici coppie di figure, ciascuna composta da un attributo del nume e dal segno zodiacale sotto la sua tutela (per es. il tripode e i Gemelli per Apollo; Fig. 76)¹⁰⁹. Un secolo all'incirca prima di questo marmo, ascrivibile al classicismo dei tempi fra Traiano e Adriano, nel secondo libro dei suoi *Astronomica* il poeta latino Manilio aveva messo in versi le corrispondenze tra le divinità dell'Olimpo e le costellazioni zodiacali, dando fuori una sinossi che di fatto riordinava e normalizzava tradizioni risalenti alla notte dei tempi¹¹⁰.

Più diretto e longevo di qualunque testimonianza figurativa antica, il canone di Manilio, autore riscoperto definitivamente nel Quattrocento, e per sempre divenuto una delle fonti primarie sull'astronomia e astrologia classiche, avrebbe regalato all'iconografia profana e pagana dell'Età moderna alcuni momenti cruciali. Al primo posto si dovranno ricordare qui – elogiando come di prammatica gli studi pionieristici di Aby Warburg su di esse (1912) – le pareti del Salone dei Mesi nel Palazzo di Schifanoia a Ferrara, dove ogni campata a fresco accoglie nella fascia superiore il trionfo della divinità olimpica del tempo dell'anno, mentre la

¹⁰⁵ Oltre a RIPA/MAFFEI-PROCACCIOLI 2012, si può consultare il ricco sito monografico in rete *Iconologia di Cesare Ripa*, curato dal Laboratorio di Metodologie Informatiche per la Storia dell'arte dell'Università degli Studi di Pisa (LIMES) sotto la direzione scientifica di Sonia Maffei.

¹⁰⁶ Si veda per tutti ANDROSOV 2004, pp. 188, fig. 98, 189, fig. 99, 192, e 354-355, nn. 35-38 (con altra bibliografia), dove va però rilevata una confusione tra il *Maggio* e il *Giugno* sia nei testi che nelle immagini: il *Maggio* è evidentemente il busto con i *Gemelli* sul petto, e il *Giugno* quello con le spighe tra i capelli e il *Cancro* in cima alla fronte (quest'ultimo assai meglio visibile nella fig. 98 di Androsov che nella foto utilizzata qui da noi).

¹⁰⁷ *Supra*, nota 101.

¹⁰⁸ PARRISH 1992, in particolare t. 1, p. 483, nn. 3-6, e t. 2, pp. 258-260, nn. 3-6.

¹⁰⁹ Ci limitiamo a rimandare ivi, t. 1, p. 488, n. 29, e t. 2, p. 271, n. 29; e a PARODO 2017, in particolare pp. 32-34, n. 2, e note 240-274, pp. 177-178, n. A.2, e p. 217, fig II.

¹¹⁰ Manilius, *Astronomicon libri V*, II, vv. 433-447.

fascia mediana sottostante è imperniata nel segno zodiacale¹¹¹. Ma è molto rappresentativa anche la volta della Camera dei Venti in Palazzo Te a Mantova, dove Giulio Romano e i suoi hanno collocato le dodici personificazioni dei *Mesi* in altrettanti esagoni verticali dipinti, i dodici *Zegni dello Zodiaco* in altrettanti rettangoli in stucco, e, al centro, i dodici *Dei dell'Olimpo* in dieci esagoni orizzontali dipinti e in due rettangoli in stucco¹¹². Sempre il passo di Manilio, che nel frattempo aveva avuto le sue numerose riprese letterarie (tra cui una di Marsilio Ficino), spiega ancora, verso la fine dell'*Ancien Régime*, il ciclo statuario dei dodici *Dei dell'Olimpo* nel giardino del Castello di Lnáře/Schlüsselburg in Boemia, dove ai piedi di ogni figura, eretta sopra il suo plinto, corrisponde il segno zodiacale che essa protegge, racchiuso entro un clipeo al culmine del plinto stesso (Fig. 82)¹¹³.

Con ciò si arriva all'identificazione di uno dei *Mesi* di Maria de' Medici nella nostra statua di Novelli, ovvero in un giovane atletico che non né un *David* né un *Adone*, mentre tiene qualcosa di un *Ercole* e, come abbiamo visto, ancor più di un *Apollo*, senza tuttavia ostentare gli attributi consueti e scontati. Prima di andare oltre, di questa statua incompiuta è doveroso richiamare un dettaglio secondario ma non perciò insignificante (e finora mai avvistato da chi ci ha preceduti): è la cospicua riserva di marmo non sbizzato, alta 4,5 centimetri, nell'angolo anteriore sinistro della base, in un punto in cui nessuna necessità tecnica o statica richiedeva un simile accorgimento, capace addirittura di ostacolare il lavoro d'intaglio (Fig. 83). Qui è evidente che Novelli ha predisposto del materiale utile per scolpire un dettaglio figurativo poi mai affrontato. Era un segno zodiacale discreto e subordinato e tuttavia irrinunciabile come a Tsarskoe Selo, a Veltrusy/Weltrus o a Lnáře/Schlüsselburg? Se sì, saranno stati allora i Gemelli, che entrano nel mese di Apollo, Maggio: è questa, infatti, la denominazione decisamente più verosimile da assegnare alla statua di Novelli.

Che il progetto statuario di Maria de' Medici per il Lussemburgo, affidato a scalpelli arcidevoti al puro dettato classico della scultura, trovasse nel canone olimpico-zodiacale di Manilio lo spunto più congeniale e funzionale per tradurre il tema dei *Mesi* in *signa* marmorei imperturbabili appare quasi ovvio, se solo si ricorda chi fosse non solo il più ascoltato consigliere della regina madre ai tempi della commissione, ma anche il primo intermediario tra lei e i maestri fiorentini. Luca Fabbroni degli Asini, astrologo ufficiale di Maria, che lo consultava senza requie e perduto, non poteva non avere Manilio tra i suoi *livres de poche*. E, di certo, tra le nozioni per lui più elementari c'era anche la possibilità di immaginarsi i Gemelli non necessariamente come Dioscuri, ma, seguendo altri testi classici (Varrone, Igino), come Apollo ed Ercole¹¹⁴: un'opzione, quest'ultima, che sembra aver improntato anch'essa la statua di Novelli, ovvero una sorta di Apollo erculeo o di Ercole apollineo.

Il manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze che raccoglie le carte più succose per la storia dei due fratelli Fabbroni, e dal quale abbiamo estratto le istruzioni spedite nel 1629 da Luca a Leonardo sulle statue della regina madre, ci restituisce pure un lunghissimo oroscopo indirizzato da Luca alla sua padrona (Fig. 84). In queste pagine, dal sapore oggi involontariamente auto-ironico, l'astrologo di corte s'industriava a spiegarle perché lei, il duca d'Angiò (ovvero il suo figlio prediletto Gastone d'Orléans) e il cardinale di Richelieu non potessero che andare faustamente d'accordo, in virtù delle congiunzioni astrali delle loro

¹¹¹ Il bacino attualmente più generoso per le descrizioni degli affreschi e per la loro documentazione fotografica è *IL PALAZZO SCHIFANOIA* 2007 (senza bisogno di specificare pp. e tavv., dato il netto prevalere del ciclo dei *Mesi* all'interno della compagine monumentale del luogo, così come di quella editoriale).

¹¹² La maggior ricchezza di descrizioni e di immagini è data da BELLUZZI 1998, [I] (*Testo / Text*), in particolare pp. 390-398, e [III] (*Atlante / Atlas*), pp. 282-301, tavv. 512-552.

¹¹³ HADRAVOVÁ 2019 (incentrata sull'iconografia).

¹¹⁴ Varro, *De re rustica libri III*, II, 1.7; e Hyginus, *Astronomicon libri IV*, II, 22; cfr. GURY 1997, t. 1, p. 491, utile anche per le risultanze iconografiche antiche (t. 1, p. 494, nn. 18-19, e t. 2, p. 321, nn. 18 e 19.3).

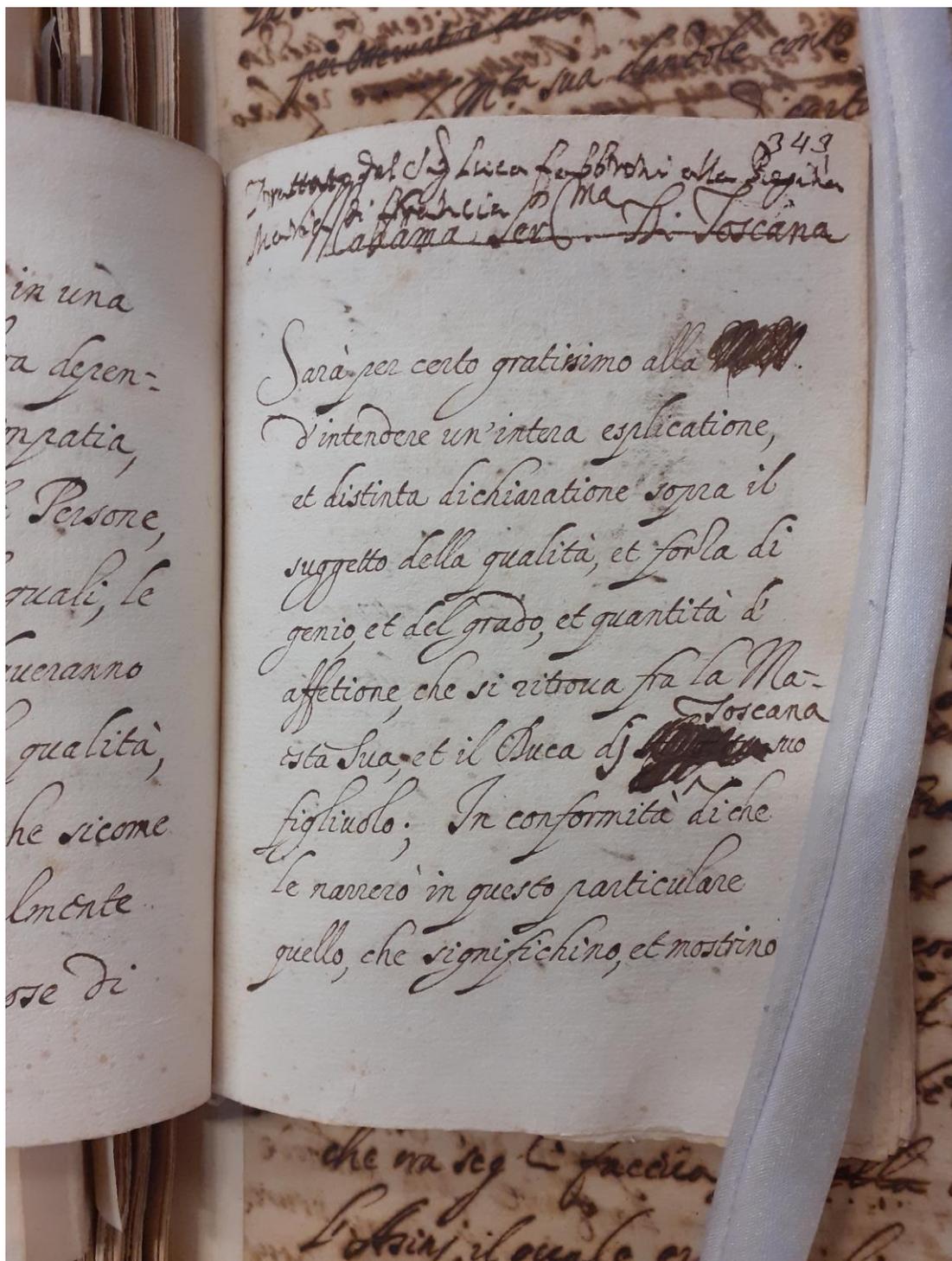


Fig. 84: Trattato del signor Luca Fabbroni alla regina Maria di Francia. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. XXVI, 168 (olim Stroziano in folio 920), cc. 307r-350v, particolare con la c. 343r (olim p. 1)

rispettive nascite¹¹⁵. Dovevano essere i tempi, intorno al 1628-1629, in cui Maria s'illudeva ancora di riuscire a tenere sotto controllo la presa sul potere. La storia si sarebbe incaricata di dimostrare assai presto tutto il contrario a lei e al mondo, lasciando a mezzo molti suoi progetti, e arrestando il lavoro di Novelli nella forma in cui lo ritroviamo oggi.

Se i propositi di Maria per i *Mesi* del Lussemburgo naufragarono, il loro ricordo non rimase tuttavia sterile. Sotto Luigi XIV, suo nipote ed erede, i sovrintendenti, gli architetti, gli scultori e i fonditori della corona borbonica s'incaricarono di riprendere e di recare in porto per ben tre volte nel giro d'una dozzina d'anni quell'ambizione statuaria (1664-1676), ogni volta associando strettamente ciascun *Mese* al suo segno zodiacale: nel *Grand Parterre* di Fontainebleau (Figg. 65-66), nella facciata principale di Versailles verso il parco (Figg. 63-64) e nell'appartamento di questa reggia riservato a Madame de Montespan (Figg. 67-70). Fu a partire dalla Francia del Re Sole che la moda dei *Mesi* statuarî raggiunse infine la Mitteleuropa imperiale e San Pietroburgo.

Copyright delle immagini:

Bibliotheca Hertziana, Roma (Roberto Sigismondi): fig. 16; Bibliothèque Nationale de France, Parigi: figg. 61, 65-66; Bildarchiv Foto Marburg, Marburg: figg. 31, 33; Bruno Bruchi, Siena: figg. 1-11, 17-18, 23, 25, 27, 29-30, 32, 34, 36, 38, 40, 42-49, 52, 54-60, 83; Cristian Bortes, Cluj-Napoca (Romania), Wikimedia Commons: figg. 63-64; Ergane, Wikimedia Commons: figg. 78-81; Flickr, autore anonimo: fig. 62; Francesco Bini (Sailko), Wikimedia Commons: fig. 50; Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi, Firenze: figg. 19, 37; Kunsthistorisches Institut, Firenze: figg. 20, 28; Kunsthistorisches Institut, Firenze (Roberto Sigismondi): figg. 21-22, 24, 26, 35, 39, 41; Igor Gordeev, Federazione Russa, Wikimedia Commons: figg. 71-74; Marek Šaroch, Repubblica Ceca: fig. 77; Musée du Louvre, Parigi: fig. 15; Musée du Louvre, Parigi (Hervé Lewandowski): fig. 76; Musée du Louvre, Parigi (Tony Querrec): fig. 75; Ricardalovesmonuments, Repubblica Federale di Germania, Wikimedia Commons: fig. 51; Sara Ragni, Firenze: fig. 84; Tvrze Lnář, Repubblica Ceca: fig. 82; da FARNETT 1995: fig. 53; da MONICART 1720: figg. 67-70; da THOMASSIN 1610-1622 circa: figg. 12-14.

¹¹⁵ BNCF, ms. Magl. XXVI, 168, cc. 307r-350v. Il testo, in copia non autografa, è sopravvissuto integro, ma presenta vari problemi codicologici e filologici che ne appannano la prima lettura. Innanzitutto, è rilegato in sei gruppi di fogli montati a ritroso, che tuttavia si ricompongono pazientemente grazie alla paginazione originaria da 1 a [88]: cc. 307r-314v (*olim* pp. 73-[88]), 315r-322v (*olim* pp. 57-72), 323r-330v (*olim* pp. 41-56), 331r-338v (*olim* pp. 25-40), 339r-342v (*olim* pp. 17-24), 343r-350v (*olim* pp. 1-16). Inoltre, sulla copia calligrafica è intervenuta una seconda mano, compatibile con quella di Luca Fabbroni, che ha cancellato il più possibile, ma goffamente e non completamente, i riferimenti alla regina madre («V[ostra] M[aestà]» e «M[aestà] V[ostra]»), al duca d'Angiò (il «Duca d'Angiò», o semplicemente il «Duca») e a Richelieu (il «Cardinale di Richelieu», o il «Cardinale» soltanto), e li ha rispettivamente sostituiti spesso, ma non sempre, con altri a Maria Maddalena d'Austria granduchessa di Toscana («V[ostra] Al[te]z[za]» o «Al[te]z[za] V[ostra]»), al granduca Ferdinando II suo figlio (il «G[ran] Duca» o «G[ran] Duca di Toscana», ma assai più spesso il «Duca» soltanto, senza cioè modificare il testo originario; e talvolta, persino, il «Duca di Toscana»), e a un non meglio identificato «consigliero» (quasi sempre abbreviato in «Cons.», ma in «Consig.ro» a p. 70 = c. 321v). Questa stessa mano, infine, ha aggiunto in testa a p. 1 (c. 343r) il vocativo «Madama Serenissima di Toscana». Non è chiaro se tutto ciò sia conseguenza della semplice volontà di censurare un documento verso il quale, a partire dal 1631, l'autore non poteva che provare un imbarazzo crescente di anno in anno, oppure del progetto, davvero sfacciato, di riciclare l'oroscopo per la corte fiorentina. In questo secondo caso, le correzioni dovrebbero assegnarsi al medesimo 1631, visto che Maria Maddalena d'Austria morì il 31 ottobre di quell'anno. Nel primo caso, è invece possibile qualunque momento fino al febbraio 1648, data di morte di Luca Fabbroni. A ogni modo, Carlo di Tommaso Strozzi ha poi cassato alla c. 343r il rigo «Madama Serenissima di Toscana» e vi ha correttamente sovrapposto il titolo «Trattato del signor Luca Fabbroni alla regina Maria di Francia».

SIGLE ARCHIVISTICHE

ASF = Firenze, Archivio di Stato
BNCF = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
BUUSS = Siena, Università degli Studi, Biblioteca Umanistica
MMTVBP = *Marzi Medici Tempi Vettori Bargagli Petrucci*

BIBLIOGRAFIA

ADAMCOVÁ 2016

K. ADAMCOVÁ, *Sochy v zámeckém parku v Lysé nad Labem*, «Acta Universitatis Carolinae: Philosophica et Historica», 2016, 1, «Studia Historiae Artium II», pp. 205-224.

ANDROSOV 2004

S.O. ANDROSOV, *Petr Velikij i skulptura Italii / Pietro il Grande e la scultura italiana*, Venezia-San Pietroburgo 2004.

ARCHIVES CURIEUSES DE L'HISTOIRE DE FRANCE 1838

Archives curieuses de l'histoire de France depuis Louis XI jusqu'à Louis XVIII, ou Collection de pièces rares et intéressantes [...], s. 2, V, Parigi 1838.

AURENHAMMER 1956

H. AURENHAMMER, *Ikunographie und Ikonologie des Wiener Belvederegartens*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», XXI (n.s., XVII), 1956, pp. 86-108.

BACCI 2017

F.M. BACCI, *Acquasantiere, fonti battesimali e lavabi. Per una storia dell'arredo lapideo nella Firenze del Quattrocento*, tesi di Dottorato, tutore prof. A. De Marchi, Università degli Studi di Firenze [2017].

BALDASSARI 2024

F. BALDASSARI, *Cecco Bravo*, I-II, Todi 2024.

BALDINUCCI 1681-1728

F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua [...]*, I-VI, Firenze 1681-1728.

BALDINUCCI/RANALLI 1845-1847

F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua [...]* (1681-1728), con nuove annotazioni e supplementi per cura di F. Ranalli, I-V, Firenze 1845-1847.

BALDRIGA 2000

I. BALDRIGA, *The First Version of Michelangelo's Christ for S. Maria sopra Minerva*, «The Burlington Magazine», CXLII, 1173, 2000, pp. 740-745.

BALLONI 2020

S. BALLONI, *I Pandolfini dall'Ottocento alla contemporaneità*, in *I PANDOLFINI E IL PALAZZO 2020*, pp. 100-131.

BARONI 1875

[G. BARONI], *La parrocchia di S. Martino a Majano: cenni storici*, Firenze 1875.

BELLESI 1994

S. BELLESI, *Fancelli, Chiarissimo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIV, Roma 1994, pp. 523-525 (disponibile anche on-line).

BELLESI 2008

S. BELLESI, *I marmi di Giuseppe Piamontini*, Firenze 2008.

BELLUZZI 1998

A. BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova / The Palazzo Te in Mantua*, I-II, Modena 1998.

BENOCCHI 2007

C. BENOCCHI, *Villa Sciarra-Wurts sul Gianicolo: da residenza aristocratica a sede dell'Istituto Italiano di Studi Germanici*, Roma 2007.

BIGAZZI 1984

I. BIGAZZI, *Da Giannozzo alla 'vaga' Eleonora. Ricerche d'archivio, in Raffaello e l'architettura a Firenze nella prima metà del Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di A. Calvani, Firenze 1984, pp. 101-117.

BLUNT 1967a

A. BLUNT, *A Series of Paintings Illustrating the History of the Medici Family Executed for Marie de Médicis – I*, «The Burlington Magazine», CIX, 774, 1967, pp. 492-498.

BLUNT 1967b

A. BLUNT, *A Series of Paintings Illustrating the History of the Medici Family Executed for Marie de Médicis – II*, «The Burlington Magazine», CIX, 775, 1967, pp. 560, 562-566.

BOBER–RUBINSTEIN 1986

P.P. BOBER, R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, Londra-Oxford 1986.

BOBER–RUBINSTEIN 2010

P.P. BOBER, R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, seconda edizione, riveduta e aggiornata, Londra-Turnhout 2010.

BOCCHI/CINELLI 1677

F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Firenze [...] (1591)*, ampliate e accresciute da G. CINELLI, Firenze 1677.

BODRATO–PERIN 2009

E. BODRATO, A. PERIN, *La Fontana dei Mesi nel Parco del Valentino a Torino: documenti inediti*, «Studi Piemontesi», XXXVIII, 2009, pp. 115-119.

BOLDONI 1660

O. BOLDONI, *Epigraphica, sive elogia inscriptionesque, quodvis genus pangendi ratio, ubi de inscribendis tabulis, symbolis, chypeis, trophaeis, donarijs, obeliscis, aris, tumulis, musaeis, hortis, villis, fontibus, et si qua*

sunt alia huiusmodi monumenta, facili methodo dissertatur, subiectisque exemplis antiquis ac recentibus, nonnullis etiam ex utriusque nondum vulgatis, praecepta dilucidantur. [...], Perugia 1660.

CAGLIOTI 2000

F. CAGLIOTI, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, I-II, Firenze 2000.

CAGLIOTI 2008

F. CAGLIOTI, *Fifteenth-Century Reliefs of Ancient Emperors and Empresses in Florence: Production and Collecting*, in *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, atti del convegno organizzato dal Center of Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art (Washington 7-8 febbraio 2003), a cura di N. Penny, E.D. Schmidt («Studies in the History of Art», 70), Washington-New Haven-Londra 2008, pp. 66-109.

CAGLIOTI 2012

F. CAGLIOTI, *Il 'San Giovannino' mediceo di Michelangelo, da Firenze a Úbeda*, «Prospettiva», 145, 2012, pp. 2-81.

CAGLIOTI 2013

F. CAGLIOTI, *Venezia sul Lago di Garda: l'altare di Giovanni Dalmata per la Scuola Grande di San Marco*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LV, 2013, pp. 182-237.

CAGLIOTI 2017

F. CAGLIOTI, *Michelangelo the Sculptor: A Lifetime of Formal Obsessions*, in C.C. BAMBACH, *Michelangelo Divine Draftsman and Designer*, catalogo della mostra, con contributi di C. Barry, F. Caglioti, C. Elam, M. Marongiu, M. Mussolin, New York-New Haven-Londra 2017, pp. 279-286, 354.

CAGLIOTI 2018

F. CAGLIOTI, *Michelangelo scultore: i problemi dell'attività giovanile e il 'Cupido' Galli di Manhattan*, «Paragone. Arte», LXIX, 815 (s. 3, 137), 2018, pp. 3-29 e tavv. 1-43.

CAGLIOTI 2024

F. CAGLIOTI, *Sul reimpiego antiquario del moderno: la Venere di Punta San Vigilio, già Eva di Tullio Lombardo per la tomba del doge Andrea Vendramin*, in «Oculos Eruditos», comunicazioni scritte dell'Incontro per festeggiare Carlo Gasparri (Napoli 10-11 giugno 2024), Napoli 2024, pp. 21-22.

CARDINI 2020

A. CARDINI, *Venere e Cupido di palazzo Pandolfini a Firenze: una scultura inedita di Chiarissimo Fancelli*, in *Donum. Studi di storia della pittura, della scultura e del collezionismo a Firenze dal Cinquecento al Settecento*, a cura di M. Betti, C.P. Brovadan, Firenze 2020 (disponibile solo on-line), pp. 59-67.

CARRARA SCRETI 2020

F. CARRARA SCRETI, *La famiglia e il suo palazzo tra il XVI e il XVIII secolo*, in *I PANDOLFINI E IL PALAZZO* 2020, pp. 78-99.

CHAPPELL 2002(2003)

M. CHAPPELL, *The Artistic Education of Maria de' Medici*, in *LE "SIÈCLE" DE MARIE DE MEDICIS* 2002(2003), pp. 13-25 e figg. 1-9.

COX-REARICK 1995

J. COX-REARICK, *The Collection of Francis I: Royal Treasures*, Anversa-New York 1995.

CROLLALANZA 1880-1881

G.B. DI CROLLALANZA, *Cenni storici e genealogici della famiglia Fabbroni*, «Giornale araldico-genealogico-diplomatico pubblicato per cura della R. Accademia Araldica Italiana», VIII, 1880-1881, pp. 289-319.

DANESI SQUARZINA 2000

S. DANESI SQUARZINA, *The Bassano 'Christ the Redeemer' in the Giustiniani Collection*, «The Burlington Magazine», CXLII, 1173, 2000, pp. 746-751.

DEHIO/BECHTER, FASTENRATH ET ALII 1996

G. DEHIO, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Sachsen I. Regierungsbezirk Dresden*, a cura di B. BECHTER, W. FASTENRATH ET ALII, Monaco-Berlino 1996.

DEL MIGLIORE 1684

F.L. DEL MIGLIORE, *Firenze città nobilissima [...]. Prima, seconda e terza parte del Primo Libro*, Firenze 1684.

DE TURIN 1648

De Turin, le 9 Fevrier 1648, «Gazette [de Lyon]», 1648, 40, p. 349.

DI STASI 2014

M. DI STASI, *Stefano di Francesco Rosselli antiquario fiorentino del XVII sec. e il suo sepoltuario*, Firenze 2014.

DÖRFLOVA 2013

J. DÖRFLOVA, *Sochařská výzdoba zámecké zahrady v Lysé nad Labem / Statues in Lysá nad Labem Castle Garden*, tesi di Laurea, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická Fakulta, Praga 2013.

DRAPER 1974

J.D. DRAPER, *Giuseppe Piamontini's 'Amore in braccio a Venere'*, «Antichità Viva», XIII, 6, 1974, pp. 44-45.

DUBOST 1997

J.-F. DUBOST, *La France italienne: XVI^e-XVII^e siècle*, Parigi 1997.

DUBOST 2009

J.-F. DUBOST, *Marie de Médicis: la reine dévoilée*, Parigi 2009.

ELAM 1993

C. ELAM, *Art in the Service of Liberty: Battista della Palla, Art Agent for Francis I*, «I Tatti Studies», V, 1993, pp. 33-109.

FARNETI 1995

F. FARNETI, *Il palazzo e la villa della famiglia Tempi a Firenze*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'Illuminismo*, atti del convegno (Firenze 9-11 giugno 1994), a cura di G. Simoncini, I-II, Firenze 1995, I, pp. 299-314.

GALLETTI 2012

S. GALLETTI, *Le Palais du Luxembourg de Marie de Médicis, 1611-1631*, Parigi 2012.

GIANNOTTI 2023

A. GIANNOTTI, *Una Venere per Chiarissimo Fancelli scultore medico nella collezione Acton-Mitchell di Villa La Pietra a Firenze*, in *Nelle terre del marmo. Maestri e geografia nella scultura del Cinquecento / In the Lands of Marble. Masters and Geography in Sixteenth-century Sculpture*, a cura di A. Bartelletti, G. Donati, A. Galli («Acta Apuana», XVIII-XX, 2019-2021), Castelnuovo di Garfagnana - Ospedaletto (Pisa) 2023, pp. 291-305.

GINORI LISCI 1972

L. GINORI LISCI, *I palazzetti di Firenze nella storia e nell'arte*, I-II, Firenze 1972.

GÓMEZ-MORENO 1930

M. GÓMEZ-MORENO, *Obras de Miguel Ángel en España*, «Archivo Español de Arte y Arqueología», VI, 1930, pp. 189-197.

GURY 1997

F. GURY, *Zodiacus*, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, VIII. *Thespiades - Zodiacus*, tt. 2, Zurigo-Düsseldorf 1997, t. 1, pp. 490-497, e t. 2, pp. 319-323.

HADRAVOVÁ 2019

A. HADRAVOVÁ, *Manilius's Symbolism in the Park Sculptures of the Lnáře Castle*, in *The Stars in the Classical and Medieval Traditions*, a cura di A. Hadravová, P. Hadrava, K. Lippincott, Praga 2019, pp. 253-270.

HOOD 1993

W. HOOD, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven-Londra 1993.

IL PALAZZO SCHIFANOIA 2007

Il Palazzo Schifanoia a Ferrara / The Palazzo Schifanoia in Ferrara, a cura di S. Settis, W. Cupperi, I-II, Modena 2007.

IL SEICENTO FIORENTINO 1986

Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, catalogo della mostra, I-III, Firenze 1986.

I PANDOLFINI E IL PALAZZO 2020

I Pandolfini e il palazzo: l'impronta di Raffaello architetto, a cura di S. Balloni, [Firenze 2020].

KEUTNER 1958

H. KEUTNER, *The Palazzo Pitti 'Venus' and Other Works by Vincenzo Danti*, «The Burlington Magazine», C, 669, 1958, pp. 426-431.

KLEINER 1731-1740

[S. KLEINER], *Résidences mémorables de l'incomparable héros de notre siècle, ou représentation exacte des édifices et jardins de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince Eugène François duc de Savoie et de Piémont [...]. Le tout levé et désigné sur le lieu par le sieur Salomon Kleiner [...] / Wunderwürdiges Kriegs- und Siegs-Lager des unvergleichlichen Helden unserer Zeiten oder eigentliche Vor und Abbildungen der Hoff- Lust- und Garten-Gebäude dess durchlauchtigsten Fürstens und Herrn Eugenii Francisci Herzogen zu*

Savoyen und Piemont [...] nach dem Leben abgezeichnet durch Herrn Salomon Kleiner [...], Augusta 1731-1740.

LEADER 1895

J.T. LEADER, *Life of Sir Robert Dudley, Earl of Warwick and Duke of Northumberland*, Firenze 1895.

LE CLERC 1694

[J. LE CLERC], *La vie du cardinal duc de Richelieu, principal ministre d'Etat de Louis XIII roi de France et de Navarre*, I-II, Colonia 1694.

LEONELLI 2016

L. LEONELLI, *Le dimore dei Tempi – Il palazzo fiorentino, oggi Bargagli Petrucci*, in *Fasto privato: la decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine*, a cura di M. Gregori, M. Visonà, I-III, Firenze 2012-2016, III. *Dal tardo Barocco al Romanticismo*, 2016, pp. 101-115, 273-283 tavv. XXXII-XL.

LEPORATTI 2010-2011

G. LEPORATTI, *La famiglia Tempi: storia di mecenati e collezionisti*, tesi di Laurea Magistrale, relatrice prof.ssa D. Pegazzano, Università degli Studi di Firenze, A.A. 2010-2011.

LEPORATTI 2015

G. LEPORATTI, *Tempi*, in *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, a cura di C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Ospedaletto (Pisa) 2015, pp. 261-285.

LE "SIÈCLE" DE MARIE DE MEDICIS 2002(2003)

Le "siècle" de Marie de Médicis, atti del seminario della Cattedra di Retorica e Società in Europa (secoli XVI-XVII) sotto la direzione di Marc Fumaroli, dell'Académie Française (Parigi 21-23 gennaio 2000), a cura di F. Graziani, F. Solinas, numero speciale di «Franco-Italica», 21-22, 2002(2003).

LISNER 1963

M. LISNER, *Der Kruzifixus Michelangelos im Kloster S. Spirito in Florenz*, «Kunstchronik», XVI, 1963, pp. 1-2, 13-17.

LISNER 1964

M. LISNER, *Michelangelos Kruzifixus aus S. Spirito*, «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», s. 3, XV, 1964, pp. 7-36.

LUZIO 1913

A. LUZIO, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28: documenti degli archivi di Mantova e Londra raccolti ed illustrati*, Milano 1913.

MARAL 2015

A. MARAL, *François Girardon (1628-1715): le sculpteur de Louis XIV*, Parigi 2015.

MARIE DE MEDICIS ET LE PALAIS DU LUXEMBOURG 1991

Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg, catalogo della mostra, a cura di M.-N. Baudouin-Matuszek, Parigi 1991.

MARIE DE MÉDICIS: UN GOUVERNEMENT PAR LES ARTS 2003

Marie de Médicis: un gouvernement par les arts, catalogo della mostra, a cura di P. Bassani Pacht, T. Crépin-Leblond, N. Sainte Fare Garnot, F. Solinas, Blois-Parigi 2003.

MARROW 1978

D. MARROW, *The Art Patronage of Maria de' Medici*, tesi di Dottorato, University of Pennsylvania, Philadelphia 1978.

MARROW 1979

D. MARROW, *Maria de' Medici and the Decoration of the Luxembourg Palace*, «The Burlington Magazine», CXXI, 921, 1979, pp. 783-788, 791.

MICHELANGELO GIOVANE 2008

Michelangelo giovane: il Crocifisso ritrovato, catalogo della mostra, a cura di C. Acidini, G. Gentilini, Torino 2008.

MISCELLANEA MEDICEA 2009

Archivio di Stato di Firenze. Miscellanea medicea, II. (201-450), inventario a cura di B. Biagioli, G. Cibeï, V. Vestri, coordinamento scientifico e revisione di P. Marchi, Roma 2009.

MODESTI 2020

A. MODESTI, *Women's Patronage and Gendered Cultural Networks in Early Modern Europe: Vittoria della Rovere, Grand Duchess of Tuscany*, New York-Londra 2020.

MONICART 1720

J.-B. DE MONICART, *Versailles immortalisé par les merveilles parlantes des bâtimens, jardins, bosquets, parcs, statues, groupes, termes et vases de marbre, de pierre et de métaux, pieces d'eaux, tableaux et peintures qui sont dans les châteaux de Versailles, de Trianon, de la Ménagerie et de Marly [...]. Tome premier [...]* / *Versaliarum consecrata memoria per thaumata loquacia ædium, lucorum, septorum, statuarum, congestarum figurarum, terminorum, vasorum e lapide, marmore aut metallis, aquarum stagnantium, delabentium et subsilentium, tabellarum et picturarum quæ videas in castellis Versaliensi, Trianonensi, Marliaco et alio præterea in quo volatilia et animalia omne genus ad oblectandum Regem asservantur [...]. Tomus primus [...]*, Parigi 1720.

MOUREYRE 2008

F. DE LA MOUREYRE, *Réflexions sur le style des statues aux façades du château de Versailles*, «Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles», 2008 (disponibile solo on-line).

PACIA 1992a

A. PACIA, *Le sculpture di Villa Sciarra*, in PACIA–PICCININNI 1992, pp. 20-35.

PACIA 1992b

A. PACIA, *Iconologia e forma degli arredi scultorei nell'originario progetto lombardo*, in PACIA–PICCININNI 1992, pp. 36-42.

PACIA 2008

A. PACIA, *Giovanni Ruggeri e il progetto delle coffee houses del Castello Visconti di Brignano*, in *La nobiltà lombarda: questioni storiche ed artistiche*, atti del convegno (Brignano Gera d'Adda 4 giugno 2005), a cura di A. Spiriti, Brignano Gera d'Adda-Treviolo 2008, pp. 71-80.

PACIA–PICCININNI 1992

A. PACIA, R. PICCININNI, *Villa Sciarra: interpretazione romana di una villa lombarda*, Roma 1992.

PALLAVICINO/GIORDANI 1839-1840

S. PALLAVICINO, *Della vita di Alessandro VII libri cinque, opera inedita [...], tratta dai migliori manoscritti esistenti nelle biblioteche di Roma* (1656-1659), [a cura di P. GIORDANI], I-II, Prato 1839-1840.

PARODO 2017

C. PARODO, *Immagini del tempo degli dei, immagini del tempo degli uomini: un'analisi delle iconografie dei mesi nei calendari figurati romani e bizantini e del loro contesto storico-culturale*, Oxford 2017.

PARRISH 1992

D. PARRISH, *Menses*, in *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, VI. *Kentauroi et Kentaurides - Oiax*, tt. 2, Zurigo-Monaco 1992, t. 1, pp. 479-500, e t. 2, pp. 256-271.

PARRONCHI 1968

A. PARRONCHI, *Il «Dio d'amore» per Iacopo Galli (e l'«Apollo» per Piero de' Medici?)*, in PARRONCHI 1968-2003, I, Firenze 1968, pp. 131-148 e tavv. 78-95.

PARRONCHI 1968-2003

A. PARRONCHI, *Opere giovanili di Michelangelo*, I-VI, Firenze 1968-2003.

PARRONCHI 1969

A. PARRONCHI, *L'Ercole Strozzi di Michelangelo*, [Firenze] 1969.

PARRONCHI 1975a

A. PARRONCHI, *L'Ercole Strozzi*, in PARRONCHI 1968-2003, II. *Il paragone con l'antico*, Firenze 1975, pp. 35-60 e tavv. 1 e 8a-15c.

PARRONCHI 1975b

A. PARRONCHI, *Note sulla Venere*, in PARRONCHI 1968-2003, II. *Il paragone con l'antico*, Firenze 1975, pp. 61-64 e tavv. 2-7.

PARRONCHI 1986

La Chiesa Fiorentina presenta: Capolavori di scultura fiorentina dal XIV al XVII secolo [...], a cura di A. Parronchi, Firenze 1986.

PARRONCHI 1988-1989

A. PARRONCHI, *Proposta per il Risorto del ricetto di San Marco*, «Labyrinthos», 13-16, 1988-1989, pp. 95-106.

PARRONCHI 1989

A. PARRONCHI, *Michelangelo per la Sagrestia Nuova: proposte di restituzione dell'arredo scultoreo*, «Eidos. Rivista di arti, letteratura e musica», n.s., 4, 1989, pp. 14-31.

PARRONCHI 1992

A. PARRONCHI, *Proposte di restituzione dell'arredo scultoreo della Sagrestia Nuova*, in PARRONCHI 1968-2003, IV. *Palinodia michelangiotesca*, Firenze 1992, pp. 39-59 e tavv. 38-65.

PARRONCHI 1996

A. PARRONCHI, *L'Ercole*, in PARRONCHI 1968-2003, V. *Revisioni e aggiornamenti*, Firenze 1996, pp. 23-31 e tavv. XX-XXXIX.

PARRONCHI 2003

A. PARRONCHI, *Proposta per il Risorto del ricetto di San Marco*, in PARRONCHI 1968-2003, VI. *Con o senza Michelangelo*, Firenze 2003, pp. 33-39 e figg. 42-57 (edizione originale PARRONCHI 1988-1989).

PEGAZZANO 2018

D. PEGAZZANO, *La scultura in Ognissanti dal Trecento al Seicento*, in *San Salvatore in Ognissanti: la chiesa e il convento*, a cura di R. Spinelli, coordinamento scientifico di C. Sisi, Firenze 2018, pp. 254-279.

PER LA TUTELA DEI BENI ARTISTICI 1971

Per la tutela dei beni artistici e culturali, a cura di M. G[regori], numero monografico di «Paragone. Arte», XXII, 257, 1971.

PIZZORUSSO 1989

C. PIZZORUSSO, *A Boboli e altrove: sculture e scultori fiorentini del Seicento*, Firenze 1989.

PLASMATO DAL FUOCO 2019

Plasmato dal fuoco: la scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici, catalogo della mostra, a cura di E.D. Schmidt, S. Bellesi, R. Gennaioli, Firenze 2019.

PROPOSTA PER MICHELANGELO GIOVANE 2004

Proposta per Michelangelo giovane: un Crocifisso in legno di tiglio, catalogo della mostra, a cura di G. Gentilini, Firenze-Torino 2004.

PURO, SEMPLICE E NATURALE 2014

Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento, catalogo della mostra, a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Firenze 2014.

RAGGHIANI 1946

C.L. RAGGHIANI, *Miscellanea minore di critica d'arte*, Bari 1946.

REPERTORIO 1993

Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento, a cura di G. Pratesi, consulenza scientifica di U. Schlegel, S. Bellesi, biografie a cura di S. Blasio, I-III, Torino 1993.

RICHA 1758

G. RICHA, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, I-X, Firenze 1754-1762, VII. *Del Quartiere di S. Giovanni parte terza, con appendice*, 1758.

RINASCIMENTO VISTO DA SUD 2019

Rinascimento visto da Sud: Matera, l'Italia meridionale e il Mediterraneo tra '400 e '500, catalogo della mostra, a cura di D. Catalano, M. Ceriana, P. Leone de Castris, M. Ragozzino, Napoli 2019.

RIPA/MAFFEI-PROCACCIOLI 2012

C. RIPA, *Iconologia* (1603), a cura di S. MAFFEI, testo stabilito da P. PROCACCIOLI, Torino 2012.

ROSSELLI 1657

S. ROSSELLI, *Sepoltuario fiorentino, ovvero descrizione delle chiese, cappelle e sepolture, loro armi et iscrizioni della città di Firenze e suoi contorni* [...], MDCLVII, ms. ASF, *Manoscritti*, 624 (in appendice fotografica a DI STASI 2014).

SEABRA DA SYLVA 1767

J. SEABRA DA SYLVA, *Dedução chronologica e analytica. Parte primeira, na qual se manifestão pela successiva serie de cada hum dos Reynados da monarchia Portugueza, que decorrerão desde o governo do Senhor Rey D. João III até o presente, os horrosos estragos que a Companhia denominada de Jesus fez em Portugal e todos seus dominios* [...], Lisbona 1767.

SEABRA DA SYLVA 1771

J. SEABRA DA SYLVA, *Deductio chronologica et analytica. Pars prima, ubi instituta serie minime interrupta singulorum regum qui a domino Joanne III ad hæc usque tempora Lusitanæ monarchiæ imperitarunt horrendæ manifestantur clades a Jesuitica Societate Lusitaniæ ejusque coloniis præmeditata quadam ratione constantique et immutabili systemate illatæ* [...], Lisbona 1771.

SIRI 1676-1679

V. SIRI, *Memorie recondite dall'anno 1601 fino al 1640 [poi fino all'anno 1641]*, I-VIII, Ronco [Scrivia], poi Parigi, infine Lione 1676-1679.

SOUCHAL–MOUREYRE 1972

F. SOUCHAL, con la collaborazione di F. DE LA MOUREYRE, *Les statues aux façades du château de Versailles*, «Gazette des Beaux-Arts», CXIV (s. 6, LXXIX), 1972, pp. 65-110.

SOUCHAL–MOUREYRE–DUMUIS 1976-1991

F. SOUCHAL, con la collaborazione di F. DE LA MOUREYRE e H. DUMUIS, *French Sculptors of the 17th and 18th Centuries – The Reign of Louis XIV*, I-IV, Oxford-Londra 1976-1991.

TABACCHI 2012

S. TABACCHI, *Maria de' Medici*, Roma 2012.

TEPPATI LOSÈ–SAMMARTANO ET ALII 2020

L. TEPPATI LOSÈ, G. SAMMARTANO ET ALII, *Challenging Multi-sensor Data Models and Use of 360 Images. The Twelve Months Fountain of Valentino Park in Turin*, in *International Conference Florence Heri-Tech: the Future of Heritage Science and Technologies*, atti del convegno (14-16 ottobre 2020), numero monografico di «IOP Conference Series: Materials Science and Engineering», 949, 2020, II, pp. 489-497 (disponibile anche on-line).

THOMASSIN/GALLOTTINI 1995

P. THOMASSIN, *Antiquarum statuarum urbis Romæ liber primus (1610-1622)*, a cura di A. GALLOTTINI, volume speciale del «Bollettino d'arte», 1995.

TOLNAY 1964

C. de TOLNAY, *L'Hercule de Michel-Ange à Fontainebleau*, «Gazette des Beaux-Arts», CVI (s. 6, LXIV), 1964, pp. 125-140.

TOLNAY 1965

C. de TOLNAY, *Contributi michelangioleschi – I. Un prigioniero sconosciuto per la tomba di Giulio II di Michelangelo*, «Commentari», XVI, 1965, pp. 85-92.

TOLNAY 1966

C. de TOLNAY, *La Venere con due amorini già a Pitti ora in Casa Buonarroti*, «Commentari», XVII, 1966, pp. 324-332.

VELC 1904

Archaeologická kommise při České akademii císaře Františka Josefa pro Vědy, Slovesnost a Umění, *Soupis památek historických a uměleckých v království Českém*, XX, F. VELC, *Politický okres Slanský*, Praga 1904.

VINCENZO DANTI 2008

I grandi bronzi del Battistero: l'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo, catalogo della mostra, a cura di C. Davis, B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2008.

VOSSILLA 2003

F. VOSSILLA, *Da Giovanni Caccini al Seicento: considerazioni sulle fonti di alcuni scultori fiorentini del XVII secolo (I)*, «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 7-8, 2000-2001(2003), pp. 31-44.

WEIL-GARRIS BRANDT 1996

K. WEIL-GARRIS BRANDT, *A Marble in Manhattan: the Case for Michelangelo*, «The Burlington Magazine», CXXXVIII, 1123, 1996, pp. 644-659.

WEIL-GARRIS BRANDT 1997

K. WEIL-GARRIS BRANDT, *More on Michelangelo and the Manhattan Marble*, «The Burlington Magazine», CXXXIX, 1131, 1997, pp. 400-404.

WENIG 1917

A. WENIG, *Veltrusy, park a zámek*, Praga 1917.

WIRTH-BENDA 1954

Z. WIRTH, J. BENDA, *Burgen und Schlösser der Tschechoslowakei*, Praga 1954.

ZIKOS 2013

D. ZIKOS, *Novelli, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, [LXXVIII], Roma 2013 (disponibile solo on-line).

ABSTRACT

Questo saggio è incentrato su una grande, importante e poco nota statua marmorea incompiuta di un giovane nudo che si conserva da sempre a Firenze in mani private, e che ha dato filo da torcere agli specialisti per l'attribuzione e per l'iconografia, i soli quesiti affrontati fin qui. Presentata più volte come di Michelangelo da Alessandro Parronchi (1969, 1975, 1989, 1992), ma a lui riferita già da Leo Planiscig (1941 circa) e poi da Carlo Ludovico Ragghianti (1981) attraverso dichiarazioni peritali inedite, la figura è stata ripubblicata da Claudio Pizzorusso come cosa secentesca di uno dei due fratelli Pieratti (1989), quindi spostata su Antonio Novelli da una nuova perizia (Francesco Vossilla, 2004), accostata a Giovanni Caccini da una perizia ulteriore (John Winter, 2005), e infine ricondotta al Cinquecento e a Bartolomeo Ammannati da una perizia ancora diversa (Carlo Milano, 2007). Ragghianti era convinto che dopo Michelangelo anche Giovanfrancesco Rustici fosse intervenuto sul marmo. E Parronchi, più tardi, inclinava a una simile sovrapposizione di ruoli proponendo non uno ma due successori di Michelangelo nel medesimo lavoro: prima Raffaello da Montelupo, poi Vincenzo Danti. Il giovane è stato di volta in volta inteso come *Ercole* (Parronchi, 1969 e 1975), *David* (Pizzorusso, Vossilla), *Sole* (Parronchi, 1989 e 1992) e *Adone* (Milano): Ragghianti lasciava indeciso il soggetto, ma credeva che Rustici avesse provato a farne un *Apollo*. Sia lui che Parronchi, in definitiva, ricorrevano all'ipotesi dell'autore doppio (o triplo) per comprendere l'ambiguità iconografica della figura.

Riprendendo da zero l'analisi formale della statua, nella quale non è possibile ravvisare che un unico maestro, questo contributo stabilisce come primo punto fermo, sulla base di confronti figurativi serrati, la paternità di Antonio Novelli. Viene poi ricostruita la provenienza dell'opera da Palazzo Tempi (oggi Bargagli Petrucci) in Piazza Santa Maria sopr'Arno, rimontando indietro fino ai primi anni del Settecento, quando la figura fu allestita entro una nicchia del salone al piano nobile che ne sancì il ruolo di statua principale di quel grandioso edificio. L'incompiutezza del marmo e l'onore che gli fu conferito dai Tempi come cimelio antico si spiegano con la sua provenienza dalla bottega stessa di Novelli, ove dovette rimanere lungamente inutilizzato a causa di una commissione non andata a buon fine.

La figura ha tutti i requisiti (di genere, di misure, di punto di stile) per essere identificata con una delle diciotto statue dei *Mesi*, delle *Stagioni*, del *Tempo* e della *Fortuna* cui Novelli, secondo le *Notizie* di Filippo Baldinucci, attese insieme ad altri colleghi fiorentini (tra i quali Chiarissimo Fancelli, Lodovico Salvetti, Francesco Generini e Bartolomeo Cennini) su commissione di Maria de' Medici, regina madre di Francia. Il vasto ciclo fu cominciato poco prima della caduta in disgrazia di Maria nel 1631, e rimase perciò interrotto, senza mai partire per la Francia, e senza mai entrare poi nella bibliografia moderna. A Firenze gestiva la commissione un «abate Fabbroni», ovvero il fiorentino Leonardo Fabbroni degli Asini, più volte agente della regina in Italia in virtù dei buoni uffici del fratello Luca, cortigiano di Maria e personaggio-chiave dei suoi anni d'esilio tra i Paesi Bassi, l'Inghilterra e Colonia (1631-1642). Una lettera inviata da Luca a Leonardo nell'aprile 1629, oggi alla Biblioteca Nazionale di Firenze, fornisce preziose notizie inedite sull'impresa statuaria, la cui precisa destinazione non è esplicitata da nessuna fonte antica, anche perché era ed è del tutto ovvio che essa potesse essere solo il complesso del Lussemburgo a Parigi.

È ragionevole individuare in Luca, che Maria portava in palma di mano soprattutto come astrologo, l'iconografo del ciclo dei *Mesi*, o almeno colui che lo volle ispirato agli *Astronomica* di Manilio, poema nel quale è fissato il canone classico dell'appaiamento tra ogni mese e una delle dodici divinità dell'Olimpo. La statua non finita di Novelli avrebbe rappresentato *Apollo*, cioè *Maggio*, mentre la riserva di marmo grezzo che è rimasta sull'angolo anteriore sinistro della base avrebbe dovuto diventare il segno dei Gemelli. Quest'ultimi,

secondo Varrone e Igino, erano Apollo ed Ercole piuttosto che i Dioscuri: e la coppia Apollo-Ercole potrebbe riflettersi nel carattere ancipite della figura di Novelli, una sorta di Apollo erculeo o Ercole apollineo.

Quella dei dodici *Mesi* per un ciclo di grandi statue all'antica si rivela una scelta ambiziosa e senza precedenti nell'Europa del 1628-1630 circa. Essa dovette essere all'origine della discreta fioritura di serie statuarie analoghe che ebbe luogo nella Fontainebleau e nella Versailles del Re Sole, nipote ed erede di Maria, e poi nei castelli della Sassonia, della Boemia, dell'Austria e a San Pietroburgo, connotando fortemente il gusto delle corti barocche su scala continentale sin verso la fine dell'*Ancien Régime*.

A margine dei temi conduttori del saggio, si offrono nuovi apporti e precisazioni sull'aspetto originario dell'*Ercole* giovanile di Michelangelo, sul deposito funerario di famiglia creato da Luca e Leonardo Fabbroni intorno al *Crocifisso* del Beato Angelico nel Chiostro di Sant'Antonino a San Marco, e su quello a esso contiguo creato da Agnolo Ganucci intorno al *Cristo risorto* di Antonio Novelli nel vestibolo della sagrestia del celebre convento domenicano fiorentino.

This essay focuses on a large, important and little-known unfinished statue of a young male nude, in private hands in Florence since time immemorial, whose attribution and iconography – the only issues addressed hitherto – have been puzzling scholars for decades. Attributed to Michelangelo by Alessandro Parronchi in a number of different publications (1969, 1975, 1989, 1992), by Leo Planiscig before him (ca 1941) and by Carlo Ludovico Ragghianti (1981) in unpublished expertises, the statue was republished by Claudio Pizzorusso as a 17th century work by one of the two Pieratti brothers (1989), attributed to Antonio Novelli in a later expertise by Francesco Vossilla (2004), given to Giovanni Caccini in an expertise by John Winter (2005), and finally restored to the 16th century and assigned to Bartolomeo Ammannati in an expertise by Carlo Milano (2007). Ragghianti also believed that Giovanfrancesco Rustici had turned his hand to the statue after Michelangelo, while Parronchi, some time later, mooted a similar overlapping of roles but he suggested that Michelangelo was succeeded by two sculptors rather than just one: first Raffaello da Montelupo and then Vincenzo Danti. The subject has been variously interpreted as *Hercules* (Parronchi, 1969 and 1975), *David* (Pizzorusso, Vossilla), the *Sun* (Parronchi, 1989 and 1992) and *Adonis* (Milano). Ragghianti, for his part, left the subject hanging, but he argued that Rustici had attempted to transform it into an *Apollo*. Ultimately, both he and Parronchi fell back on the hypothesis of two (or three) sculptors to explain the figure's iconographical ambiguity. And while Parronchi initially voiced the hope that it might be the *Hercules*, a youthful work by Michelangelo, that was taken to France in the 16th century and lost in the 18th, he ended up opting for an image of the *Sun*, on which Michelangelo had begun to work in his mature years, intended for the Medici's New Sacristy in San Lorenzo.

Embarking from scratch on a formal analysis of the statue, which cannot possibly be the work of more than one sculptor, this essay establishes, as an unassailable given on the basis of close figurative comparisons, that it is by the hand of Antonio Novelli. The essay then proceeds to reconstruct the statue's provenance from Palazzo Tempi (now Bargagli Petrucci) in Piazza Santa Maria sopr'Arno, going back to the early years of the 18th century when it was placed in a niche in the great hall on the *piano nobile*, thus underscoring its role as the most important statue in this grand building. The fact that the statue was unfinished, and the honour afforded it by the Tempi as an ancient keepsake, can be explained by its provenance from Novelli's workshop, where it had gone unheeded for years as part of a commission never successfully completed.

The statue has every attribute (in terms of its genre and dimension and of the stylistic moment in Novelli's career) needed to allow us to identify it as one of the eighteen statues of the *Months*, the *Seasons*, *Time* and *Fortune* commissioned, according to Filippo Baldinucci in his *Notizie*, from Novelli and other Florentine sculptors (among whom were Chiarissimo Fancelli, Lodovico Salvetti, Francesco Generini and Bartolomeo Cennini) by Marie de Médicis, the dowager Queen of France. This vast cycle was begun shortly before Marie fell out of favour in 1631 and was thus never completed, without ever being shipped to France and without ever subsequently earning a mention in modern bibliography. The agent handling the commission in Florence was a certain «abate Fabbroni», in other words the Florentine Leonardo Fabbroni degli Asini, who acted in Italy on the Queen's behalf on more than one occasion through the good offices of his brother Luca, a member of Marie's court and a key figure in the years she spent in exile in the Low Countries, England and Cologne (1631-1642). A letter from Luca to Leonardo dated April 1629, now in the Biblioteca Nazionale in Florence, provides us with valuable, hitherto unpublished information regarding the statuary, whose precise destination is not explicitly mentioned in any period source – it being obvious both at the time and to us today that it could only have been commissioned for the Palais du Luxembourg complex in Paris.

It makes perfect sense to argue that Luca, whom Marie held in great esteem, particularly as her astrologer, was the iconographer of the cycle of the *Months*, or at least the man who suggested that it should draw its inspiration from Manilius's *Astronomica*, a poem that set the classical standard for pairing each month with one of the twelve Olympian deities. Novelli's unfinished statue would have depicted *Apollo*, i.e. *May*, while the unhewn marble on the left-hand corner at the front of the base would have been carved into the *Zodiac* sign of Gemini, the twins. According to Varro and Hyginus, the 'twins' in question were Apollo and Hercules rather than the Dioscuri (Castor and Pollux), so the pair represented by Apollo and Hercules may be reflected in the ancipital nature of Novelli's figure: a kind of Herculean Apollo or an Apollonian Hercules, if you will.

The choice of the twelve *Months* for a series of large classicising statues was both ambitious and unprecedented in Europe around 1628-1630. It was, however, responsible for the considerable flowering of similar sculpture cycles in Fontainebleau and Versailles under the Sun King Louis XIV, Marie's grandson and heir, and subsequently in the castles and palaces of Saxony, Bohemia, Austria and Saint Petersburg, playing a major role in forging court taste throughout Europe in the age of the Baroque, almost until the end of the *Ancien Régime*.

Alongside its principal themes, the essay also offers new evidence and information regarding the original aspect of Michelangelo's youthful *Hercules*, the Fabbroni family monument erected by Luca and Leonardo around Fra' Angelico's *Saint Dominic Adoring the Crucified Christ* in the Chostro di Sant'Antonino in San Marco, and the neighbouring monument created by Agnolo Ganucci around Antonio Novelli's *Risen Christ* in the sacristy vestibule in that celebrated Dominican convent in Florence.