

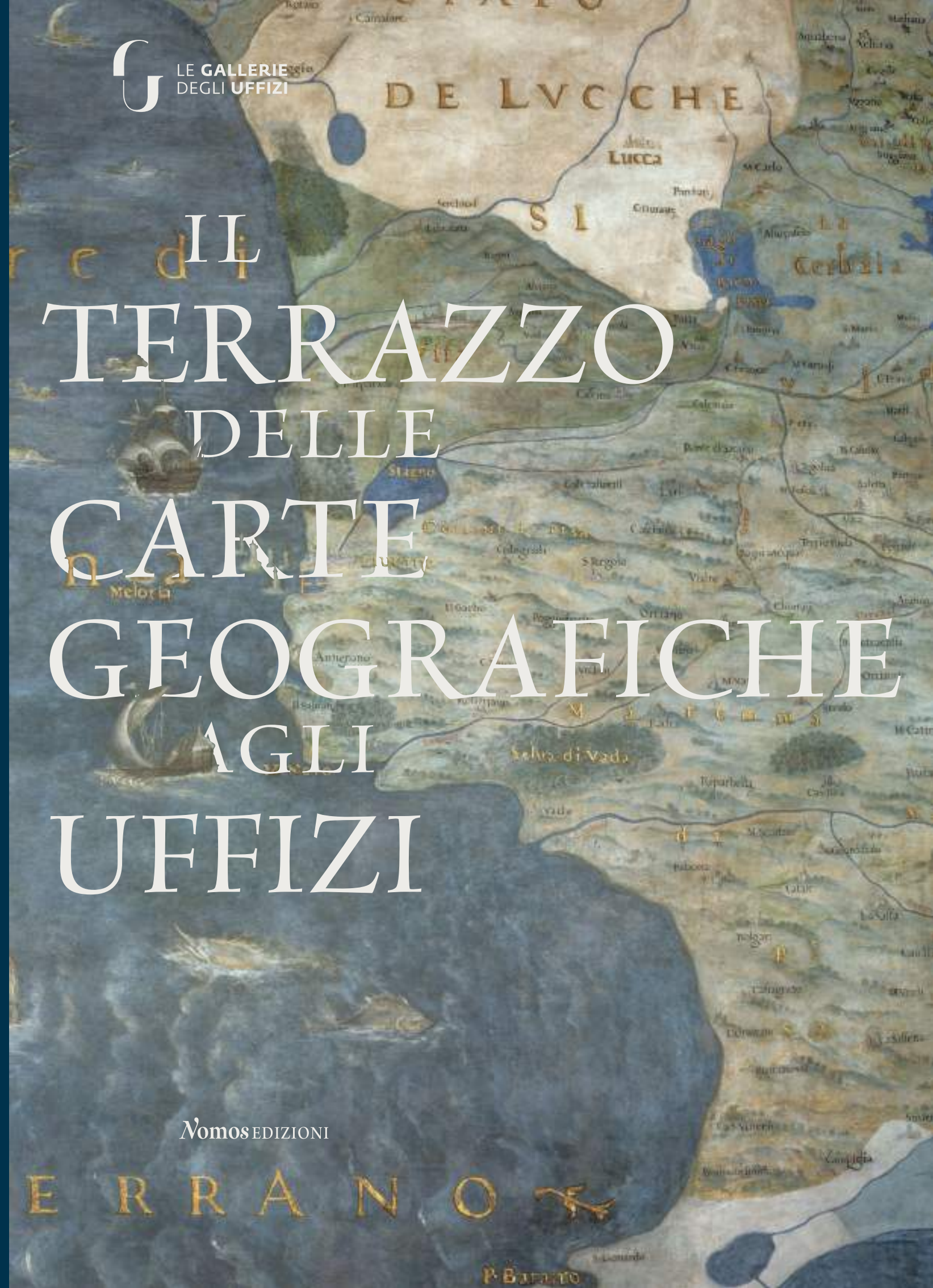


IL TERRAZZO DELLE CARTE
GEOGRAFICHE AGLI UFFIZI



IL TERRAZZO DELLE CARTE GEOGRAFICHE AGLI UFFIZI

Nomos EDIZIONI



IL TERRAZZO DELLE
CARTE GEOGRAFICHE
AGLI UFFIZI



IL TERRAZZO DELLE CARTE GEOGRAFICHE AGLI UFFIZI

IL TERRAZZO
DELLE CARTE GEOGRAFICHE
AGLI UFFIZI

A cura di Anna Bisceglia, Antonio Godoli,
Daniela Smalzi, Cristiana Todaro

TESTI
Gloria Antoni, Paolo Bensi, Manola Bernini, Anna Bisceglia, Mauro Bondioli,
Filippo Camerota, Laura Caria, Ottaviano Caruso, Maria Vittoria Colonna
Rimbotti, Lorenzo Conti, Walter Cupperi, Sara Di Gregorio, Andrea Dori,
Lucia Dori, Miriam Fiocca, Antonio Godoli, Samantha Gradi, Giovanni Gualdani,
Luisa Landi, Daniela Lippi, Anna Medori, Chiara Mignani, Elisa Millacci,
Debora Minotti, Fabrizio Paolucci, Daniela Parenti, Sandra Pucci,
Leonardo Rombai, Chiara Rossi Scarzanella, Eike D. Schmidt, Daniela Smalzi,
Cristiana Todaro, Lucia Tongiorgi Tomasi, Andrea Vigna, Hiromi Yamada

REDAZIONE
Alessandro Prandoni

PROGETTO GRAFICO
Tipiblu.com con Sine V. Eising

TESTI COMPOSTI IN Rialto dF di Giovanni de Faccio con Lui Karner;
Sole Sans di Riccardo Olocco e Luciano Perondi [c-a-s-t.com]

COPERTINA E RETRO
Dominio vecchio dello Stato di Firenze, particolari

© 2022 Gallerie degli Uffizi
© 2022 Nomos Edizioni
ISBN 979-12-5958-050-4

Tutti i diritti riservati.
Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione
scritta degli Autori, dei proprietari dei diritti e
dell'Editore.

Nomos Edizioni
via Piave, 15
21052 Busto Arsizio (VA)
t +39 0331.382339
www.nomosedizioni.it

A CURA DI
Anna Bisceglia
Antonio Godoli
Daniela Smalzi
Cristiana Todaro

Nomos EDIZIONI

SOMMARIO

7	Eike D. Schmidt <i>Bella da svenire: la Toscana in un Terrazzo</i>	119	Filippo Camerota <i>Dalla “stanza degli Appamondi” alla “camera delle Matematiche”</i>			282	Luisa Landi <i>La Notte</i>
13	Maria Vittoria Colonna Rimbotti <i>Friends of the Uffizi Gallery</i>	133	Walter Cupperi <i>Il gabinetto delle “Medaglie moderne” (1780-1853): relazioni diplomatiche, paradigmi disciplinari e momenti di socialità del sapere</i>	234	Andrea Vigna <i>Il restauro delle carte del Dominio vecchio fiorentino e dello Stato di Siena. Un esempio di pittura a olio su muro del Cinquecento fiorentino</i>	287	Chiara Mignani <i>Endimione addormentato e Diana</i>
15	Anna Bisceglia, Antonio Godoli, Daniela Smalzi, Cristiana Todaro <i>Introduzione</i>	153	Fabrizio Paolucci <i>Le sculture antiche nel Terrazzo delle Carte geografiche</i>	246	Anna Medori, Sara Di Gregorio, Samantha Gradi <i>Il restauro della pittura murale raffigurante la carta dell’Isola d’Elba</i>	291	Debora Minotti <i>Il Silenzio</i>
	PARTE 1 STORIA E COLLEZIONI	159	Daniela Parenti <i>I dipinti degli Antichi Maestri: allestimenti tra Otto e Novecento</i>	254	Ottaviano Caruso <i>Tecniche di imaging per lo studio delle pitture murali</i>	295	Daniela Lippi <i>La Fedeltà</i>
21	Daniela Smalzi <i>La configurazione architettonica tra Cinquecento e Novecento: ricerche documentarie sul complesso vasariano</i>	167	Antonio Godoli <i>Il Terrazzo restituito</i>	261	<i>Il soffitto: le tele di Jacopo Zucchi e le decorazioni lignee</i>	300	Sandra Pucci <i>La Pazienza</i>
45	Anna Bisceglia <i>Il progetto di Ferdinando I: funzione e celebrazione nel terrazzo della Cosmografia</i>	177		263	Anna Bisceglia <i>Le tele di Jacopo Zucchi: sintesi delle vicende conservative</i>	303	Manola Bernini <i>La Vigilanza</i>
63	Gloria Antoni <i>“Tele d’una Diana e altre invenzioni della notte”. Ipotesi per i dipinti di Zucchi in Palazzo Firenze a Roma</i>			267	Chiara Rossi Scarzanella <i>Problemi di conservazione</i>	306	Giovanni Gualdani, Elisa Millacci, Hiromi Yamada <i>Manutenzione conservativa delle travi al soffitto</i>
79	Leonardo Rombai <i>Stefano Bonsignori e le cartografie del Fiorentino, del Senese e dell’Elba</i>					311	APPARATI <i>Appendice documentaria</i> a cura di Daniela Smalzi
97	Lucia Tongiorgi Tomasi <i>Le creature del mare delle carte geografiche</i>		PARTE 2 IL RESTAURO I dipinti murali	270	Andrea e Lucia Dori <i>Diana e le ninfe</i>	343	<i>Elenco dei nomi di luogo presenti sui dipinti del Terrazzo delle Carte geografiche</i> a cura di Leonardo Rombai
109	Mauro Bondioli <i>Vascelli, galere, caravelle e altre imbarcazioni</i>	217	Cristiana Todaro <i>Lo studio e il restauro delle carte geografiche: peculiarità tecniche e criticità conservative delle pitture murali con legante oleoso</i>	274	Laura Caria <i>Mercurio</i>	347 358 361	<i>Bibliografia</i> <i>Indice dei nomi</i> <i>Indice dei luoghi</i>
		231	Paolo Bensi <i>Ludovico Buti e la pittura a olio su muro nella Toscana della seconda metà del Cinquecento</i>	278	Miriam Fiocca, Lorenzo Conti <i>Pan</i>		

BELLA DA SVENIRE: LA TOSCANA IN UN TERRAZZO

Poco più di un quarto di secolo fa, nel 1996, Dario Argento scelse la sala che adesso, dopo il restauro, ha riguadagnato il suo nome originario – il Terrazzo delle Carte geografiche – per la scena chiave nella sequenza di apertura della *Sindrome di Stendhal*, thriller psicologico che vede sua figlia Asia come attrice principale nel ruolo della poliziotta romana Anna Manni, afflitta da quel disturbo. Si tratta di una malattia psicosomatica con stati di eccitazione che portano fino allo svenimento, provocati da un’esperienza concentrata di osservazione di opere d’arte, che si rifà al rendiconto di Stendhal sulla tachicardia che lo colpì uscendo da Santa Croce nel 1817. Nel film di Argento, al ritmo sempre più incalzante e ossessivo della musica di Ennio Morricone vediamo la giovane donna attraversare Ponte Vecchio e piazza della Signoria, far la fila con centinaia di altre persone sotto il loggiato del museo, salire all’ultimo piano e sperimentare un primo capogiro guardando gli affreschi dei soffitti del corridoio di meridione. La protagonista si immedesima poi nel trambusto della *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, sente soffiare il vento nella *Nascita di Venere* di Botticelli e si spaventa davanti alla propria immagine riflessa sul vetro della *Primavera* dello stesso artista, tanto da toccarne la superficie con la mano sinistra, come a cercare appoggio, facendo scattare l’allarme. Ma è nella sala delle Carte geografiche che il suo turbamento sfugge a ogni controllo: dopo uno zoom veloce sulla *Testa di Medusa* del Caravaggio (che in realtà non è mai stata esposta in questo ambiente), la macchina da presa inizia a girare velocemente verso il centro del soffitto, sul comparto che raffigura *Diana e le ninfe* di Jacopo Zucchi. In quel momento, Anna inizia a perdere coscienza (fig. 2) e cade a terra dopo aver rivolto un ultimo sguardo verso un quadro che in realtà non si trova agli Uffizi: la *Caduta di Icaro* (1588 circa) per lungo tempo attribuita a Pieter Bruegel il Vecchio, ma secondo molti studiosi una copia contemporanea da un originale perduto, ai Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique a Bruxelles. Nella scenografia del film di Argento il dipinto sembra invece esposto accanto al nostro Bacco di Caravaggio, per l’occasione fantasiosamente “trasportato” qui da un’altra sala del museo. L’inquadratura sul quadro si dissolve in una sequenza di fantasia soggettiva che ci fa entrare nell’immaginazione della protagonista: come se si immedesimasse nell’*Icaro* di Bruegel, Anna con un gran tonfo cade in mare e nuota in profondità, finché si avvicina un grande pesce dal volto bruttissimo e semiumano (ha la dentatura di un uomo) e, spinta da un impulso improvviso, lo bacia intensamente sulle labbra. Dopo questa esperienza sconvolgente, la poliziotta risale verso la superficie dell’acqua e raggiungendola si risveglia sul pavimento del Terrazzo delle Carte geografiche, ora circondata da turisti curiosi, tra i quali non manca un giapponese che le scatta una fotografia.

Nel quadro di Bruegel (unico corpo estraneo al museo fiorentino), all’interno di un vasto paesaggio si vedono solo le gambe nude di Icaro, che si muovono in aria nel momento esatto in cui il giovane si inabissa tra le onde del mare. Indubbiamente il regista ha utilizzato l’opera come portale visivo che introduce alle fantasie e al subconscio del suo personaggio, Anna, che viene immedesimata nella figura mitologica. Ella cade fisicamente a terra, così come Icaro cade in mare (e così il pavimento del museo diventa l’equivalente della superficie marina). Per di più la posizione segnatamente elevata dell’ambiente in cui si svolge la scena all’ultimo piano del fabbricato degli Uffizi (in precedenza infatti si è visto Anna salire lo scalone lorenese

FIG. 1: Cristofano Gaffurri su disegno di Jacopo Ligozzi, pannello con veduta di Livorno, 1601-1604 (Firenze, Gallerie degli Uffizi, *Inventario Mobili Artistici*, n. 1505)





FIG. 2: Dario Argento,
La sindrome di Stendhal,
fotogramma dal film, 1996

e guardare dall’alto verso il Ponte Vecchio con il Corridoio Vasariano) corrisponde all’altezza da cui cade l’irruente e infelice greco, e non da ultimo al punto di vista elevato del panoramico “paesaggio del mondo” in cui Bruegel colloca la caduta. Ma il regista utilizza il riferimento alla storia – che Ovidio racconta nel secondo libro dell’*Ars amatoria* per illustrare la difficoltà di moderare le ali di Cupido (“Difficile est illis inposuisse modum”, II, 20), e quindi l’ampia e imprevedibile energia del desiderio amoroso – anche per trasporre la narrazione verso l’immaginazione della giovane donna che culmina nel sinistro erotismo del bacio al pesce. Il quadro di Bruegel però gli serve anche come raccordo tra la sequenza subacquea e lo spazio reale in cui si svolge l’esperienza psicotica, ovvero il Terrazzo delle Carte geografiche. Nella sala museale, infatti, si vede l’attrice davanti alla parete settentrionale con i suoi vasti campi azzurri e le scritte in oro “Mare di Toscana” e “MARE MEDITERRANO” [Mediterraneo]. Così anche la *Medusa* di Caravaggio sembra essere stata spostata in questo luogo non solo per il suo potere di indurre spavento, ma anche per suggerire il fatto che il mostro viveva nello stesso ambiente umido in cui sguazzano i pesci fantastici dipinti da Ludovico Buti sulle pareti del Terrazzo.

Dopo il restauro appena completato, queste acque sono ridiventate azzurre e chiare, hanno di nuovo acquistato la limpidezza persa per secoli. Lo stesso si può dire delle colline rilevate, quasi tridimensionali, e verdi come dopo una pioggia primaverile, dipinte nel “dominio vecchio” dello Stato di Firenze e del recentemente acquisito “dominio nuovo” dello Stato di Siena. Lo stesso effetto di felice disvelamento si è verificato, con la pulitura, anche per gli oltre milleduecento toponimi vergati in oro e nero. Grazie alla riapertura delle finestre – bloccate per circa un secolo da vetri opachi e colorati – la visione cartografica e comprensiva del dominio granducale si completa con la veduta reale del centro di Firenze verso oriente, con lo sguardo che spazia da Palazzo Vecchio a Santa Croce, dal Museo Galileo a San Miniato al Monte. Questa apertura della quarta parete sul vero paesaggio urbano in un certo senso precede la geniale idea di Moshe Safdie, che nel 2005 fa culminare il percorso storico, museale e memoriale di Yad Vashem nella veduta panoramica reale, dal monte Herzl sulla Terra promessa, ovvero lo Stato di Israele.

Agli Uffizi, la vista panoramica comprende anche l’altro spettacolare terrazzo granducale nel centro di Firenze – quello di Saturno all’ultimo piano di Palazzo Vecchio – e si può quasi immaginare che nel Cinquecento i cortigiani potessero salutarsi e farsi cenni da uno spazio all’altro. Anche il tema delle mappe connette gli Uffizi a Palazzo Vecchio, con la sala della Guardaroba (anche nota come sala delle Carte geografiche) nel municipio fiorentino: sugli sportelli degli armadi che rivestono le pareti sono dipinte cinquantatré carte geografiche dei Paesi di tutto il mondo, dalla Spagna all’Inghilterra, dalla Francia alla Germania, dall’India alla Russia, dalla Bassa California al Giappone. Questa serie di mappe è più antica e di dimensioni molto più ridotte rispetto a quelle dipinte sulle pareti del Terrazzo – le uniche di formato monumentale in tutta Firenze –, che in confronto a esse sono tematicamente complementari: agli Uffizi è rappresentata la Toscana, mentre a Palazzo Vecchio è raffigurata la cartografia extratoscana e mondiale. Infatti questo progetto risale al domenicano perugino Egnazio Danti, nel 1562 chiamato da Cosimo I de’ Medici a Firenze – dove era già attivo il fratello maggiore, lo scultore Vincenzo –, e fu completato dal 1576

al 1584 da Stefano Bonsignori, lo stesso cartografo che nel 1588-1589 insieme a Ludovico Buti eseguì le carte del Terrazzo. Nel frattempo Egnazio Danti aveva anche creato al Vaticano, per volontà di Gregorio XIII Boncompagni, la più grande galleria cartografica monumentale mai realizzata (1580-1585). Diversamente dai due spazi fiorentini, dove in un caso si celebra il nostro pianeta intero, nell’altro si esalta la sola Toscana, le mappe parietali del corridoio apostolico costituiscono una sorta di “Italia in miniatura” su un tragitto di 120 metri, con trentadue carte delle regioni lungo la Penisola — quelle tirreniche da un lato, quelle adriatiche dall’altro — con grandi vedute delle città principali. Due carte monumentali di questa serie in Vaticano — quelle comprensive dell’*Italia antica* e dell’*Italia nova* — sicuramente sono alla radice della dicotomia tra il dominio antico e quello nuovo nelle mappe agli Uffizi, seppur nell’accezione dell’accrescimento del territorio nel caso fiorentino, in luogo del divario temporale che vediamo nelle due rappresentazioni vaticane della Penisola. Non solo lo stile generale delle carte, ma anche l’espedito delle piccole, condensate vedute di città e borghi, che in molti casi costituiscono il primo ritratto in assoluto di quei luoghi, trova il suo modello nella Galleria in Vaticano. A Roma, la lunga volta a botte sopra le colossali mappe racconta vita, morte e miracoli dei santi che vissero nelle regioni rappresentate. Le nove tele di Jacopo Zucchi invece — da Ferdinando de’ Medici portate agli Uffizi dal palazzo romano in cui visse da porporato, prima di assumere la corona granducale — adornano il soffitto a cassettoni con figure della mitologia classica. Se in entrambi i casi le pareti rappresentano dei luoghi nello spazio, il soffitto (che nel contesto d’origine alludeva ai valori morali della conoscenza, come indica Gloria Antoni nel suo saggio in questo volume) agli Uffizi assume un’interpretazione più legata al concetto di tempo. La storia della salvezza lineare e compendiata tra aldi-quà e aldi-là nella decorazione della Galleria Vaticana, che così bene si addiceva al papa e alla Curia, a Firenze è sostituita da allegorie classiche, che si riferiscono al corso ciclico del tempo nell’arco della giornata e che riaffermano il gusto e la tradizione umanistica che continuava a fiorire sulle rive dell’Arno.

Mancava finora sul Terrazzo delle Carte geografiche un elemento fondamentale che invece caratterizza il programma sviluppato a Roma, dove, a completare il giro d’Italia cartografico, si trovano raffigurati i quattro porti considerati più importanti a connettere l’Italia con il resto del mondo: Civitavecchia e Genova dalla parte di Ponente, Ancona e Venezia dalla parte di Levante. Gli Uffizi però contano tra i loro tesori più rari e raffinati il tavolo di commesso in pietre dure con la veduta di Livorno (fig. 1), negli ultimi decenni de facto invisibile perché, montato su una base settecentesca, era posto nell’inaccessibile sala delle Miniature. Questo commesso, eseguito da Cristofano Gaffurri su disegno di Jacopo Ligozzi tra il 1601 e il 1604 nelle Botteghe Granducali — all’epoca situate agli Uffizi —, prende spunto dalle quattro raffigurazioni vaticane: in primo piano è la veduta del porto presa dal mare, con la città in lontananza, mentre vi giungono importanti navi. Ma il commesso — che ora abbiamo installato verticalmente in una vetrina a bassa rifrangenza appositamente realizzata — traduce le formule visive delle pitture parietali romane in materiali preziosissimi, su cui domina il lapislazzulo blu intenso del mare. Se però le vedute vaticane sembrano come colte dalla cima dell’albero di una nave particolarmente alto, il punto di vista nel commesso fiorentino è ancora più elevato: è quasi quello di un gabbiano in volo, che a distanza vede piccole, in basso, le enormi

galee in arrivo a Livorno. Per di più, la prospettiva è ancora più arretrata verso il mare aperto, così da relegare sullo sfondo non solo la città ma anche il porto fortificato, mentre il primo e il secondo piano sono dominati dal gruppo di sette fari: tra essi, il famoso Fanale del porto, celebrato già dal Petrarca, e il colossale faro della Meloria costruito da Ferdinando I nel 1598.

Oltre a sottolineare quanto Livorno, porto franco dal 1587 con il conseguente insediamento di commercianti da tutto il mondo, fosse diventata la vera porta della Toscana spalancata sul mondo (e non secondaria, nelle intenzioni e nei progetti, ai porti raffigurati nel palazzo apostolico), protetta dalle galee dei Cavalieri di Santo Stefano (di cui se ne vede una con la bandiera crociata, in basso a destra, tra le dodici navi in procinto di entrare nel porto), la tavola esalta anche le prestazioni ingegneristiche del giovane granduca-to che, grazie al sistema dei fari, insieme alla sua Marina militare, garantisce il traffico sicuro e pacifico del commercio per mare.

La veduta del porto di Livorno si troverà poi dipinta sulla parete frontale della sala di Bona e di Prevesa a Palazzo Pitti, che celebra le ultime vittorie (rispettivamente il 16 settembre 1607 e il 3 maggio 1605) dei Cavalieri di Santo Stefano sotto il terzo granduca della Toscana. Se la decorazione pittorica di questa sala è stata l’impresa più importante del periodo di Ferdinando I insieme a quella del Terrazzo delle Carte geografiche — quest’ultimo all’inizio, l’altra alla fine del suo regno —, entrambi questi spazi sono stati anche le imprese di restauro pittorico parietale più importanti che abbiamo intrapreso in questi ultimi due anni segnati dalla pandemia, grazie alla generosità degli Amici degli Uffizi e delle consorelle americane unite nei Friends of the Uffizi Gallery.



FRIENDS OF THE UFFIZI GALLERY

**Maria Vittoria
Colonna Rimbotti**

Erudizione, prestigio, gusto della scientificità ma anche capacità di guardare oltre, di raccogliere sfide, di esplorare e conoscere.

Troviamo tutto questo nella sala delle Carte geografiche che il granduca di Toscana, il cardinale Ferdinando I, appassionato di scienze e di arti, fece realizzare all'interno degli Uffizi nel corso del XVI secolo, e oggi mirabilmente restaurata grazie anche all'apporto degli americani Friends of the Uffizi Gallery. Un "fil rouge" che lega lo spirito del mecenatismo attraverso i secoli.

È infatti il forte impulso dato dalla scoperta del Nuovo Mondo ad ampliare nel 1500, insieme all'orizzonte geografico, anche l'orizzonte intellettuale, ed è oggi un'attenzione che potremmo definire "medicea" quella che muove i donors americani in uno straordinario slancio alla raccolta di fondi e al generoso e continuo sostegno alla Galleria degli Uffizi.

Una sorta di "restituzione" verso l'incentivazione dell'arte che crea una nuova mappa culturale, superando i confini geografici per farci ritrovare il mondo in una stanza.

Dal 1993, nati per rispondere alla distruzione causata dall'attentato di via dei Georgofili, gli Amici degli Uffizi sostengono e supportano le Gallerie con donazioni, acquisti di opere d'arte, raccolta fondi per progetti innovativi e meritevoli. Fra i primi in Italia a coinvolgere donatori e cittadini intorno al concetto di museo partecipato, sono oggi una delle realtà più significative del mecenatismo culturale nazionale e internazionale.

I Friends of the Uffizi Gallery sono stati istituiti nel 2006 a Palm Beach, in Florida, come organizzazione americana "sorella" degli Amici di Firenze, sempre al loro fianco nella missione di divulgazione dell'arte italiana, contribuendo a far conoscere il museo e il suo patrimonio culturale e raccogliendo fondi per acquisizioni, conservazione, restauri, mostre temporanee e programmazione didattica.



INTRODUZIONE

**Anna Bisceglia,
Antonio Godoli,
Daniela Smalzi,
Cristiana Todaro**

Il Terrazzo delle Carte geografiche agli Uffizi è un ambiente situato al secondo piano dell'edificio vasariano, lungo il braccio orientale, esposto verso Santa Croce e il fiume Arno; in prossimità della Tribuna e confinante a nord con l'ex Teatro Mediceo di Bernardo Buontalenti, questa sala fa parte del nucleo originario della Galleria e conserva ancora oggi la sua valenza di spazio tardo-cinquecentesco con il suo aspetto di terrazzo coperto e colonnato. Le pitture murali rappresentanti le carte geografiche del granducato di Toscana furono realizzate nel 1588-1589 da Ludovico Buti e Stefano Bonsignori, mentre il soffitto ligneo fu ornato con quadri di Jacopo Zucchi fatti trasportare da Palazzo Firenze a Roma nel corso del 1588 per volere di Ferdinando I.

Questo volume, allestito al termine del restauro che ne ha riportato in luce le qualità di stile e le peculiarità tecniche, intende dare conto della genesi e delle ragioni della committenza della sala, della sua storia collezionistica e delle vicende che l'hanno segnata nel corso dei secoli, per giungere infine alle prospettive attuali.

La storia del Terrazzo, infatti, rivela una complessità quanto mai articolata sia nei cambi di destinazione d'uso che nei progetti che l'hanno riguardata, anche quelli non realizzati, alcuni dei quali vengono ricostruiti in questa sede: questa stratificazione riflette il lento e progressivo percorso di trasformazione dell'intera Galleria, dal microcosmo di arti congeneri progettato da Francesco I a luogo di eccellenza deputato all'esposizione delle raccolte prevalentemente di pittura.

In tal senso, per poter esaminare il contesto nella sua globalità, e tracciarne l'interpretazione più corretta, si è rivelato fondamentale ricorrere a un approccio multidisciplinare, mettendo insieme specialisti afferenti a materie diverse ma complementari: i contributi di questo volume, spaziando dall'ambito storico-artistico a quello collezionistico-museale, geografico-scientifico e diagnostico-conservativo, vogliono dunque offrire un quadro conoscitivo quanto più ampio possibile sull'ambiente recentemente restaurato, avvalendosi di nuove e inedite acquisizioni documentarie e di una dettagliata campagna fotografica e di indagine.

L'ambiente, che pure è stato nel tempo parte integrante del percorso espositivo degli Uffizi, non ha goduto in passato di ricerche approfondite: la sua peculiarità rimaneva infatti legata alle ampie decorazioni parietali, scampate al tempo, che, unico esempio a Firenze di rappresentazione territoriale di grandi dimensioni, avevano suscitato gli interessi degli studi geografici, mentre le ricerche storico-artistiche avevano riguardato soprattutto il soffitto di Jacopo Zucchi. Sul fronte delle indagini sul collezionismo mediceo, le questioni più rilevanti sono state aperte dai contributi di Detlef Heikamp e Paola Barocchi, che per primi hanno puntato l'attenzione sull'importanza delle raccolte di strumenti scientifici, nel più ampio quadro di ricostruzione della consistenza della galleria dei primi granduchi.

Come si è detto, il Terrazzo delle Carte geografiche è stato sottoposto a svariate trasformazioni nel corso dei secoli, per quanto riguarda sia l'impianto spaziale/decorativo che l'apparato collezionistico ivi allestito. Le trasformazioni d'uso che si sono succedute in questo vano hanno dunque dato origine alle differenti denominazioni con cui l'ambiente è noto, di cui si dà conto puntualmente nei saggi che seguono.

FIG. 1: Scipione Pulzone, Ritratto di Ferdinando I de' Medici, 1590 (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture)

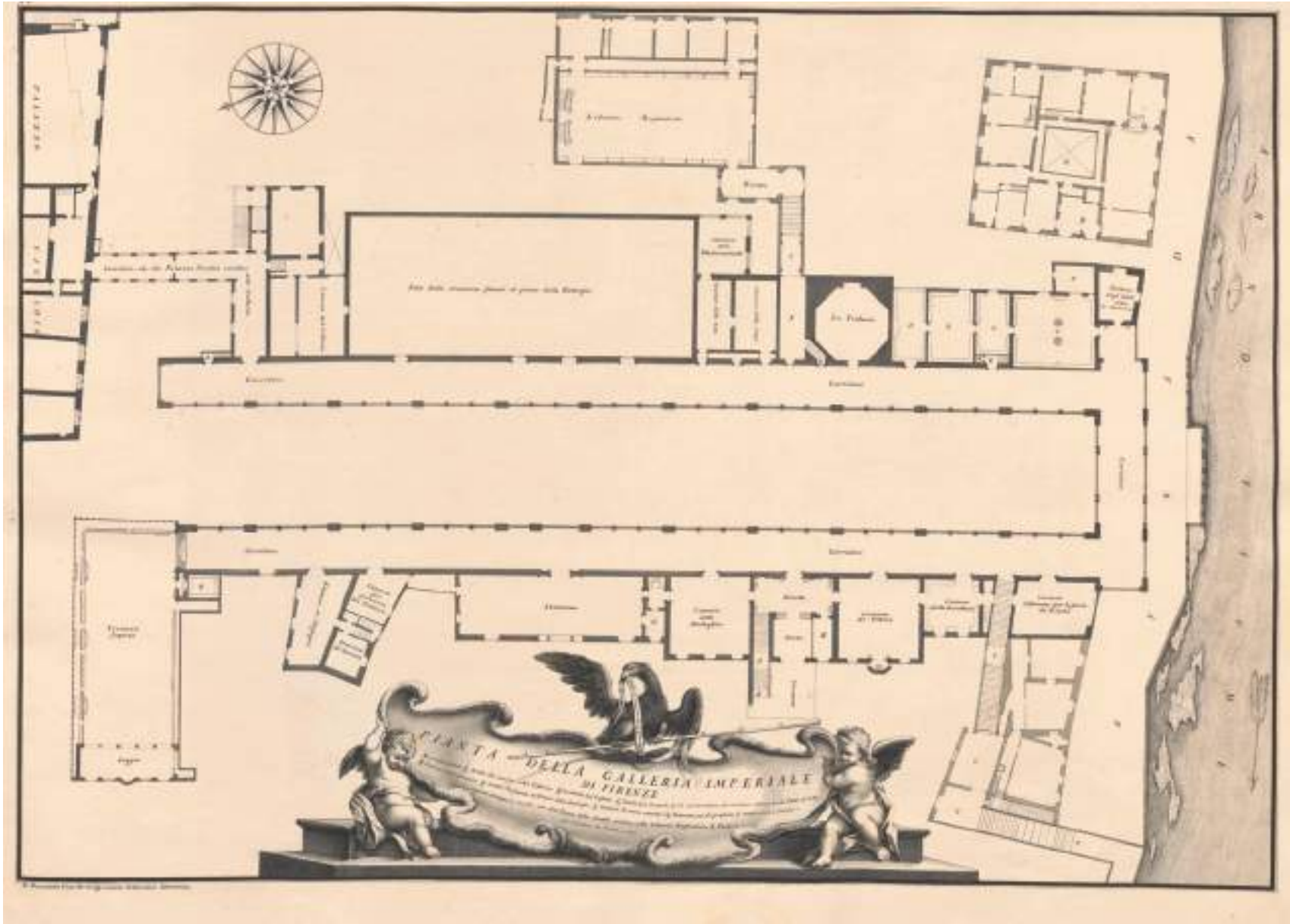


FIG. 2: B.V. De Greyss, F. Rossi, C. Valvano, *Pianta della Galleria Imperiale di Firenze*, 1748 (Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek, *Sammlung von Handschriften und alten Drucken*, Cod. Min. 32 / 1 HAN MAG, f. 2)

È però significativo richiamare qui l’attenzione sul fatto che da iniziale spazio loggiato chiamato *terrazzo dei Bronzi* nei primi anni ottanta del Cinquecento, a seguito della trasformazione in gabinetto chiuso e finestrato (su due fronti, meridionale e orientale) caratterizzato dalla presenza di due globi – celeste e terrestre – abbia mutato denominazione, divenendo *stanza degli Appamondi* nel corso del Sei-Settecento.

A seguito della morte del cardinale Leopoldo de’ Medici e all’ingresso delle sue collezioni in Galleria, fra il 1677 e il 1678 si assiste al trasferimento degli strumenti scientifici dalla vicina *stanza degli Strumenti matematici* nel nostro ambiente, citato nei documenti con il termine di *terrazzo detto camera delle Matematiche*, appellativo che si mantiene inalterato fino al completo trasferimento della collezione scientifica presso il nuovo Museo di Fisica di Pietro Leopoldo di Lorena (l’attuale Museo di Storia Naturale della Specola) nei primi anni settanta del Settecento. Un nuovo allestimento temporaneo della nostra sala viene organizzato sul finire della stessa decade, quando Giuseppe Pelli Bencivenni, allora direttore della Galleria, vi colloca la statua antica dell’*Ermafrodito* e altre sculture marmoree, per poi sostituirlle – nel giro di tre anni – con la collezione di monete e medaglie moderne. Da quel momento l’antico terrazzo diventa la *stanza del Medagliere*, rimanendo tale fino alla metà dell’Ottocento quando, per motivi di sicurezza statica, la collezione numismatica viene rapidamente rimossa e la sala investita da estesi interventi strutturali che portano all’abbattimento della parete meridionale dell’Elba.

I lavori di messa in sicurezza si svolgono fra la fine del 1853 e l’inizio del 1854, e la conseguente ricostruzione della parete meridionale determina due grossi cambiamenti: la scomparsa delle finestre ivi collocate e l’approssimativo rifacimento dell’isola d’Elba nella porzione centrale della ricostruita muratura. Il progetto ottocentesco prevede comunque di conservare inalterato l’aspetto estetico originario attraverso

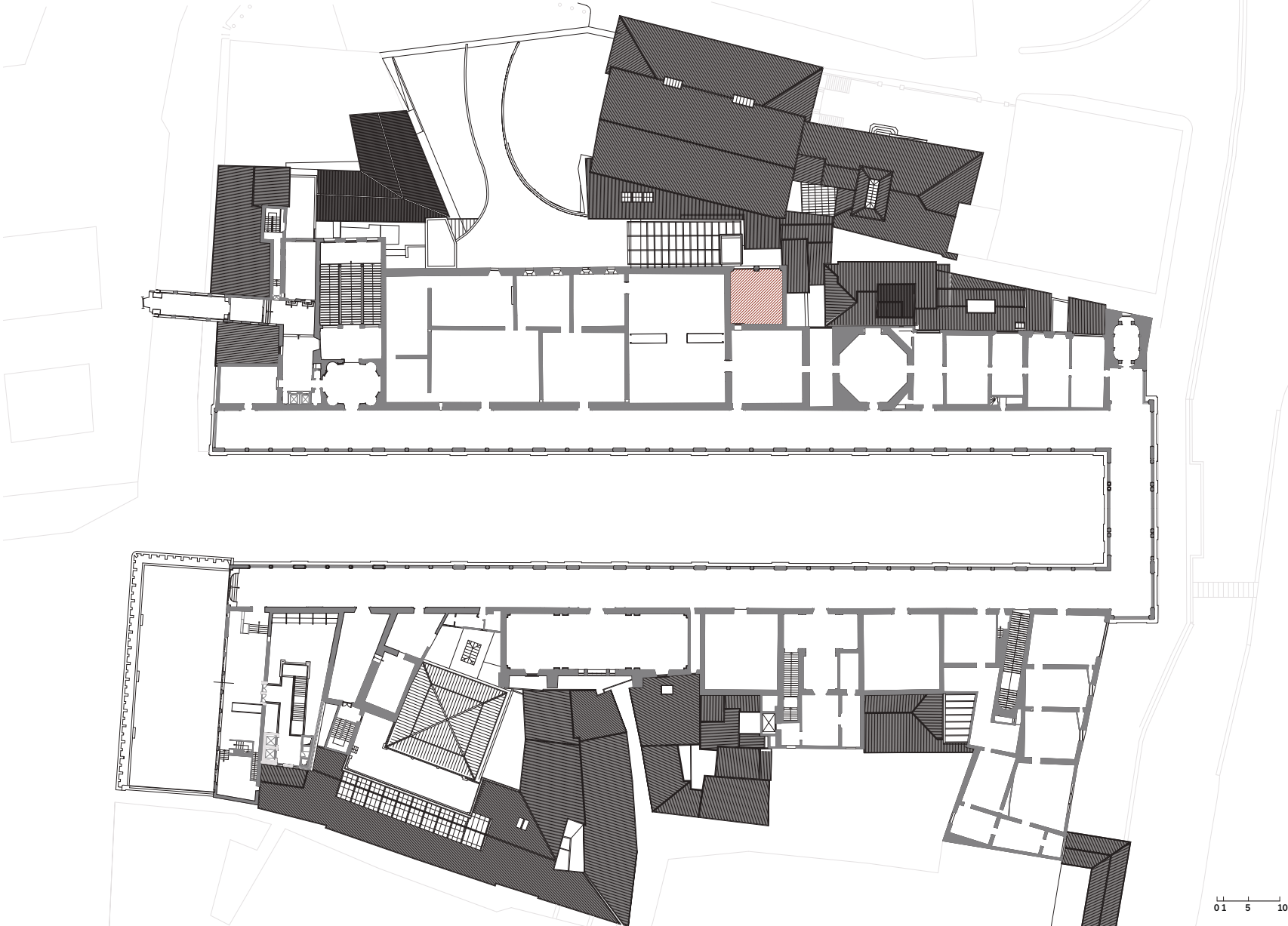


FIG. 3: Pianta attuale della Galleria degli Uffizi con indicazione del Terrazzo delle Carte geografiche

un trompe-l’œil con finte membrature architettoniche e quadrature rettangolari sulla superficie precedentemente occupata dalle luci finestrate.

A conclusione dei lavori architettonici la stanza rimane esclusa dal percorso museale, rientrandovi solo una decade più tardi – oramai in epoca sabauda – destinata all’esposizione di dipinti, divenendo la *sala degli Antichi Maestri*: è proprio in questo momento che le carte geografiche ‘scompaiono’ poiché nascoste da tessuti fissati alle pareti. Intorno al 1890 la denominazione cambia in *sala della Scuola toscana* in conseguenza del riassetto della Galleria dovuto alla creazione di nuove sale espositive ricavate nell’attiguo vano dell’ex teatro mediceo.

Nel 1906, a seguito dell’interesse suscitato dagli studi geografici di Jodoco Del Badia legati alla ‘riscoperta documentaria’ dei dipinti murali del Bonsignori, i tessuti vengono rimossi riportando in vista le carte del *Dominio fiorentino* nella parete settentrionale e del *Dominio senese* in quella occidentale, mentre la parete con la redazione ottocentesca dell’*Isola d’Elba* rimane nascosta, in tutto o in parte, prima da arazzi e sculture, poi da semplici tessuti; solo con l’allestimento museale di Luciano Berti della fine degli anni settanta del Novecento l’*Elba* ritornerà visibile.

L’ultimo cantiere significativo ha luogo nel 1913-1914, quando si decide di intervenire sulla parete orientale per recuperare la dimensione originaria dell’intercolumnio dell’antico terrazzo. È quindi a partire dagli inizi del XX secolo che l’ambiente è conosciuto con il nome di *sala delle Carte geografiche*. In seguito ai recenti restauri e alla sua riapertura al pubblico, è stata adottata la denominazione convenzionale di *terrazzo delle Carte geografiche*, termine che rende esplicito il rimando alla fase costruttiva cinquecentesca.

PARTE 1

STORIA
E COLLEZIONI

LA CONFIGURAZIONE ARCHITETTONICA TRA CINQUECENTO E NOVECENTO: RICERCHE DOCUMENTARIE SUL COMPLESSO VASARIANO

STATO CONOSCITIVO PRERESTAURO E AVVIO DELLE NUOVE RICERCHE

La lunga storia architettonica dell'edificio vasariano, conosciuto nel Cinquecento come Fabbrica dei Tredici Magistrati, si avvale di importanti approfondimenti critici a partire dalla seconda metà degli anni settanta del Novecento, quando l'interesse storiografico sulla Firenze del Cinquecento diede impulso a studi tematici di ampio raggio¹; l'autografia vasariana del complesso ha inoltre garantito numerosi contributi storico-documentari e storico-interpretativi, fra cui spiccano quelli più recenti di Claudia Conforti e Francesca Funis². In particolare, per quanto concerne le specifiche conoscenze sul Terrazzo delle Carte geografiche, gli studi hanno fatto solo parzialmente chiarezza sulla genesi cinquecentesca dell'ambiente rilevando purtroppo un'effettiva lacuna nelle serie documentarie della Fabbrica dei Tredici Magistrati, cosa che rende tutt'oggi difficile l'esatta definizione della configurazione preferdinanda dello spazio³.

Sulla base di questo quadro conoscitivo, la nostra ricerca ha preso avvio dall'attenta analisi del manufatto architettonico che, sottoposto a restauro e a revisione dell'allestimento museografico, ha permesso di far emergere con chiarezza elementi e circostanze più o meno noti, e non sempre chiaramente interpretabili, in primis la condizione della parete meridionale raffigurante l'Isola d'Elba che presenta una decorazione pittorica di qualità e caratteristiche materiche differenti e meno pregiate rispetto alle carte geografiche del Dominio fiorentino e senese, nonostante la documentazione cinquecentesca certifichi una realizzazione coeva e omogenea per le tre pareti⁴. In particolare le indagini scientifiche hanno ribadito che, per la realizzazione dell'Isola d'Elba, è stata impiegata la tecnica della tempera su muro anziché la pittura a olio come nelle restanti corografie, e che non vi è traccia dell'impiego di oro miniato per le scritte topografiche (che – a differenza delle due carte maggiori – sono eseguite in colore giallo): è risultato dunque evidente che si potesse trattare di una versione posteriore, come già ipotizzato fin dai primi anni settanta⁵. A complicare il quadro conoscitivo esiste un'attribuzione settecentesca, avanzata per la prima volta da Giuseppe Bianchi (primo custode della Galleria dal 1753 e accompagnatore di molti viaggiatori che visitavano il complesso degli Uffizi)⁶ e ribadita dal Pelli Bencivenni nel catalogo della Galleria del 1779⁷, che indicava come tutte le carte del Terrazzo fossero state realizzate “dal gesuita Serrati l'anno 1608”⁸ (figg. 8-II, pp. 128-129), cosa chiaramente in contrasto con le evidenze documentarie cinquecentesche per le due pareti maggiori⁹ e poco plausibile per l'Isola d'Elba¹⁰. Purtroppo i libri di fabbrica del fondo dei Nove Conservatori del Dominio fiorentino relativi ai primi anni del Seicento non si sono conservati, dunque non è stato possibile effettuare riscontri documentari diretti su ipotetici interventi murari e la questione inerente a eventuali ridipinture primo-seicentesche resta tuttora insoluta.

Esiste però un'ulteriore disomogeneità nel punto di contatto fra controsoffitto ligneo e parete dell'Elba, che ha destato perplessità: manca una porzione del cornicione ligneo in aggetto – ovvero due modanature con ornamento a foglie trilobate e a ovoli (fig. 3, p. 247) – sostituita da una decorazione bidimensionale in finta prospettiva dipinta sulla parete verticale, che ha lo scopo di ricomporre visivamente la continuità materica e stilistica della membratura architettonica. Anche il pilastro angolare dello spigolo



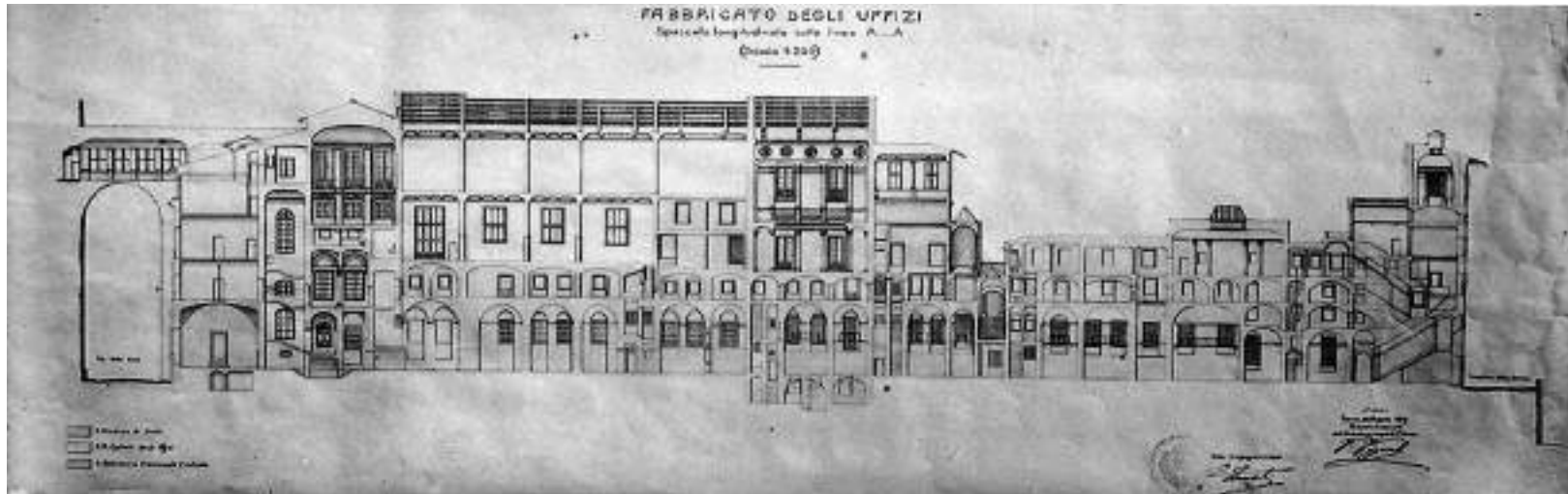


FIG. 1: Vincenzo Vignali, *Fabbricato degli Uffizi*. Spaccato longitudinale sulla linea AA, 1912 (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico, n. 5262)

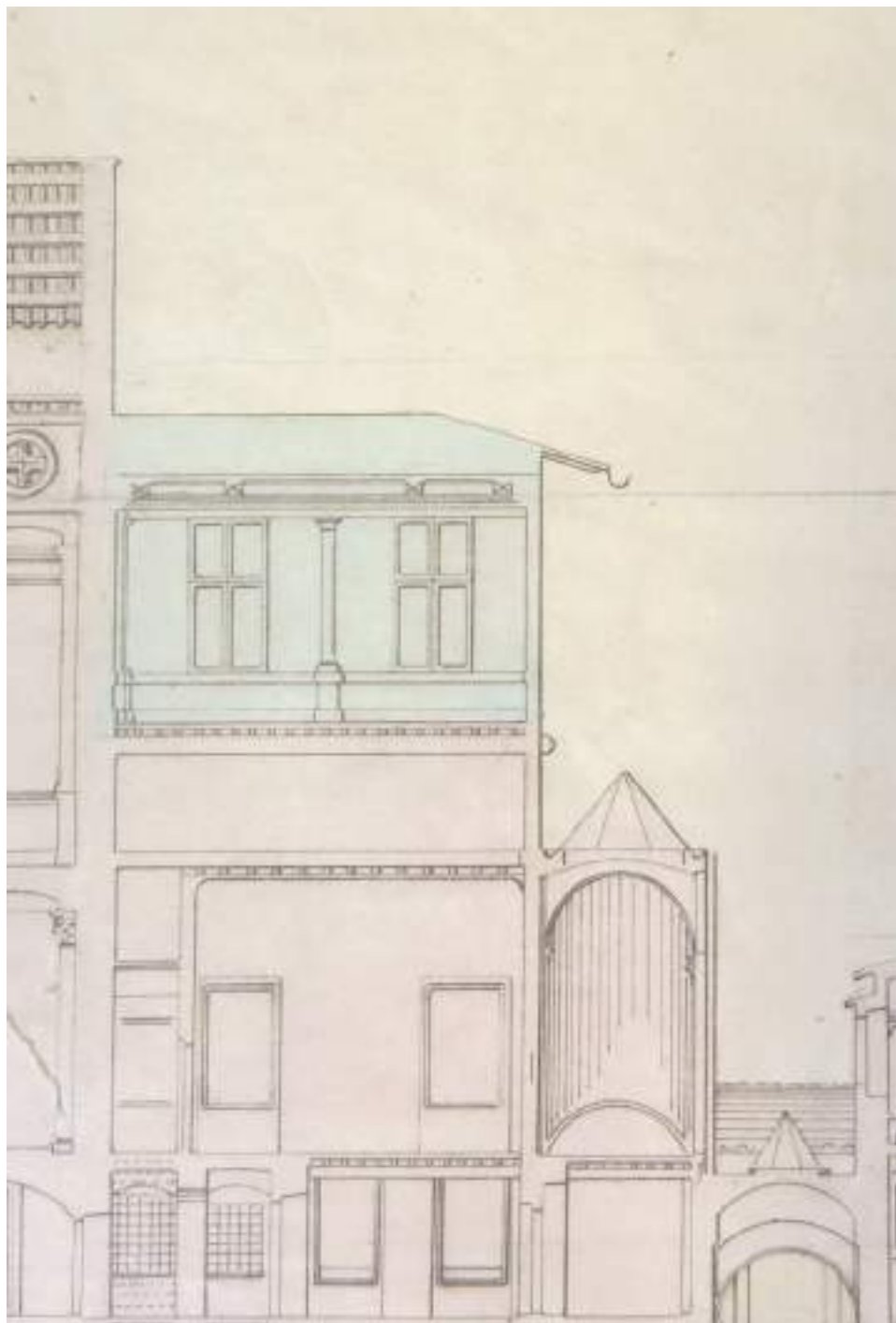


FIG. 2: Vincenzo Vignali, *Fabbricato degli Uffizi*. Spaccato longitudinale sulla linea AA, 1912 (SABAP, Archivio Disegni, Galleria degli Uffizi, cass. 7). Dettaglio del Terrazzo delle Carte geografiche in azzurro

sud-orientale (cfr. Atlante) presenta questa duplicità: la porzione tridimensionale – in pietra – della membratura architettonica è ribaltata nell’omologa rappresentazione bidimensionale – dipinta – sulla parete meridionale. L’effetto che ne deriva è quello di una sorta di ‘avanzamento’ della parete meridionale verso l’interno della stanza, quasi come se il filo della muratura avesse inglobato al suo interno alcuni elementi di decorazione plastico-architettonica. Questo dettaglio aveva fatto inizialmente ipotizzare che dietro la superficie pittorica ottocentesca potesse ‘nascondersi’ l’originaria stesura a olio cinquecentesca, riecheggiando così l’intricata vicenda leonardiana della *Battaglia di Anghiari* nella Sala Grande di Palazzo Vecchio¹¹. Questo ingrossamento della muratura poteva essere validamente suffragato dal riscontro documentario di perizie di lavori del 1913-1914 individuate presso l’Archivio Storico delle Gallerie degli Uffizi¹², sebbene una lunga stuccatura verticale visibile in prossimità della finestra evidenziasse un intervento sul pilastro distanziato temporalmente rispetto alla restante superfice intonacata.

IL RIPRISTINO DELL’ANTICA LOGGIA NEL TERRAZZO DELLE CARTE GEOGRAFICHE (1913-1914)

L’interesse suscitato dalla messa in luce delle pitture cinquecentesche celate dai tessuti per più di cinquant’anni e i conseguenti restauri delle carte geografiche del *Dominio fiorentino e senese* del 1906¹³ avevano concentrato l’attenzione sulla sala delle Carte geografiche, che doveva presentare un assetto architettonico insoddisfacente, probabilmente dovuto a una scarsa qualità luminosa che impediva una adeguata fruibilità delle pitture recentemente restaurate. Tutto ciò aveva indotto a un ripensamento dello spazio espositivo e all’avvio di un intervento di restauro che mirava a ripristinare l’aspetto originario del terrazzo cinquecentesco, andando ad abbattere i muri posticci che avevano parzialmente occluso le luci della ‘loggia’ originaria, nella parete orientale.

Come evidenziato dai rilievi del 1912, attualmente conservati presso l’Archivio Disegni della Soprintendenza architettonica di Palazzo Pitti¹⁴ (figg. 1-2), la parete orientale della nostra sala presentava due ‘anonime’ finestre rettangolari da cui era possibile l’affaccio verso la chiesa di Santa Croce e la collina di San Miniato al Monte: il 18 novembre 1913 l’architetto Ezio Cerpi redige una perizia¹⁵ (con allegati due disegni – oggi dispersi – dei lavori di abbattimento/ricostruzione previsti)¹⁶, dove si predispongono la “disfaccitura di parete che richiude parte delle vecchie luci” con lo smontaggio degli infissi interni ed esterni, il “ringrosso di parete” e il “ringrosso di muro di spalla esterno con sue collegazioni alla vecchia parete”, nonché l’utilizzo di “pietrami nuovi” per il “pilastro con base e capitelli in pietra arenaria lavorata a scalpello e arrotata”¹⁷; appare dunque evidente come si volesse procedere a un intervento di ripristino, ma anche di consolidamento strutturale tramite l’aumento di spessore della muratura e l’inserimento del pilastro angolare nella cantonata sud-orientale della sala. I nuovi infissi – vetrate e controvetrate – vengono realizzati in legname di noce e abete con “cristalli spartiti a losanghe e tessuti con piombi”¹⁸ (fig. 6, p. 163).

Il ringrosso interno della muratura novecentesca, però, non era utile a spiegare il senso di un ulteriore dettaglio emerso durante l’analisi del manufatto: la cornice marcapiano sul lato esterno della parete orientale mostra infatti una terminazione anomala, presentandosi come una membratura sottoposta a ‘rottura’ più che un elemento compiutamente finito a decoro della facciata (fig. 3). Questo nuovo indizio, ovvero un elemento decorativo fuoriuscente dal filo di facciata in maniera decisamente insolita e poco comprensibile per fini estetici e/o funzionali, ci ha spinti ad avanzare l’ipotesi di un abbattimento totale della parete meridionale e di una sua ricostruzione successiva in posizione più arretrata: un lavoro di questo tipo ovviamente sarebbe stato molto complicato, vista la quota particolarmente elevata dell’ambiente, e avrebbe presupposto ponteggiature esterne e lavori tecnicamente complessi, che avrebbero forse potuto indurre a ‘sorvolare’ sul risultato estetico di un dettaglio compositivo posto all’esterno dell’edificio e difficilmente visibile da terra. Per convalidare questa nuova ipotesi abbiamo fatto innanzitutto riferimento all’indagine termografica della parete meridionale, la quale effettivamente presentava una tessitura muraria congruente con la proposta di una ricostruzione ex novo della muratura (fig. 2, p. 247).

Il Terrazzo delle Carte geografiche presentava, in origine, due pareti finestrate (quella orientale e quella meridionale): numerosissime le immagini planimetriche fra Sette-Ottocento che attestano tale configurazione spaziale¹⁹, cosa ulteriormente suffragata dai disegni (schematici ma attendibili) di Giuseppe Bianchi del 1768²⁰ (figg. 10-11, p. 129), nonché dalle descrizioni inventariali della Galleria dove si fa riferimento a un numero elevato di tende a chiusura di porta e finestre²¹. La risposta più ovvia alla ‘scomparsa’ delle luci della parete meridionale – collocabile fra Otto e Novecento – era quella di una tamponatura dei due vani finestrati contigui al pilastro dell’Elba, come una planimetria del 1872 lasciava inizialmente immaginare²² (fig. 4): l’assenza di discontinuità materiche fra setto murario centrale e attigue ‘tamponature’, nella termografia, non rendeva però plausibile questa ipotesi di ricerca. L’indagine strumentale descriveva



FIG. 3: Particolare della terminazione irregolare della cornice marcapiano fuoriuscente dallo spigolo sud-orientale

chiaramente l’impiego di un sistema costruttivo in muratura continua innervato da elementi di rinforzo longitudinali, senza alcun tipo di frattura o differenziazione materica nei punti di giunzione fra le ipotetiche vecchie aperture finestrate e le attuali specchiature dipinte; una sola disomogeneità si presentava nella zona più occidentale della superficie muraria, dove una traccia di porta rettangolare faceva presupporre l’esistenza di un vano tamponato, incongruente però con quanto disegnato sulla planimetria del 1872. Da queste constatazioni ha preso sempre più corpo l’ipotesi di verificare un possibile abbattimento della parete dell’Elba e una sua ricostruzione successiva in posizione leggermente rientrante rispetto alla configurazione originaria.

GLI INTERVENTI OTTOCENTESCHI NELLA SALA DELLA SCUOLA TOSCANA E DEL MEDAGLIERE e prime indagini archivistiche si sono svolte presso l’Archivio Storico delle Gallerie degli Uffizi, dove è stato possibile rintracciare documentazione inerente a un intervento sulle strutture di copertura del Terrazzo delle Carte geografiche nel novembre 1890²³: infiltrazioni di acque piovane dai tetti – spesso frequenti in architetture storiche realizzate con sistemi costruttivi di tipo tradizionale²⁴ – avevano infatti portato alla rottura di una tela zucchesca del palco ligneo, forse uno dei quadri che si trovava a contatto con la muratura meridionale.

Ma l’abbattimento di un’intera parete doveva essere necessariamente legato a motivazioni più stringenti rispetto a semplici (ancorché ripetute) infiltrazioni di acque piovane, dunque la ricerca si è mossa a ritroso fino a individuare una traccia documentaria del 1853 inerente all’abbattimento “della volta minacciante rovina sottostante alla stanza che [...] formava il [...] gabinetto” del Medagliere²⁵, da cui dovevano essere rimosse le collezioni numismatiche per permettere l’avvio dei lavori di consolidamento²⁶.

L’incarico era stato affidato a Francesco Mazzei (1806-1869), architetto delle Regie Fabbriche di Firenze noto per i suoi interventi di restauro su edifici medievali toscani e figura che ben si inserisce nel più ampio contesto del revival gotico europeo ottocentesco, da John Ruskin a Viollet-le-Duc²⁷. Il Mazzei, nell’arco della sua carriera lavorativa – dagli anni trenta alla fine degli anni sessanta dell’Ottocento – ebbe modo di occuparsi di architetture religiose del calibro del duomo di Arezzo, convento di San Marco, chiesa di Orsanmichele e basilica di Santa Croce; della riconversione di numerosi palazzi pubblici a uso di ministeri (nell’ambito dello spostamento della nuova capitale del Regno d’Italia a Firenze); ma – soprattutto – di interventi su complessi con funzioni carcerarie, fra i quali la fortezza e il palazzo Pretorio di Volterra, lo stabilimento penitenziario di San Gimignano e il palazzo del Bargello di Firenze²⁸. Proprio all’interno di questa cornice di impegno professionale legato a edifici penitenziari e uffici pubblici statali si inserisce l’inedita vicenda del Terrazzo delle Carte geografiche della Galleria degli Uffizi, fisicamente connesso per contiguità verticale delle strutture portanti al progetto di riadattamento dell’antico Teatro Mediceo da Camera dei Deputati ad aula della Corte Regia Criminale (1852), nonché al progetto per la nuova sistemazione dei locali adibiti ad Archivio Centrale di Stato (1853). La ricerca documentaria si è quindi spostata sul fondo

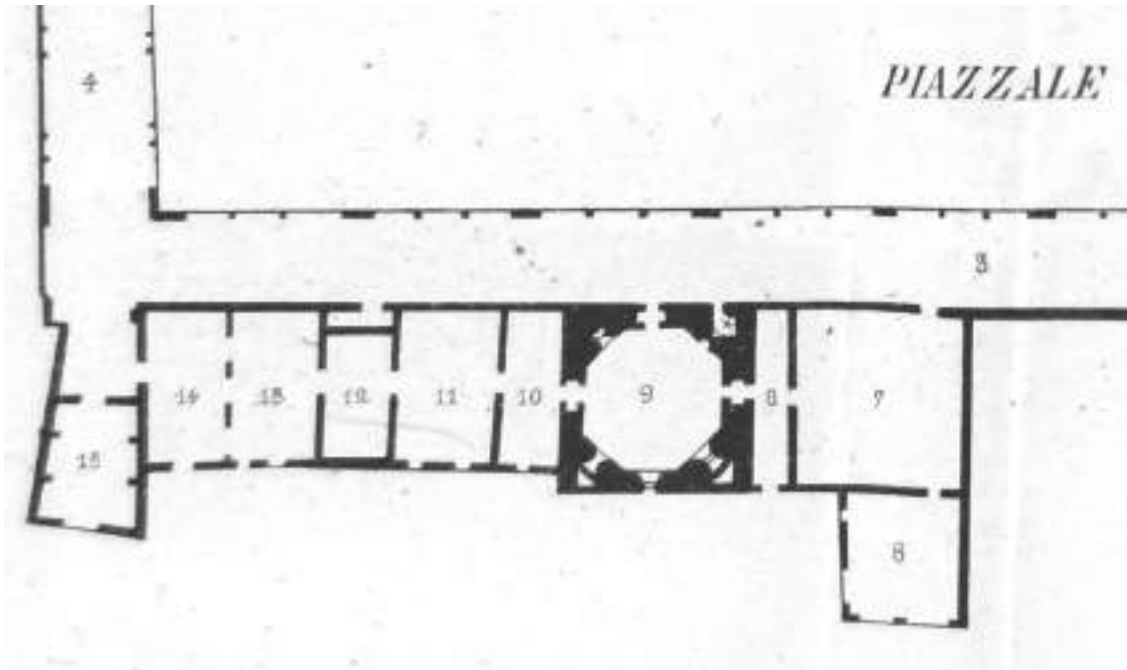


FIG. 4: Anonimo, Pianta delle RR. Gallerie degli Uffizi e dei Pitti, Lit. Pineider e Smorti Firenze, 1872 circa (GOTTI 1872, pianta I)

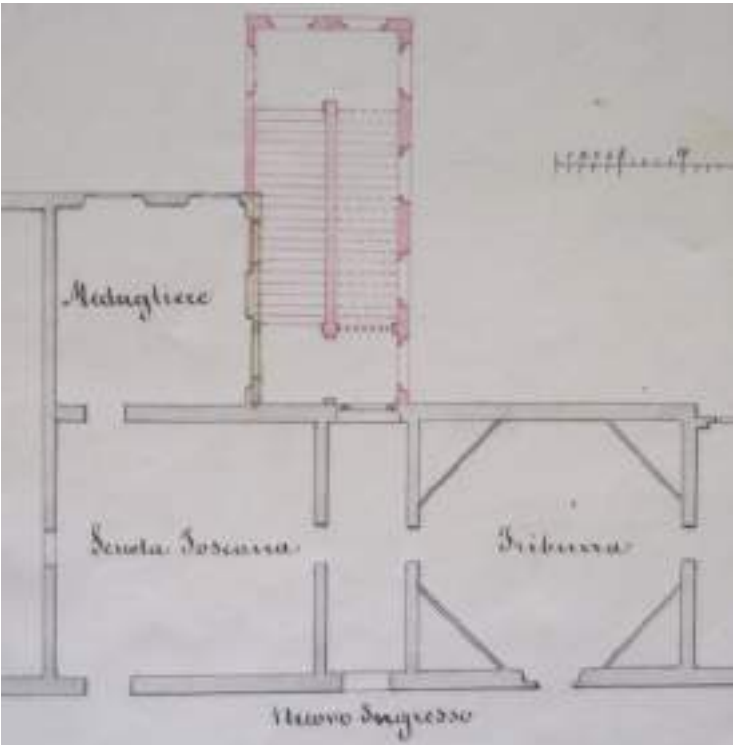
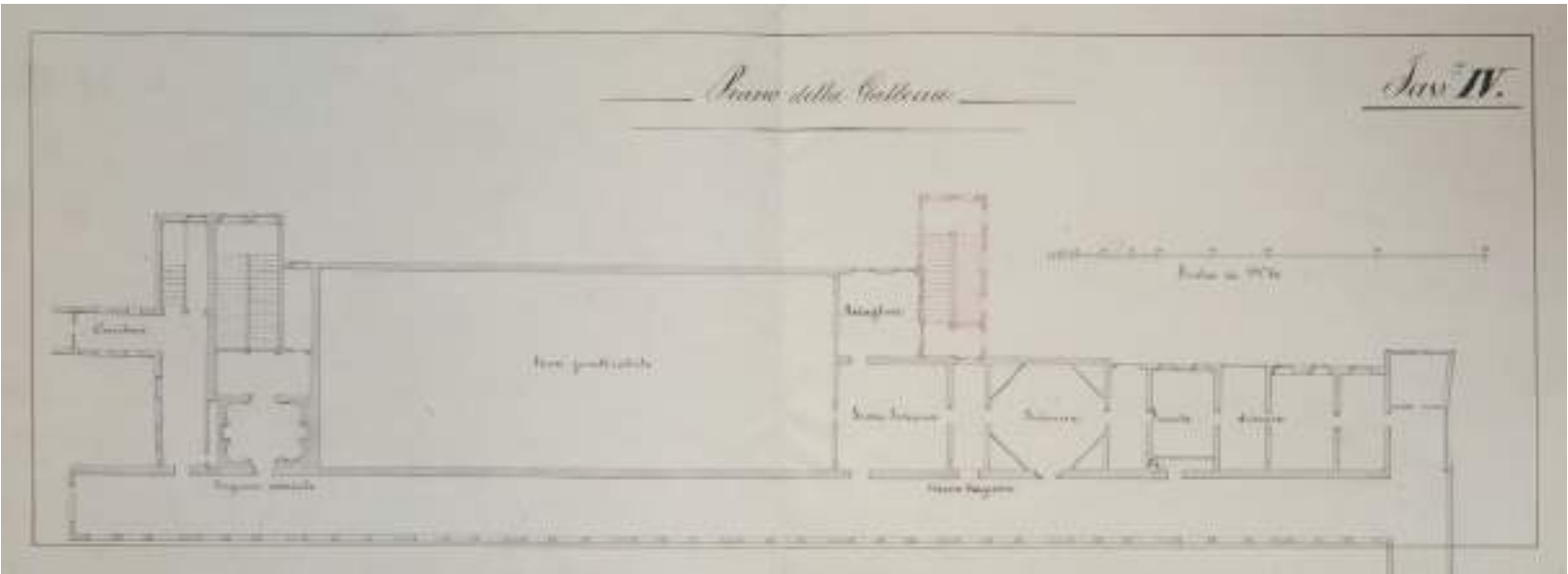
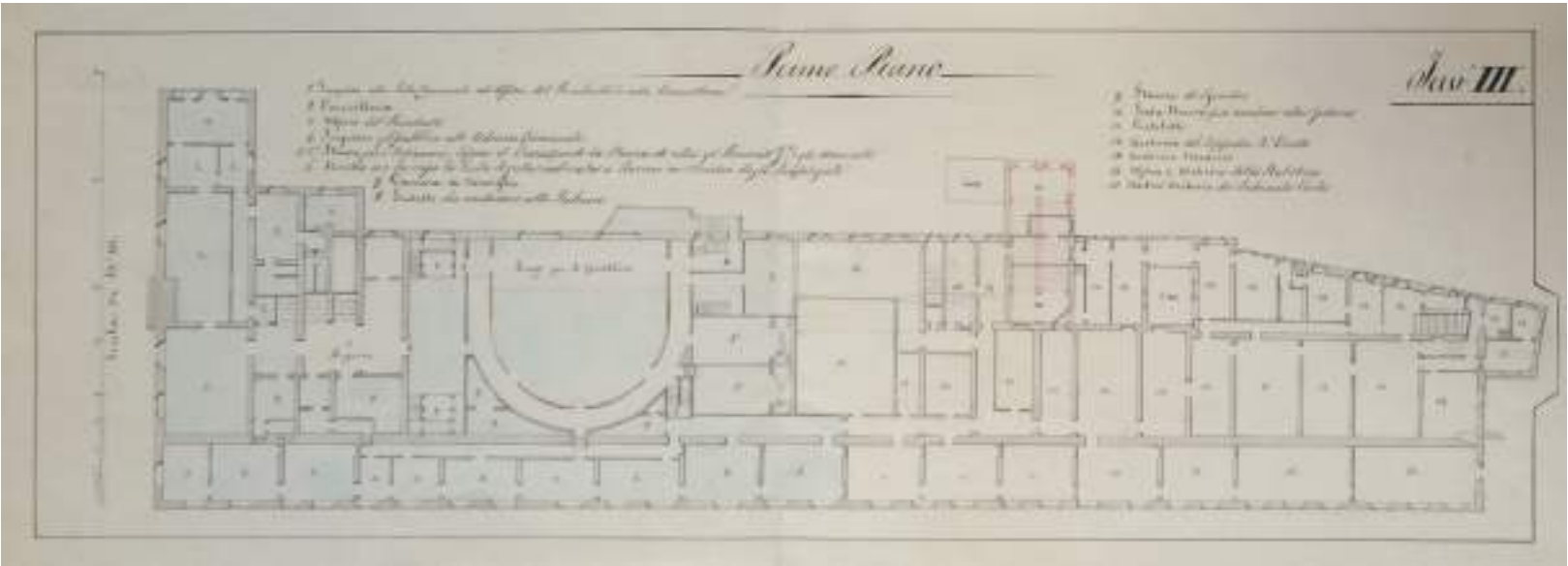


FIG. 5: Francesco Mazzei, Primo piano. Tav. III, 18 settembre 1852 (ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38, ins. 17)

FIG. 6: Francesco Mazzei, Piano della Galleria. Tav. IV, 18 settembre 1852 (ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38, ins. 18)

FIG. 7: Francesco Mazzei, Piano della Galleria. Tav. IV, 18 settembre 1852, dettaglio (ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38, ins. 18)

FIG. 8: Fabbricato degli Uffizi, arco a sesto acuto realizzato in leghe di pietra e laterizi con concio di chiave in arenaria



FIG. 9: Francesco Mazzei, Pianta e sezione dei vani del mezzanino sottostanti alla sala del Medagliere, 1853 (ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, allegato al memoriale del 07/06/1853, *App. doc.*, n. 59)

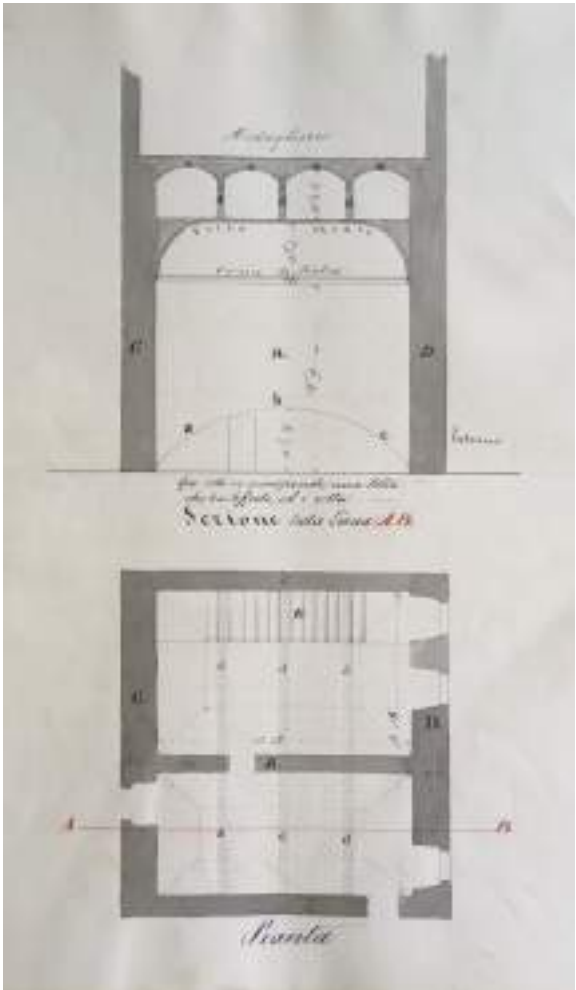


FIG. 10: Fabbricato degli Uffizi, corte interna sulla facciata posteriore con arco a sesto acuto (in basso) e finestre del Terrazzo delle Carte geografiche (in alto)

dell’Archivio di Stato di Firenze denominato *Direzione Generale delle Acque e Strade* (ovvero l’ufficio responsabile dei lavori architettonici che aveva preso il posto, nel 1850, dello Scrittoio delle Regie Fabbriche Lorenesi) e, dopo numerosi tentativi, è stato individuato il corpus documentario che ha permesso di chiarire dubbi e incongruenze emersi durante le fasi di restauro²⁹.

La vicenda si dipana a partire dagli anni tempestosi dei moti risorgimentali del ’48 che avevano investito il governo granducale di Leopoldo II, portando alla concessione dello Statuto e alla conseguente dislocazione della Camera dei Deputati nel vasto ambiente dell’antico Teatro Mediceo precedentemente occupato dalla Corte Criminale. Smantellato però l’intero sistema di garanzie costituzionali nel 1850-1852, lo spazio si rendeva nuovamente libero e disponibile³⁰.

In una lettera datata 2 luglio 1852³¹ del ministro delle Finanze, Giovanni Baldasseroni³², al direttore dei Lavori di Acque e Strade, l’ingegnere Alessandro Manetti³³, si prospetta una duplice ipotesi di utilizzo: ospitare tutto l’organismo della Corte Regia nel fabbricato degli Uffizi – devolvendogli l’uso dell’intera aula teatrale – oppure spostarlo nel palazzo di Giustizia del Bargello³⁴, dove sono disponibili una sala a terreno e delle comode carceri; le tematiche economiche e le esigenze funzionali hanno un peso preponderante sulla scelta, ma altrettanto importanti risultano le istanze di decoro legate alla fruizione dello scalone di accesso alla Regia Galleria degli Uffizi (situata al secondo piano dell’immobile) che, nel suo tratto iniziale, avrebbe dovuto sopportare la commistione d’uso con il pubblico meno ‘selezionato’ della sala delle Udienze criminali (al primo piano). Dopo accurati esami condotti in collaborazione con il presidente della Cancelleria e il procuratore generale della Corte Regia³⁵, l’architetto Mazzei presenta una relazione nella quale sconsiglia il collocamento dell’organismo giuridico nel palazzo di Giustizia³⁶ (o comunque una sua ipotetica suddivisione fra i due immobili), fornendo invece un progetto di massima per un “conveniente e salubre collocamento della Corte Regia”³⁷ negli Uffizi, dotandolo dell’uso dell’aula dell’antico Teatro³⁸ ma non prevedendo la creazione di nuovi sistemi di collegamento verticali³⁹. Allegato alla relazione troviamo un disegno su lucido⁴⁰ come sintesi esplicativa delle soluzioni proposte.

Alessandro Manetti, nel revisionare il progetto, ordina all’architetto Mazzei che venga predisposta una nuova ipotesi progettuale per un accesso differenziato alla Galleria degli Uffizi facendo inserire una nuova scala o prevedendo il prolungamento di quella che già collegava il loggiato degli Uffizi con la Biblioteca Magliabechiana⁴¹. Anche in questo caso vengono allegati i disegni di progetto e le stime di spesa dettagliate per quantificare il costo totale dell’intervento, che – per il progetto della nuova scala – risulterà essere quasi il triplo rispetto alla sistemazione della Corte Regia⁴² (figg. 5-6). In particolare nella tavola IV dell’ultimo piano della Galleria risulta evidente come l’inserimento del nuovo elemento di collegamento verticale implichi necessariamente l’abbattimento della parete meridionale della sala del Medagliere e la sua ricostruzione, indicate nel disegno con i colori giallo (per le demolizioni) e rosso (per le nuove realizzazioni) (fig. 7). È la perizia del 9 settembre 1852 a evidenziare le questioni salienti: la costruzione di un muro in “buone leghe di pietra” e “lavoro di laterizio”, che si regge su di un arco a sesto acuto a piano terreno (fig. 8), deve salire “fino a che si trova quello che limita il Medagliere”⁴³ (fig. 10); il necessario riposizionamento del muro dell’Elba su un filo più interno ne prevede una riduzione di 50 centimetri di spessore, dettaglio che consiglia un completo abbattimento e una ricostruzione “a rottura” della muratura⁴⁴. Per la “riquadratura della scala e della parete del Medagliere” si prevede una spesa di imbianchino/quadratore più che doppia rispetto a quella destinata al muratore⁴⁵: come si può notare, non si fa minimamente riferimento al fatto che la parete da abbattere sia decorata con la pittura murale dell’Elba, sebbene si preveda comunque una riqualificazione finale – congrua al decoro della sala – da affidarsi a un imbianchino, forse Ferdinando Giovannozzi⁴⁶.

Un nuovo avvenimento subentra nella vicenda, portando a un’ulteriore rielaborazione del progetto di Francesco Mazzei nel gennaio 1853: per sovrano decreto, il nuovo Archivio Centrale di Stato deve essere ospitato nel fabbricato degli Uffizi e, dunque, gli uffici della Cancelleria e della Procura della Corte Regia devono ‘far spazio’ a questo nuovo apparato statale. Fin dal febbraio 1852 infatti, “trovando conveniente di riunire sotto una e centrale direzione quanto si riferisce alla miglior tenuta, alla buona conservazione, ed al più conveniente servizio di molti fra li Archivi dello Stato esistenti nella capitale”⁴⁷, era stato decretato di riunire in un’unica collezione documentaria vari fondi archivistici affidandone la soprintendenza al cavalier professore Francesco Bonaini⁴⁸; tale azione era però rimasta in sospeso fino al mese di settembre⁴⁹, nonostante motivi logistico-organizzativi spingessero verso lo sgombrò degli ambienti terreni di Palazzo Medici Riccardi occupati dall’Archivio delle Decime, per poter meglio alloggiare la gendarmeria austriaca che aveva militarmente occupato la città dopo il rientro di Leopoldo II a Firenze⁵⁰. È dunque a partire dal primo novembre 1852 che si stabilisce che gli archivi “vengano depositati e convenientemente custoditi nel primo piano della fabbrica degli Uffizi volta a levante”⁵¹, cosa che ovviamente risulta incompatibile con

il progetto del Mazzei, che destinava tutto lo spazio disponibile alle esigenze della sola Corte Regia: per questo motivo viene inizialmente suggerita una sistemazione alternativa nei locali posti al piano terreno e mezzanino. Di contro, il soprintendente Bonaini ritiene tale soluzione del tutto inadeguata e “molto problematica, quando queste [collezioni documentarie] vengano collocate in stanze poco ventilate e sottoposte all’umidità, come sono quei fondi dello stabile degli Uffizi”⁵²; dopo varie concertazioni e sopralluoghi si giunge a un accordo⁵³, tradotto in disegno nelle nuove tavole di progetto controfirmate – per accettazione – da tutti i partecipanti⁵⁴. Tali modifiche però non riguardano il piano della Galleria, dove rimane ancora in essere il progetto per le nuove rampe di collegamento tra la Biblioteca Magliabechiana, i locali dell’Archivio di Stato e la Galleria degli Uffizi⁵⁵.

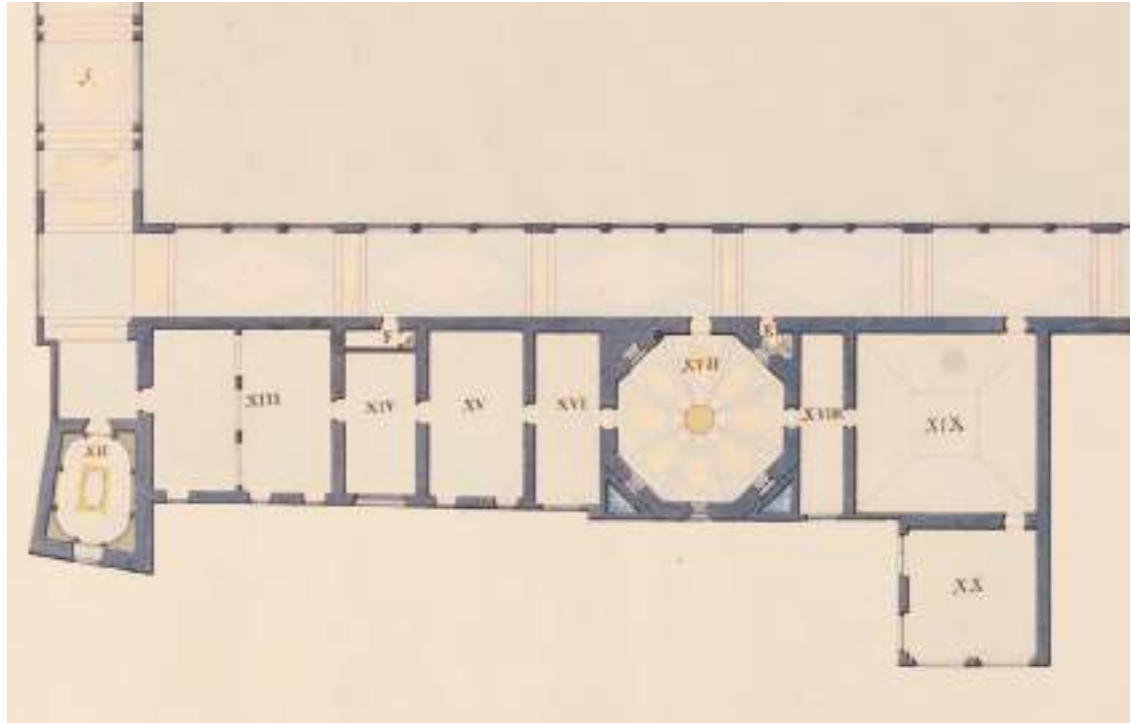
L’ingegner Manetti, nel chiedere all’architetto Mazzei la revisione del progetto, si era raccomandato che “le carte degli Archivi fossero il più possibile collocate a terreno per non sopraccaricare le volte dell’edificio”⁵⁶, individuando nei sistemi di copertura voltati i punti deboli della struttura e presagendo gli esiti di una vicenda già posta nella primitiva perizia del settembre 1852 ma che risulterà cruciale dopo l’inizio dei lavori. La questione riguarda la necessità di intraprendere un intervento di consolidamento strutturale al piano dei mezzanini, demolendo due volte di copertura nelle piccole stanze collocate sotto il solaio del Medagliere; tali volte infatti scaricano il proprio peso sopra un muro in falso: “anni indietro per questo fatto la volta sottoposta pericolava, il muro in falso fu scaricato con farvi un arco, questo giovò alla volta, ma l’arco pinge sulla facciata”⁵⁷. I disegni del Mazzei allegati al memoriale per il direttore Manetti, del 7 giugno 1853 – a cantiere oramai in corso, poiché ufficialmente iniziato il 14 febbraio⁵⁸ – chiariscono concretamente la situazione appena accennata in fase preliminare: l’arco realizzato al piano mezzanino per sostenere la volta aveva causato lesioni nei possenti muri perimetrali (fig. 9: C e D) e nel muro divisorio (B); si era dunque deciso di abbattere quest’ultimo per ottenere un’unica stanza “più capace e più decente sì come era in originaria costruzione”⁵⁹. Ma prima di intraprendere i lavori il Mazzei procedette a una verifica del solaio per capire se occorreva rinforzarlo.

“Feci fare un ponte ed una buca in una delle volte reali e, penetrato nell’interno, riscontrai che sulle volte vi posano tre divisori di mattoni di quarto *ddd* ove sono impostate altre volte *eeee* a sbarra a sostegno del Medagliere (vedasi l’annessa sezione). Ne fui sorpreso [...]; Né a mio credere si può essere tranquilli non essendo avvenuto nulla fin qui, poiché le lesioni che si verificano nei muri, ed in particolare su quello esterno, si fanno più sensibili e rendono accorti di prendere dei provvedimenti, e sollecitamente. E poi, chi garantisce degli effetti di una piccola scossa di terremoto? [...] i lavori da farsi [...] consistono nella traslocazione degli armadi del Medagliere, nella costruzione di un solido palco atto a sopportare i predetti armadi dopo fatto il lavoro, e nella demolizione dei muri e volte posanti in falso”⁶⁰.

La perizia allegata specifica la realizzazione di un nuovo “palco bossolato”⁶¹ [...] in sostituzione delle volticciole [...], eseguito di legname di abete nostrale” e di una pavimentazione in “mattonato [...] con quadranti arrotondati e squadriati”⁶². I fondi per effettuare tale lavoro urgente e straordinario vengono individuati in un “avanzo verificatosi con l’acquisto e collocazione dei bastoni di ferro fuso ai pioli che ornano i Rondeaux del Regio Palazzo Pitti”⁶³: il granduca, presa coscienza dell’“urgenza di adottare un provvedimento per la sicurezza del fabbricato degli Uffizi” e vista “la indeclinabile necessità di operare la demolizione di tutto il muramento”⁶⁴, il 14 giugno 1853 approva l’esecuzione dei lavori.

Si dà rapidamente avvio allo sgombero della sala, di comune accordo con la Direzione delle Gallerie⁶⁵, e all’abbattimento della pavimentazione che si svolge nei successivi mesi di luglio-agosto 1853. A fine settembre la situazione è ancora preoccupante, poiché dopo l’abbattimento del palco si vedono con maggior chiarezza gli “squarci che fanno apprensione” nelle murature: la facciata est “è di solida costruzione ma [...] strapiomba un sesto di braccio” (ovvero 10 centimetri circa); il muro a sud “ove muove la scala della Libreria, strapiomba egualmente ed è poi tutto vuoto e di cattiva costruzione, [...] [con] uno sprone tendente a sostenere la cantonata”. L’architetto propone un provvedimento di consolidamento “indispensabile ed urgente” realizzato con quattro catene metalliche e “con riprendere a sodo il muro vuoto”, ma – qualora si decidesse di “proseguire la scala della Libreria fino alla Galleria, o per lo meno all’Archivio Centrale che non ha conveniente e decente accesso” – tale lavoro sarebbe stato inutile, poiché “per fare la scala, [...] il muro in questione occorre che sia ridotto in minor grossezza”⁶⁶. È dunque con la perizia del 23 settembre 1853 (la cui approvazione è datata al giorno successivo, vista l’estrema urgenza dell’intervento)⁶⁷ che apprendiamo lo svolgersi dei lavori sulla parete meridionale: viene puntellata la copertura e fatti i ponteggi, viene abbattuto e ricostruito il muro con spesse leghe di pietra e mattoni delle fornaci di Signa, e vengono inserite due catene metalliche con i relativi paletti di testata “per ritenere la cantonata a squadra”⁶⁸.

Quanto eseguito sulla parete meridionale nel 1853-1854 è in linea con il primitivo progetto del 1852 e lascia aperta la possibilità di un prolungamento della scala fino al secondo piano: il pianerottolo di sbarco



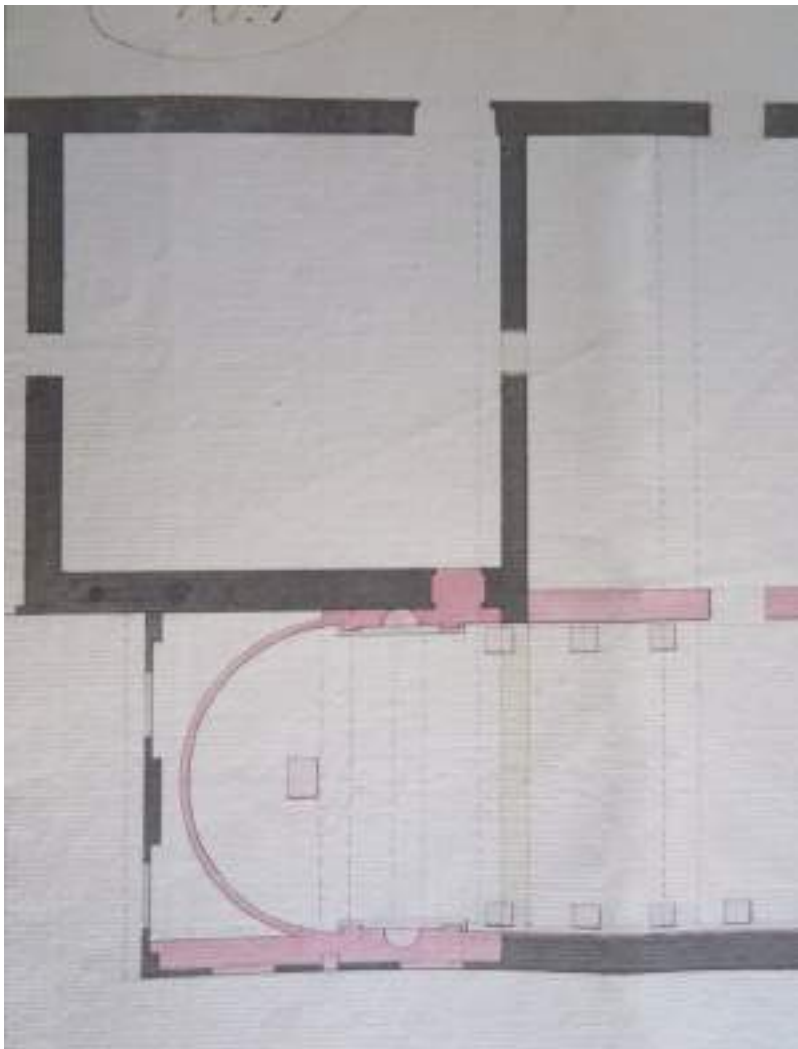
consentirebbe infatti sia un accesso privilegiato alla Galleria attraverso la stanza a nord della Tribuna (ovvero lo stanzino delle *Matematiche*), che un accesso secondario al Terrazzo delle Carte geografiche attraverso una porta collocata in prossimità della connessione con la facciata originale⁶⁹ (fig. 7). È proprio per garantire una facilità di intervento a posteriori, che la parete dell’*Elba* nei pressi dello spigolo sud-occidentale è stata ricostruita senza rinforzi in leghe di pietra: nella termografia, infatti, si può intuire la presenza di una porta rettangolare che nella realtà non è mai stata concretamente realizzata (fig. 2, p. 247).

In tutto questo corposo carteggio, per i dettagli del quale si rimanda all’appendice documentaria, non si fa mai esplicito riferimento alla pittura murale dell’*Elba* collocata sulla parete da abbattere e, vista l’estrema urgenza legata alla precarietà statica delle strutture sottostanti, possiamo ritenere che verosimilmente si sia proceduto a copiare la figura dell’*Elba* prima dell’abbattimento del pilastro e a un suo successivo riporto sulla parete ricostruita, cosa necessaria per garantire il decoro dell’ambiente e il valore estetico-figurativo dell’insieme delle carte del granducato⁷⁰. In una lettera del 22 aprile 1854 il direttore della Galleria Luca Bourbon del Monte, avendo probabilmente avuto informazioni circa un’imminente conclusione del cantiere del Medagliere, domanda ad Alessandro Manetti la ‘restituzione’ della stanza facendo accenno al fatto che possa essere riaperta “la comunicazione con la Galleria e che vi sia fatto il bisognevole per renderla decente al pari delle altre stanze del detto stabilimento”⁷¹: evidentemente ritiene che l’aspetto attuale dell’ambiente non corrisponda al concetto di decoro che si accompagna alla Regia Galleria delle Statue, luogo frequentato quotidianamente da un pubblico internazionale e biglietto da visita dell’illuminato governo asburgico-lorenese⁷². È forse in questo momento che vengono eseguite le pitture murali dell’*Elba* e/o le finte quadrature nelle specchiature delle vecchie finestre⁷³, dato che il successivo 21 giugno il Manetti scrive al direttore della Galleria annunciando la conclusione dei lavori e l’incarico all’architetto Mazzei di effettuare la riconsegna della stanza del Medagliere⁷⁴.

LA RAPPRESENTAZIONE ICONOGRAFICA SETTE-OTTOCENTESCA DELLA GALLERIA

La destinazione d’uso della stanza a Medagliere, stabilita durante il riassetto della Galleria degli anni settanta-ottanta del Settecento a seguito dello spostamento degli strumenti matematici al nuovo Reale Museo di Fisica, è testimoniata in una pianta del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi del 1829 realizzata da Salvatore Guidi, “allunno della Scuola di Architettura dell’Imperiale e Reale Accademia di Belle Arti”⁷⁵ (fig. 11): tale iconografia risulta significativa poiché testimonia i cambiamenti avvenuti nelle sale di accesso al medagliere (fig. 11, XX), ovvero l’unificazione di due gabinetti e tre piccoli ambienti accessori attigui (con obliterazione di una scaletta segreta) in un’unica “stanza grande” (fig. 11, XIX)⁷⁶; quest’ultima, unita alla adiacente “stanza piccola” (corrispondente al già citato stanzino a nord della Tribuna, ovvero lo stanzino delle *Matematiche*: fig. 11, XVIII), formava un unico insieme di sale dedicate alla “Scuola Toscana” che precedeva la Tribuna (fig. 11, XVII)⁷⁷.

FIG. 11: Salvatore Guidi, *Pianta Iperografica dell’Imperiale e Reale Galleria degli Uffizi di Firenze*, 1829, dettaglio (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 7145A)

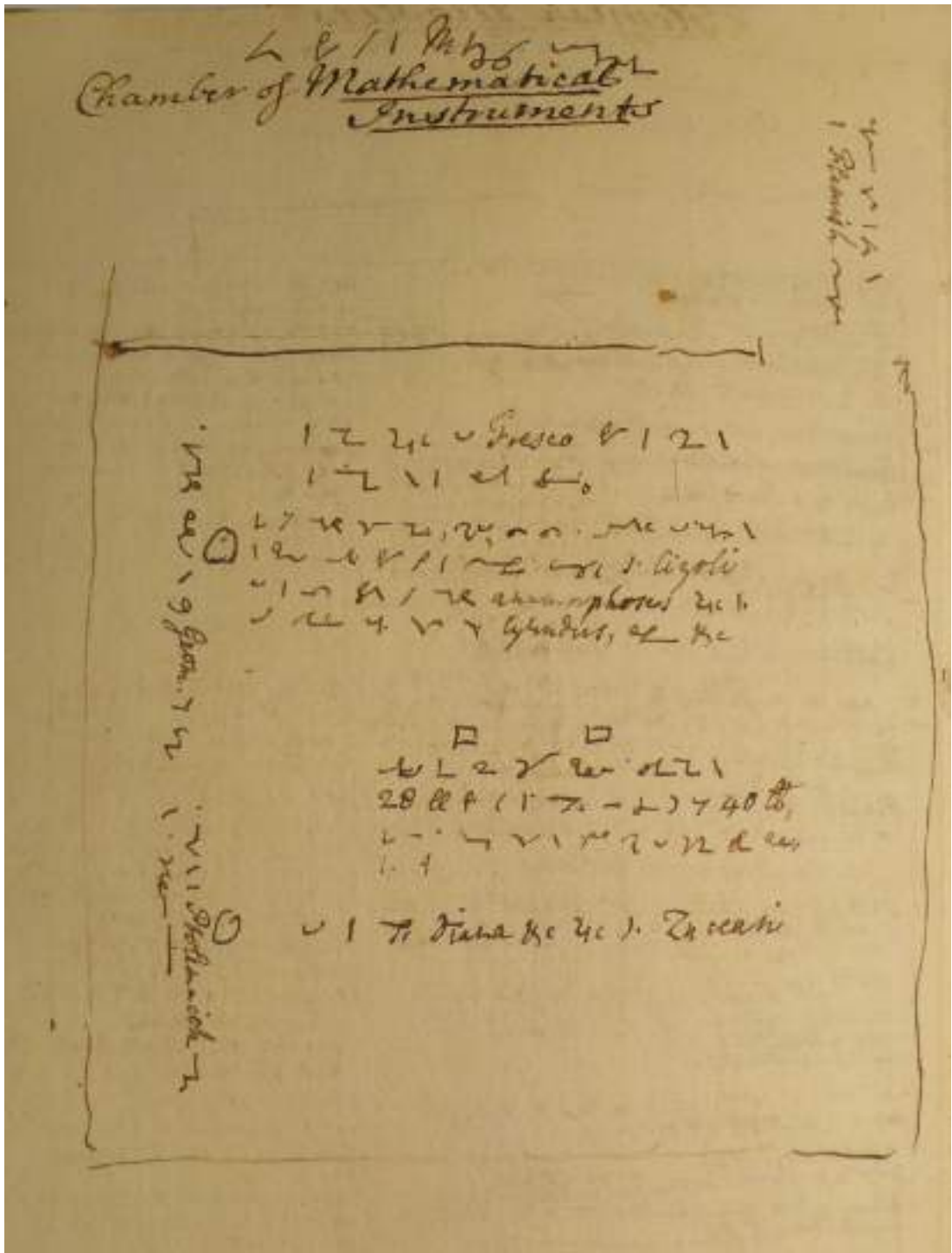
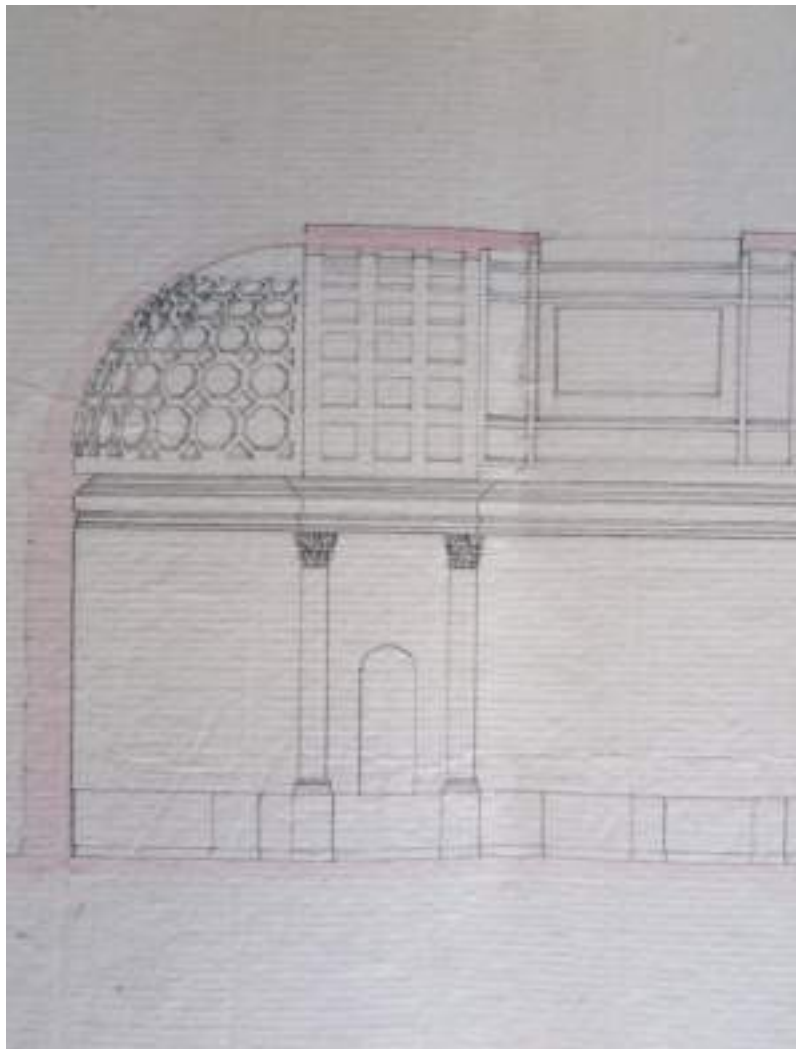


FIGG. 12-13: Luigi de Cambray Digny, Filippo Nini, *Nuovo braccio per le statue*, tavv. n. 1 (pianta) e n. 2 (sezione), 1827, dettaglio (ASF, SFF, FL, 2108A, ins. 98)

Tale assetto spaziale è comunque già testimoniato in un disegno del 1827 inerente a un “nuovo braccio da farsi per gli oggetti di scultura”, messo a punto dagli architetti dello Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche Luigi de Cambray Digny e Filippo Nini⁷⁸. Il progetto, nel proporre la creazione di una nuova sala collocata al secondo piano lungo la facciata tergale del braccio orientale degli Uffizi, prospettava la suddivisione del grande vano a doppio volume dell’antico Teatro Mediceo (cosa che avvenne parzialmente solo alla fine degli anni ottanta dell’Ottocento con la realizzazione delle nuove stanze di Luigi Del Moro) e soprattutto la perdita delle carte geografiche attraverso l’abbattimento della parete nord, il riassetto delle pareti est (con chiusura delle due finestre) e ovest, nonché l’obliterazione della parete sud dietro una terminazione absidata con catino a lacunari, in linea con una riconfigurazione dello spazio di gusto neoclassico (figg. 12-13). Fortunatamente questo progetto rimase sulla carta e almeno due delle tre pitture murali cinquecentesche sono giunte fino a noi.

La ricerca archivistica, oltre a concentrarsi sui documenti testuali, si è dunque avvalsa dell’importante contributo iconografico fornito dalle numerose piante della Galleria riprodotte in guide a stampa, incisioni, disegni progettuali e schizzi manoscritti, molte delle quali sono note e più volte pubblicate: dalle piante di Giuseppe Ruggieri (*Pianta della Galleria e Fonderia*, 1742 – fig. 5, p. 51 – e *Pianta dei lavori ai camini*, 1762)⁷⁹, da cui deriva il cabreo di Praga⁸⁰, alla pianta di Vincenzo De Greyss conservata a Vienna⁸¹ (fig. 2, p. 16), dalla quale è probabilmente stata ricavata la copia parziale conosciuta come *pianta* D. 70⁸² conservata oggi nell’Archivio Disegni della Soprintendenza architettonica di Palazzo Pitti⁸³.

Meno conosciuta è invece un’incisione datata 1783⁸⁴, frutto della correzione della pianta del Pelli Bencivenni del 1779 (fig. 1, p. 134), dalla quale deriva l’incisione pubblicata da Giovan Francesco de Giudici nel 1792⁸⁵. Tale planimetria presenta infatti nel disegno del braccio orientale le trasformazioni apportate dall’architetto Zanobi Del Rosso a partire dal 1780: il nuovo accesso alla Galleria con scala, vestibolo e ricetto, nonché la riconfigurazione del gabinetto di Madama nella testata sul fiume⁸⁶. La legenda indica inoltre le nuove funzioni assunte dai gabinetti e, per quanto concerne il nostro Terrazzo delle Carte geografiche, notiamo una significativa modifica: da “Stanza delle mattematiche, ora dell’Ermafrodito” del 1779 a “Gabinetto delle Monete e medaglie moderne” del 1783 (come effettivamente indicato dal Lanzi nel 1782)⁸⁷.



Fra i disegni manoscritti sono interessanti gli schizzi del ‘taccuino degli Uffizi’ di sir Roger Newdigate compilato in due diversi Grand Tour, il primo effettuato nel 1739 dove viene registrata la “Chamber of Mathematical Instruments”⁸⁸, e il secondo nel 1774 dove compare una pianta della Galleria comprensiva dei gabinetti retrostanti ai corridoi⁸⁹. Come noto, il taccuino di Newdigate è di difficile comprensione poiché realizzato con l’impiego di caratteri stenografici⁹⁰, sebbene l’utilizzo di nomi propri e numeri riesca comunque a fornire alcuni indizi interpretativi: nella camera degli Strumenti matematici vengono rappresentati – proprio come nei disegni di Giuseppe Bianchi – due incerti ‘cerchietti’ in prossimità delle finestre della parete meridionale corrispondenti ai globi terrestre e celeste (“Ptolemaich”), si fa accenno alla calamita armata posta sulla parete orientale (si leggono infatti i riferimenti “28 libbre” e “40 libbre”), alla presenza del quadro di “Diana” (erroneamente attribuito allo “Zuccari”), alla statuetta del “Cigoli” (la *Notomia* del Bargello), al gioco ottico del Buti (ovvero il ritratto catottrico chiamato “anamorphosis”) e alle pitture murali (“Fresco”)⁹¹ (fig. 14). Per quanto riguarda la planimetria generale è già stato rilevato come essa prenda spunto dalla pianta di Edward Wright⁹² – altro amatore inglese in visita alla Galleria nel 1720-1722

FIG. 14: Roger Newdigate, *Chamber of Mathematical Instruments*, 1739 (Warwick, County Record Office, 136 B 3519, fol. 20v)

che aveva utilizzato una semplificazione grafica ‘a crocette’ ripresa da Newdigate⁹³ – e probabilmente anche da una pianta di Giuseppe Ruggieri che il patrizio inglese aveva potuto acquistare già nel 1739⁹⁴. Anche il custode Giuseppe Bianchi doveva ben conoscere quest’ultima planimetria vista la similitudine con il suo disegno schematico del Corridoio Vasariano⁹⁵: tali elementi denotano un forte interesse per la conformazione dell’organismo Uffizi/Corridoio Vasariano/Palazzo Pitti, percepito come unitario e dunque rappresentato (anche) in tal modo nelle planimetrie ufficiali dell’album del 1842.

In ogni caso sembra certo che agli inizi del Settecento circolassero ulteriori piante manoscritte della Galleria, ad esempio quelle oggi conservate all’Archiginnasio di Bologna⁹⁶, attribuite a Sebastiano Bianchi (padre di Giuseppe) da Piera Bocci Pacini⁹⁷ e datate da Valentina Conticelli al 1694-1704⁹⁸: Wright deve essersi ispirato a questo tipo di elaborati per l’utilizzo della grafia ‘a crocette’. Nella pianta bolognese la nostra sala è definita “H. Camera del globo e arnesi di matematica”⁹⁹ e vi si accede dalla porta di comunicazione con la stanza “G. Quadreria di altri quadri fiamenghi ed altri”¹⁰⁰, proprio come si può riscontrare negli appunti di sir Roger Newdigate. Dalla guida del Pelli Bencivenni del 1779 apprendiamo inoltre che Giuseppe Bianchi doveva aver utilizzato gli scritti del padre per redigere la propria pubblicazione sulla Galleria¹⁰¹, scritti che a quell’epoca erano conservati nell’archivio Niccolini: un appunto del direttore Pelli Bencivenni del 3 giugno 1775 ci informa infatti di “codici manoscritti [...] depositati da Francesco Bianchi custode della Galleria [...] presso il sig. marchese abate Antonio Niccolini”¹⁰²; fra questi nove volumi compaiono anche due manoscritti con descrizione della Galleria, la *Relazione della Real Galleria di Toscana composta da Sebastiano Bianchi* e il *Catalogo delle medaglie di seconda grandezza volgarmente dette mezzane con qualche osservazione della Real Galleria di Toscana*¹⁰³: una planimetria esplicativa poteva forse aver corredato tali scritti.

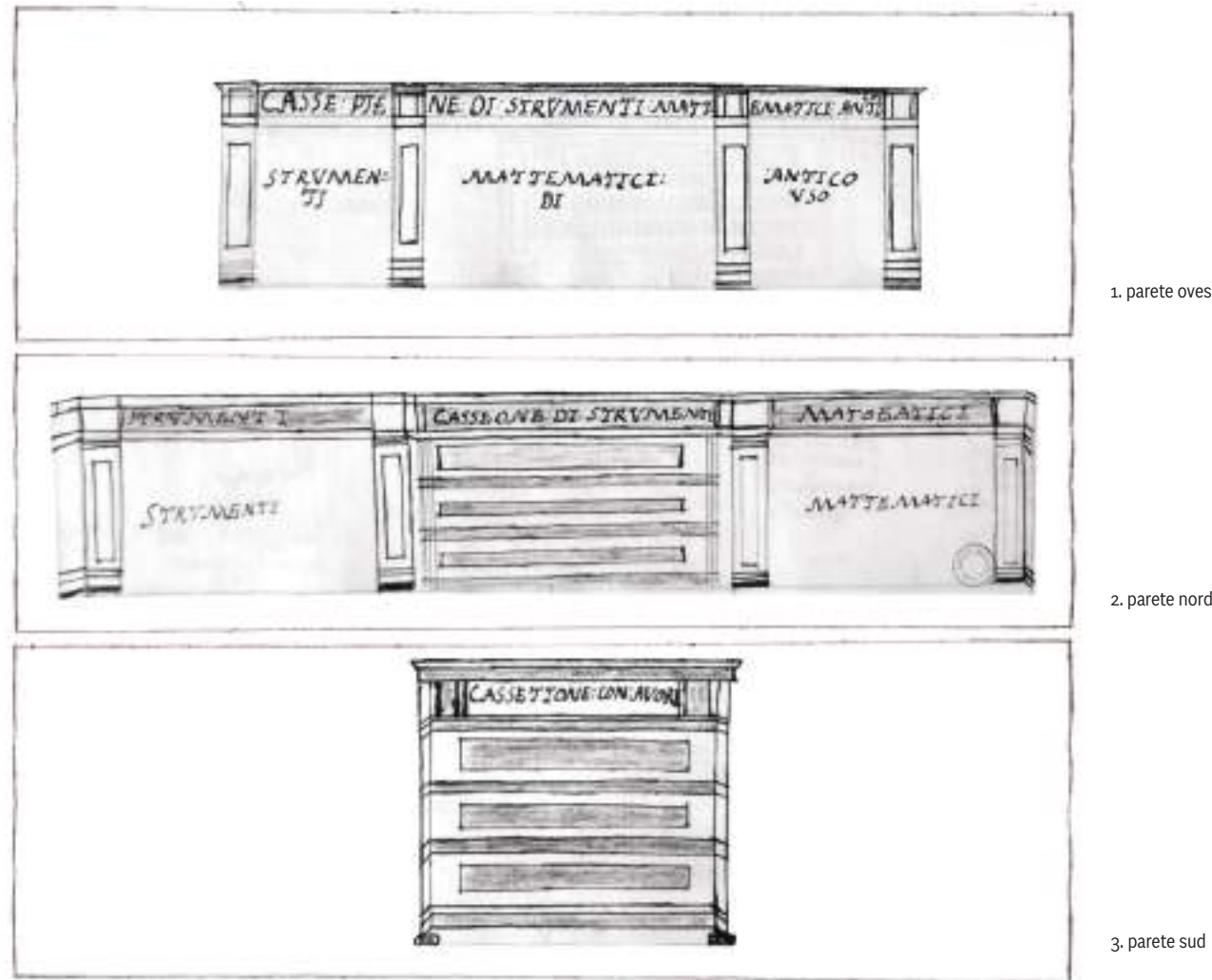
IL SEICENTO: FONTI DOCUMENTARIE E BIBLIOGRAFICHE

La configurazione spaziale del Terrazzo delle Carte geografiche subisce una forte mutazione conseguente al riassetto della Galleria dopo il 1675, in seguito all’arrivo delle collezioni facenti parte dell’eredità del cardinal Leopoldo: fra i numerosissimi oggetti che migrano da Palazzo Pitti agli Uffizi si trovano infatti cimeli galileiani, globi e strumenti scientifici, alcuni dei quali impiegati nei precedenti anni sessanta per le *naturali esperienze* dell’Accademia del Cimento, a cui lo stesso Leopoldo aveva partecipato come membro e protettore¹⁰⁴. Tali strumenti sono destinati a implementare la collezione scientifica già presente agli Uffizi: la dimensione ristretta dello *stanzino delle Matematiche* a nord della Tribuna suggerisce dunque una nuova collocazione nella più capiente *stanza degli Appamondi*, dove la presenza dei globi e delle corografie ben si presta a ospitare l’ampliata raccolta di strumenti matematici¹⁰⁵.

Risalgono infatti al novembre 1677¹⁰⁶ e al gennaio 1678¹⁰⁷ i conti intestati ai legnaioli Paolo Bardi e Carlo Socci riferibili alle armadiature lignee collocate lungo le pareti, la cui commissione è ascritta dai documenti all’architetto di corte Pier Maria Baldi, un allievo del Volterrano e di Ferdinando Tacca con al suo attivo un periodo di formazione romana sotto l’egida di Bernini e Pietro da Cortona, che proprio in quel momento è responsabile del cantiere di ampliamento di Palazzo Medici Riccardi¹⁰⁸. Il lessico spiccatamente tecnico del conto dei legnaioli rimanda infatti a una soluzione compositiva di tipo architettonico, connotata da termini quali “fregio”, “pilastrini” e “cornici risaltate”¹⁰⁹.

Dal confronto fra differenti fonti testuali – il conto dei legnaioli del 1677 e le descrizioni inventariali del 1704, 1753 e 1769¹¹⁰ (fonti che purtroppo non risultano univocamente interpretabili per quanto concerne la dimensione degli arredi)¹¹¹ – e i disegni schematici del manoscritto del Bianchi del 1768 (fig. 15) si può ipotizzare che le armadiature fossero composte da tre mobili: il primo con struttura tripartita, probabilmente dislocato nella parete ovest e contenente gli strumenti più antichi, che i documenti descrivono dotato di cassetta estraibile collocata nel fregio superiore, e battenti rifiniti in noce (“inpiallacciati drento e fuora”) e incardinati su montanti verticali; il secondo, probabilmente posto lungo la parete nord, sempre con struttura tripartita ma inframezzato da un cassettone, dove sono descritti i medesimi “sportelli mastiettati” al cui interno si trovavano vari strumenti matematici; e infine, nel pilastro della parete sud, specularmente alla parete nord, un cassettone contenente avori con “suo coperchio mastiettato” (ovvero ribaltabile), “dua pilastrini dalle parti” e una cassetta estraibile contraddistinta, nella cornice superiore, da risalti della trabeazione.

L’altezza dei mobili di braccia 1 2/3 circa (ovvero 97 centimetri) descritta dai documenti è particolarmente significativa in quanto congruente con l’altezza dei fori e dei perni metallici trovati nelle pareti nord e ovest durante le prime fasi di restauro (figg. 17-18): sappiamo infatti dai documenti del 1853 che gli arredi del Medagliere – risalenti all’epoca dei Medici – erano ancorati alle pareti¹¹² e che, durante la rimozione propedeutica ai lavori strutturali sul solaio, si rovinarono, forse proprio per colpa dei perni metallici saldamente incassati nella muratura (fig. 16).



1. parete ovest

2. parete nord

3. parete sud

Ma com’era la *sala dei Mappamondi* antecedentemente al 1675? Dalle descrizioni dei viaggiatori seicenteschi¹¹³ e dagli appunti manoscritti del Cinelli¹¹⁴ abbiamo una fotografia del nostro ambiente molto diversa, senza alcuna armadiatura fissa alle pareti e con vari oggetti d’arte che mutano nel corso degli anni¹¹⁵, ad eccezione – ovviamente – dei due enormi globi da cui derivava l’appellativo seicentesco della stanza. Le sfere erano infatti estremamente voluminose (più di due metri di diametro) e difficilmente ‘spostabili’, come rilevato da alcuni viaggiatori¹¹⁶ e testimoniato all’epoca del loro trasferimento alla Specola, nella primavera 1776: il direttore Pelli Bencivenni lamentava infatti l’impossibilità di un adeguato allestimento della sala degli Uffizi causata proprio dal loro mancato spostamento da parte di Felice Fontana, direttore del Regio Museo di Fisica, in concomitanza con il prelevamento degli altri strumenti matematici nel 1771¹¹⁷. Sappiamo inoltre che fra il 1606 e il 1613 il globo terraqueo di Egnazio Danti era stato “disfatto, per rifarlo”¹¹⁸ da Matteo Neroni, il cosmografo granducale che viene indicato dall’inventario della Galleria del 1638 quale ‘esecutore’ del globo¹¹⁹, ma che all’atto pratico fu il suo (secondo) ‘restauratore’ (dopo Antonio Santucci delle Pomarance)¹²⁰.

GENESI E CONFORMAZIONE TARDO-CINQUECENTESCA DEL TERRAZZO

Secondo una nota della perizia allegata al progetto del Mazzei del 1852, il solaio del Medagliere “fu fatto – per quanto sembra – per mettere quella stanza a livello con la Galleria”¹²¹, cosa ribadita dalla presenza di un sistema costruttivo in volte di laterizio¹²²: questo particolare fa riflettere sulla genesi cinquecentesca del Terrazzo delle Carte geografiche, dove una differenza di quota fra i solai di calpestio degli ambienti al secondo piano potrebbe infatti far pensare a una originaria struttura più bassa, rialzata in un secondo momento per consentirne una fruizione in parallelo con i restanti gabinetti del braccio orientale, evento che comunque dobbiamo ritenere – se mai si sia verificato – piuttosto ravvicinato nel tempo, probabilmente nell’arco di una decade dalla sua costruzione. A tal proposito non possono essere di aiuto né la pianta di Firenze del 1584 del Bonsignori¹²³ (fig. 1, p. 80), né una riflessione sulla quota delle linee di colmo del tetto (la copertura attuale è infatti frutto di un rifacimento degli anni settanta del Novecento: fig. 19), né – come già rammentato – i libri di Fabbrica dei Tredici Magistrati poiché lacunosi per quei primi anni

FIG. 15: Giuseppe Bianchi, *Armadiature lignee del terrazzo delle Matematiche*, 1768 (da BDU, ms. 67, cc. 77, 78, 80)



FIG. 16: Pernio metallico trovato all’interno della parete settentrionale durante i restauri



FIG. 21: Firenze, Palazzo Vecchio, terrazzo della duchessa Eleonora di Battista del Tasso con capriate lignee decorate da Francesco Ubertini detto il Bachiacca, 1549-1553



FIG. 22: Firenze, Palazzo Vecchio, terrazzo di Saturno di Battista del Tasso con palco ligneo e pitture di Giorgio Vasari, 1551-1558



FIG. 23: Ipotesi visiva del terrazzo coperto tardo-cinquecentesco, fotomontaggio

non sappiamo se il sistema di copertura fosse effettivamente a vista (né tanto meno se fosse decorato come le capriate del Bachiacca a Palazzo Vecchio), oppure se vi fosse un palco ligneo piano¹³⁵, poi sostituito con i quadri di Jacopo Zucchi inviati da Roma il primo febbraio 1588¹³⁶.

Le fasi di cantiere attestate dai documenti della Guardaroba parlano di aprile-maggio 1588 per l'inizio dei lavori alle invetriate del Terrazzo¹³⁷, destinate a chiudere gli intercolumni delle pareti est e sud con finestre a occhi¹³⁸, proprio come quelle presenti nel corridore della Galleria fin dal 1582¹³⁹ e visibili nei noti disegni settecenteschi dell'équipe del De Greyss (figg. 24-25). Nel successivo mese di luglio Ludovico Buti viene retribuito per la decorazione delle volte delle Sale dell'Armeria¹⁴⁰, mentre fra luglio e agosto il pittore si sposta a dipingere sulle pareti del Terrazzo: troviamo infatti i primi pagamenti specificamente riferiti a tale ambiente a fine agosto¹⁴¹, contemporaneamente a quelli del muratore Francesco di Bernardo Zanobini e dei manovali Francesco di Bastiano Ramazotti e Michele d'Antonio di Romagna, retribuiti per "schalcinare le mura, intonacarle per dipingervi su a olio, per ordine di Sua Altezza"¹⁴².

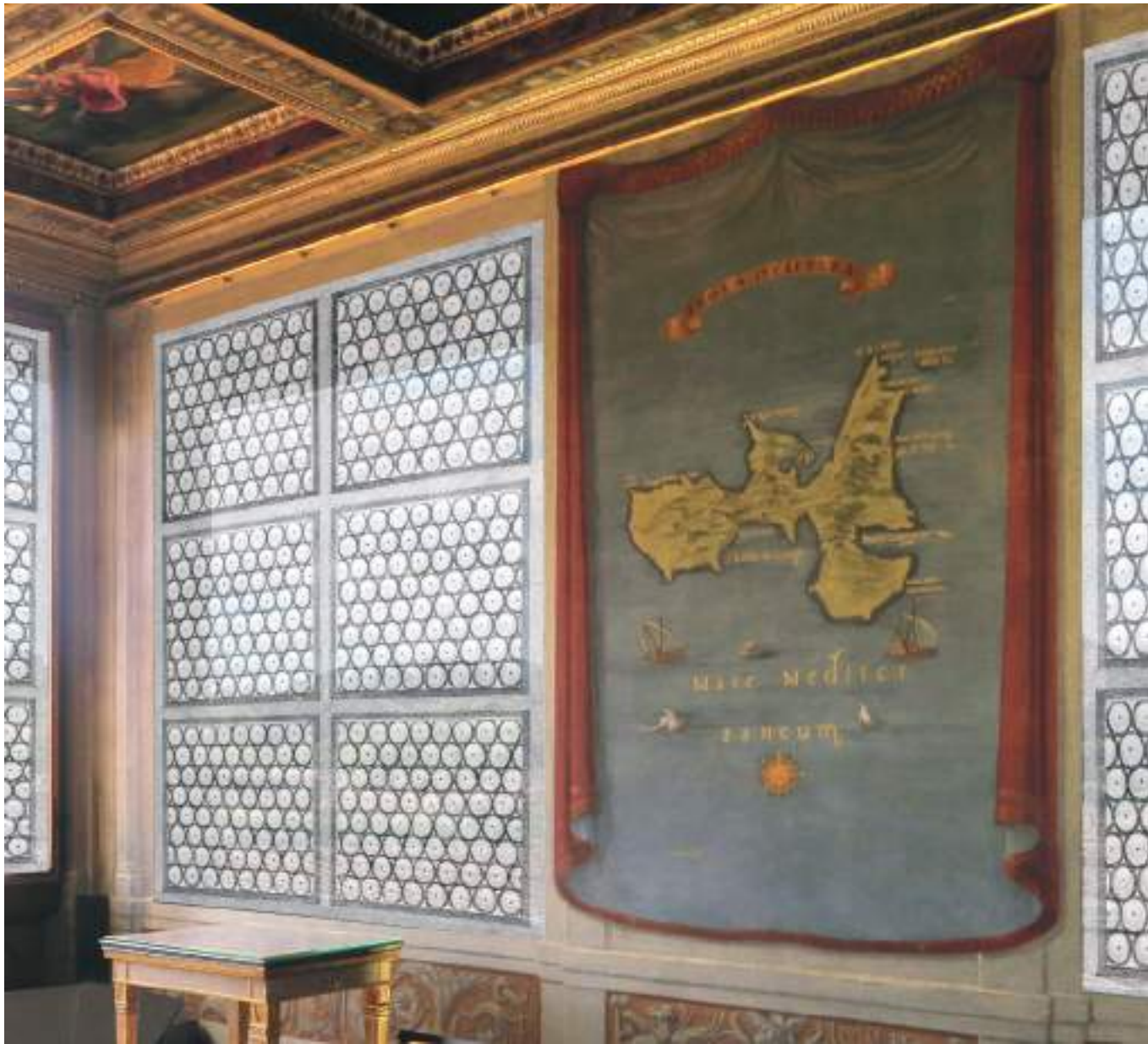
In primo luogo si iniziano a dipingere lo zoccolo basamentale e la parete nord: ne troviamo traccia nei pagamenti di fine settembre¹⁴³, insieme all'approvvigionamento di oro fine battuto utilizzato per miniare le pitture¹⁴⁴ che stanno realizzando "don Stefano cosmografo, frate di Montoliveto, e Lodovico Buti pittore, per profilare la pianta dello Stato di Firenze che si dipignie a olio in detto terrazzo"¹⁴⁵. Si passa quindi a lavorare sul palco ligneo del soffitto, che viene decorato a tempera dal Buti, il quale è retribuito nell'aprile 1589 anche per l'adattamento delle tele zucchesche alle nuove dimensioni degli scomparti del palco¹⁴⁶. Il monaco don Basilio Latini è colui che si occupa dell'oro in polvere¹⁴⁷ (sebbene sappiamo che una parte d'oro in foglia era invece stata fornita dallo stesso Buti)¹⁴⁸ e proprio il 23 giugno viene ricordato "per aver macinato un'oncia [...] d'oro fine [...] tutto consegnato a don Stefano cosmografo e Lodovico Buti pittore consumato da detti in allumare lo Stato di Firenze e Siena dipinto in detto terrazzo": la parete del *Dominio senese* viene dunque realizzata nella primavera del 1589. Nel luglio successivo si conclude anche il pilastro dell'*Elba*¹⁴⁹, si ristucca l'ammattionato della pavimentazione¹⁵⁰ e si registrano i telai lignei delle finestre¹⁵¹, che il conto finale del Buti ci descrive dipinti di "nero arabeschato d'oro fine di foglia a mordente e vernicie fine"¹⁵², proprio come possiamo riscontrare negli infissi dipinti che incorniciano i finti tessuti con le carte geografiche (figg. 26 A-B, p. 243).



FIG. 24: Giuseppe Magni, *Veduta interna della Galleria con le vetrate a occhi*, 1759 circa (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 4493F)

L'insieme decorativo nel suo complesso è contraddistinto da un artificio prospettico che prevede illusionistici elementi architettonici dipinti sulle pareti in maniera speculare rispetto a quelli realmente esistenti (dunque un finto pilastro nascosto 'dietro' la carta dello Stato vecchio e una finta colonna in pietra dietro a quella dello Stato nuovo), che ricordano quanto stava contemporaneamente eseguendo a Palazzo Pitti Alessandro Allori nella loggetta ionica del piano nobile "verso i lecci", anch'esso originariamente terrazzo coperto caratterizzato da una illusionistica apertura verso il paesaggio. La loggetta dell'Allori costituisce un esempio paradigmatico anche per quanto concerne il sistema di aperture, presentando la medesima combinazione di porta e sovrapporta rettangolare che troviamo nella parete ovest del nostro Terrazzo¹⁵³: la finestra originariamente ferrata (come dimostrano le tracce degli alloggiamenti dei ferri, ancora visibili sulla superficie lapidea) permetteva di dare più luce al gabinetto dello studiolo d'Alemagna retrostante¹⁵⁴, proprio come a Pitti permetteva di illuminare la retrostante "camera buia".

L'originaria pavimentazione in mattoni viene riproposta anche dopo la demolizione/ricostruzione del solaio nel 1853-1854, e sarà sostituita nel 1911 da un pavimento 'alla veneziana' visibile in una fotografia storica del 1927 (fig. 3, p. 156), che mostra un vero e proprio seminato alla veneziana e non una semplice pavimentazione in stucco a imitazione del granito (come presente in alcune sale dei mezzanini)¹⁵⁵. La pavimentazione attuale adotta nuovamente il sistema di mattoni in cotto a spina, recuperando una veste formale più congruente con l'ambiente antico attestato dalle fonti¹⁵⁶.



Si conclude qui il nostro percorso di ricerca: un lavoro lungo e articolato (complicato anche dalle restrizioni imposte dall'attuale situazione pandemica), che ha permesso di ampliare le conoscenze su uno dei pochi ambienti degli Uffizi che conserva ancora il proprio aspetto primigenio, sia dal punto di vista estetico che ermeneutico.

FIG. 25: Ipotesi ricostruttiva delle invetrate a occhi nella parete meridionale, fotomontaggio

- 1 BORSI 1974; *Firenze e la Toscana* 1980b; ROMBY 1982.
- 2 LESSMANN 1975; LESSMANN 1976; SATKOWSKI 1979; SATKOWSKI 1993; CONFORTI 1993; CONFORTI 1994-1995; CONFORTI 2012b; *Deliberazioni di partiti* 2007; CONFORTI, FUNIS 2012; *Vasari, gli Uffizi* 2011 e CONFORTI, FUNIS 2016.
- 3 CONFORTI, FUNIS 2016, p. 71. Le carenze sono evidenti nel fondo dei *Nove Conservatori del Dominio e della Giurisdizione fiorentina* presso l'Archivio di Stato di Firenze, per quanto concerne il periodo 1574-1583; le poche informazioni documentarie disponibili sulla fase primigenia si desumono quindi dai libri della *Guardaroba Medicea* e non direttamente dai libri di fabbrica riferibili al cantiere vasariano. Sulla documentazione della fabbrica degli Uffizi per gli anni sessanta-settanta si veda VESTRI 2007, pp. 11-12. Si confronti inoltre l'appendice documentaria di LESSMANN 1975, pp. 229-351.
- 4 Si veda a tal proposito il conto di Ludovico Buti in ASF, *GM*, 183, c. 9r-v (*App. doc.*, n. 8).
- 5 HEIKAMP 1970, p. 21, nota 13 e Cattaneo, in *I Medici e le scienze* 2008, pp. 239 e 241.
- 6 Su Giuseppe Bianchi e le sue descrizioni della Galleria si veda HEIKAMP 1983, pp. 480-487; CONTICELLI 2014 (2015); CONTICELLI 2017; PAOLUCCI 2017.
- 7 PELLI BENCIVENNI 1779, p. 33.
- 8 BDU, ms. 67, cc. 77, 78 e 80: Giuseppe Bianchi, *Catalogo dimostrativo della Reale Galleria austromedicea di Firenze come era nell'aprile del anno MDCCCLXVIII*.
- 9 Questa errata attribuzione è stata pedissequamente riproposta fino alla riscoperta documentaria di Jodoco Del Badia (DEL BADIA 1889, pp. 573-574 e DEL BADIA 1906, p. 13) e alla pubblicazione delle trascrizioni di HEIKAMP 1970, p. 20.
- 10 Sebbene alcuni studiosi avessero ipotizzato che il Serrati/Serratti potesse essere intervenuto solo sulla carta dell'*Elba* (cfr. nota 5), fin dalla fase iniziale del cantiere tale possibilità è stata accantonata. Resta ancora da indagare se il Bianchi possa aver erroneamente indicato il nome di un matematico/cosmografo/geografo effettivamente coinvolto nell'ideazione o in un successivo restauro della carta dell'*Elba*, magari tramandatogli dal padre Sebastiano o da un altro membro della famiglia. Nel Seicento è ad esempio testimoniato un gesuita, padre Giulio Fuligatti da Cesena (1549-1633), in contatto epistolare con Matteo Ricci (il fondatore della missione gesuitica in Cina, coinvolto nella realizzazione della prima edizione del mappamondo *Yudi shanhai quantu*, ovvero la *Carta geografica completa di tutti i regni del mondo*: cfr. Roma, Archivio Storico della Pontificia Università Gregoriana, Curia, F.C. 292rec, pp. 45, 117 (IV), in https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=223352), che verosimilmente potrebbe corrispondere – per assonanza fonetica – al nostro ipotetico ignoto cosmografo. Sappiamo infatti che padre Fuligatti aveva eseguito nel 1606 le determinazioni di latitudine per Siena, fissandone il valore in 43° 20' (MORI 1899, p. 580) e che nel 1616 aveva pubblicato un volume, *De gli horiuoli a sole* (in Ferrara, presso Vittorio Baldini stampator camerale), con dedica al granduca Cosimo II, elementi che indurrebbero a ricondurlo plausibilmente nell'orbita del nostro Terrazzo delle Carte geografiche. Anche Lorenzo Sirigatti, autore di un trattato di prospettiva edito nel 1596 con dedica a Ferdinando I (il ms. originale del 1593 è conservato in BMLF, *Codice Ashburnam*, 1029; PEGAZZANO 2018), sebbene non fosse un religioso potrebbe essere un altro possibile referente da indagare, come gentilmente suggerito da Anna Bisceglia.
- 11 Sulla vicenda della *Battaglia di Anghiari* di Leonardo da Vinci si vedano i recenti indirizzi storico-critici in *La Sala Grande* 2019 e FERRETTI, MERLO, PINI 2019.
- 12 ASU, anno 1913, pos. 2. Galleria degli Uffizi, ins. 6, relazione del 18/11/1913 (*App. doc.*, n. 98). In questa relazione viene espressamente fornita l'indicazione di spessore del muro: inizialmente 30 centimetri poi barrato e sostituito con 75 centimetri, in una nota aggiunta in interlinea. Vedasi i documenti di corredo in ASU, anno 1913, pos. 2. Galleria degli Uffizi, ins. 6, lettere del 24/11/1913 e 01/12/1913 (*App. doc.*, nn. 100-101).
- 13 MORI 1906, p. 186 e GENOVÉ 1927. Sulla nomenclatura della sala e sulla successione cronologica delle vicende si rimanda all'introduzione dei curatori, mentre per le vicende relative ai parametri applicati alle pareti si rimanda al contributo di Daniela Parenti in questo volume, p. 159.
- 14 SABAP, *Archivio Disegni*, Galleria degli Uffizi, cass.7: V. VIGNALI, *Fabbricato degli Uffizi. Spaccato longitudinale sulla linea AA*, 1912, parzialmente pubblicato da Paola Grifoni in GRIFONI 2007, p. 54, fig. 5. Presso il Gabinetto Fotografico degli Uffizi esiste uno scatto di tali disegni, antecedente ai danni conservativi del supporto cartaceo: Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico, n. 5262.
- 15 ASU, anno 1914, pos. 2. Galleria degli Uffizi, ins. 1, lettera del 23/03/1914 e perizia del 18/11/1913 (*App. doc.*, nn. 99 e 102).
- 16 Le ricerche condotte presso l'Archivio della Soprintendenza architettonica di Palazzo Pitti non hanno infatti prodotto risultati, poiché conservano materiale inerente ai “Grandi Uffizi” a partire dal 1940: SABAP, *Archivio corrente*, pos. A-92.
- 17 ASU, anno 1914, pos. 2. Galleria degli Uffizi, ins. 1, perizia del 18/11/1913 (*App. doc.*, n. 99).
- 18 *Ibidem*.

- 19 Cfr. *infra*, pp. 29-32.
- 20 Sull'attendibilità dei disegni di Giuseppe Bianchi vedi HEIKAMP 1983 e CONTICELLI 2014 (2015).
- 21 BDU, ms. 82, nn. 679, 680 (inv. 1704); BDU, ms. 95, nn. 833, 834 (inv. 1753); BDU, ms. 98, n. 1061 (inv. 1769), tutti consultabili nelle trascrizioni disponibili sul sito www.memofonte.it.
- 22 GOTTI 1872, pianta I: *Pianta delle RR. Gallerie degli Uffizi e dei Pitti*, Lit. Pineider e Smorti Firenze. Anche Caterina Caneva, nel 1980, aveva infatti avanzato questa ipotesi: Caneva, in *Inaugurazione della Sala* 1980, p. 13.
- 23 ASU, anno 1890, Regio Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, pos. M1. Galleria degli Uffizi, ins. 20, lettere del 28/11/1890 e 02/12/1890 (*App. doc.*, nn. 96-97), dove è testimoniato un restauro della tela di supporto di uno dei quadri del palco: cfr. in questo volume la sintesi di Anna Bisceglia sulle vicende conservative delle tele dello Zucchi, pp. 263-265.
- 24 Abbiamo notizia di altri interventi più antichi di rifacimento delle coperture della Galleria, come nel 1650 ad opera di Alfonso Parigi il Giovane (ASF, *GM*, 492, ins. 6, cc. 591-595 e ASF, *GM*, 492, ins. 7, cc. 605-616; cfr. *Collezionismo mediceo* 2005, II, p. 768, nota 1), e di ulteriori interventi sulle tele del soffitto causati da infiltrazioni piovane nel 1695 e 1729: INCERPI 2011, pp. 18, 24-25, 27-28.
- 25 ASU, anno 1854, ins. 8, lettera del 21/03/1854 e lettera del 30/08/1853 (*App. doc.*, nn. 78 e 68).
- 26 ASU, anno 1854, ins. 17, lettera del 22/04/1854; vedi anche la lettera del 21/06/1854 (*App. doc.*, nn. 81 e 94).
- 27 ULIVIERI, BENASSI 2015-2016, pp. 237-245.
- 28 Sul Mazzei si veda bibliografia coeva, MAZZEI 1869 e PAZZAGLI 1870; e più recente: CRESTI, ZANGHERI 1978, pp. 152-153; *Dal ritratto* 1985, pp. 9-12; CRESTI 1987, pp. 188-205; GHELLI 2007; nonché i numerosi studi di Denise Ulivieri e Laura Benassi (ULIVIERI, BENASSI 2007, pp. 37-58; ULIVIERI, BENASSI 2009; ULIVIERI, BENASSI 2015-2016).
- 29 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, c.n.n.
- 30 L'antico Teatro Mediceo era stato adibito ad aula della Corte Criminale nel 1839-1840 dall'architetto Domenico Giraldi (CRESTI, ZANGHERI 1978, p. 117) e convertito in Camera dei Deputati toscani, su progetto dell'architetto Giuseppe Martelli, nel 1848 (ivi, pp. 143-144). Sulla vicenda si veda BEMPORAD 1978, p. 118.
- 31 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, lettera del 02/07/1852 (*App. doc.*, n. 30).
- 32 Sui lavori pubblici finanziati dal Ministero delle Finanze cfr. BALDASSERONI 1871.
- 33 Su Alessandro Manetti cfr. CRESTI, ZANGHERI 1978, pp. 135-136; *Alla scoperta* 1984; BARSANTI 2009.
- 34 Il vero e proprio restauro del Bargello da parte del Mazzei inizierà alcuni anni dopo, nel 1857, e proseguirà fino all'inaugurazione del Museo Nazionale nel 1865 (ULIVIERI, BENASSI 2015-2016, pp. 243-245); antecedentemente, nel 1840-1845, alcuni progetti di risistemazione di una parte dell'edificio erano stati predisposti dall'architetto Francesco Leoni (*Dal ritratto* 1985, pp. 9-12): evidentemente in quel momento – 1852 – il palazzo di Giustizia era uno spazio in cerca di una precisa definizione formale e funzionale, e quindi ipoteticamente impiegabile per le necessità della Corte Regia, da un po' di anni 'sacrificata' all'interno di spazi residuali del fabbricato degli Uffizi.
- 35 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, lettere del 06/07/1852, 08/07/1852, 10/07/1852, 12/07/1852 (*App. doc.*, nn. 31-35).
- 36 Sia l'architetto Mazzei che i due ministri sottolineano l'importanza storico-artistica dell'immobile: ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, relazione del 03/08/1852 e memoriale del 29/07/1852 (*App. doc.*, nn. 37-36). L'interesse intorno a questo edificio era andato infatti crescendo – anche nell'opinione pubblica – dal 1840, anno dei ritrovamenti dell'immagine dantesca nella cappella del primo piano, fino all'effettivo inizio dei lavori di restauro del Mazzei nel 1857.
- 37 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, memoriale del 29/07/1852 (*App. doc.*, n. 36).
- 38 Sulla rimozione degli stalli lignei dei deputati si veda ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, relazione del 03/08/1852 e memoriale del 29/07/1852 (*App. doc.*, nn. 37-36).
- 39 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, memoriale del 29/07/1852 (*App. doc.*, n. 36).
- 40 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, ins. 13 (*App. doc.*, n. 38).
- 41 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, lettera del 18/09/1852 (*App. doc.*, n. 41). Sulla branca iniziale di collegamento fra loggiato e biblioteca cfr. LESSMANN 1976, p. 236, nota 9.
- 42 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, perizie n. 15 del 06/09/1852 e n. 16 del 09/09/1852 (*App. doc.*, nn. 39-40); ivi, ins. 15-18: disegni allegati alla relazione del 03/08/1852 (*App. doc.*, nn. 38, 42-45).

- 43 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, perizia n. 16 del 09/09/1852, nn. 4, 6 (*App. doc.*, n. 40).
- 44 Ivi, n. 10.
- 45 Ivi, n. 40.
- 46 Ferdinando Giovannozzi è coinvolto in numerosi lavori di imbiancatura nella fabbrica degli Uffizi: ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, perizia n. 21 del 15/01/1853; lettera dell'11/02/1853; perizia n. 25 del 18/10/1854 e perizia n. 9 del 06/06/1854 (*App. doc.*, nn. 52, 55, 95, 87). In particolar modo è segnalato per lavori di imbianchino negli ambienti destinati ad Archivio Centrale di Stato, nel registro generale dei conti delle Fabbriche del Circondario di Firenze del mese di giugno 1854, termine dei lavori (ASF, *SFF*, Ufficio Verificatori, 68, n. 81 del giugno 1854).
- 47 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, Regio Decreto del 20/02/1852 (*App. doc.*, n. 26).
- 48 Sull'ordinamento del Bonaini e la collocazione degli archivi al primo piano degli Uffizi si veda MARTELLI 2011, pp. 362-363. Sul progetto per l'archivio centrale: BEMPORAD 1978, pp. 119-122.
- 49 Fu infatti emanato un nuovo Regio decreto il 30 settembre 1852: ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, informazione del 28/10/1852 (*App. doc.*, n. 46).
- 50 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, lettere del 02/03/1852, 04/03/1852 e 28/01/1853 (*App. doc.*, nn. 28-29, 53). Sulle vicende storico-politiche: CONTI 2005.
- 51 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, informazione del 28/10/1852 (*App. doc.*, n. 46).
- 52 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, lettera del 13/11/1852 (*App. doc.*, n. 48).
- 53 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, relazione del 15/01/1853 (*App. doc.*, n. 50).
- 54 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, disegni allegati alla relazione del 15/01/1853 (*App. doc.*, n. 50).
- 55 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, relazione del 15/01/1853 (*App. doc.*, n. 50).
- 56 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, lettera del 28/01/1853 (*App. doc.*, n. 53).
- 57 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, perizia n. 16 del 09/09/1852, n. 11 (*App. doc.*, n. 40).
- 58 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, lettera del 14/02/1853 (*App. doc.*, n. 56).
- 59 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, memoriale del 07/06/1853 (*App. doc.*, n. 59), cfr. fig. 9.
- 60 *Ibidem*.
- 61 Per “palco bossolato” si intende un solaio dove piccole assi chiamate “bossole” sono poste a chiusura dei vuoti fra travi e correnti: JAOUL 1874, pp. 383-384, n. 21.
- 62 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, perizia n. 21bis del 07/06/1853, nn. 1-2 (*App. doc.*, n. 60).
- 63 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, informazione del 10/06/1853, lettere del 20 e 21/10/1853 e del 02/01/1854 (*App. doc.*, nn. 61, 74-75, 49 e 76).
- 64 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, rescritto granducale di approvazione, datato 14/06/1853, allegato alla lettera del 10/06/1853 (*App. doc.*, n. 62).
- 65 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, lettera del 28/06/1853 (*App. doc.*, n. 66; copia in n. 67).
- 66 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, lettera del 23/09/1853 (*App. doc.*, n. 69).
- 67 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, perizia n. 19 del 23/09/1853 (*App. doc.*, n. 70).
- 68 *Ibidem*. Si cerca di rinforzare ulteriormente lo spigolo della muratura attraverso un saldo collegamento con la cantonata del muro, che poi verrà modificato nel Novecento con l'inserimento del pilastro in pietra arenaria. La messa in opera di questo tipo di consolidamento murario in pietra e mattoni, con l'inserimento di catene metalliche, è visibile in tanti edifici storici e facilmente riconoscibile (quando privo di intonaco di finitura) per il suo caratteristico aspetto estetico a righe rosse e grigie. Nel caso del Terrazzo delle Carte geografiche, ovviamente non era possibile il riconoscimento visivo della tecnica costruttiva impiegata per la presenza delle pitture murali, ma puntuali indagini materiche condotte nel dicembre 2020 dal professor Massimo Coli e dall'architetto Anna Ciuffreda (che ringraziamo) hanno dimostrato come i materiali costitutivi del muro dell'*Elba* siano effettivamente mattone e pietra, come indicato dalla perizia dei lavori del 23 settembre 1853.
- 69 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, lettera del 18/09/1852 (*App. doc.*, n. 41); ivi, ins. 18: *Piano della Galleria*. Tav. IV (*App. doc.*, n. 45), cfr. fig. 6.
- 70 Sebbene nel 1853 esistessero aggiornate conoscenze cartografiche sull'isola d'Elba, basti pensare alla *Carta Geometrica della Toscana* di Giovanni Inghirami, alla cartografia militare austriaca o alla mappatura catastale, sembra che non si sia voluto procedere a un aggiornamento dei contenuti topografici della carta, ma piuttosto a una sua ridipintura per motivi estetico-formali. La presenza di fori (dovuti all'inserimento di chiodi) in prossimità delle aree figurative della pittura murale potrebbe infatti testimoniare l'impiego di cartoni (cfr. il contributo di Anna Medori *et al.* in questo volume, pp. 246-248). Inoltre i toponimi “capo Rocci” – per l'odierna Enfolà – e “Enfata” – per l'odierna isola dei Topi – sono inusuali nell'Ottocento (cfr. SABBADINI 1919-1920; così come nel XVI secolo, cfr. *La guerra* 1912), ma presenti nella

- carta del 1608 di Giuseppe Rosaccio (“capo Rocci” ed “Enfa”), cosa che attesta dunque un loro uso in epoca ferdinandea.
- 71 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, lettera del 22/04/1854 e ASU, anno 1854, ins. 17 (*App. doc.*, nn. 80 e 81).
- 72 Nelle perizie dei lavori si fa spesso riferimento a opere di finitura necessarie per il “decoro” degli ambienti, come ad esempio in ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, perizia n. 21 del 15/01/1853, nn. 10, 22, 32, 39 (*App. doc.*, n. 52).
- 73 I computi estimativi per l'apposizione di catene e la ricostruzione di un muro testimoniano infatti lavori svolti nei mesi di ottobre-dicembre 1853: ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, lettera del 02/01/1854, prospetto n. 3 (*App. doc.*, n. 76).
- 74 ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, lettera del 21/06/1854 e ASU, anno 1854, ins. 17 (*App. doc.*, nn. 93-94). Già il 14 giugno si informava dell'imminente conclusione dei lavori: ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, lettera del 14/06/1854 (*App. doc.*, n. 92).
- 75 GDSU, 71455: S. GUIDI, *Pianta Iperografica dell'Imperiale e Reale Galleria degli Uffizi di Firenze*, 1829. Cfr. fig. 11.
- 76 Il gabinetto che dava accesso al Terrazzo delle Carte geografiche, nel Seicento, era allestito con alcuni studioli lignei fra cui lo stipo di ebano con organo meccanico e orologio sommitale (oggi a Palazzo Pitti, nel Tesoro dei Granduchi già Museo degli Argenti: Firenze, Gallerie degli Uffizi, *Inventario Oggetti d'Arte* 1911, n. 1541), che l'arciduca Leopoldo del Tirolo, marito di Claudia de' Medici, aveva donato al granduca Ferdinando II e che gli inventari rammentano come “lo stipo d'Alemagna”. Vi era inoltre il tavolo in commesso di pietre dure rappresentante il porto di Livorno realizzato fra il 1601 e il 1604 dall'intagliatore Cristofano Gaffurri, su disegno di Jacopo Ligozzi (Firenze, Gallerie degli Uffizi, *Inventario Mobili Artistici* 1905, n. 1505). Cfr. Caneva, in *Inaugurazione della Sala* 1980, p. 15.
- 77 Lavori per l'apertura di un lucernario in tale stanza, ascrivibili al 1821, sono citati da GODOLI 1983, pp. 48-49.
- 78 ASF, *SFF*, FL, 2108A, ins. 98, cit. in CONFORTI, FUNIS 2016, p. 128. Su Luigi de Cambray Digny e Filippo Nini cfr. CRESTI, ZANGHERI 1978, pp. 74-75 e 168.
- 79 G. RUGGIERI, *Piante de palazzi, giardini, ville et altre fabbriche dell'Altezza Reale del Serenissimo Gran Duca di Toscana*, 1742 conservata in BNCF, Pal. 3 b1-5, Str. 1439, c. 9r; ID., *Dimostrazione in pianta delle mura che compongono l'Imperiale Galleria...*, 1762 in ASF, *SFF*, FL, 1973, fasc. 37, pubblicate in CONFORTI-FUNIS 2016, pp. 71-72.
- 80 Národní Archiv Praha, *Rodinný Archiv Toskánských Habsburku*, Map, B.A. 49, c. 110: *Pianta della Galleria all'ultimo piano della Real Fabbrica degli Uffizi di S.A.R.*, 1775 circa.
- 81 B.V. DE GREYSS, F. ROSSI, C. VALVANO, *Galeria imperiale di Firenze*, Firenze 1748-1765, ms., Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Cod. Min. 32 / 1 HAN MAG, consultabile online (https://search.onb.ac.at/primo-explore/fulldisplay?docid=ONB_alma21293499510003338&context=L&vid=ONB&lang=de_DE&search_scope=ONB_gesamtbestand&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=default_tab&query=any,contains,de%20greyss&mode=basic;consultato il 26/10/2021) e pubblicata in *Gli Uffizi* 1983, fig. 40 e *Leopoldo de' Medici* 2017, p. 209.
- 82 *Mostra documentaria* 1958, p. 23, n. 124.
- 83 SBAPF, *Archivio Disegni* (già Museo di Firenze Com'Era), cass. 7 Firenze Galleria degli Uffizi, *D. 70: Pianta della Reale Galleria avanti la sua riduzione*, XVIII secolo, pubblicata in GRIFONI 2007, p. 48, fig. 1 e GODOLI 1983, p. 38, fig. 2. Il Terrazzo delle Carte geografiche non è rappresentata, ma l'indicazione “Stanze delle cere e delle matematiche” ne palesa la presenza dietro la saletta d'ingresso comunicante con il corridoio est della Galleria.
- 84 ASF, *Segreteria di finanze*, Affari prima del 1788, 437: D. BENVENUTI (disegnatore), G. CANOCCHI (incisore), *Pianta della Reale Galleria di Firenze*, fatta nel 1779 e corretta nel 1783.
- 85 L. ROMANELLI (disegnatore), G. CANOCCHI (incisore), *Pianta della Reale Galleria di Firenze*, Arezzo 1792, in DE GIUDICI 1792.
- 86 MANDÒ 1995 (1996), pp. 110-111.
- 87 LANZI 1782, pp. 207-210.
- 88 Warwick, County Record Office, 136 B 3519, fol. 20v.
- 89 CONTICELLI 2015, p. 97, fig. 4 (“h= Mathematical instruments”).
- 90 Ivi, p. 95.
- 91 Per quanto riguarda gli strumenti scientifici si rimanda al contributo di Filippo Camerota in questo volume, pp. 127-130.
- 92 WRIGHT 1730, vol. II, pp. 396-397 (p. 405: “Mathematical Chamber”).
- 93 CONTICELLI 2015, pp. 96-97 e figg. 4-5.
- 94 Tale elemento si desume dai conti di viaggio di sir Roger Newdigate (ivi, p. 97, nota 38), ma anche dall'evidente somiglianza del tratto fra lungarno Archibusieri/chiesa di Santa Felicità

- in due piante: quella del Corridoio Vasariano del Newdigate (ivi, p. 111, fig. 21) e quella di G. RUGGIERI, *Pianta del Giardino reale detto Boboli con l'aggiunta di tutta la gita del Corridore, che unisce due palazzi, cioè il Palazzo Reale detto de' Pitti, e quello detto Palazzo Vecchio* (BNCF, Pal. 3 b1.5, Str. 1439, c. 6r, pubblicata in *Vasari, gli Uffizi* 2011, p. 77).
- BDU, ms. 67, c. 44.
- BCAB, ms. B 107, cc. 253v-254r: S. BIANCHI, *Pianta della Reale Galleria del Serenissimo Gran Duca di Firenze*, pubblicata in CONTICELLI 2017, p. 180, fig. 3. Bocci Pacini pubblica anche lo schizzo preparatorio di c. 255r: BOCCI PACINI, VERONA 1999 (2001), p. 238, fig. 4.
- Ivi, pp. 233-238.
- CONTICELLI 2017, p. 179, nota 17.
- BCAB, ms. B 107, cc. 253v-254r. Conticelli (CONTICELLI 2017, p. 181) riporta una diversa lettura: "camera del globo e a metà mathematiche".
- Overo la sala che nel Seicento era caratterizzata dalla presenza dello studiolo di Alemagna.
- PELLI BENCIVENNI 1779, pp. 403-404. La guida a stampa di Giuseppe Bianchi descrive anche la "Sesta Camera detta delle Mattematiche": BIANCHI 1759, p. 191.
- ASU, anno 1775, filza VIII, ins. 22 (*App. doc.*, n. 23).
- Ibidem*.
- Sull'argomento si vedano Mara Miniati e Valentina Conticelli in *Leopoldo de' Medici* 2017.
- Cfr. *I Medici e le scienze* 2008.
- ASF, *GM*, 907, c. 1006r, cit. in CONTICELLI 2017, p. 182, nota 24 (ma con datazione differente). Per la trascrizione del conto del 23 novembre 1677 si veda *App. doc.*, n. 14.
- ASF, *GM*, 842, c. 127r, cit. in CONTICELLI 2017, p. 182, nota 24. Si veda la trascrizione in *App. doc.*, n. 15.
- Atlante del Barocco* 2007, pp. 418, 625 e CHIARELLI 1963.
- Cfr. ASF, *GM*, 907, c. 1006r (*App. doc.*, n. 14).
- BDU, ms. 82, c. 79v, nn. 676-678 (inv. 1704); BDU, ms. 95, c. 79r, nn. 830-832 (inv. 1753); BDU, ms. 98, cc. 169v-170r, nn. 1058-1060 (inv. 1769).
- Queste fonti riportano indicazioni dimensionali discordanti fra di loro, soprattutto per quanto concerne la lunghezza dei singoli oggetti e, in un caso, l'altezza del cassettone: per questo motivo tali documenti non sono facilmente e univocamente interpretabili; si è dunque fatto ricorso all'iconografia di Giuseppe Bianchi che, ancorché semplificata e non in scala, è risultata estremamente utile e, per alcuni elementi, chiarificatoria.
- ASU, anno 1854, ins. 8, lettera del 30/08/1853 (*App. doc.*, n. 68).
- Evelyn, in *Collezionismo mediceo* 2005, pp. 702-703; DE MONCONYS 1665, p. 111; Lassels, in *Collezionismo mediceo* 2005, pp. 416-417; Skippon, in *Collezionismo mediceo* 2002, pp. 1067-1070.
- BNCF, *Magliabechiano*, XIII, 34, cc. 254r-v.
- Durante il XVII secolo la sala ospita arredi mobili, fra i quali tavoli di alabastro cotognino orientale e di pietre dure, uno rappresentante una città in Boemia (forse il tavolo di pietre dure oggi a Palazzo Pitti, nel Tesoro dei Granduchi già Museo degli Argenti: Firenze, Gallerie degli Uffizi, *Inventario Mobili Artistici* 1905, n. 1507) e uno con fiori agli Uffizi (ivi, n. 1508): Lassels, in *Collezionismo mediceo* 2005, p. 168; Skippon, in *Collezionismo mediceo* 2002, p. 637 e CINELLI in BNCF, *Magliabechiano*, XIII, 34, c. 254v; busti granducali in porfido, un dipinto attribuito a Michelangelo dal Cinelli e oggetti curiosi quali il gioco ottico del Buti e una poco chiara "gabbia da uccelli fatta da un frate che ci ha lavorato 14 anni": BNCF, *Magliabechiano*, XIII, 34, c. 254r.
- Lassels, in *Collezionismo mediceo* 2005, p. 168.
- ASU, anno 1771, filza IV, ins. 21 (*App. doc.*, nn. 16-21) e ASU, anno 1776, filza IX, ins. 17 (*App. doc.*, nn. 24-25).
- LAMBERINI 2013, p. 15, nota 53; LAMBERINI 1989, p. 38, nota 28; *Il Museo* 1968, p. 42, nota 13 e *Catalogo degli strumenti* 1954, pp. 37-39, nota 1. I documenti archivistici citati in tali pubblicazioni sono stati rintracciati e trascritti: ASF, *GM*, 262, c. 176 e ASF, *GM*, 823bis, ins. 3, c. 10 (*App. doc.*, nn. 10 e 9).
- BDU, ms. 76, c. 61r-v (inv. 1638) (*App. doc.*, n. 12). Nell'inventario del 1635 è invece omesso il nome del supposto 'esecutore' del globo: BDU, ms. 75, c. 116sn (inv. 1635) (*App. doc.*, n. 11).
- LAMBERINI 2013, p. 16. Cfr. anche PACETTI 2008, pp. 30-35; CASALI 2008, pp. 269-270; *Collezionismo mediceo* 2002, pp. 105-106 e il contributo di Filippo Camerota in questo volume, pp. 124-125.
- ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, perizia n. 16 del 09/09/1852, n. 13 (*App. doc.*, n. 40).

- ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, sezione sulla linea AB nel memoriale del 07/06/1853 (*App. doc.*, n. 59), cfr. fig. 9.
- Nella pianta del Bonsignori del 1584 sono ben riconoscibili, sul retro della facciata/schermo degli Uffizi, il volume scatolare del Teatro Mediceo, l'ottagono della Tribuna buontalentina e una serie di ambienti adiacenti riconducibili ai profili dell'Armeria e del camerino di Madama (quest'ultimo con andamento perpendicolare rispetto al corridoio della Galleria). Anche il profilo della Biblioteca Magliabechiana (l'allora Teatro di Baldracca) è individuabile dalle dimensioni estese del fabbricato e dal suo parallelismo con via dei Castellani. Ciò che sfortunatamente risulta poco chiaro è invece l'esatta localizzazione del nostro Terrazzo, forse uno dei tre ambienti collocati nell'agglomerato di volumi più bassi disegnati al di là della Tribuna (in particolare quello cubico con due finestre verso l'Arno): proprio la questione delle quote altimetriche desta perplessità sul fatto che si possa effettivamente trattare del nostro ambiente al secondo piano, oppure di uno dei sottostanti spazi al primo piano o al piano mezzanino. Relativamente alla pianta del Bonsignori si rimanda al contributo di Leonardo Rombai in questo volume, pp. 79-81.
- Supra*, nota 3.
- CONFORTI, FUNIS 2016, p. 64. Ringrazio Francesca Funis per i proficui scambi di idee sulla fabbrica degli Uffizi.
- BNCF, *Codice Palatino*, 853, c. 35r, in *Taccuino* 1975, p. 41.
- Ivi, c. 41v, in *Taccuino* 1975, p. 53. A c. 40r compare infatti la data del primo ottobre 1581.
- ASF, *MP*, 254, c. 284, cit. in *Collezionismo mediceo* 2002, l, p. 61.
- In una lettera indirizzata al duca di Urbino del 16 aprile 1583, l'ambasciatore Simone Fortuna riferisce di una passeggiata "per la sua bella galleria, dove ha condotto la maggior parte delle sculture e pitture eccellenti, [Francesco I] mi disse che aveva sommamente sentito celebrare per raro pittore Federico Barocci da Urbino" (ivi, pp. 65-66). A proposito del Barocci, sappiamo che nel 1579 era a Firenze e "trasferitosi il Barocci al palazzo, quel principe [Francesco I] gli si appresentò sconosciuto ed invece del guardarobba l'introdusse per le camere, mostrandogli li quadri e le statue, per intendere quelle cose che egli teneva in maggior stima" (*Vite* del Bellori 1762, p. 188 e sgg., cit. in *Collezionismo mediceo* 2002, l, p. 66, nota 231). Anche François de Joyeuse, arcivescovo di Narbonne, nel luglio 1583 dice di aver visitato "La galleria di Fiorenza con le anticaglie, et li scrittoi di lor Altezze gli satisfecero assaissimo come fece anco la scuderia" (ASF, *MP*, 5109, ins. 2, c. 127).
- ASF, *GM*, 113, c. 159v (*App. doc.*, n. 1). Tale indicazione documentaria, segnalata da Detlef Heikamp per la sola c. 158v (HEIKAMP 1970, p. 21, nota 10), risulta più completa poiché precisa che si tratta proprio della "stanza de' bronzi *in sulla Galleria*" (il corsivo è nostro).
- Tale "studiolo grande" potrebbe forse essere identificato con lo stipo/monetiere di Cosimo I (decorato con busti di imperatori e statue in bronzo, opera degli anni sessanta di "Guglielmo fiammingo", ovvero Willem van Tetrode: cfr. GIANNOTTI 1999 (2000), pp. 173-177), che l'inventario del Casino di San Marco dell'anno successivo registra al primo piano, nella "sesta stanza accanto alla galleria": ASF, *GM*, 136, c. 148r (inv. 1587) (*App. doc.*, n. 2). Anna Maria Massinelli, che si è occupata dello studio di tale oggetto, non indica la sua collocazione nel periodo compreso fra il 1574 e il 1587 (MASSINELLI 1987, pp. 37 e 43 e MASSINELLI 2011, pp. 328-343): la sua localizzazione potrebbe dunque essere ipotizzata proprio nel nostro Terrazzo degli Uffizi. Piera Bocci Pacini faceva notare come nel 1650 tale arredo fosse stato spostato nella *stanza degli Appamondi* degli Uffizi (in realtà 1651: ASF, *GM*, 494, c. 75r [*App. doc.*, n. 13]), dopo aver soggiornato a Palazzo Pitti (BOCCI PACINI, VERONA 1999 (2001), p. 266). Inoltre, nella già rammentata descrizione del 1665 di Philip Skippon, si parla di "a cabinet adorn'd with brass heads" (Skippon, in *Collezionismo mediceo* 2002, p. 637): se l'identificazione fosse corretta, risulterebbe quantomeno singolare questo percorso di andata/ritorno del mobile dalla nostra sala. All'epoca di sir Roger Newdigate (1739) e di Giuseppe Bianchi (1768) esso era dislocato nella sala dell'Arsenale del braccio di ponente (Warwick, County Record Office, 136 B 3519, fol. 18r; BDU, ms. 67, c. 33/1): è dunque probabile che sia stato lì trasferito dopo il 1675, a seguito dell'arrivo in Galleria degli strumenti matematici del cardinale Leopoldo.
- ASF, *GM*, 124, cc. 117sn, 205dx, 228sn e ASF, *GM*, 149, c. 99r (*App. doc.*, nn. 7 e 6). Per quanto concerne la differente dizione di "terrazzo della stanza de bronzi" (rintracciata in ASF, *GM*, 124, c. 105sn [*App. doc.*, n. 7]) e la funzione d'uso dello spazio, si rimanda al contributo di Anna Bisceglia in questo volume, p. 52.
- ALLEGRI, CECCHI 1980, pp. 11 e 50-51; EDELSTEIN 2018, pp. 129-130.
- ALLEGRI, CECCHI 1980, pp. 15 e 105-109.
- I documenti di fabbrica di Palazzo Vecchio ci parlano – per il terrazzo di Saturno – di una realizzazione in due fasi: la carpenteria architettonica della bottega di Battista Del Tasso realizzata intorno al 1554 e un successivo intervento per il palco ligneo con i dipinti di Stradano/Vasari nel 1560-1566 (ivi, pp. 15 e 105). Per la tipologia di copertura a capriate, abbiamo la testimonianza documentaria di un cavalletto ligneo sorretto da pilastri e colonne nella vicina Armeria (probabilmente per la sala 'bipartita' vicino al camerino di Madama): ASF, *GM*, 124, cc. 91sn e 104sn (*App. doc.*, n. 7) (16 maggio e 12 luglio 1588).

- ASF, *GM*, 79, c. 428dx (inv. Roma; cit. in MOREL 1991, p. 14, nota 7 e AURIGEMMA 2007, p. 183, nota 4) e ASF, *GM*, 132, c. 522sn (inv. Firenze; cit. in HEIKAMP 1970, p. 20, doc. I; AURIGEMMA 2007, p. 183, nota 5) (*App. doc.*, nn. 3-4).
- Si prelevano stagno e piombo dai depositi del castello di San Giovanni per consegnarli a mastro Antonio di Battista da Venezia finestraio: ASF, *GM*, 112, cc. 131sn e 171sn (*App. doc.*, n. 5) (cit. in HEIKAMP 1970, p. 20, doc. III).
- ASF, *GM*, 124, c. 117dx (*App. doc.*, n. 7) (11 luglio 1589).
- ASF, *MP*, 257, c. 118. Si vedano anche i pagamenti del 17 maggio 1589 per "72 ochi di vetro [...] per invetriate" (ASF, *GM*, 112, c. 131sn-dx [*App. doc.*, n. 5]).
- ASF, *GM*, 124, cc. 104sn e 105dx (12 luglio 1588) e ASF, *GM*, 149, cc. 81v-82r (12 luglio 1588) e c. 110v (5 settembre 1588) (*App. doc.*, nn. 6-7).
- ASF, *GM*, 124, c. 105sn (27 agosto 1588).
- ASF, *GM*, 149, c. 99r (16 agosto 1588) e ASF, *GM*, 124, c. 117sn (28 agosto 1588) (*App. doc.*, nn. 6-7).
- ASF, *GM*, 124, c. 117sn (*App. doc.*, n. 7) (26 settembre 1588).
- Ivi, c. 117sn (19 settembre 1588).
- Ivi, c. 117sn (26 settembre 1588).

- Ivi, cc. 117sn e 205dx (19 aprile 1589). Cfr. HEIKAMP 1970, p. 20, doc. II. Sull'argomento si vedano gli approfondimenti delle relazioni di restauro in questo volume, pp. 270-309.
- ASF, *GM*, 124, c. 117dx (*App. doc.*, n. 7) (3 e 23 giugno 1589).
- Ivi, cc. 228sn e 274dx (23 giugno 1589); ASF, *GM*, 183, ins. 2, c. gr (24 luglio 1589) (*App. doc.*, nn. 7-8).
- Ibidem*.
- ASF, *GM*, 124, cc. 117dx e 228sn (*App. doc.*, n. 7) (22 e 29 luglio 1589).
- Ivi, c. 117dx (11 luglio 1589).
- ASF, *GM*, 183, ins. 2, cc. 7r e gr (*App. doc.*, n. 8) (18 dicembre e 24 luglio 1589).
- Altro esempio tipologico coevo è costituito dal sistema porta/sovrapporta della cappella della villa di Artimino.
- Su tale ambiente cfr. nota 76 e gli ulteriori chiarimenti sulle decorazioni degli stipiti verticali e orizzontali di porta e finestra nel contributo di Anna Bisceglia in questo volume, pp. 50-53.
- Su queste trasformazioni si rimanda al contributo di Daniela Parenti in questo volume, p. 163.
- GODOLI 1983, pp. 43, 60-61; BACCI 1983, p. 244 e il contributo di Antonio Godoli in questo volume, p. 170.



IL PROGETTO DI FERDINANDO I: FUNZIONE E CELEBRAZIONE NEL TERRAZZO DELLA COSMOGRAFIA

Anna Bisceglia

QUALCHE NOTA INTRODUTTIVA SU FERDINANDO DE' MEDICI,
DA CARDINALE A GRANDUCA DI FIRENZE

“H a vissuto lungamente alla corte di Roma, nella quale per molti successi visti e provati, ha conosciuto l'incostanza della fortuna e le vicissitudini delle cose, onde conosce e stima le persone secondo le qualità e il merito di esse [...] È perito negli artifici che si sogliono usare nei negozj, essendo stato erudito dalla lunga esperienza che ne ha avuto a Roma, onde riesce nel negoziare non solo cauto, ma sicuro”¹.

Inviato a Firenze per omaggiare il nuovo sovrano, a pochi giorni dalla morte di Francesco I, l'ambasciatore veneto Tommaso Contarini tratteggiò un acuto ritratto di Ferdinando e dei suoi primi momenti alla guida del granducato in coda al lungo e informatissimo resoconto sulla storia, le istituzioni, la geografia economica, il territorio e l'assetto sociale dello Stato toscano. Un giudizio, quello del nobile veneziano, probabilmente non scevro da rituale condiscendenza, ma complessivamente veritiero – tanto più se confrontato al più asciutto referto riservato al predecessore – nel mettere in luce quegli aspetti cruciali della personalità di Ferdinando su cui anche la storiografia più recente ha puntato l'attenzione nel ricostruire la sua biografia, divisa fra i due poli della Roma papale e della Firenze medicea² (fig. 1).

Nato nel 1549, quinto maschio degli undici figli di Cosimo I ed Eleonora di Toledo (ma di fatto quarto per la morte precocissima di Pietro), Ferdinando sembrava avere sulla carta poche chance di accedere a ruoli di primissimo piano in seno alla famiglia, avendo davanti a sé Francesco, destinato al seggio ducale, Giovanni, instradato alla carriera ecclesiastica, e Garzia, in corso di formazione per quella militare. Ma la morte nel 1562 degli ultimi due, colpiti dalle stesse febbri malariche fatali anche a sua madre Eleonora, cambiò il corso degli eventi, inducendo Cosimo a riformulare prontamente le geometrie familiari, secondo le quali la rappresentanza medicea nella curia romana era oramai prassi consolidata fin dai tempi di Leone X, tanto più irrinunciabile in quegli anni in cui l'ottenimento del titolo granducale era al centro delle sue ambizioni e orientava la sua politica interna ed estera. Il favore di Pio IV, debitore di molteplici appoggi ricevuti dal duca di Firenze, guadagnò a Ferdinando il cappello cardinalizio nel 1563, nonostante la tenera età e nonostante l'aperta ostilità del Sacro Collegio³. L'effettivo insediamento a Roma sarebbe avvenuto solo sei anni più tardi, nel 1569⁴, e avrebbe sancito l'inizio di una maturazione di pensiero e di vita, a fronte delle non poche difficoltà di apprendimento negli studi che avevano caratterizzato i tempi dell'adolescenza, allorché i pur celebri maestri come Antonio Angeli e Ludovico Beccadelli avevano dovuto fare i conti con una personalità vivace e poco domabile, portata agli svaghi giovanili e alla caccia più che agli studi umanistici, in particolare del latino⁵. Abbiamo a disposizione una larga documentazione, fondamentalmente costituita dai carteggi conservati nel fondo Mediceo del Principato, che permette di constatare come il giovane cardinale avanzasse nella carriera romana e nei rapporti col papa, sostenuto passo dopo passo dai consigli del padre (“scoprire dai gesti e dalle repliche la mente di Sua Beatitudine” una tra le memorabili istruzioni⁶) e vegliato da una solida compagine composta da uomini di fiducia di Cosimo quali Bartolomeo Concini e Ugolino Grifoni, da amici di famiglia come il cardinale di Montepulciano Giovanni Ricci, da Averardo Seristori, ambasciatore fiorentino presso il papa, da Nofri Camaiani, avvocato concistoriale, dal suo agente



FIG. 1: Scipione Pulzone, Ritratto del cardinale Ferdinando de' Medici, 1580 circa (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina, inv. Palatina 1912, n. 492)

personale Ludovico Ceresola, dal fedele segretario Pietro Usimbardi e dal letterato Pietro Angeli da Barga. Dai documenti si ricostruisce la progressiva affermazione di Ferdinando presso i quattro papi in carica nel suo ventennio da porporato – Pio IV, Pio V, Gregorio XIII e Sisto V – in seno alla curia e alla società romana. Una ascesa resa ancor più incisiva dopo l’investitura paterna, nel 1570⁷, e alla quale corrispose l’abilità dimostrata nelle questioni di politica internazionale, in particolare nei delicati rapporti con la Spagna, dalla quale si attendeva con impazienza la conferma del titolo granducale giunta solo nel 1576 quando Cosimo era morto da due anni. Seppure non ebbe mai incarichi di cruciale rilevanza, Ferdinando giocò la sua partita soprattutto nelle relazioni tra i cardinali, mettendo in campo un’accorta strategia di aiuti finanziari ai meno ricchi, utile serbatoio di voti e appoggi in occasione dei conclavi, finissima diplomazia, supportata dalla tattica dei doni⁸, verso i più potenti e un confronto a distanza – che si consumava anche sul piano del mecenatismo artistico – col più prestigioso e temibile di tutti: Alessandro Farnese, il “gran cardinale”, che peraltro era il committente dei cicli vasariani della Cancelleria e della più sfarzosa delle dimore suburbane italiane, il palazzo costruitogli dal Vignola a Caprarola e decorato da Taddeo e Federico Zuccari. Maneggiare le questioni romane, rimanendo sostanzialmente un principe di casa Medici prima che uomo di Chiesa, richiedeva astuzia e lungimiranza: “si andrà guadagnando de li amici a noi et delli inimici a Farnese con

modestia”⁹, una intuizione che gli sarebbe tornata utile anche nella sua successiva vita granducale, e i fatti gli avrebbero dato ragione. In quell’osservatorio privilegiato che era Roma, “officina di tutte le pratiche del mondo”¹⁰, Ferdinando coltivò un appassionato mecenatismo, tradotto nel restauro della chiesa della Navicella, suo primo atto da cardinale, poi negli arredi urbani patrocinati come membro della Congregazione delle Fonti e nella protezione accordata a tutte le istituzioni fiorentine nell’Urbe. Ma più di tutto, furono il recupero architettonico e l’allestimento delle sue dimore, Palazzo Firenze in Campo Marzio e Villa Medici, acquistata dal cardinale Ricci nel 1576 – su entrambe le quali investì cifre impressionanti, faticosamente ottenute dal padre e dal fratello¹¹ –, a permettergli di lasciare a briglia sciolta il suo gusto collezionistico. Possiamo qui solo accennare, per motivi di spazio, alla passione per quasi ogni tipologia di artefatto, dalla statuaria antica, su cui aveva concentrato le sue attenzioni fin da ragazzo, alla decorazione parietale e dei soffitti, dalla pittura ai bronzetti, dai mobili preziosi alle armi, ai cristalli, alle porcellane, agli arazzi, alle curiosità provenienti dal Nuovo Mondo (come la mitra in piume di struzzo oggi conservata nel Tesoro dei Granduchi), infine agli strumenti scientifici, ai libri di geografia, di cosmografia e di navigazione. Queste ultime cinque tipologie, in voga presso le collezioni principesche europee, interessano particolarmente ai fini del tema trattato in questo libro, perché a esse era riservato uno spazio di rilievo nelle sue case romane, dove rispondevano a interessi ereditati in famiglia e coltivati sin dagli anni giovanili. Non è un caso che il cosmografo Egnazio Danti avesse inserito una lettera dedicatoria indirizzata al cardinale nel *Trattato dell’uso e della Fabbrica dell’Astrolabio*, pubblicato nel 1569¹², e che Antonio Santucci, che qui di seguito incontreremo, fosse al suo servizio a Roma nei primi anni settanta e avesse costruito su suo ordine nel 1582 una sfera armillare da inviare al re di Spagna¹³. Al tempo stesso, l’interesse per le terre incognite e per il mondo extraeuropeo, concretizzatosi nella fondazione della Stamperia Orientale a Roma, avrebbe trovato spazio più tardi nella decisione di allestire una spedizione toscana in Brasile, guidata dall’inglese Robert Thornton: una impresa inedita fra i principi italiani per ambizione e impegno economico ma che misura, anche nelle sue iniziative politiche, l’ampiezza di curiosità e di ricerche riflesse nella sala delle Carte geografiche. Più in particolare va altresì rammentato, a significativo precedente, che il cardinale aveva già riservato lo spazio degli appartamenti a meridione della Villa alla rappresentazione delle terre di famiglia, facendo ornare il fregio delle camere intitolate al Dominio vecchio fiorentino e a Cosimo con alcune piccole vedute di città toscane, alternate alle personificazioni dei quartieri di Firenze, seguendo da vicino l’antico progetto borghiniano per Palazzo Vecchio¹⁴.

Il quadro sin qui solo sommariamente accennato ci aiuta a mettere in evidenza un aspetto di capitale importanza per comprendere gli sviluppi del collezionismo e delle arti a Firenze negli ultimi anni del secolo, e cioè quanto il culto della magnificenza e dello sfarzo, di cui Ferdinando si era nutrito a Roma, unitamente all’affinamento delle capacità politiche componessero tutto un mondo che egli portò con sé e che innestò nelle forme di autorappresentazione della famiglia e nei meccanismi operativi della corte fin dal momento in cui, morto Francesco nell’ottobre 1587, ascendeva al trono granducale, avverando la profezia pronunciata da un astrologo di corte alla sua nascita ma abilmente celata da suo padre per non scatenare faide familiari¹⁵.

Il tempo di Ferdinando sarebbe stato caratterizzato, sul fronte interno, da una efficace azione di trasformazione territoriale e potenziamento delle coste (l’urbanizzazione di Livorno e Pisa in particolare), dalla pratica delle bonifiche, dall’impulso alle coltivazioni, alle quali corrispondeva la creazione di un sistema di grandi ville territoriali – dall’Ambrogiana ad Artimino e Montevettolini – sostenuto sul piano politico dall’abile rimodulazione dell’apparato di segretari e consiglieri, e da una modalità di azione basata sul rispetto formale delle istituzioni cittadine ma sul loro controllo sostanziale, in piena continuità con l’azione paterna¹⁶. Appartiene a questa strategia una accorta politica di nuovi provvedimenti legislativi, promulgati anche nello Stato di Siena, del quale si considerò sempre in carica nonostante l’investitura ufficiale da parte della corona spagnola, ricevuta rapidamente nell’agosto 1588 dal regnante Filippo II, tardasse poi ad arrivare nel caso del suo successore Filippo III e venisse perfezionata solo nel 1605. Ma anche la ridefinizione dei ruoli di corte, l’istituzione di serrate regole cerimoniali e dei diari di etichetta¹⁷, l’adozione di alcune figure professionali, come quella del tutto inedita del ‘Maestro di Galleria’, assegnata al poliedrico erudito romano Emilio de’ Cavalieri¹⁸, insignito del compito di coordinare tutte le botteghe di artisti là operanti, rientrano nella stessa logica di controllo degli assetti operativi degli uffici granducali.

Anche più complessa fu la sua politica internazionale, guidata principalmente dalla necessità di adattare la sua esposizione alle singole circostanze mediante una trama fatta di diplomazia e appoggi, anche economici, che gli permise di navigare con lucidità in mezzo agli equilibri instabili su cui poggiava l’Europa di quegli anni, percorsa da guerre di religione e condizionata dalla perenne competizione tra la corona spagnola



FIG. 2: Alessandro Allori, volta della Loggetta, 1588 (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina, appartamento dei Principi forestieri)

e quella francese. Fu una partita non facile, adattata di volta in volta al fine di mantenere la bilancia in pari con la Spagna e di appoggiare più o meno scopertamente la Francia; nondimeno la visione allargata alle diverse parti dello scacchiere europeo gli permise di concludere accordi con l’Inghilterra, di riallacciare consuetudini più strette con Venezia e di conservare rapporti tutto sommato soddisfacenti con i turchi per garantire le attività della flotta di Santo Stefano e dei mercantili fiorentini nel Mediterraneo. Abbandonato nel novembre del 1588 il galero, anche a seguito delle forti sollecitazioni del papa, Ferdinando aveva un obiettivo primario, quello di un matrimonio di rango per garantire la sua discendenza diretta. La scelta, quasi obbligata dopo lo scrutinio delle principesse europee prese in considerazione, cadeva su Cristina di Lorena, figlia di Carlo di Lorena e nipote di Caterina de’ Medici, che l’aveva educata personalmente tenendola a corte e trasmettendole quel patrimonio di conoscenze sulla famiglia e sui meccanismi del potere che le sarebbe stato prezioso anche dopo la morte del consorte, dovendo assolvere ai doveri della reggenza¹⁹. La lunga trattativa matrimoniale, avviata sin dall’autunno del 1588, si concludeva nel febbraio successivo, quando tutto era predisposto per l’accoglienza della sposa, che sarebbe sbarcata a Livorno per puntare alla volta di Firenze²⁰.

LE PRIME COMMISSIONI ARTISTICHE DI FERDINANDO GRANDUCA DI FIRENZE

Se la vastità di iniziative artistiche affrontate da Ferdinando in tutta la Toscana non può essere qui richiamata per intero, per avvicinarci più strettamente ai temi trattati in questi paragrafi è utile focalizzare lo sguardo su quanto venne prodotto nei primi sei anni del suo granducato limitandosi solo a Firenze e partendo, in primo luogo, dalle imprese architettoniche e di arredo urbano come l’ampliamento di Palazzo Vecchio affidato a Bartolomeo Ammannati (1588-1592), l’imponente monumento bronzeo di Cosimo in piazza della Signoria eseguito da Giambologna (1587-1594), la facciata effimera di Santa Maria del Fiore, progettata in occasione delle nozze con Cristina di Lorena, insieme ai sontuosi apparati disposti lungo gli assi viari attraversati dal corteo²¹. Alla grandezza degli esterni corrispose l’impegno nell’ampliamento dei due cardini della vita familiare, Palazzo Pitti e gli Uffizi. A Pitti si procedé alla realizzazione della



FIG. 3: Ludovico Buti, volta della I sala dell’Armeria, 1587-1588 (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture)

suite di appartamenti di Ferdinando e Cristina, sul lato a settentrione del primo piano, e sul versante opposto, verso sud, delle stanze destinate all’accoglienza dei forestieri²². Proprio in quest’area, tra il maggio e il settembre del 1588, pochi mesi dopo l’insediamento ufficiale di Ferdinando, Alessandro Allori con la sua bottega effettuava il primo intervento, squadrando un’ariosa veduta di paesi e di acque sulle tre pareti della loggetta, accompagnata a una volta riquadrata da una finta balaustra al di là della quale, sotto un luminoso cielo azzurro percorso da miriadi di volatili e dominato dallo stemma mediceo (ancora corredato del galero di Ferdinando), sei giovani fanciulle sono còlte nei loro domestici impegni, con uno spirito attento alle espressioni di verità e naturalezza proprie della pittura fiorentina “di riforma” di fine secolo (fig. 2). La bottega di Allori rimaneva a Pitti anche per comporre, tra l’aprile 1589 e l’ottobre 1591, l’apparato di grottesche a graffito che rivestono il braccio terminale del Corridoio Vasariano, affacciato sul Giardino di Boboli e prospiciente la grotta buontalentiana; in quest’ultima, iniziata nel 1582, Poccetti e i suoi compagni completavano tra il 1587 e il 1593 il terzo e ultimo ambiente, già destinato da Francesco I a custodire la *Venere* di Giambologna, animandolo di sottili decorazioni floreali su pareti e un pergolato nella volta²³.

Sull’altro versante dell’Arno, nella Galleria, il nuovo granduca si trovava di fronte al percorso collezionistico ufficiale e di rappresentanza impostato da Francesco I fin dai primi anni ottanta, incentrato sulla decorazione delle volte del corridoio di levante, sull’allestimento delle pareti – dove aveva via via trovato posto la raccolta di statuaria antica intermezzata da ritratti medicei ed effigi di uomini illustri, e sulle quali si apriva la teoria di finestre affacciate sul Teatro Mediceo²⁴ – e culminante nella Tribuna. Con il suo imponente invaso architettonico – che spiccando su tutti gli altri ambienti metteva insieme modelli tratti dall’antico – e l’originalissimo congiunto di arredi e decorazioni, ordinati secondo un criterio di armonia e di paragone tra natura e artificio, la Tribuna (o “Cupola” come viene definita nei documenti) rappresentava il fulcro degli interessi artistici di Francesco, che ne aveva replicato l’assetto, ‘in piccolo’, nel camerino posto alla testata meridionale del corridoio, destinato al ristoro estivo dell’amata consorte Bianca Cappello²⁵. Eliminati da quest’ultimo gli stemmi della cognata veneziana e reimpostata la decorazione interna a opera



FIG. 4: Giulio Parigi, volta a grottesche dello stanzino degli Strumenti matematici, 1599 (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture)

di Bernardino Poccetti²⁶, la stanza sarebbe divenuta al tempo di Ferdinando dapprima “stanza dei bronzi” (denominazione che fino ad allora apparteneva, come vedremo fra poco, a una sala più a settentrione, poco oltre la Tribuna) e poi, con il titolo di “Stanza degli Idoli” o “Stanza di Madama”, fu destinata ad accogliere gioie, oggetti preziosi e quadri per la nuova granduchessa Cristina di Lorena. All’implementazione della ritrattistica sulle pareti del corridoio, e al rafforzamento della sezione di antiquaria con l’inserimento di pezzi trasportati dalle dimore di Roma cui non mancavano anche illustri acquisizioni moderne²⁷, corrispose la sistemazione di quegli ambienti intorno alla Tribuna che alla morte di Francesco risultavano ancora indefiniti, o da lui utilizzati per scopi diversi²⁸, e nei quali Ferdinando, assistito dai consigli di Niccolò Gaddi, concentrò due tipologie a cui, come si è detto, aveva riservato adeguato rilievo fin dai tempi romani: le armi e la cosmografia. Le quattro stanze collocate fra la Tribuna e il camerino di Bianca divennero dunque sale dell’Armeria, e qui, tra il 1587 e il 1588, le volte furono decorate ciascuna con temi attinenti ai manufatti che dovevano contenere, ossia scenette di battaglie, botteghe e vedute del Nuovo Mondo entro un fitto ornato a grottesche declinato poi negli sguanci delle finestre e delle porte, mentre sulle pareti furono dipinte architetture sormontate da un fregio a finto stucco (fig. 3). Un repertorio illusionistico, corredato di panche in legno colorato a finta pietra – in continuità con le pareti –, di tavoli e altri manufatti che dovevano commentare vivacemente l’esibizione di armi riunite da Palazzo Vecchio e da Pitti²⁹.

Il gruppo di stanze rimanenti era costituito da tre spazi non molto ampi, il primo dei quali, adiacente alla Tribuna, terminava su un terrazzino che sarebbe stato successivamente coperto e affrescato a metà Settecento. Non è chiaro quale fosse la sua destinazione nel 1588, ma risultava ancora spoglio e privo di decorazioni nel 1597 quando appare nei documenti con il nome di “stanza dei modelli”³⁰. Esso sarebbe stato ornato con grottesche raffiguranti strumenti matematici e macchine nevrobalistiche solo nel 1599, quindi riservato all’esposizione dei manufatti scientifici (fig. 4). A sinistra dello stanzino degli Strumenti matematici seguivano altri due gabinetti comunicanti tra loro, unificati a inizio Ottocento³¹ – oggi corrispondenti alla sala A17, dove è esposto tra le altre cose il Trittico Portinari – che, come si vede dalla pianta del Ruggieri, risultavano poco estesi e soprattutto poco illuminati, poiché non dotati di ampie aperture a loggia o a terrazzino, come diversi tra gli ambienti precedenti, dallo stanzino delle Matematiche ad alcune stanze dell’Armeria³². Quello più a settentrione, tangente al Teatro buontalentino, al momento in cui Ferdinando divenne granduca risultava aperto sul corridoio sul lato di ponente, mentre a levante era collegato a un terrazzo mediante una porta sormontata da una finestra con grata da cui riceveva la luce (fig. 5; tale finestra è oggi invisibile perché chiusa a metà Novecento dopo l’apertura dell’attuale lucernario e si può vedere solo dal lato del Terrazzo delle Carte geografiche, su cui si apriva).

Questa sala sembra priva di decorazioni fino agli ultimi decenni del Settecento. In quel periodo sono documentati alcuni interventi sulle pareti, ordinati a Giuseppe del Moro, ed è a tali circostanze che si

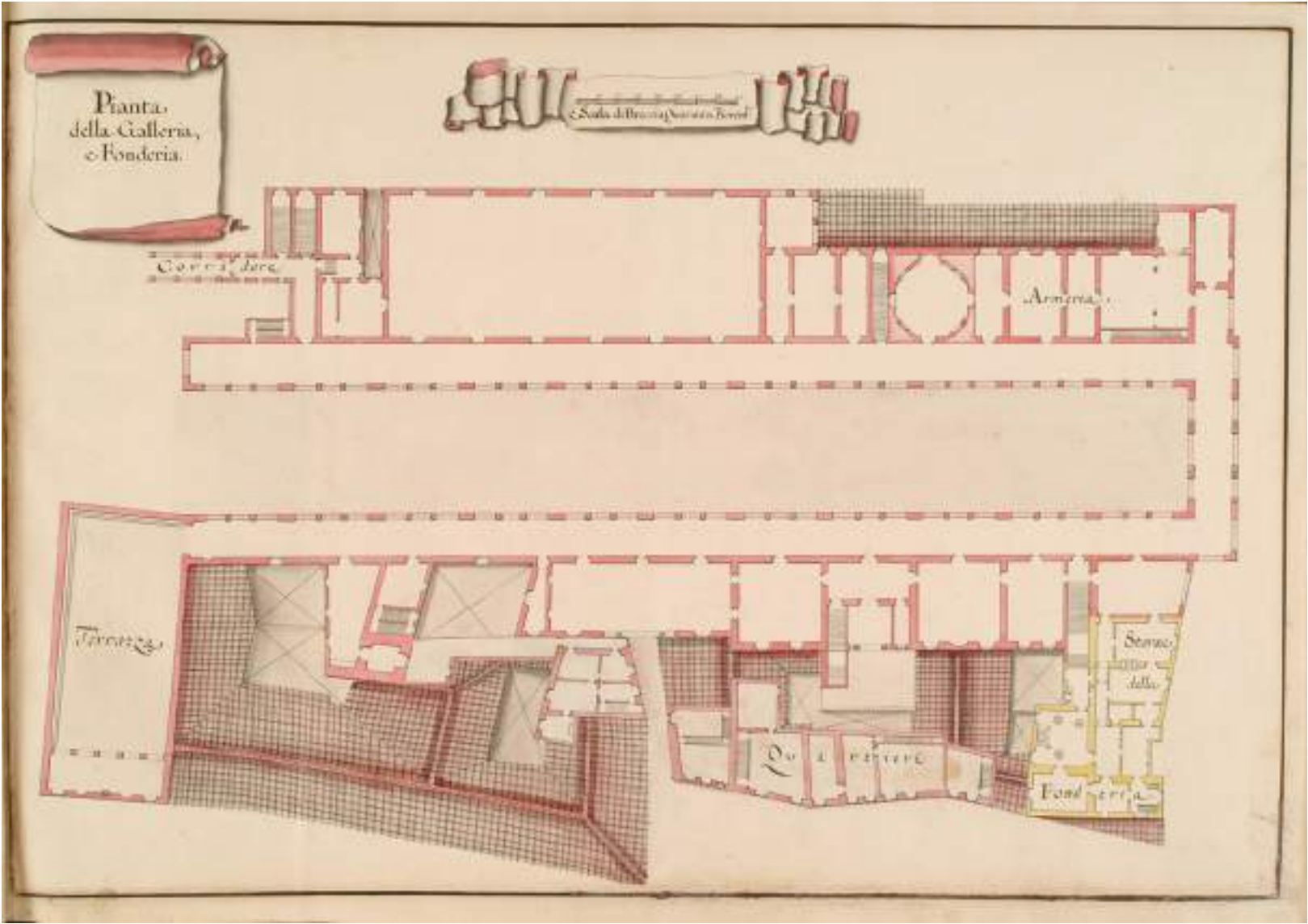


FIG. 5: Giuseppe Ruggieri, Pianta della Galleria e Fonderia, in “Piante de’ palazzi, giardini, ville et altre fabbriche dell’Altezza Reale del Serenissimo Granducato di Toscana”, 1742 (BNCF, ms. G.F. 181, c. 9)



FIGG. 6-7: Anonimo della seconda metà del XVIII secolo, sala delle Carte geografiche, decorazioni degli sguanci della porta d'ingresso (durante il restauro)



devono ricollegare anche gli ornati a monocromo che occupano gli sguanci della porta di comunicazione con la sala delle Carte geografiche. Ridotte oggi a pochi lacerti, presenti sull’imbotte orizzontale e sulla parte superiore dei montanti, queste pitture presentano due capricciosi puttini dalle zampe caprine, intenti a giocare con i mascheroni dai baffi lunghissimi, e fanciulli che si azzuffano scherzosamente, arrampicati su finte architetture (figg. 6-8). La pittura liquida e veloce che definisce la morbidezza dei corpi grassocci, i capelli svolazzanti, e le caratteristiche fisiognomiche, con gli occhi all’ingiù e i volti larghi, presentano affinità ancora da indagare con le grottesche del gabinetto di Madama, oggi occultate dalle armadiature realizzate dopo il 1780³³.

Il secondo camerino, adiacente e connesso sia al precedente ambiente che a quello che sarebbe stato dal 1599 lo ‘stanzino degli Strumenti matematici’, non aveva sbocchi sul corridoio ma probabilmente una piccola finestra, come si percepisce dalla pianta del Ruggieri (fig. 5)³⁴. Ora, per comprendere meglio quanto intendiamo proporre, occorre tener presente che, rispetto alla grande scenografia del corpo lineare principale degli Uffizi costituita dai due piani più la loggia/corridoio affacciati sul piazzale – cioè le parti della fabbrica che si possono considerare sostanzialmente complete nel 1580 come attesta anche il *Diario del Lapini*³⁵ –, la teoria di gabinetti retrostanti viene perfezionata in tempi di poco successivi, e così accade anche per la loro destinazione d’uso. Si è supposto che, negli anni di Francesco I, si concentrassero qui le botteghe di artefici operanti alla Tribuna e alla stanza di Bianca, che il granduca aveva iniziato a trasferire dal Casino di San Marco (spostamento che Ferdinando avrebbe decretato definitivamente, stabilendole al primo piano della fabbrica)³⁶. A mio avviso la prima delle due camere (vale a dire quella più a nord, che si apriva sul terrazzo poi divenuto sala delle Carte geografiche) si deve identificare con la “Stanza dei Bronzi” menzionata nei documenti del 1586³⁷, sul cui assetto sappiamo poco dagli inventari, ma nella quale si trovava verosimilmente lo “studiolo grande, pieno di bronzi”, smontato nel luglio di quell’anno e trasportato per ordine di Francesco I al Casino di San Marco³⁸. Proprio dalla interdipendenza tra questo ambiente e il terrazzo su cui sboccava nasce per attrazione semantica la dicitura d’uso “terrazzo dei bronzi” o “terrazzo dove stavano i bronzi”³⁹, con la quale l’odierna sala delle Carte geografiche viene qualificata fino al 1588 circa, rimanendo poi la sola espressione “terrazzo” nei documenti successivi, fino circa alla seconda metà del XVII secolo. Originariamente dunque tale spazio aperto, sulla cui costruzione non abbiamo a oggi documenti, era orientato a sud-est come il terrazzo di Saturno o quello di Eleonora a Palazzo Vecchio, fungendo da gradevole momento di sosta, probabilmente coperto da semplici capriate lignee. È qui che, seguendo il filo dei documenti, si sa che i lavori erano in corso almeno dal luglio del 1588 e fino al febbraio del 1590, coordinati da Ludovico Buti, regista principale delle pitture di Galleria in questi anni⁴⁰. Ma quali ragioni spinsero Ferdinando a scegliere proprio questo luogo, rifunzionalizzandolo, per il suo progetto cosmografico? A nostro avviso furono la dimensione ampia, la pianta quadrangolare e l’illuminazione diffusa: qui avrebbero potuto trovare agilmente posto, in un progetto generale che il granduca elaborò con tutta probabilità con il fidatissimo Niccolò Gaddi, sia la sfera a cui lavorava Santucci – installato con la bottega nelle stanze di Pitti – che quella di Egnazio Danti inizialmente prevista per la sala delle Carte geografiche in Palazzo Vecchio⁴¹. Inoltre, c’erano le condizioni adatte per riempire le pareti con le enormi carte geografiche progettate dal Bonsignori. Qui, soprattutto,

FIG. 8: Anonimo della seconda metà del XVIII secolo, sala delle Carte geografiche, decorazioni degli sguanci della porta d'ingresso (durante il restauro)



FIG. 9: Taddeo e Federico Zuccari, volta della Cappella della Pace, 1565-1567, dettaglio del tondo centrale con la Creazione (Caprarola, Palazzo Farnese)



FIG. 10: Jacopo Zucchi, Il Silenzio

c'erano le dimensioni opportune per collocare le nove grandi tele del pittore prediletto dei tempi romani, Jacopo Zucchi, partite da Roma sin dall'1 febbraio 1588⁴². Un indizio preciso dell'intenzione di incentrare proprio su queste ultime – anche per ragioni di tempo, perché erano opere subito disponibili e non più necessarie in Palazzo Firenze, destinato agli ambasciatori fiorentini – una sala idealmente connessa a quella di Cosimo in Palazzo Vecchio, ma connotata da un intento diverso, che qui proveremo a circoscrivere.

IL SOFFITTO DI JACOPO ZUCCHI E I RIFACIMENTI DI LUDOVICO BUTI

Attualmente il soffitto si articola in nove riquadri al centro dei quali campeggia la grande tela con il carro di Diana (cfr. Atlante) attornata dalle ninfe e dalla personificazione della Rugiada. Sui lati, in corrispondenza dello Stato nuovo di Siena, trova posto Mercurio (cfr. Atlante), sulla parete con lo Stato di Firenze *Pan*, sopra le finestre *La Notte* e sull'Isola d'Elba la tela con *Endimione* (cfr. Atlante).

Le allegorie della *Pazienza* e *Fedeltà* (cfr. Atlante, rispettivamente a destra e a sinistra di *Pan* entrando dalla porta), cui corrispondono, sui lati opposti, *Vigilanza* e *Silenzio* (cfr. Atlante), affiancate a *Endimione*, chiudono gli angoli. I documenti sono molto precisi nel seguire la sorte del ciclo dal febbraio 1588 all'aprile 1589, quando si annota l'ordine di pagamento a Ludovico Buti per la decorazione del palco ligneo e per aver accresciuto i quadri di Zucchi “con paesi e aria [...] tutto a piacimento del Cav. Gaddi”⁴³.

Occorre qui sottolineare quanto la funzione di quest'ultimo, segretario granducale ma soprattutto coltissimo collezionista e luogotenente dell'Accademia del Disegno tra il 1579 e il 1580, fu determinante per la sistemazione di questa sala, così come lo era stata per l'Armeria. Il Gaddi era stato fedele funzionario amministrativo di Cosimo e tra gli uomini di fiducia di Francesco I. Per la sua competenza erudita veniva considerato come l'erede del ruolo di Vincenzio Borghini, ed è costantemente documentata la sua presenza a corte come consigliere per acquisti d'arte o per la predisposizione di apparati come quelli per le nozze tra Ferdinando e Cristina di Lorena⁴⁴.

Tornando al soffitto, le addizioni apportate riguardarono sostanzialmente le corpose porzioni aggiunte ai lati corti per i dipinti rettangolari, e quelle applicate in alto e a sinistra per quelli quadrati (per ottenere un allargamento armonico). Di conseguenza, le scene persero quel rapporto tra il variare di colore del cielo – notturno e diurno – e la luce naturale predisposta nel soffitto romano⁴⁵, poiché la sala degli Uffizi era aperta solo su due lati⁴⁶ e *La Notte* cade in corrispondenza delle finestre, insieme a *Pazienza* e *Vigilanza*. Cambiano inoltre, rispetto alla ricostruzione del soffitto romano qui proposta da Gloria Antoni, i rapporti formali e di gerarchia: le modifiche dimensionali apportate a tutte le tele per adattarle a spazi più grandi comportarono in particolare la normalizzazione delle quattro scene lungo i lati, per cui *Pan* ed *Endimione*, in origine più piccoli, si avvicinano maggiormente alla *Notte* e a *Mercurio*⁴⁷. Più in generale, l'accrescimento dello spazio dipinto determinò una diversa percezione e impatto delle figure: a Roma, infatti, esse occupavano l'intera superficie, serrate dallo spazio esterno del cassettoni a cui erano raccordate dalla finta cornice rinvenuta su ognuna delle tele nel corso dei restauri, in una concezione del tutto analoga ai modelli messi a punto dallo stesso Zucchi per Villa Medici (fig. 1, p. 275). Nella sala delle Carte geografiche invece esse fluttuano nell'aria, o (come *Pan* ed *Endimione*) sono immerse in una distesa di più ampi paesaggi, declinanti in scorci che si perdono in lontananza e inserti di rovine antiche.

Nondimeno, la polisemia insita nei vari soggetti e il senso generale del ciclo, concentrato per un verso sulle virtù e per l'altro sui caratteri astronomici, fa apparire il riuso del soffitto come una naturale conseguenza tra la residenza romana e la galleria granducale. In tal senso, giova ricordare ad esempio la fortuna iconografica di *Endimione*, cui le fonti antiche assegnano il ruolo di precursore dell'astronomia: dalla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio ai *Dionysiaca* di Nonno, nella tradizione classica, e a seguire nella letteratura rinascimentale, da Boccaccio a Giraldo, da Conti a Cartari, tutti gli scrittori sottolineano l'abilità del giovane pastore nell'osservazione della luna e la sua natura di *sophòs*⁴⁸.

I numerosi interventi subiti nel corso del tempo, a causa di ripetute infiltrazioni d'acqua, hanno causato non poche sofferenze ai dipinti e richiesto interventi di restituzione che hanno attenuato in parte l'effetto smagliante della superficie pittorica e quei caratteri di lucida finitezza propri di Zucchi. Il restauro ci permette oggi di apprezzare comunque la compattezza levigata dei carnati e la costruzione di panneggi elasticamente tesi da un contorno netto e fluido, frutto delle molteplici esperienze sulla pittura fiamminga e sui testi romani che arricchivano la sua formazione in seno alla bottega vasariana. Come è stato notato da più parti⁴⁹, nell'elaborazione dei temi per Palazzo Firenze, negli anni settanta, conta molto per Zucchi il contatto diretto con il mondo zuccaresco e con la miniera di invenzioni disseminate fra Caprarola, Palazzo Farnese e i Palazzi Vaticani. Oltre alle affinità riscontrate tra il *Mercurio* degli Uffizi e quello della stanza dell'Aurora a Caprarola ritengo utile segnalare il legame tra il Padre Eterno, al centro della volta della

cappella dello stesso palazzo, e il Silenzio della nostra sala (figg. 9-10): come si può vedere dal confronto qui proposto, le due figure sono analoghe nella posizione delle gambe, che imprime al corpo un movimento diagonale, e nella soluzione del manto che si gonfia dietro le spalle. Questi caratteri anticipano l’aspetto che maggiormente avvicina, in seguito, la pittura di Zucchi a quella di Federico Zuccari, cioè il ritmo narrativo che collega le figure in corrispondenze di gesti e attitudini ricercate ma naturali al tempo stesso.

LA STRUTTURA DEL SOFFITTO

Il palco ligneo è composto da due coppie di traverse intersecate tra loro, rivestite sui tre lati da assi dipinte. È una sorta di ‘scatola’ sovrammessa all’elemento portante del soffitto⁸⁰, ma anche una soluzione diversa dal più articolato sistema del cassettonato, che impiega elementi sviluppati in profondità, che spiccano in modo più evidente rispetto alle scene che contengono. In questo caso si tratta piuttosto di ‘spartimenti’ (cfr. Atlante) – in linea con quelli che segmentano le campate del corridoio – che regolano e al tempo stesso unificano lo spazio mediante gli elementi decorativi, progettati ed eseguiti dal Buti ma con una trama più semplice e leggera rispetto alla fitta tessitura che caratterizza le grottesche degli altri ambienti, per lasciare piena evidenza al ciclo di Diana⁸¹. Sul lato anteriore scorre un lungo nastro di festoni gravidi di fiori e frutti, come quelli impiegati nell’Armeria, resi con una pittura leggera e vivace, condotta con pennellate veloci e sottili rialzi di bianco che muovono petali e foglie, tanto da dare l’impressione, guardandoli da vicino, di essere accarezzati da un soffio di brezza (fig. 11). L’attuale fondo grigio sul quale posano, frutto di alterazioni e ridipinture, non rende appieno il sottile naturalismo che li anima, e si deve immaginare piuttosto come un avorio più freddo e luminoso, sul quale l’allungarsi dei tralci doveva risaltare in tutta la sua nettezza. Sui laterali spicca il fondo rosso cinabro, assai consueto in questo tipo di manufatti, che collega il corrente di testine ammiccanti e spiritose alternate a grifi dalle code lunghissime. L’insieme veniva rilegato su tutto il perimetro dalla cornice a rosette, ovoli e archetti fogliati in oro su fondo bianco (figg. 12-13).

LE CARTE GEOGRAFICHE

Come spiega Daniela Smalzi in questo volume, nel coordinare la decorazione a olio su muro degli Stati toscani il Buti era sostenuto dalla presenza di Stefano Bonsignori, cosmografo ufficiale del granduca, che doveva coadiuvarlo nella traduzione delle piante da lui incise nel 1584 sul muro preparato a gesso, ma anche nella realizzazione del raffinatissimo corredo di lettere capitali in oro che identificano ogni città⁸². La sua presenza determinante, in continuità con l’impresa cartografica di Cosimo in Palazzo Vecchio, viene attestata dall’ordine granducale di provvedergli una lunga tavola d’abete e due trespoli in olmo, necessari a stendervi sopra i materiali di lavoro, e il suo ruolo nell’ideazione ma anche nella realizzazione diretta delle carte viene orgogliosamente affermato dall’iscrizione che corre sul margine superiore dello Stato vecchio di Firenze (fig. 1, p. 235)⁸³. Diversamente dalle grandi vedute della Galleria delle Carte geografiche vaticane, che pure costituiscono l’antecedente di riferimento per l’idea di corografie a grandi dimensioni, in questo caso l’effetto complessivo è caratterizzato dalla insistita ricerca di effetti illusionistici.

FIG. 11: Ludovico Buti, palco ligneo della sala delle Carte geografiche, 1588-1589, particolare dei festoni



Le piante si distendono su finti tendaggi appuntati alla sommità delle pareti e ai pilastri laterali, entrando in relazione con l’architettura reale: ecco quindi che, sulla parete d’ingresso, il panno sormonta morbida-mente la cornice in pietra serena della porta per calare lungo il montante esibendo il risvolto in velluto orlato dalla bordatura e da frange rilevate da sottili tocchi d’oro (cfr. Atlante). La lieve ondulazione della stoffa lascia intravedere la finta architettura retrostante, che replica fedelmente quella vera sui lati opposti, dove sono le finestre, quasi a suggerire che il terrazzo fosse aperto su tutti i lati. Dietro la carta di Firenze si intravede replicato il profilo del pilastro con l’isola d’Elba mentre alle spalle dello Stato di Siena viene ribattuto lo stesso capitello della colonna in pietra serena del lato opposto. Infine, lungo il margine inferiore, appare la cornice dell’infilso a fondo nero con decori in oro corrispondente a quella che effettivamente doveva chiudere le vetrate. L’idea dei drappi dipinti discende da una illustre tradizione diffusa dai modelli romani di metà secolo, tra la sala dei Fasti in Palazzo Farnese, di Salviati e Zuccari, e quelle di Perin del Vaga e bottega in Castel Sant’Angelo, cicli che si erano imposti come paradigma della possibilità di modellare lo spazio bidimensionale dei muri. In questo caso, la soluzione si prestava particolarmente bene a esaltare l’ef-fetto di apertura ideale del paesaggio dipinto, in cui la disposizione dei colori e la rappresentazione di città e borghi, così come la distesa di mare solcato dalle navi e abitato da pesci mostruosi, dovevano restituire al primo sguardo la consistenza dei domini granducali, entrando in relazione con la veduta reale, quella che si apriva al di là delle finestre, sollecitando la percezione fisica dei domini del principe oltre i vetri.

FIGG. 12-13: Ludovico Buti, palco ligneo della sala delle Carte geografiche, dettagli delle grottesche





FIGG. 14-15: Ludovico Buti, sala delle Carte geografiche, basamento della parete est sotto le finestre, dettagli



FIG. 16: Ludovico Buti, sala delle Carte geografiche, basamento dello Stato nuovo di Siena



FIG. 17: Ludovico Buti, sala delle Carte geografiche, basamento del Dominio vecchio fiorentino

La parete è completata dal basamento sul quale scorre un fregio dipinto a imitazione della pietra serena con leggere profilature d'oro che ne accentuano l'effetto tridimensionale (figg. 14-17). I moduli decorativi si suddividono in specchiature che si raffrontano sui rispettivi lati, alternando mostri alati dalle espressioni umoristiche, quasi umanizzate, girali di foglie di acanto rette da puttini e uccelli che inquadrano piccole basi recanti teste leonine alate, il tutto cavato dall'immenso repertorio di ornato della scultura fiorentina e nutrito di gusto archeologizzante, mentre il fondo a quadrelli bicromi viene impiegato per muovere luminosamente la superficie, quasi come una sorta di punzonatura: una variante dell'impiego del finto mosaico, diffuso fin dall'inizio del secolo a Roma nella bottega di Peruzzi e da Raffaello nella volta della Segnatura, che qui fa però riferimento a un pattern acquisito dal repertorio di Zuccari, che proprio a Firenze ne aveva lasciato una traccia nelle allegorie a monocromo che circondano Cronos negli affreschi della casa di via Giusti (fig. 18)⁵⁴.

A uno sguardo complessivo, la sala doveva così imporsi per la sorvegliatissima regia che, se presupponeva l'omaggio a Cosimo e la dichiarata continuità con il suo stile di governo e le sue scelte collezionistiche, aveva però il compito di affermare la figura di Ferdinando, novello granduca, e della sua visione del mondo

con una perentorietà che rendeva superflua persino l'addizione di simboli araldici, completamente elusi sia dalle architetture, sia dai vessilli che sventolano sulle torri delle città toscane, e anche dai vascelli che solcano il mare di Toscana e l'Adriatico. Questi ultimi poi, insieme alle capricciose creature marine che punteggiano le acque, talvolta nascondendosi sotto qualche scafo (fig. 11, p. 115), rimangono tutt'insieme un repertorio di vivacissimi inserti digressivi in sott'ordine rispetto al prevalere dell'enunciazione territoriale⁵⁵. Con il compimento della sala, la sequenza di ambienti che si prospettavano era davvero spettacolare: dalla stanza di Madama all'Armeria e alla Tribuna, accresciuta negli arredi e nelle collezioni, e infine al Terrazzo delle Carte geografiche (seguito, un decennio dopo, dallo stanzino degli Strumenti matematici). Considerati gli affacci sul Teatro Mediceo da una parte e il giardino sulla Loggia dei Lanzi dall'altra, si ricompone l'immagine del microcosmo mediceo e dei suoi riti, in cui il Terrazzo, con la sua posizione un poco più riservata rispetto all'asse centrale del corridoio e della Tribuna, doveva mantenere lo statuto di luogo di sosta privilegiata per quanti fossero ammessi al suo interno a esaminare con agio i dettagli delle carte dipinte, quelli vergati sulle due sfere e, in epoca successiva a Ferdinando, nella seconda metà del Seicento,



FIG. 18: Federico Zuccari, *Cromos e le Stagioni*, 1577-1578 (Firenze, Casa Zuccari, volta della sala al pianterreno)

gli strumenti scientifici che sarebbero confluiti nelle armadiature sulle pareti, provenendo dallo stanzino delle Matematiche, e da fine Settecento la collezione di medaglie e monete⁶⁶. Gli ingredienti per costruire la fenomenologia della magnificenza a cui Ferdinando aveva puntato per una vita, però, c’erano tutti, così come del resto già attestava l’impresa fornita da Scipione Bargagli nel 1588, una invenzione fulminante che davvero fissava in modo memorabile la personalità così complessa del granduca, mettendo insieme l’immagine antichissima dello sciame di api instancabili e il motto MAIESTATE TANTUM⁶⁷.

1 ALBERI 1863, pp. 276-277; sull'ambasceria di Tommaso e Francesco Contarini si veda anche VON REUMONT 1862, pp. 71-85.

2 Su Ferdinando I: BUTTERS 1991, pp. 170-197; FASANO GUARINI 1996, pp. 258-278; CALONACI 1996, pp. 635-690; FASANO GUARINI 2004, pp. 162-166.

3 CALONACI 1996, pp. 638-650.

4 Nel dicembre 1569 Cosimo annuncia al papa l'arrivo di Ferdinando, raccomandandolo alla sua benevolenza: "Il Cardinale de' Medici mio figlio se ne viene a Roma per servire a Vostra Beatitudine [Pio V] perpetuamente, sì come è obbligato, dal quale ella intenderà più largamente l'obbligo, ch'io confesso d'havere alla somma bontà di lei doverlo cancellar già mal, et la devotione et servitù mia verso la Santità Vostra la qual supplico in tutto il core non solo a crederli quanto le dirà per parte mia, ma a riceverlo ancora sotto l'ale della sua protezione et del paterno amore ch'ella ci porta" (ASF, MP, 235, f. 5, consultabile in *bia.medici.org*).

5 Dai carteggi degli anni sessanta emergono i frequenti ammonimenti dei consiglieri medicei a imparare il latino per poter adeguatamente prendere parte alla vita della curia: Ludovico Ceresola, agente medico a Roma, scriveva nel 1566 quanto fosse importante imparare il latino "poiché due parole latine che V. S. I. dirà in Concistoro valeranno più delle cento dette da gravissimi e consumatissimi oratori e servitori" (ASF, MP, 5096, c. 857, in FASANO GUARINI 1996, p. 259).

6 ASF, MP, 321, f. 7. Lettera di Cosimo I a Ferdinando, 5 maggio 1570. Questa missiva è in particolare interessante in relazione alle rivolte degli ugonotti francesi e ai rapporti con Caterina de' Medici.

7 Sull'incoronazione di Cosimo I: LAZZI 1989, pp. 99-119; CIPRIANI 2019, pp. 115-131.

8 Sulla strategia del dono: BUTTERS 2007 (2008), pp. 243-354.

9 ASF, MP, 5085, n. 1, in CALONACI 1996, p. 673.

10 L'espressione appare in una lettera di Ferdinando al fratello Francesco per la quale: FASANO GUARINI 1998, pp. 265-298.

11 Rimangono documentate le continue richieste, non sempre soddisfatte, di Ferdinando a Cosimo per l'ampliamento di Palazzo Firenze e a Francesco per gli ampliamenti di Villa Medici e il tentativo di acquisto del palazzo dei Tribunali (AURIGEMMA 2007, pp. 142-149).

12 Sulla collezione di strumenti e libri scientifici del cardinale e sulla loro collocazione: ARIZZOLI-CLÉMENTEL 1991, pp. 517-530.

13 RIGHINI BONELLI 1968, pp. 35-40.

14 MOREL 1991, pp. 249-273.

15 La circostanza è ricordata nella biografia redatta da Pietro Usimbardi (in SALTINI 1880, pp. 365-401).

16 FASANO GUARINI 1996, pp. 271-273. Sul profilo economico del regno di Ferdinando: BERNER 1971; PARIGINO 1999, pp. 147-182.

17 FANTAPPIÈ 2001, pp. 203-210.

18 Sul Cavalieri: KIRKENDALE 2001.

19 MENICUCCI 2009, pp. 34-47, oltre a FASANO GUARINI 1996; STRUNCK 2011, pp. 75-93.

20 Sulle nozze: KIRKENDALE 1999, pp. 389-394.

21 TESTAVERDE 2009, pp. 50-58.

22 Per gli interventi su questi ambienti: BELLESI 1998 (1999), pp. 49-68 e PADOVANI 2000, pp. 43-53.

23 Sulla loggetta dell'Allori e le grottesche del Corridoio Vasariano si veda BASTOGI 2005, pp. 19-28 e bibliografia precedente. Sulla Grotta Grande del Buontalenti: HEIKAMP 2003, pp. 446-474 (con bibliografia precedente) e *Bernardo Buontalenti* 2012.

24 Sulle vicende del Teatro Mediceo: ZORZI 1977, pp. 109-126; TESTAVERDE 2015, pp. 45-69.

25 Su questi temi avviati da HEIKAMP 1963, pp. 193-268 si veda: *La Tribuna* 2014; per la stanza di Bianca Cappello: *Collezionismo mediceo* 2002, pp. 72-73; nuovi documenti in CONTICELLI 2020, pp. 199-208.

26 *Collezionismo mediceo* 2002, p. 123, nota 444.

27 Tra gli altri il gruppo di gessi della Niobe, i pilastri decorati, ma anche il busto di Bruto e il *Bacco* di Michelangelo oggi al Bargello (*Collezionismo mediceo* 2002, pp. 99-100).

28 Sulle stanze che si aprivano lungo il corridoio e il loro uso: CONTICELLI 2014, pp. 153, 161 note 1-16.

29 La scelta e la sistemazione delle armi venne affidata a Filippo Pigafetta (PRINZ 1983, pp. 343-353).

30 Così infatti la descrive Filippo Pigafetta nella 'Informazione' indirizzata nel 1597 al granduca, con i suggerimenti per l'allestimento di modelli di architettura militare, strumenti scientifici e macchine nevrobaltistiche, oltre che mappe geografiche e carte di navigazione, sull'esempio

dell'Escorial (PRINZ 1983, p. 351; BOCCI PACINI 2008, p. 213). Sulle vicende di allestimento settecentesco: BOCCI PACINI, VERONA 2004 (2010), pp. 247-279; sull'interpretazione delle pitture murali: CONTICELLI, DE LUCA 2018, pp. 366-371.

31 Risultano ancora separati nella pianta del Ruggieri del 1742 (si veda il contributo di Daniela Smalzi in questo volume, pp. 29-30).

32 Su questa area si veda Caneva, in *Inaugurazione della Sala* 1980, pp. 13-16 e CONTICELLI, DE LUCA 2018, p. 373.

33 Sui documenti relativi alla decorazione tardo-settecentesca della stanza antecedente il Terrazzo delle Carte geografiche e il gabinetto di Madama: SPALLETTI 2010, pp. 57-63. Sulle decorazioni settecentesche del gabinetto: MELONI TRKULJA 1983, pp. 337-338; CONTICELLI 2017, pp. 177-199. Ringrazio Valentina Conticelli per aver discusso con me questi temi.

34 È identificata dal Pelli a fine Settecento come "Stanza degli Stipi", e poi diviene "Stanza d'Amore" perché qui viene collocato, dopo il 1780, l'*Amorino dormiente* oggi in Tribuna (ASU, *Inventario Sculture* 1914, n. 392). In entrambe le stanze nella seconda metà del Seicento risultano esposti anche dipinti, come documenta una planimetria conservata nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio a Bologna (BOCCI PACINI, VERONA 1999 (2001), pp. 233-239).

35 LAPINI 1900, p. 207. Sulle vicende di datazione della fabbrica si veda da ultimo CONFORTI, FUNIS 2016 con bibliografia precedente.

36 Su questo tema CONTICELLI, DE LUCA 2018, p. 14; CONTICELLI 2020, pp. 205-208.

37 *App. doc.*, n. 1: ASF, GM, 113, c. 158v (HEIKAMP 1970, p. 21 n. 10).

38 Su cui si veda *App. doc.*, n. 1: ASF, GM, 113, c. 159v (cfr. il contributo di Daniela Smalzi in questo volume, p. 42, nota 129). Questo gabinetto viene denominato "Stanza dello Studiolo d'Allegria" nell'inventario del 1635 (BDU, ms. 75, cc. 110sn-115dx). Dopo l'avvento di Ferdinando la dicitura "Stanza dei bronzi" identifica invece la stanza di Bianca Cappello, sui cui palchetti erano collocati piccoli bronzi (e che diviene camera degli Idoli o di Madama, destinata a Cristina di Lorena: *Collezionismo mediceo* 2002, pp. 123-124).

39 Cfr. *App. doc.*, n. 7: ASF, GM, 124, c. 105sn: "terrazzo della stanza de bronzi". L'espressione "terrazzo dove stavano i bronzi" che compare diffusamente nei documenti a mio avviso non indica necessariamente la presenza di manufatti metallici nel terrazzo stesso – e nemmeno dello studiolo ligneo decorato di bronzi, poi trasferito al Casino di San Marco, come generalmente gli studi hanno dedotto –, quanto piuttosto una zona del corridoio di levante: il terrazzo là dove stavano i bronzi, cioè appunto il terrazzo accanto alla 'stanza dei bronzi'.

40 *App. doc.*, nn. 5-8, che integrano documenti rintracciati da DEL BADIA 1899 e HEIKAMP 1970, pp. 5-6; *Collezionismo mediceo* 2002, pp. 104-105 e 388-390. Per la biografia e il catalogo di opere del Buti: ZANIERI 2001, pp. 241-274; GOLDENBERG STOPPATO 2012, p. 99.

41 Si veda il contributo di Filippo Camerota in questo volume, pp. 125-126.

42 *App. doc.*, n. 3: ASF, GM, 79, c. 428dx; si veda inoltre *App. doc.*, n. 4: ASF, GM, 132, c. 522sn.

43 *App. doc.*, n. 7: ASF, GM, 124, cc. 205dx e 117sn.

44 Su questa figura ancora poco indagata: ACIDINI 1980, pp. 141-175; SCONZA 2009, pp. 320-324; MORETTI 2017, pp. 189-207.

45 Cfr. il contributo di Gloria Antoni in questo volume, pp. 68-72.

46 Occorre tener presente che la parete dell'*Elba* fu chiusa solo a metà Ottocento (si veda il contributo di Daniela Smalzi in questo volume, pp. 24-31).

47 Si vedano le schede di restauro in questo volume, pp. 278-281 (*Pan*), 287-290 (*Endimione*).

48 AGAPIOU 2005, pp. 269-282. Sulla fortuna cinque e seicentesca di Endimione nelle arti figurative: CAROFANO 2015, pp. 277-278.

49 MOREL 1991, pp. 15- 21; SRICCHIA SANTORO 1992, p. 379.

50 Si veda il contributo di Giovanni Gualdani *et al.* in questo volume, pp. 306-309.

51 *App. doc.*, n. 7: ASF, GM, 124, c. 205dx.

52 Si veda il contributo di Leonardo Rombai in questo volume, pp. 79-81.

53 Per il documento si veda *App. doc.*, n. 5: ASF, GM, 112, cc. 151sn-dx, oltre al contributo di Leonardo Rombai in questo volume, pp. 79-82.

54 L'impiego del finto mosaico e delle sue varianti si diffonde largamente nel corso del Cinquecento, si ritrova adottato tra gli altri da Parmigianino negli ornati della Steccata, da Romanino nel Castello del Buonconsiglio. Soluzioni analoghe a quella della nostra sala vengono sviluppate da Poccetti negli affreschi di Pitti.

55 Si veda il contributo di Mauro Bondioli in questo volume, pp. 111-112.

56 Si vedano in questo volume i contributi di Daniela Smalzi, pp. 33-34, Filippo Camerota, pp. 128-130, Walter Cupperi, pp. 143-144.

57 Da ultimo ACIDINI LUCHINAT 2009, pp. 18-20.



Gloria Antoni

“TELE D’UNA DIANA E ALTRE INVENZIONI DELLA NOTTE”. IPOTESI PER I DIPINTI DI ZUCCHI IN PALAZZO FIRENZE A ROMA

La storia delle nove tele di Jacopo Zucchi che ornano il palco ligneo del Terrazzo delle Carte geografiche agli Uffizi è stata radicalmente riscritta solo cinquantuno anni fa, nel 1970. Attraverso il ritrovamento della voce documentaria della *Guardaroba Medicea* citata nel titolo di questo contributo, Detlef Heikamp ha brillantemente chiarito l’origine e la provenienza di questi dipinti¹, attribuiti alla mano del pittore fiorentino all’inizio del XX secolo da Hermann Voss²: *Diana e le ninfe*, *La Notte*, *Mercurio*, *Pan*, *Endimione*, *La Vigilanza*, *Il Silenzio*, *La Fedeltà* e *La Pazienza* non furono appositamente realizzati per il soffitto della sala fiorentina, ma per quello di un ambiente della prima residenza dell’allora cardinale Ferdinando de’ Medici a Roma, Palazzo Firenze in Campo Marzio (fig. 1). Nel febbraio 1588, pochi mesi dopo la salita al trono granducale, le tele furono smontate, trasportate a Firenze e rimontate nell’ambiente in cui ancora oggi è possibile ammirarle³.

Immerse in un’atmosfera notturna, sullo sfondo di un cielo che trascolora per l’arrivo delle prime luci dell’alba, le figure rappresentate formano un ciclo pittorico dal significato di non facile interpretazione. Nella tela centrale in primo piano troneggia infatti Diana-Luna che sorregge una fiaccola, attorniata da quattro figure femminili che mostrano i suoi molteplici attributi, mentre in secondo piano la Rugiada sorvola il sontuoso carro della divinità trainato da due cavalli, uno nero e uno bianco. Attorno a questa rappresentazione centrale si articolano i pannelli laterali: quattro raffigurano personaggi legati a Diana, mentre i restanti rappresentano figure allegoriche che campeggiano su un cielo con rade nuvole. La fiaccola che reca in mano Diana, simbolo della luce notturna, è il vero e proprio spartiacque concettuale della composizione, nella quale rappresentazioni relative alla notte e al sonno si alternano ad altre legate invece alla tematica del risveglio⁴. La complessa figurazione ha stimolato interessanti interpretazioni iconografiche⁵: oggi, alla luce di questi importanti studi, sembra opportuno tornare a riflettere sul significato del ciclo pittorico, prendendo in opportuna considerazione alcuni fattori relativi alla sua commissione e realizzazione. Quale poteva essere la posizione originaria dei diversi elementi del ciclo pittorico nel sistema-palazzo romano? Perché portare a Firenze proprio queste tele e sistemarle all’interno di un’area fortemente strategica degli Uffizi?

Approfondendo le ricerche sui protagonisti delle vicende, il contesto storico in cui si trovarono a operare nonché le intricate fasi decorative di Palazzo Firenze, questo contributo intende avanzare ipotesi sulla storia di questi dipinti, la cui genesi è stata a lungo oscurata dal prestigio della loro collocazione finale. In tal modo, si va di fatto ad arricchire anche quella che Krzysztof Pomian avrebbe definito la “storia dei significati” – nel nostro caso delle tele di Zucchi e non dei vasi Medici – “di cui gli oggetti furono investiti” nel corso del tempo⁶. Chiarire più approfonditamente le circostanze della committenza e la collocazione iniziale delle opere permette infatti di comprendere l’effettiva entità dei cambiamenti cui sono stati sottoposti i dipinti: il mutamento di luogo sociale, di ambiente, di collocazione spaziale, ma soprattutto la trasformazione del ruolo politico del committente hanno necessariamente influito sulla percezione di queste immagini nel tempo, fino a oggi. Sembra necessario, a questo punto, fare un passo indietro e tornare a Roma.



FIG. 1: Roma, Palazzo Firenze, facciata su piazza Firenze

A DOVE E QUANDO? L'IDENTIFICAZIONE DELLA SALA E LA DATAZIONE DELLE TELE partire dal ritrovamento archivistico di Heikamp, la specifica collocazione dei dipinti non ha smesso di suscitare interrogativi. Per quanto infatti la voce archivistica contenuta all'interno dell'inventario a capi 132 della *Guardaroba Medicea*, redatto a Firenze tra 1587 e 1591 al tempo di Benedetto Fedini⁷, indicasse chiaramente che le tele erano state rimosse dalla "soffitta del salone in roma", questo dato fu messo in discussione sin da subito, dal momento che il soggetto delle opere sembrava adattarsi meglio agli spazi di una camera da letto⁸. È possibile però trovare conferma di quanto affermato dal funzionario fiorentino, in primis nelle trascurate parole di Marenzio Marenzi, responsabile della gestione del patrimonio mobiliare e artistico delle residenze medicee a Roma. Alla partenza delle opere dall'Urbe infatti questi scrisse: "Numero ... tele dipinte d'una diana e altre invenzioni della notte che servivano per la soffitta del salone mandate a firenze a quella Guardaroba a dì primo di febbraio 1588"⁹. Oltre a rivelarci la data precisa del trasferimento nel capoluogo toscano delle opere, questa menzione rappresenta una conferma importante ai fini dell'identificazione della sala che ospitava i dipinti, data l'attendibilità dell'estensore del registro che compilava in loco la documentazione. Ma dove si trovava questo salone del palazzo romano di Ferdinando e, in seconda battuta, a quali funzioni assolveva?

Per quanto l'inventario redatto al tempo dell'ambasciatore Giovanni Niccolini a Palazzo Firenze nel febbraio del 1588 – subito dopo lo smontaggio del palco ligneo – sia piuttosto scarno e asciutto nelle descrizioni, esso restituisce con precisione la successione delle sale del piano nobile (fig. 2). Si viene dunque a scoprire che l'unico ambiente chiamato "Salone" nel 1588 si trovava dopo la camera da letto del granduca, l'attuale sala delle Pieridi, ma prima della Galleria, dove è collocato il palco ligneo progettato da Bartolomeo Ammannati ed eseguito da Prospero Fontana¹⁰. Conforta quest'ipotesi anche quel poco che è descritto nell'ambiente: "i quattro telari d'impannate", dunque gli infissi rilevati allora, corrispondono alle quattro finestre che oggi illuminano la sala d'angolo del piano nobile, che affaccia su via della Pallacorda da un lato e sul giardino del palazzo dall'altro.

L'esatta corrispondenza terminologica tra l'inventario del 1588 e i coevi riferimenti della Guardaroba inducono infatti a proporre l'ipotesi di una originaria collocazione del ciclo pittorico nel detto salone, tenendo comunque conto anche della proposta formulata da Maria Giulia Aurigemma, che individuava dubitativamente la stanza che aveva ospitato le tele nell'ambiente contiguo alla sala da pranzo del cardinale, definita nell'inventario "salotto"¹¹.

Grazie al rilievo architettonico compiuto da Sung-Yong Cho in occasione della sua tesi di dottorato, conosciamo le misure precise e l'area della stanza esaminata, che ricopre una superficie di circa 93,41 metri quadrati¹². L'estensione sontuosa dell'ambiente consentiva senza dubbio l'inserimento delle tele di Diana, che nella sala degli Uffizi occupano circa 72,24 metri quadrati (considerando le aggiunte compiute da Ludovico Buti)¹³.

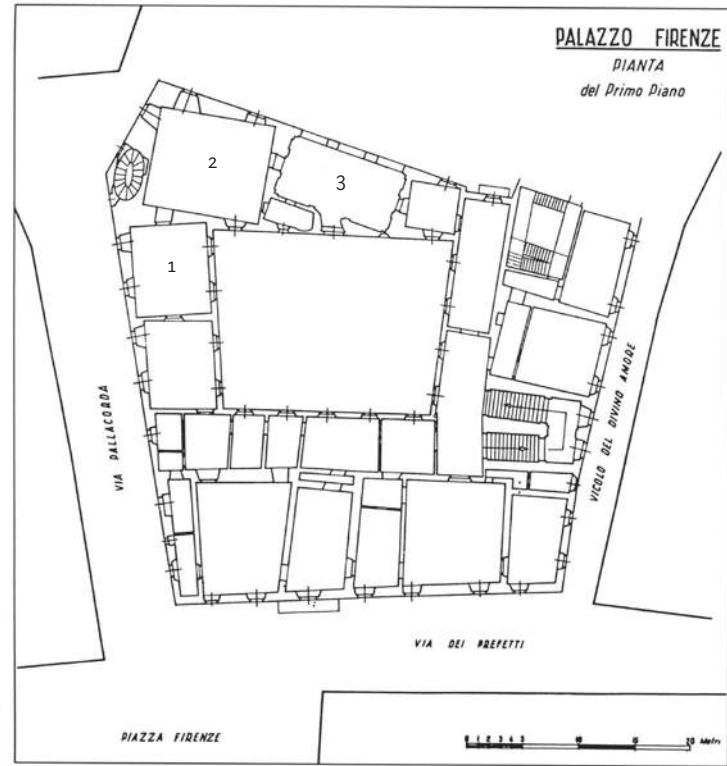


FIG. 2: Palazzo Firenze, pianta del primo piano con destinazione d'uso delle sale secondo l'inventario del 1588: (1) camera; (2) salone; (3) galleria

Tale importante conferma risulta coerente con lo sviluppo dei progetti di Ammannati e in particolar modo con quelli relativi a quest'area realizzati nel corso dei suoi due interventi nel palazzo¹⁴. Trasferitosi a Roma in pianta stabile dal gennaio 1569¹⁵, Ferdinando scelse di occupare gli spazi già decorati in epoca del Monte e di intervenire a partire da tali ambienti per costituire un appartamento privato degno di un cardinale del suo rango¹⁶. Non è quindi da considerarsi casuale la posizione scelta per la costruzione del secondo piano del palazzo, che insiste proprio su quest'area del piano nobile, a cui è collegato da una scala a chiocciola in spessore di muro che le numerose piante antiche mostrano un tempo aperta sul salone. Quest'area, come giustamente ha constatato Aurigemma, veniva a costituire "una sorta di sistema privato sul tipo della camera-torre o studiolo nella torre, del tutto usuale nella tipologia dei palazzi cardinalizi"¹⁷.

Sulla base delle citate indicazioni documentarie, sembra possibile supporre che le tele di Zucchi ornassero appunto il soffitto del salone, benché la volta a padiglione lunettata decorata da grottesche tardo-ottocentesche sia incongrua con l'impostazione di un palco ligneo (fig. 3)¹⁸. Osservando gli altri due ambienti contigui, la sala delle Pieridi e la Galleria, la copertura in esame appare distante dalle peculiarità stilistiche del progetto di Ammannati, fondamentalmente uniforme e armonico nonostante gli stravolgimenti successivi: il piano terra era caratterizzato da coperture a botte ribassate, mentre il piano nobile presentava stanze più alte e luminose, le cui coperture erano alleggerite da palchi lignei¹⁹. La volta attuale dunque sembra posteriore agli interventi medicei, dato che ancora nel 1610 due fonti diverse, le relazioni di Orazio della Rena (23 gennaio)²⁰ e di Pietro Veri (12 marzo)²¹, riferiscono di un solaio composto di tavole di abete da ravvivare con decorazioni pittoriche, che poteva presumibilmente costituire la base del palco ligneo ospitante le tele a Firenze ormai da vent'anni²². Da una prima analisi stilistica sembra possibile avvicinare la realizzazione dell'attuale soffitto al tardo XIX secolo, forse voluta in seguito alla cessione dell'immobile allo Stato italiano da parte degli Asburgo²³.

Contemporaneamente al cantiere architettonico, Ferdinando avviò i lavori per la decorazione del piano nobile, nell'ambito dei quali furono concepiti e realizzati i dipinti in esame, ossia a cavallo tra la fine del 1571 e il 1572²⁴.

Poco prima, Jacopo Zucchi aveva abbandonato bruscamente Firenze e Giorgio Vasari²⁵, di cui era divenuto il vero e proprio braccio destro²⁶, per costruirsi una carriera autonoma al seguito di un rampante e ambizioso cardinale. In prima linea nell'équipe vasariana, subissata di committenze prestigiose da portare a termine all'inizio degli anni settanta, Zucchi andava maturando l'esigenza di una maggiore autonomia, come emerge da diversi indizi. È proprio ricostruendo la storia della commissione e dell'esecuzione delle tele di Diana che sembra possibile precisare meglio i contorni della separazione tra maestro e allievo, che avvenne nel mese di novembre 1571.



FIG. 3: Palazzo Firenze, salone al primo piano

In quello stesso torno di tempo, Pio V richiedeva l'aretino nell'Urbe affinché realizzasse un affresco per celebrare la storica battaglia di Lepanto avvenuta il 7 ottobre 1571²⁷. La notizia arrivò a Firenze molto velocemente e Vasari si mise subito al lavoro elaborando schizzi e progetti per questa nuova sfida che, a detta di Guglielmo Sangalletti, “in altro luogo non staria bene se non in la sala regia”²⁸. La partenza di Vasari per Roma, però, tardava ad avere luogo e, com'è possibile evincere dalla corrispondenza epistolare, l'aretino aveva inviato in anticipo due uomini – di cui non è possibile individuare l'identità dalle lettere – affinché cominciasse a impostare i primi lavori di cantiere²⁹. È ragionevole pensare che uno di questi aiuti fosse appunto il giovane Zucchi. Tra i collaboratori dell'aretino, chi meglio dell'ormai esperto Jacopo avrebbe potuto recarsi autonomamente a Roma per assolvere a un compito così rilevante? Inoltre, egli doveva essere l'allievo di Vasari più conosciuto dalla curia per il lavoro compiuto solo sei mesi prima nel cantiere della Torre Pia in Vaticano³⁰.

Zucchi dovette partire alla volta di Roma nel corso della prima metà del novembre 1571 per non fare più ritorno a Firenze. Già il 23 novembre, infatti, Vincenzo Borghini scriveva a Vasari: “Quanto a Jacopino: io n'ho preso collera et parmi che si sia con voi portato molto salvaticamente, per non dire asinescamente”³¹. Tale generica rimostranza sembra spiegarsi meglio alla luce delle contemporanee registrazioni della *Guardaroba Medicea* del cardinale Ferdinando a Roma. Già il 6 dicembre 1571 un quadro di Zucchi raffigurante la “rotta del Turco allepanto” è registrato in entrata³²: la prossimità cronologica dell'evento storico, i disegni eseguiti da Vasari – tra cui doveva essercene uno grande da spedire nell'Urbe³³ – e il successivo, brusco abbandono di Jacopo in concomitanza con l'elaborazione di tali progetti spingono a supporre che il giovane possa essersi servito delle idee elaborate dal maestro per ottenere il favore del cardinale con un dipinto di forte attualità e pregnanza politica³⁴ e per sganciarsi da una dimensione lavorativa ormai evidentemente percepita come asfittica per un giovane ambizioso. Lo stesso 6 dicembre 1571 inoltre “Pennelli n. 900 piccholi [furono] consegnati a messer Jacopo Zucchi pittore di Sua Signoria Illustrissima”³⁵. Questa voce documentaria, apparentemente secondaria, a dire il vero rivela due dati fondamentali per la nostra ricostruzione: a quella data il nostro era già nominato “pittore di Sua Signoria Illustrissima” – dunque aveva definitivamente abbandonato Firenze – e riceveva un consistente numero di pennelli. Questo ingente rifornimento appare giustificabile solo presupponendo l'avvio di una campagna decorativa di grandi dimensioni, non potendo spiegarsi con un impegno dedicato solamente all'esecuzione di alcuni dipinti da cavalletto; anche perché pochi mesi dopo, nel maggio 1572, il pittore ricevette altri “peneli n. 3416”: un numero ancora maggiore che potrebbe segnare il vero e proprio inizio della decorazione in Palazzo Firenze³⁶.

Con relativo margine di sicurezza è possibile affermare che i lavori che impegnarono Zucchi tra la fine del 1571 e l'estate del 1572 furono proprio quelli per le tele di Diana. Oltre alle evidenze stilistiche che spingono

FIG. 4: Caprarola, Palazzo Farnese, stanza dell'Aurora, 1563-1564, veduta della volta



a collocare l'esecuzione dei dipinti in questi anni³⁷, è necessario considerare altri fattori che permettono di accostare le opere a tale intervallo cronologico. Il caso delle tele di Diana sembra essere molto simile a quello del dipinto della *Battaglia di Lepanto*. Nello *Zibaldone* di Giorgio Vasari, infatti, è contenuta la descrizione di *L'invenzione d'un letto pel Granduca di Toscana*, redatta dunque dopo l'agosto 1569, che ricorda da vicino i soggetti delle tele in esame³⁸. Per quanto nello specifico si tratti del programma iconografico per le decorazioni in stoffa di un letto a baldacchino e non di un palco ligneo, si ritrovano – tra gli altri soggetti – Diana con Pan ed Endimione, la Vigilanza vicina ai raggi del sole che sorge, la Notte con i due bambini, uno bianco, uno nero, il Silenzio sotto forma di Angerona, dunque come una donna che porta un dito alla bocca. La vicinanza iconografica delle tele in esame con parte dell'invenzione registrata nello *Zibaldone*, la quale a sua volta era stata improntata prendendo ispirazione dalla lettera di Annibal Caro per la stanza dell'Aurora di Palazzo Farnese a Caprarola (fig. 4)³⁹, farebbe pensare dunque a una prossimità anche cronologica delle due invenzioni nonostante la differente declinazione data alle immagini nella residenza romana.

COME? LA DISPOSIZIONE DELLE TELE

Dopo aver delineato le coordinate spazio-temporali in cui questi dipinti furono concepiti e realizzati, sembra possibile affrontare la disamina del programma iconografico delle tele, per capire come il pittore abbia adattato le raffigurazioni, solitamente destinate piuttosto a una camera da letto, a un salone.

Come già sottolineato dalla critica, la tela centrale rappresenta Diana con numerosi attributi, ognuno dei quali relativo a uno dei diversi aspetti dell'identità della dea (cfr. Atlante). L'arco, le frecce, il cervo, così come il cembalo, lo scettro e la chiave, distribuiti accuratamente tra le personificazioni femminili, o “avatar” per prendere in prestito una felice espressione di Philippe Morel, servivano a mettere in figura la molteplice natura della divinità e della luna a lei tradizionalmente abbinata. Per orientarsi all'interno del tripudio di attributi iconografici, per noi oggi di difficile interpretazione⁴⁰, sembra opportuno muovere l'analisi a partire dal centro della composizione, attorno al quale si articola l'immagine: la mano sinistra di Diana stringe infatti una torcia accesa (fig. 5) che, secondo *Le immagini degli dei degli antichi* di Vincenzo Cartari, significa “ch'ella lucendo di notte fa la scorta à viandanti”⁴¹. Proprio leggendo le dense pagine del trattato dedicate alla dea della caccia, è possibile infatti rintracciare tutte le declinazioni della divinità che si ritrovano nel dipinto⁴²: le descrizioni di Diana-Lucina, Diana-Luna e Diana-Isis che il pittore ha utilizzato per arricchire il significato della raffigurazione sembrano orientare la lettura dell'immagine in senso cosmologico. Isis, in secondo piano con il cembalo, starebbe a rappresentare “il suono che fa la luna nel girare degli orbi celesti”⁴³, dunque il moto planetario, cui rimanda anche il carro della divinità, ornato con la testa di cane, di cinghiale e di cavallo⁴⁴ e trainato da un destriero nero e uno bianco⁴⁵. In quest'ottica, Diana-Lucina rappresentata con le chiavi e lo scettro in mano non dovrebbe essere interpretata come la divinità protettrice delle nascite strictu sensu, ma come colei che aiutando le madri durante il parto “apportava luce” ai nascituri⁴⁶. Di conseguenza, la figura femminile che discende verso il basso può essere interpretata come proposto da Aurigemma: con la mano aperta, attributo solitamente abbinato a Lucina, ella è raffigurata nell'atto di diradare le nubi e permettere dunque una maggiore visibilità⁴⁷. In questa porzione di dipinto, le figure semplicemente si mostrano all'osservatore con il loro corredo di attributi senza interagire e dar vita a una narrazione; è nella parte destra che è possibile riscontrare un andamento più dinamico. La personificazione della Rugiada, che precorre l'Aurora, sorvola il carro di Diana e orienta la rappresentazione verso destra, dove il cielo sembra rischiararsi. L'intervento di restauro sulla tela ha infatti messo in luce il viraggio del pigmento smaltino e la conseguente alterazione cromatica del fondo, che ha assunto una tonalità grigia e che ha compromesso irrimediabilmente la lettura dell'immagine⁴⁸.

La divisione del dipinto centrale, che a questo punto sembra esaltare la funzione lucifera della divinità e conseguentemente della luna, dovrebbe aver condizionato il posizionamento delle tele laterali che, come già detto, si articolano in coppie di opposti, alcune riferite alla notte e al sonno, mentre altre al risveglio e alla veglia. Per avanzare ipotesi fondate riguardo alla disposizione di questi dipinti nel perduto soffitto romano, è però necessario considerare le dimensioni anteriori alle modifiche di Ludovico Buti compiute tra 1588 e 1589⁴⁹.

La *Notte* e *Mercurio* (cfr. Atlante), che senza le aggiunte successive misurano entrambi due metri e mezzo di larghezza, dovevano essere disposti sui lati lunghi della tela centrale. Opposto alla raffigurazione della *Notte* con i suoi classici attributi (le lunghe ali, il bambino bianco e il bambino nero, la civetta e il pipistrello: fig. 6)⁵⁰ doveva dunque esserci *Mercurio*, assimilato secondo Cartari al risveglio e alla vigilanza necessari per gli uomini saggi⁵¹. Si viene così a ritrovare in questi due pannelli il passaggio tra la notte e il risveglio che informa la composizione centrale del dipinto. Riflessi “terrestri” di queste due allegorie dove-

FIG. 5: Jacopo Zucchi, *Diana e le ninfe*, particolare della torcia





FIG. 6: Jacopo Zucchi, *La Notte*, particolare del pipistrello

vano essere il *Pan* e l'*Endimione* (cfr. Atlante) che, per le loro dimensioni sostanzialmente inferiori, sembra opportuno collocare sui lati corti del dipinto centrale. I due personaggi, devoti alla dea della caccia, sono rappresentati uno in attività e l'altro in riposo: il satiro è raffigurato nell'atto di offrire la lana alla divinità (fig. 7)⁷², contrariamente al pastore colto in un sonno tranquillo sotto lo sguardo vigile e innamorato della luna che appare in alto a destra tra le nuvole (fig. 8)⁷³.

Attorno a queste rappresentazioni erano disposte le quattro allegorie, attraverso le quali il significato complessivo del ciclo pittorico acquista ulteriore senso: la *Vigilanza* (cfr. Atlante), caratterizzata dalla gru che regge nella zampa il sasso, dal gallo e dalla clessidra, e la *Fedeltà* (cfr. Atlante) che, raffigurata con il cuore in mano, secondo Cesare Ripa “mostra l'illuminazione della mente [...] che discaccia le tenebre dell'infe-deltà e dell'ignoranza”⁷⁴, insieme a *Pan* e *Mercurio* dovevano fungere da metafora dell'uomo “Vigilante e Svegliato”⁷⁵, per usare le parole del successivo trattato dello studioso perugino⁷⁶. Di matrice opposta naturalmente il *Silenzio* (cfr. Atlante), che è personificato da una figura femminile che si porta il dito alla bocca e che, sempre secondo il mitografo, “insegni che chi sa patire e tacere dissimulando gli affanni, li vince al fine facilmente, e ne gode poi vita lieta e piacevole”⁷⁷, così come la *Pazienza* (cfr. Atlante) che, con il suo giogo, “si esercita solo nel tollerare le avversità con animo costante e tranquillo”⁷⁸.

A confermare il significato delle allegorie contribuisce anche l'attenta colorazione della volta celeste che, dopo i restauri, risulta più visibile: così come il *Silenzio* e la *Pazienza* si stagliano contro un cielo scuro, la *Vigilanza* e la *Fedeltà* sono rappresentate su uno sfondo più chiaro, che sembra descrivere le prime luci dell'alba. Questa precisa indicazione cromatica, sfortunatamente molto meno leggibile nelle tele di *Mercurio* e *Pan*, consentirebbe di avanzare un'ipotesi anche riguardo alla precisa collocazione delle opere nel perduto palco ligneo della sala romana. Guardando anche l'orientamento dell'ambiente, infatti, sembra plausibile affermare che le tele potessero essere disposte in modo da sfruttare al massimo l'illuminazione naturale della stanza: i dipinti raffiguranti la notte e il sonno potrebbero essere stati collocati nella parte più interna – prospiciente per giunta alla camera da letto – mentre le tematiche diurne potevano essere



FIG. 7: Jacopo Zucchi, *Pan*, particolare del protagonista nell'atto di offrire la lana a Diana



FIG. 8: Jacopo Zucchi, *Endimione addormentato e Diana*, particolare di Diana tra le nuvole

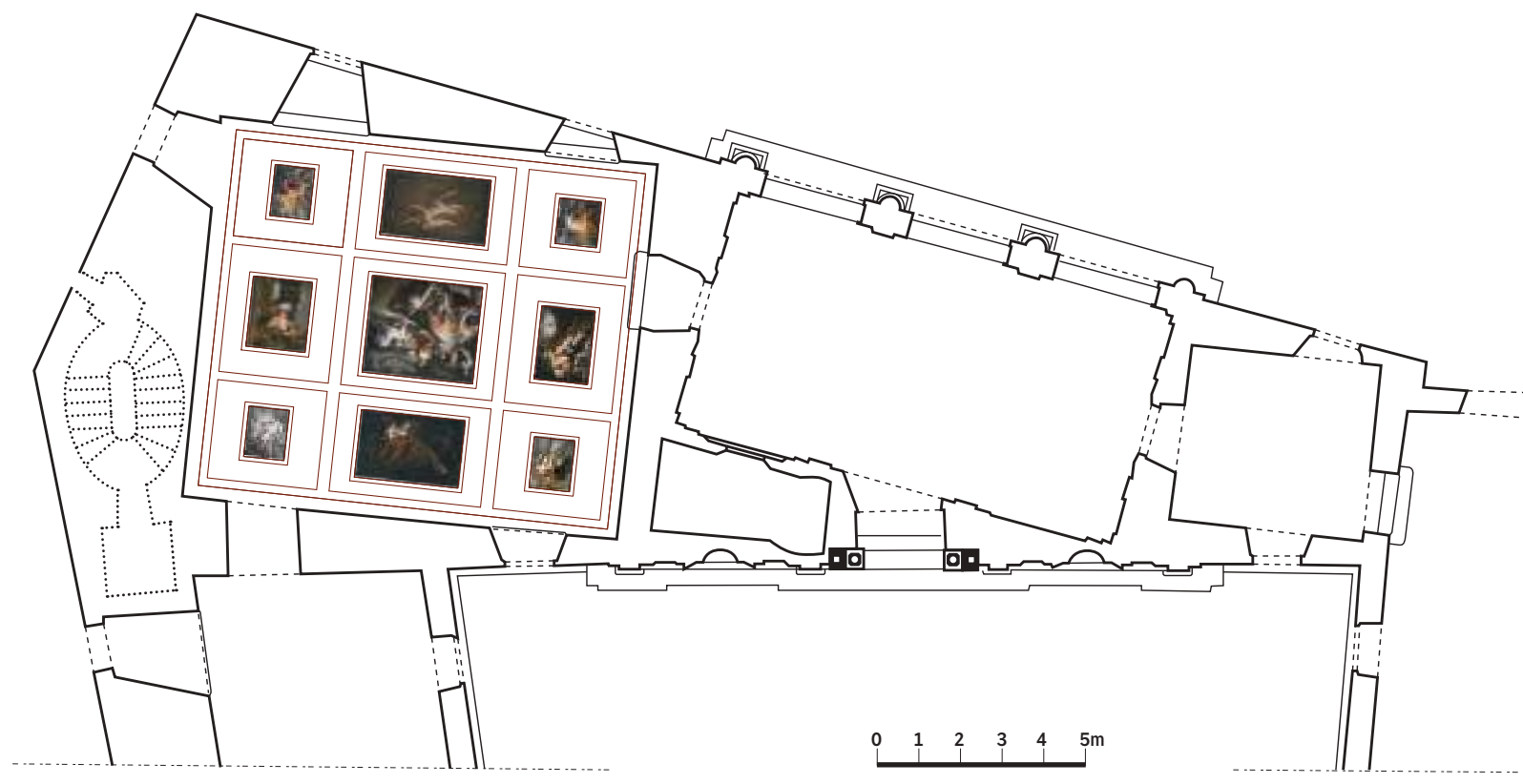


FIG. 9: Ipotesi ricostruttiva del soffitto del salone di Palazzo Firenze

maggiormente valorizzate dall'intensa luce proveniente dai tre infissi che affacciano rispettivamente su via della Pallacorda e sul giardino. L'osservazione ravvicinata dei dipinti corrobora quest'ipotesi: osservando le quattro figure allegoriche è possibile individuare da dove proviene la luce e di conseguenza tentare di posizionare le tele in relazione al nucleo centrale, Diana-Luna (fig. 9). Il lungo collo e il braccio destro della Pazienza, gravati dal peso del giogo, appaiono torniti da una luce fredda, proveniente da una fonte che doveva trovarsi in alto a sinistra rispetto al dipinto (fig. 10)⁵⁹. *La Vigilanza*, invece, illuminata dall'alto a destra da una luce calda, doveva essere collocata sul lato opposto della tela precedente, dunque nell'angolo tra le finestre, dove poteva beneficiare della luce naturale. In questo modo, il susseguirsi di notte e giorno nei dipinti seguiva il naturale corso della luna, andando da est verso ovest.

La rappresentazione della volta celeste in transito tra la notte e il giorno sembra assumere una valenza allegorico-morale, probabilmente nutrita di rimandi sapienziali: la luce della luna potrebbe fungere da bussola per l'osservatore, che, attraverso di essa, sarebbe in grado di superare le avversità della notte e risvegliarsi rinnovato, così come sarebbe stata di orientamento per i numerosi marinai che popolano i vascelli nelle acque dei territori del granducato illustrati sulle pareti della sala fiorentina⁶⁰.

L'aspetto del soffitto originario doveva in realtà essere molto diverso da quello decorato da Ludovico Buti a cavaliere tra anni ottanta e novanta: la maggiore superficie della sala romana, infatti, consentiva la realizzazione di una struttura lignea più massiccia, presumibilmente in linea con i soffitti vasariani di Palazzo Vecchio⁶¹, che Zucchi conosceva perfettamente e da cui sarebbe ripartito per elaborare quelli dell'appartamento del cardinale in Villa Medici. A causa dell'assenza di disegni preparatori per le tele o per l'intelaiatura del palco, sembra possibile solamente avanzare supposizioni riguardo al suo aspetto originario, guardando verso esempi coevi figli dello stesso clima culturale come quelli sopracitati della villa pinciana⁶².

Il sofisticato significato della raffigurazione appare come l'esito di un confronto serrato dell'artista con un *concepteur* di raffinata cultura. La lettura complessiva delle immagini, infatti, rivela un significato trascendente i singoli rimandi al trattato di Vincenzo Cartari. Non si tratta qui di un catalogo di attributi riguardanti la dea della caccia, per questo particolarmente cara al cardinale, ma di un forte richiamo all'importanza della conoscenza, luce che permette di superare le tenebre della notte. Non bisogna dimenticare che in origine il salone in cui erano presumibilmente collocate le tele conduceva direttamente alla sala degli Elementi e a quella delle Stagioni, considerate alla stregua di studioli segreti, che sarebbero state affrescate dallo stesso Zucchi subito dopo la fine dei lavori architettonici, dunque tra 1574 e 1575⁶³.



FIG. 10: Jacopo Zucchi, *La Pazienza*, particolare del braccio destro



FIG. 11: Giorgio Vasari, *La Pazienza*, 1542 (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1371)

Quale consulente per l'ideazione di un programma iconografico tanto raffinato sembra plausibile avanzare il nome di Egnazio Danti, ancora al servizio del granduca a Firenze, tenendo conto soprattutto del significato delle allegorie⁶⁴. Collocandosi nel solco della tradizione toscoromana, esse anticipano alcune raffigurazioni inserite nel corso degli anni ottanta nelle grandi imprese decorative romane concepite dall'intellettuale perugino. Se il giogo della Pazienza ricorda i pannelli di analogo soggetto dipinti da Giorgio Vasari (si vedano, a titolo esemplificativo, il soffitto Corner-Spinelli [fig. 11], la sala della Virtù della Casa Vasari ad Arezzo e un brano della sala dei Cento Giorni alla Cancelleria)⁶⁵, è da segnalare anche la somiglianza tra questa figurazione e una delle allegorie presenti nella Galleria delle Carte geografiche in Vaticano (fig. 12) o tra il Silenzio e l'Arpocrate di Caprarola raffigurato con il dito portato alla bocca e riproposto nello stesso atteggiamento nella Sala Vecchia degli Svizzeri in Vaticano (1582). La Fedeltà, con il cuore in mano, potrebbe essere interpretata anche come Fede sulla base di un passo del XLIV discorso di Agostino nel commento al *Vangelo* di Giovanni⁶⁶: secondo una nota inserita nell'editio princeps dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, l'invenzione iconografica è stata ideata proprio dal Danti⁶⁷.

Questi sofisticati rimandi permettono di riflettere nuovamente sulla funzione della stanza: è possibile che l'ambiente non si caratterizzasse come un semplice salone, ma contenesse dei libri – di cui però Ferdinando non pare essere stato un grande appassionato – o, più probabilmente, fosse destinato ai primi strumenti scientifici ospitati nella corte. Una volta divenuto granduca, egli si sarebbe rivelato un entusiasta mecenate e collezionista di questi dispositivi⁶⁸. Sfortunatamente la mancanza di inventari esaustivi per la residenza in Campo Marzio non permette di sottoporre al vaglio e circostanziare questa ipotesi, che darebbe ragione delle forti allusioni alla conoscenza scientifica contenute nel programma iconografico sviluppato nella sala fiorentina a partire dalle tele in relazione alle carte geografiche e all'originario contenuto della stanza degli Uffizi⁶⁹.

L'approfondimento del contesto in cui furono concepite, eseguite e collocate le tele di Diana ha consentito di riflettere sul tassello iniziale della storia dei significati di questi dipinti, i primi commissionati da Ferdinando per la sua residenza romana. Imprimere questo deciso cambio di rotta rispetto alla decorazione delmontiana, che trova due dei suoi esempi più alti proprio nella sala delle Pieridi e nella Galleria, significava distinguersi sin da principio con un mecenatismo raffinato e personalissimo nell'ambito della decorazione privata⁷⁰. Lo stesso gusto, arricchito dal contatto con il fasto e la magnificenza delle corti romane, che avrebbe successivamente guidato Ferdinando nella scelta di portare a Firenze queste opere e di inserirle in un contesto costruito ad hoc per la celebrazione del principe, dei suoi domini e delle innovazioni tecnologiche di cui divenne promotore.

FIG. 12: Collaboratore di Cesare Nebbia, *La Pazienza*, 1588-1589 (Città del Vaticano, Galleria delle Carte geografiche)



Desidero ringraziare Barbara Agosti, Anna Bisceglia, Mariaceleste Di Meo, Silvia Ginzburg, Jacopo Ranzani, Daniela Smalzi e Chiara Violini per il confronto e il sostegno nel corso delle ricerche e della stesura di questo saggio. Un ringraziamento particolare va a Davide Gambino per l'aiuto nell'interpretazione dei documenti fiorentini e a Luca Mariotti per l'aiuto nella realizzazione della ricostruzione CAD proposta nel testo.

- 1 HEIKAMP 1970.
- 2 Fino a quel momento le tele della sala, come gli altri dipinti su rame delle collezioni degli Uffizi, erano state attribuite a Federico Zuccari, complici l'assonanza tra i due cognomi e la pressoché totale perdita di informazioni riguardanti il nostro nella sua città natale (si veda, a titolo esemplificativo, LANZI 1782, pp. 133, 207). Secondo Voss i dipinti inseriti nel palco ligneo costituivano l'esito dell'unica committenza degna di nota che Zucchi sarebbe riuscito ad assolvere alla corte fiorentina prima della morte. VOSS 1913, pp. 151-161; VOSS [1920] 1994, pp. 209-210. In realtà, come gli studi successivi hanno chiarito, Zucchi non avrebbe mai fatto ritorno nella sua città natale dopo il trasferimento a Roma all'inizio degli anni settanta. In ultimo, RAGNI 2020 con bibliografia precedente.
- 3 BASTOGI 2005, pp. 35-44; sulla funzione e l'importanza simbolica dell'area attorno al Terrazzo delle Carte geografiche, cfr. il contributo di Anna Bisceglia in questo volume, pp. 49-55.
- 4 AURIGEMMA 2007, p. 186.
- 5 MOREL 1991, pp. 13-21; AURIGEMMA 2007, pp. 183-188.
- 6 POMIAN [1986] 2004, pp. 127-141.
- 7 HEIKAMP 1970, p. 20, doc. 1. Le informazioni riguardanti gli estremi cronologici del volume della *Guardaroba Medicea* sono tratte da *La Guardaroba Medicea* 1997, p. 173.
- 8 VOSS [1920] 1994, p. 210; HEIKAMP 1970, p. 5; MOREL 1991, p. 15; TOSINI 2018, pp. 120-121; GRIECO 2019, pp. 39-41.
- 9 La menzione riguardante le tele di Diana era stata trascritta parzialmente da MOREL 1991, p. 14, nota 7. Insieme a queste opere partirono anche “un quadro grande in tela dipintovi tre dee con un cupido [...]”, “un quadro grande in tela dipintovi una leda con ornamento di noce disfatto [...]” e “Sei pezzi di cornice tinta di nero arabeschata d'oro”. Sembra possibile ipotizzare che queste opere facessero parte del mobilio del salone, essendo state inviate a Firenze lo stesso giorno. ASF, GM, 79, c. 428dx.
- 10 ASF, GM, 790, c. 13r.
- 11 AURIGEMMA 2007, p. 183.
- 12 CHO 2002-2005.
- 13 Cfr. in questo volume i contributi di Anna Bisceglia, p. 55, e di Giovanni Gualdani *et al.*, pp. 306-309.
- 14 FOSSI 1967, pp. 37-41; NOVA 1983, pp. 53-76; KIENE [1995] 2002, pp. 146-159; AURIGEMMA 2007, pp. 71-81, 157-165.
- 15 CALONACI 2000, p. 20.
- 16 Il cardinale, giunto a Roma con un seguito considerevole ma con una rendita non adeguata a sostenere ingenti spese di decorazione, scelse la sala delle Pieridi come stanza da letto che si trovava per giunta vicina alla loggia il cui palco ligneo era stato progettato da Ammannati e decorato da Fontana. Sull'operato di quest'ultimo e le committenze del Monte, cfr. DANIELE 2021, mentre sul palco ligneo, FARINA 2019.
- 17 AURIGEMMA 2007, p. 163.
- 18 Ivi, pp. 80, 367.
- 19 Ivi, p. 81.
- 20 Nella prima lettera, inoltre, Orazio della Rena, parlando della spesa necessaria (a suo parere 500 scudi) al rifacimento del solaio ligneo anche nell’“ultimo salon su la Galleria”, accenna a una “bella tela dipinta, che poi dicono che fece portar costà” (forse un riferimento impreciso alla decorazione zucchiana?). Ivi, pp. 246-247.
- 21 Per un profilo di Veri, si veda SICKEL 2003 e più recentemente DANIELE 2015. Nella relazione del pittore, inviata a corredo dei celebri disegni (interamente trascritta da AURIGEMMA 2007, p. 249), la “Stanza che fa cantonata e che segue [la camera dove dormiva il granduca] accanto alla galleria fatta di tavoli di Abete come li 2 sui detti”. Sui disegni cfr. AURIGEMMA 2007, pp. 237-249 e, in ultimo, D'ANGELO in *I cieli* 2019, pp. 154-157, n. 27.
- 22 Sulla tecnica costruttiva dei palchi lignei, si veda GARUFI 2005, pp. 191-194.
- 23 Sui rifacimenti ottocenteschi del palazzo si vedano AURIGEMMA 2007, pp. 313-372 e RACHELI 2000, pp. 272-273.
- 24 La datazione è stata discussa più volte, ma negli ultimi anni la critica sembra concorde nell'avvicinare le opere alla prima metà degli anni settanta: VOSS [1920] 1994, pp. 209-210 (1588-1589); CALCAGNO 1933, p. 2 (1589); HEIKAMP 1970, p. 21, nota 11 (1572 circa); MOREL 1991, p. 14 (sembra condividere la datazione data da Edmund Pillsbury, esposta solamente nella tesi di dottorato discussa

nel 1973 al Courtauld Institute ma mai pubblicata: 1579-1581); AURIGEMMA 2007, p. 187 (inizio anni settanta).

- 25 Sulla giovinezza di Jacopo Zucchi e gli intensi anni fiorentini, si vedano Cecchi, in *Villa Medici* 1999, pp. 105-113 e, più recentemente, CECCHI 2011, p. 21.
- 26 A partire dalle evidenze documentarie e dalle rilevanti oscillazioni stilistiche delle opere vasariane del periodo, gli studi hanno rilevato una sempre maggiore responsabilità di Zucchi nelle numerose opere portate a termine. A partire dalla seconda metà degli anni sessanta, a lui venne affidata con maggiore frequenza l'esecuzione – parziale o persino completa in alcuni casi – di importanti pale d'altare (per il caso certificato della *Madonna del Rosario* di Santa Maria Novella si veda BISCEGLIA 2017, pp. 86-87, che inoltre avanza altre condivisibili attribuzioni all'artista riguardanti altre opere in chiesa; ivi, p. 84) e di numerosissimi brani ad affresco in committenze di primo rilievo, a cui si aggiunge e spicca per importanza la partecipazione rilevante allo studiolo di Francesco I. Dal momento che gli studi hanno restituito a Zucchi l'esecuzione della *Miniera* e degli affreschi sulla volta dell'ambiente in tempi relativamente recenti, resta ancora da riconsiderare l'effettivo ruolo dell'artista all'interno di quel contesto e nell'intervallo cronologico del ducato di Francesco I. *Mostra del Cinquecento* 1940, p. 191, n. 10; ALLEGRI, CECCHI 1980, pp. 323-350; CONTICELLI 2007, in particolare per gli interventi di Zucchi si vedano pp. 99-164, 187-190.
- 27 CONFORTI 2012a, pp. 85-93.
- 28 *Der literarische Nachlass* 1923-1930, vol. II, pp. 616-617; nella scheda del disegno del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe relativo a quest'impresa, Härb ha ricostruito con precisione la successione cronologica dei lavori attraverso il carteggio. HÄRB 2015, pp. 599-602.
- 29 Nella lettera del cardinale Cesi a Giorgio Vasari del 10 novembre 1571, il prelado scriveva: “Et perché V.S. avrà da fare diverse pitture, menarà con lei quei giovani che la pareranno à proposito”. Guglielmo Sangalletti, invece, accenna sei giorni dopo alla presenza di due giovani di Vasari a Roma, tra cui è segnalato un Giovanbattista (che sembra difficile identificare con Naldini a quelle date); il 23 novembre, invece, sempre Sangalletti invita Vasari a portare con sé solo altri due uomini a Roma, dato che già ne sono presenti due in città. *Der literarische Nachlass* 1923-1930, vol. II, pp. 618-620.
- 30 AURIGEMMA 2009-2010.
- 31 *Der literarische Nachlass* 1923-1930, vol. II, p. 622.
- 32 Cecchi, in *Villa Medici* 1999, p. 113, nota 45.
- 33 Sangalletti scriveva a Giorgio Vasari il 9 novembre 1571 che il modello doveva essere “bello et pigli un quadro grande per possere vedere tutto particolarmente”. *Der literarische Nachlass* 1923-1930, vol. II, p. 617.
- 34 Sull'importanza della battaglia di Lepanto nella propaganda di Pio V, si veda CAPOTORTI 2011, pp. 19-34, 74-108.
- 35 Nella stessa carta è anche segnalata la consegna di altri dieci pennelli “di più sorte dati al detto [Jacopo Zucchi] per Ferdinando suo garzone”. ASF, GM, 84, c. 81d.
- 36 *Ibidem*. In aggiunta, bisogna considerare che questa contingenza ben si sposa con l'inizio dei lavori di rifacimento del palazzo progettati da Bartolomeo Ammannati e approvati da Cosimo nella lettera dell'11 febbraio 1572, anno in cui la rendita del giovane cardinale aumentò considerevolmente. CALONACI 2000, p. 31; AURIGEMMA 2007, pp. 157-165.
- 37 Cfr. il contributo di Anna Bisceglia in questo volume, pp. 55-56.
- 38 *Lo Zibaldone* 1938, pp. 26-29.
- 39 Vasari infatti trascrisse l'invenzione iconografica di Annibal Caro dedicata alla stanza dell'Aurora di Caprarola nella *vita* di Taddeo Zuccari. L'aretino dunque era in possesso della lettera almeno dal 1567, al momento della stesura della delicata biografia. VASARI [1568] 1966-1987, vol. V, pp. 576-585, si veda AGOSTI 2014 (2015), pp. 136-157.
- 40 Fondamentale per comprendere lo scarto culturale tra la concezione cinquecentesca della rappresentazione mitologica e il modo moderno di approcciarsi alle immagini, SAXL [1927] 2007.
- 41 VOLPI 1996, p. 124.
- 42 Il testo di Cartari è stato individuato come fonte principale della raffigurazione da MOREL 1991, p. 14.
- 43 Questa notazione, aggiunta nell'edizione 1571, potrebbe dimostrare l'immediata ricezione del testo appena ripubblicato da parte del pittore. CARTARI 1571, p. 127.
- 44 Per un excursus generale sulle metamorfosi iconografiche della cosiddetta Diana Trivia nel XVI secolo, si veda LAPENTA 2018.
- 45 VOLPI 1996, p. 119.
- 46 Ivi, p. 124.
- 47 AURIGEMMA 2007, p. 183.
- 48 Cfr. la scheda di Andrea e Lucia Dori in questo volume, pp. 270-273.

49 È opportuno rimandare ai singoli interventi dei restauratori per i dati tecnici di ciascun dipinto. Cfr. in questo volume le relative schede, pp. 274-305.

50 Anch'essa tratta da CARTARI 1571, p. 330.

51 Ivi, p. 329.

52 VIRGILIO, *Georgiche*, III, 391-393.

53 LUCIANO, *Dialoghi*, XI.

54 L'allegoria raffigurata da Zucchi nella tela rappresenta effettivamente un ibrido: il cuore in mano alzato verso l'alto è caratteristico della Fede, come riportato nel passaggio di RIPA [1603] 2012, p. 187 citato nel testo, mentre il vestito bianco e il cagnolino sono sempre peculiari della Fedeltà (ivi, p. 186). Per questo motivo si è scelto di rispettare la tradizionale titolazione del dipinto evidenziando lo slittamento semantico che lo caratterizza.

55 RIPA [1603] 2012, pp. 591-592.

56 Si è scelto di utilizzare le parole dello scrittore perugino perché, seppur di poco successive, raccolgono e sintetizzano la tradizione iconografica cinquecentesca. MAFFEI 2013, pp. 1-13.

57 RIPA [1603] 2012, pp. 537-538.

58 Ivi, p. 451.

59 Desidero ringraziare per il generoso confronto e proficuo scambio di opinioni Sandra Pucci, al cui contributo in questo volume rimando per la storia conservativa della *Pazienza*, pp. 300-302.

60 Si veda il contributo di Anna Bisceglia in questo volume, pp. 56-60.

61 Si vedano soprattutto i palchi lignei del quartiere degli Elementi, del terrazzo di Saturno e del quartiere di Eleonora. ALLEGRI, CECCHI 1980, pp. 59-113.

62 La scelta di utilizzare come confronto esemplificativo i palchi lignei dell'appartamento del cardinale in Villa Medici può essere sostenuta innanzitutto considerando le importanti similitudini tra i due contesti, progettati entrambi da Zucchi per il medesimo committente. Sembra comunque opportuno precisare che le dimensioni inferiori delle sale e il numero minore di tele nella residenza pinciana rendono tali soffitti sicuramente più piccoli di quello che doveva essere il palco di Palazzo Firenze. MOREL 1991, pp. 89-143, 219-231.

63 AURIGEMMA 2007, pp. 203-234.

64 L'abate perugino fu definitivamente allontanato da Firenze solo con la salita al trono di Francesco I, nel 1575. MARCOLIN 2008b, pp. 116-119.

65 BISCEGLIA 2013, pp. 15-25.

66 AGOSTINO, *Commento al Vangelo*, XLIV, l.

67 RIPA, *Iconologia*, 1593, p. 81.

68 *I Medici e le scienze* 2008, pp. 221-281; e il contributo di Filippo Camerota in questo volume, pp. 124-126.

69 Si veda il contributo di Anna Bisceglia in questo volume, pp. 55-60.

70 Butters, in *Villa Medici* 1999, pp. 23-45.



FIG. 1: Stefano Bonsignori, *Nova Pulcherrimae Civitatis Florentiae Topographia*, 1584 (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 2614 st. sc.)

Rispetto alle due corografie del Fiorentino e del Senese (cfr. Atlante) – che a giudicare dalle pochissime copie a noi rimaste non dovettero avere, quanto a conoscenza e a diffusione d’immagine, un successo straordinario – fu la grande e innovativa pianta prospettica di Firenze, ricchissima in contenuti topografici, a colpire in modo eccezionale l’attenzione dei fiorentini e non solo (fig. 1). Tanto che essa fu, per oltre un secolo, uno dei modelli più seguiti in Italia e all’estero per la rappresentazione scenografica (ma attenta al mantenimento della forma e delle misure della stessa) di una città e non solo di Firenze. In effetti, il prodotto urbano bonsignoriano regge il confronto con quelli che, da sempre, sono ritenuti i capisaldi delle rappresentazioni cittadine italiane del XVI secolo, come la grande veduta a volo di uccello di Venezia, realizzata e stampata da Jacopo de’ Barbari intorno al 1500, e l’importante raffigurazione ortogonale – insuperata fino alla pianta di Giovanni Battista Nolli del 1748 – ovvero la pianta di Roma di Leonardo Bufalini del 1551.

La figura di Firenze⁵ è compresa in nove fogli per una misura complessiva di 125 × 138 centimetri. Dedicata al granduca Francesco I, porta il titolo *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae accuratissime topographia delineata*. Fu incisa in rame all’acquaforte dall’orefice Bonaventura Billocardo; il Bonsignori stesso fu lo stampatore dei rami. A destra, con lo stemma granducale, è posta la dedica: “Al Ser.mo Gran Duca Francesco Medici / Io ho con molta diligenza descritta in disegno Fiorenza Città degna per la bellezza e per la magnificenza sua d’esser veduta da tutti gli huomini e la mando a V.A. acciocche in una vista / rimirandola si compiacia d’esser Principe e Re di città tanto nobile e tanto illustre per il celebrar / la è superfluo; et s’allegri di riveder in lei gli ornamenti fatti da V.A., dal padre vostro e da vostri / maggiori, amandola come benefattore e padre, che Dio / sempre la felicit / Sono di V.A. Don Stefano monaco montolivetano”. In basso l’elenco di ben duecentoventicinque luoghi notabili e in più l’autore (che si ritrae seduto sul colle di Monte Oliveto a sud della città, uno dei vari punti di vista, con in mano un compasso o la groma) informa il lettore – nella cornice – della presenza di ventidue ospedali e di centotrenta confraternite, oltre a richiamare elementi relativi alla Fortezza da Basso sotto la rosa dei venti.

Dell’edizione fiorentina originale del 1584 fece una ristampa nel 1594, con qualche variante per aggiornamento (il disegno del forte di Belvedere, ultimato da Bernardo Buontalenti nel 1590, le botteghe degli orafi sul Ponte Vecchio, insediate nel 1593 al posto dei tradizionali macelli, e persino la statua di Cosimo I a cavallo in piazza della Signoria, inaugurata nel 1592), il libraio senese Girolamo Franceschi. Un’altra edizione fu quella di Giovanni Giacomo de’ Rossi a Roma nel 1660.

LE COROGRAFIE DI BONSIGNORI DIPINTE SULLE PARETI DEL TERRAZZO
DELLE MATEMATICHE AGLI UFFIZI NEL 1588-1589

Il Terrazzo, un tempo detto delle Matematiche e ora delle Carte geografiche, che è la sala A14 nel palazzo degli Uffizi a Firenze, è decorato, su tre pareti, dai dipinti di cartografie che il Bonsignori – su commissione del granduca Ferdinando I – tracciò tra 1588 e 1589⁶, per mezzo del pittore fiorentino Ludovico Buti (1550/1560-1611), un artista di buona fama, che già aveva lavorato agli Uffizi⁷. Le pitture raffigurano il dominio fiorentino, il senese e l’isola d’Elba.

Le opere furono poi a lungo, fino alla primavera del 1906 (e l’Elba addirittura fino agli anni venti del secolo scorso), coperte da tele fissate su regoli in legno, sulle quali erano attaccati i quadri d’arte che ornavano la stanza⁸. Questa è la ragione per cui i pochi studiosi che, da allora, si sono occupati delle carte murali hanno completamente trascurato la mappa dell’isola d’Elba, e hanno quindi appuntato il loro interesse solo sulle due corografie del Fiorentino e del Senese in grande formato (rispettivamente 3,20 × 7,30 metri sulla parete nord e 3,20 × 6 metri sulla parete ovest) che – in misura evidentemente ben maggiore rispetto alle due stampe del 1584 – costituiscono le rappresentazioni ufficiali dello Stato mediceo.

Confrontando stampe e dipinti murali, il principale storico della cartografia toscana, Attilio Mori, poté calcolare che le due pitture “non erano che la copia ingrandita – di ben 12 volte – e coll’aggiunta di alcuni nomi, delle due carte incise”⁹. Mancano – come nelle stampe – i valori delle coordinate geografiche e mancano pure le scale di riduzione. Notevole è il fine ornamentale e quindi politico-culturale, come dimostrano i tanti colori utilizzati e il mare popolato da velieri e delfini o mostri marini.

Complessivamente, i tre prodotti (e prima fra tutti l’Elba, che in base alle ricerche appena svolte dai restauratori costituisce un enigma) rappresentano opera “per la massima parte originale che [segna] un notevolissimo progresso nella riproduzione geografica della Toscana”¹⁰. Le carte sono orientate con il nord in alto mediante la presenza di una rosa dei venti ricchissima di direzioni, ubicata nel mar Tirreno, e sono colorate a fondo verdastro con monti e vegetazione filettati in oro: una tinta più cupa contrassegna tutta la fascia degli Appennini e ne fa rimarcare l’orografia, che spicca come vero e proprio sistema alpestre e spina principale della regione.

I territori non granducali sono a fondo nocciola chiaro o biancastro mentre la *Parte del Dominio Senese* nella carta del dominio fiorentino è in azzurro verdastro, come pure la *Parte del Dominio Fiorentino*, che è ripetuta nella figura del senese.

In realtà, se le figure continuano a mostrare, da parte a parte, difetti abbastanza evidenti rispetto alla uniformità dei rapporti di scala, nel confronto con le piccole stampe del 1584 (come si vedrà più avanti) esse ovviamente presentano un’assai maggiore ricchezza di contenuti, specialmente riguardo ai centri abitati e a molti insediamenti minori (con le città di cui si cerca di rappresentare “il loro aspetto vero o schematico”, distinguendo talora, con le mura, “le torri, e gli edifici più noti”)¹¹, all’idrografia fluviale e lacustre e alla toponomastica locale e regionale. Ma anche l’orografia (che ha valore semplicemente prospettico, basata com’è sul sistema a monticelli comune alla cartografia dell’epoca, impreziosito però dall’uso del colore e dal tentativo di restituzione a sfumo/ombreggiatura) è più efficacemente delineata, come pure i confini politici, che emergono più facilmente (per quanto il loro disegno appaia complessivamente approssimativo) grazie allo stacco delle colorazioni.

Viene completamente trascurata la viabilità, ma compaiono alcuni ponti sulla Chiana (quelli di Cesa e di Valiano, contro i cinque presenti nella stampa del 1584, che considera pure quelli di Arezzo, Buterone e Carnaiolo) e sull’Arno (a Romito, a Buriano, a Rignano, a Signa).

Il dipinto del Fiorentino – come la stampa – appare senz’altro più innovativo rispetto a quello del Senese, soprattutto per l’inclinazione relativamente corretta dell’Appennino e del corso dell’Arno, come non si ritrova nella cartografia precedente. Vi compare l’unica firma dell’autore con la data: D. *Stephanus Bonsignorius Floren.us Monachus Olivetanus Mag. Duc. Etruriae cosmografus fecit* A.S. 1589 (fig. 1, p. 235).

Vi si inquadra anche il territorio degli Stati finitimi (specialmente il Pontificio fino all’Adriatico e al Tevere, ma anche il Genovese a partire dal golfo di La Spezia), che però non sono denominati, salvo lo *Stato dei Lucchesi*: appaiono comunque ben riconoscibili il ducato Cybo di Massa Carrara, lo Stato Estense nell’Alta Garfagnana e il principato Appiani di Piombino (con Piombino, Populonia, Suvereto e Scarlino, ma senza l’exclave di Buriano che è inserita erroneamente nello Stato senese, al pari della costa di Follonica).

Non mancano, ovviamente, i difetti: oltre all’ancora eccessiva schiacciatura in senso longitudinale (eredità soprattutto della cartografia tolemaica riscoperta nel XV secolo), le approssimazioni e gli errori sono evidenti specialmente riguardo alla delineazione delle reti idrografiche di Magra e Ombrone Pistoiese, e di tratti della costa, resi troppo schiacciati soprattutto tra Magra e Serchio ma anche tra i monti Livornesi e Baratti (che appaiono con falcatura troppo rientrante) e con dimensioni esagerate relativamente ai promontori di Piombino e dell’Argentario¹².

L’idrografia, come in qualche modo già anticipato, è ricchissima: i fiumi maggiori sono raffigurati con gran parte dei loro tributari. Il fiume reso in modo più accurato (in tutto il suo corso, contrariamente a Girolamo Bellarmato nella sua carta del 1536, che lo piega verso sud-ovest) “è costituito naturalmente dall’Arno”. Pure la Chiana è resa con i suoi tanti fiumi e l’acquitrino che dal fondovalle si allarga particolarmente a sud-est di Foiano, alla confluenza dell’Osa/Esse e della Foenna, e nel bacino di Brolio. Vengono delineati anche i corsi d’acqua adriatici (oltre al Reno, i fiumi Foglia, Savio, Bidente, Lamone, Santerno). Tra i laghi e gli acquitrini, compaiono quelli di Porta, Massaciuccoli, di Osari/Ozzeri a San Rossore, Stagno di Livorno, Bientina, Fucecchio, tre laghi o lagoni nell’area dei soffioni volterrani (*Lago di C. Nuovo, M. Cerboli e Serrezano*), oltre alle zone umide di Piombino, Chiana e Trasimeno.

Riguardo all’uso del suolo, compaiono solo alcune grandi foreste, restituite con colore verde scuro: *Selva di Vada* e *Selvapiana* in Romagna (così denominate) e altre nei pressi del Tombolo e di Stagno di Livorno, a Migliarino e nei pressi di Montecatini Val di Cecina (anonime).

La toponomastica è assai ricca, “ciò che dà un valore straordinario alla carta”: non tanto riguardo all’orografia (sono comunque denominati le *Colline di Pisa*, le *Cerbaie*, la *Montagna di Pistoia*, i *Monti Appennini*), quanto invece all’idrografia e agli insediamenti umani, e anche e soprattutto – ed è questa un’altra significativa innovazione di Bonsignori – riguardo ai nomi regionali, davvero innumerevoli, come in nessuna altra carta anche successiva: *Lunigiana*, *Garfagnana*, *Val di Nievole*, *Mugello*, *Romagna Fiorentina*, *Casentino*, *Val di Chiana*, *Val d’Arno di sopra*, *Val d’Arno di sotto*, *Chianti*, *Maremma di Pisa* e *Maremma di Volterra*.

Tra gli innumerevoli insediamenti, sono da segnalare le fortezze realizzate dai primi Medici con le città dai medesimi potenziate nelle fortificazioni – come Portoferraio e Livorno, San Martino di Mugello, Città del Sole in Romagna, Sasso di Simone verso il Montefeltro, ma anche Sansepolcro, Arezzo, Cortona, Volterra, Pistoia, Prato e Pisa, oltre a Firenze – e non poche fattorie granducali via via organizzate da Cosimo I e dai suoi figli, a partire dalla bonifica della Val di Chiana (*Bastardo*, *Tegoleto*, *Badia al Pino*, *Montec-*

chio, ecc.). Invece, non sono segnalati gli opifici del ferro e le miniere costruite e aperte da Cosimo I nella Montagna pistoiese, nel Pietrasantino e nel Campigliese e soprattutto a Caldana (e a maggior ragione gli impianti del ferro eretti dagli Appiani a Cornia e Follonica).

Le linee confinarie tra Stati diversi sono ricavabili dalle diversità di colori e dalla cura con cui sono posizionati gli insediamenti granducali o esteri di confine, anche e soprattutto nei territori medicei che costituivano vere e proprie isole amministrative in territori stranieri, come la Lunigiana (Fivizzano, Bagnone, Rocca Sigillina, Filattiera, Groppoli, Lusuolo, ecc.), la Garfagnana (Barga, Sommacologno, Tiglio) e la Versilia (Pietrasanta, Motrone, Seravezza, Terrinca, Farnocchia, Vologno, ecc.). Ovviamente, il confine è segnato anche tra le due componenti amministrative del granducato, il Fiorentino e il Senese (con l’ultimo che a sud-ovest arriva a *Biserno distrutta*)¹³.

La carta murale del Senese presenta le stesse caratteristiche del Fiorentino, abbracciando pure *Parte del Dominio Vecchio Fiorentino* (si estende a nord fino a Livorno) e *Parte dello Stato della Chiesa* (arriva a sud fino al fiume Marta, emissario del lago di Bolsena) ed esprimendo lo stesso difetto dell’inclinazione troppo accentuata del litorale da nord-ovest a sud-est, con questo che, specialmente tra Ansedonia e il fiume Marta, corre quasi orizzontale: dal che deriva che i corsi d’acqua che sboccano nel Tirreno sono contrassegnati da una direzione essenzialmente da nord a sud. Rispetto alla configurazione del Fiorentino, la mappa del Senese presenta piccole differenze riguardo alla delineazione del promontorio di Piombino e della costiera fra Scarlino e Castiglione (ove il fiume Alma è spostato erroneamente a sud, in prossimità delle Rocchette). Imperfezioni si riscontrano anche nel disegno dei monti dell’Uccellina, della costiera di Talamone, del monte Argentario (che si allunga in senso longitudinale). Compare l’isolotto di Troia, ma mancano le due isole Giglio e Giannutri, che invece sono riportate nella stampa del 1584.

L’idrografia è assai ricca, specialmente riguardo al sistema dell’Ombrone; compaiono i fiumi Osa, Albegna, Pescia che sbocca nel lago di Burano e Fiora, con i laghi di Castiglione, i due anonimi a nord (Bernardo) e a sud (Alberese) di Grosseto, il laghetto termale di Saturnia, insieme con i tre lagoni del Volterrano e con i laghi di Piombino e della Chiana, del Trasimeno e di Bolsena.

Compaiono pure i due ponti sulla Chiana presenti anche nel Fiorentino e i ponti di *Bagni a Macerola* / *Macereto* sul fiume Merse e di Centeno sull’Elvella affluente del Paglia.

La rete insediativa è ovviamente assai ricca, comprendendo tutti gli insediamenti comunitari, con *Roselle distrutta*.

Con lo stacco dei colori sono segnati i confini, oltre che con lo Stato Fiorentino e con lo Stato Pontificio, anche con quelli minori di Piombino (amputato dei territori di Follonica e Buriano) e dei presidi spagnoli di Orbetello, amputati di Ansedonia e del lago di Burano, compresi nel territorio granducale di Capalbìo, come del resto la contea degli Orsini di Pitigliano-Sorano, che da qualche anno era diventata accomandigia dei Medici (ma rimanendo sempre Stato a sé stante). Invece, la contea degli Sforza di Santa Fiora è correttamente separata dal Senese.

Rispetto al Fiorentino, la toponomastica è meno ricca soprattutto per l’orografia e l’idrografia. Nell’Argentario, si riportano i nomi presi dalla precedente mappa del Senese di Cesare Orlandi, pubblicata da Abramo Ortelio nel suo atlante *Theatrum Orbis Terrarum* del 1570 (*San’Antonio*, *San Gerolamo*, *Terra Rossa* e *Torre Saline* in corrispondenza dell’emissario lagunare di Fibbia); da questa stessa mappa deriva una misteriosa denominazione regionale, quella di *Borbone*, collocata tra Siena e Pienza. Anche nel Senese compaiono nomi regionali: *Val di Chiana*, *Montagnuola*, *Montumiata*, *Val d’Orcia*, *Val d’Arbia*, *Maremma di qua dal fiume e Maremma di là dal fiume* (Ombrone), *Maremma di Pisa*, *Maremma di Volterra*, insieme agli oronimi *Monte Argentaro* e *Monte Petroso* (il monte Pertuso a sud di Murlo)¹⁴.

LE DUE COROGRAFIE A STAMPA DEL BONSIGNORI DEL 1584

Stefano Bonsignori nel 1584 dette alle stampe, per il suo granduca Francesco I, le due carte del *Dominio fiorentino* e del *Dominio senese* (cfr. Atlante), che rappresentano autentici ritratti ufficiali regionali, tra i più precisi del tempo tra quelli degli Stati italiani, superati solo dagli ingrandimenti manoscritti dipinti quattro anni dopo agli Uffizi.

Per la prima volta, la Toscana venne spezzata in due figure di piccolo formato con chiaro riferimento al nuovo assetto politico assunto dal 1555-1557 dalla maggior parte del suo territorio, ovvero i due Stati compresi in quella sorta di confederazione *avanti la lettre* che fu il granducato di Cosimo I de’ Medici (1537-1574) e dei suoi figli e successori Francesco I (1574-1587) e Ferdinando I (1587-1609)¹⁵.

La carta del dominio fiorentino ha per titolo *Domini Florentini locorumq. adiacentium descriptio*;

è dedicata da D. Stefano monaco di Mont’Uliveto al granduca Francesco I. È un’incisione in rame, l’incisore è il monaco vallombrosano D. Vito; misura 37 × 46 centimetri e ha una scala di 10 miglia=31 millimetri, corrispondente a un valore tra 1:500.000 e 1:550.000.

Bonsignori scrive: Io ho ridotto in questo piccolo foglio il suo belliss. et ampiss. dominio Fiorentino il più purgato et emendato che mi sia stato possibile. Accettilo V.A. lietam. come cosa sua, venuta da un servitor suo, et fatta coll’aiuto suo. In alto, a sinistra dello stemma mediceo, compare la scritta: Diligente et emendata descriptione del bellissimo Stato di Firenze¹⁶. La carta inquadra anche le isole di Meloria, Gorgona e Capraia con una piccola parte dell’Elba.

La *Senarum locorumq. adiacentium descriptio* è essa pure opera di don Stefano fiorentino monaco di Mont’Oliveto: per l’incisore, si legge che D. Vitus Vall. Umb. monac. fecit. Misura 28,8 × 28,5 centimetri e ha la stessa scala del Fiorentino. Le due stampe rispecchiano, naturalmente, la medesima tecnica, ma quella del Senese è più povera di elementi topografici.

Da segnalare che le due corografie sono oggi rarissime, nonostante siano state allegate alla biografia del primo granduca scritta e stampata da Aldo Manuzio il Giovane (o Aldo Mannucci) nel 1586 – ma attualmente la maggior parte degli esemplari di tale opera ne sono privi¹⁷ – e nonostante siano state ristampate dal libraio senese Girolamo Franceschi nel 1594.

Le due carte sono prive del reticolato geografico e non presuppongono veri e propri rilievi generali sul terreno. La fonte principale per entrambe è costituita dalla *Chorographia Tusciae* di Girolamo Bellarmato del 1536¹⁸, ma Bonsignori introdusse numerosi e significativi miglioramenti che fanno assumere al prodotto – specialmente alla tavola del Fiorentino – il valore di costruzione almeno in parte originale, soprattutto per l’inclinazione per la prima volta relativamente precisa del sistema appenninico (da nord-ovest a sud-est), con conseguente analogo miglioramento – rispetto a tutta la cartografia precedente, Bellarmato compreso – dell’allineamento dell’Arno e degli altri corsi d’acqua e parzialmente anche della linea di costa. Rispetto al modello bellarmatiano, le due carte contengono pure un numero alquanto più ricco dei centri abitati e un più preciso posizionamento di non pochi di essi. Non compaiono, invece, le strade (ignorate anche da Bellarmato), ma sono presenti cinque ponti sulla Chiana e altri su vari corsi d’acqua (Arno, Ombrone Grossetano e Merse, oltre a Ponte a Centeno già nello Stato Pontificio). Sono segnalati con risalto i boschi di Vallombrosa e di Vada. L’orografia è restituita con il sistema semiprospectico in uso al tempo.

In conclusione, le due stampe del 1584 rappresentano “un perfezionamento grandissimo, anzi una vera e propria opera nuova rispetto a quella dell’ingegnere militare senese” Bellarmato, edita a Roma nel 1536¹⁹.

IL CONFRONTO FRA LE PITTURE DEL 1588-1589 E LE STAMPE DEL 1584
PER GLI STATI DI FIRENZE E DI SIENA

Il confronto effettuato con le due stampe del 1584 dimostra che le pitture “non sono che la copia ingrandita – ‘di dodici volte circa’ – ma accresciuta di nomi e di particolari”, e anche di modificazioni. Le non poche diversità (seppure sempre di non grande rilievo) rispetto alle stampe – non solo riguardo al numero e alla densità dei contenuti topografici e toponomastici, ciò che è inevitabile, stante la diversità di scala, ma anche relativamente alla fisionomia delle coste e dell’orografia o delle zone umide – giustificano il giudizio conclusivo di Lina Genovè, per cui “le due pitture possono considerarsi in massima parte lavoro nuovo” anche nei confronti delle innovative rappresentazioni in piccolo formato costruite quattro-cinque anni prima.

In pochi casi almeno, però, ci si sorprende che le stampe siano più ricche di contenuti rispetto alle pitture: il Fiorentino del 1584 riporta cinque ponti sulla Chiana contro i due del 1588-1589, e inquadra le isole di Gorgona, Capraia e in piccola parte dell’Elba (assenti nel dipinto murale); ancora, vi sono indicati i confinanti Stati di Parma, di Ferrara, di Bologna, della Chiesa e di Urbino.

La stampa del Senese del 1584 delinea – contrariamente alla pittura murale, che ha solo l’isolotto di Troia – anche le isole del Giglio, di Giannutri e delle Formiche di Grosseto, oltre al ponte d’Ombrone di Buonconvento; le fisionomie di Capo Troia e dell’Argentario vi sono un po’ più precise e non vi compare l’errore del fiume Alma, nel 1588-1589 portato a sfociare presso le Rocchette. Sorprendentemente, la stampa presenta dei nomi di sedi umane assenti nella pittura – M. Rotondo, La Taia/Lattaia, Sticano/Sticciano, C. Novale/Casenovole, Rigomagno, C. del Bosco/Castiglion del Bosco – nonché alcune denominazioni più corrette (Poggio alla Mura contro Borgo alle Mura, Torniella contro Torricella, Capalbio contro Caparbio), ed è priva del misterioso ed erroneo nome regionale *Borbone*²⁰.

Ciò nonostante e a mo’ di conclusione, al di là degli errori e delle imperfezioni, non si può non concordare con Lina Genovè, quando sostiene che “l’enorme superiorità di indicazioni locali e regionali,



FIG. 2: Abramo Ortelio, *Thusciae descriptio auctore Hieronimo Bellarmato*, 1570 (collezione privata)

le numerose aggiunte di particolari idrografici e la bellezza della pittura, danno un valore del tutto straordinario alle due superbe e maestose carte che adornano le nostre Gallerie e che nella mente del Buonsignori ebbero forse – anzi sicuramente – uno scopo, oltre che scientifico, anche di ornamento” e di promozione politico-militare del potere del suo granduca committente²¹.

LE FONTI UTILIZZATE DA BONSIGNORI

La fonte principale di tutte le corografie di Bonsignori fu quella che, fino ai primi anni ottanta, era unanimemente considerata la migliore carta della Toscana, ovvero la più volte ricordata *Chorographia Tusciae* edita nel 1536, a Roma, dall’ingegnere militare senese Girolamo Bellarmato, con dedica al condottiero Valerio Orsini, alla scala approssimativa di 1:330.000²². La larghissima fortuna del prodotto dipende soprattutto dalla sua versione ridotta e semplificata, la *Thusciae descriptio auctore Hieronimo Bellarmato*, pubblicata da Abramo Ortelio nel 1570 nel suo celebre *Theatrum* (fig. 2).

Questa prima e innovativa rappresentazione “moderna” della Toscana e dei territori circostanti fino all’Adriatico e a Roma (pur senza riportarne l’assetto politico e i confini fra i vari Stati dell’epoca) inquadra, ovviamente, anche l’arcipelago toscano con tutte le sue isole.

Il difetto principale di questo importante prodotto è dato dall’orientamento assai erroneo della catena appenninica (disegnata come una fascia disposta quasi parallelamente da ovest a est).

Con tutta evidenza, Bonsignori – pur accorgendosi di molti errori, che provò a correggere già nel 1584 – trasse ispirazione e vantaggio da Bellarmato, soprattutto per la delineazione della linea di costa, con le sue svariate articolazioni, e dell’orografia (usando lo stesso “sistema semiprospectico a monticelli”); somiglianze emergono anche per alcune componenti dell’idrografia (specialmente per la Chiana e i laghi Trasimeno e Bolsena), ma non per il corso dell’Arno che in Bellarmato risulta assai erroneo, perché influenzato dal disegno lineare ovest-est dell’Appennino. Da sottolineare che Bellarmato non riporta il lago di Fucecchio, che, grosso modo tra 1515 e 1550, era stato in larga misura bonificato, a fini agrari, dai Medici, prima che Cosimo I lo ricostituisse come zona umida da pesca – appunto alla metà del secolo – erigendo il grandioso sbarramento di Ponte a Cappiano sul suo emissario Usciana²³.

Le miglitorie introdotte da Bonsignori riguardano particolarmente la linea della costa, l’idrografia, la posizione dei centri; per la Val di Magra, non potendo tutti i numerosi toponimi entrare nel disegno, Bonsignori si limitò a indicarli con numeri, riportando i nomi in una tabellina a parte.

Tra le poche altre carte utilizzate da Bonsignori è da segnalare quella del territorio senese stampata, a Roma, da Claudio Duchet/Duchetti intorno al 1557 (nell’occasione del passaggio ufficiale al duca Medici dell’antico Stato di Siena), in scala approssimativa di 1:550.000, col titolo *Senae et adiacentium locorum*



FIG. 3: Claudio Duchet / Duchetti, *Senae et adiacentium locorum descriptio*, 1557 circa (collezione privata)



FIG. 4: Matteo Florimi, *Stato di Siena*, 1600 circa (collezione privata)

descriptio (fig. 3). Questa carta, per altro, appare assai imprecisa, pur riportando le distanze in miglia fra i principali centri abitati, ma ciò nonostante ebbe larga fortuna: venne riprodotta qualche anno dopo dal senese Cesare Orlandi e dal medesimo inviata ad Abramo Ortelio, che nel 1570 e 1572 la inserì (insieme alla figura di Bellarmato) nel suo atlante *Theatrum Orbis Terrarum*, riproponendola anche nelle edizioni primosecentesche, con il titolo *Senensis ditionis accurata descriptio*²⁴. Una versione e una figura assai diversa e meno precisa rispetto ai prodotti di Bonsignori, soprattutto per profilo costiero e rete idrografica, ma il cartografo fiorentino ne trasse alcuni contenuti per il monte Argentario (ove compaiono gli insediamenti e i nomi di S. Girolamo, S. Antonio, Torre e Terra Rossa), per l'inspiegabile nome regionale *Borbone* collocato tra Siena e Pienza, per altri coronimi (*Val di Chiana*, *Montagnuola*, *Montagnata*, *Val d'Orcia*), e ancora per altri toponimi come *Lili/Tirli* e *Stachilagio* e per la suddivisione regionale della Maremma in *di qua* e *di là dal fiume Ombrone*²⁵.

Il confronto con la grande e riccamente adornata *Etruria* dipinta dall'ex cosmografo cosimiano Egnazio Danti nel 1580-1582 nelle pareti della Galleria del Belvedere nei Palazzi Vaticani²⁶ (fig. 5) – misura oltre 3 × 4 metri, ha una scala di circa 1:65.000 ed è inquadrata nel reticolato geografico – ci dimostra che, anche in questo caso, venne utilizzata come base fondamentale la corografia di Bellarmato (che è richiamato nel titolo e nell'ampio inquadramento del territorio fino al Tevere e a Roma): i miglioramenti qui introdotti riguardano il disegno del litorale (specialmente maremmano) e dell'idrografia (corso dell'Arno, laghi di Bientina, Fucecchio con lo sbarramento di P. *Acapiano* e Stagno e tanti altri minori) e soprattutto il sistema complessivo dei centri abitati, assai numerosi e posizionati in modo relativamente preciso.

Con tutta evidenza, Danti – che pure dovette incassare il rifiuto di Francesco I alla richiesta di ottenere alcune carte recenti a grande scala del territorio toscano, che avrebbe voluto utilizzare per il prodotto vaticano – si servì di importanti materiali documentari (anche cartografici) di origine medicea, probabilmente almeno in parte rilevati direttamente prima del suo licenziamento, in veste di cosmografo granducale. Danti disegna anche alcune strade (assenti nel Bonsignori), come le consolari Cassia da Roma a Siena con proseguimento per Firenze attraverso Castellina e San Casciano, Flaminia da Roma ad Amelia e Salaria da Roma a Narni, con altre vie nella parte sud-orientale (la Siena-Casole-Monteguidi-Castelnuovo Val di Cecina, la Siena-Val di Chiana per le valli d'Ambra e Foenna e altre ancora); vi si disegnano pure le isole di Gorgona, Capraia, Troia, Giglio e Giannutri.



FIG. 5: Egnazio Danti, *Etruria*, 1580-1582 (Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Galleria del Belvedere)

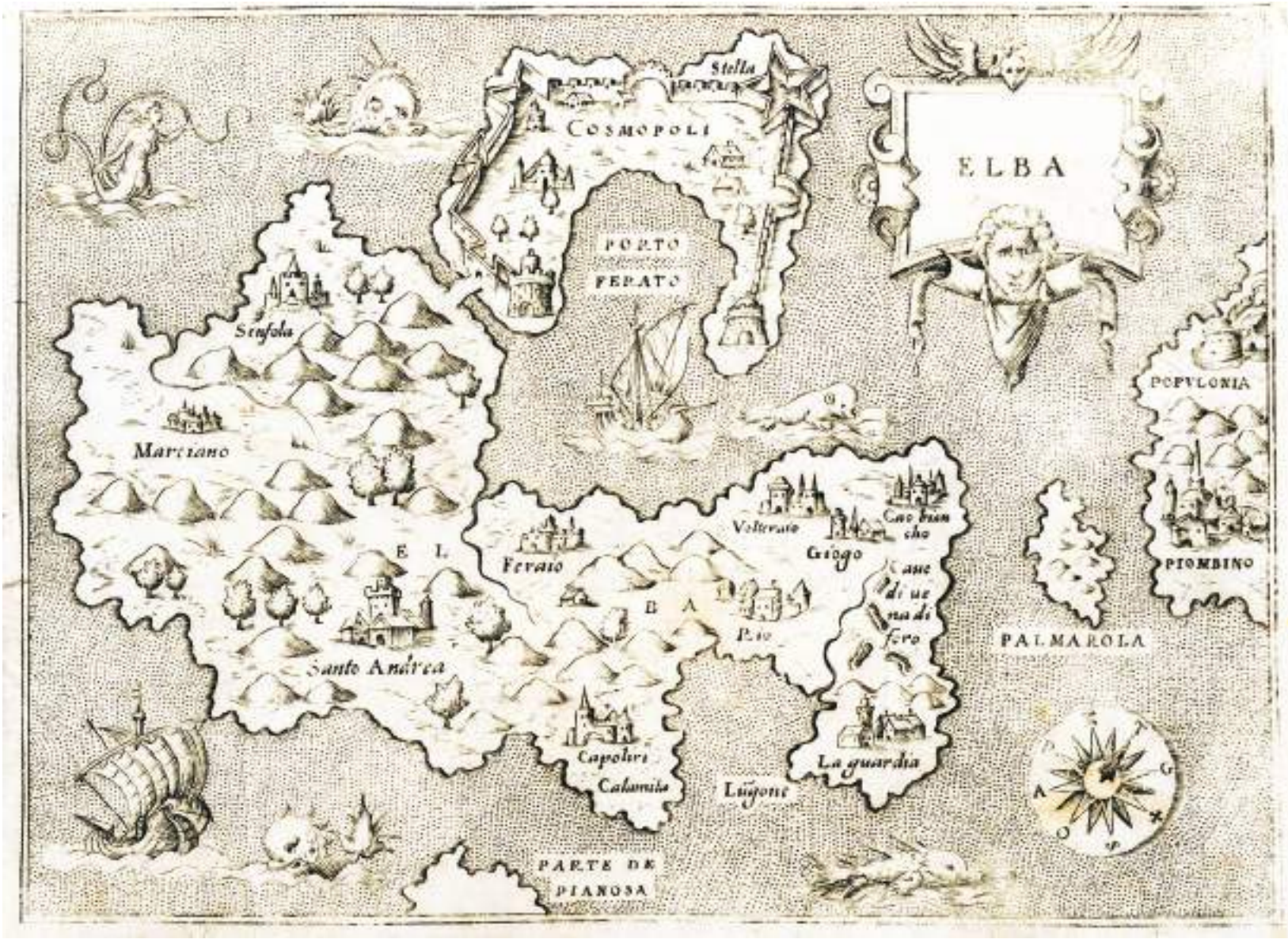


FIG. 6: Tommaso Porcacchi, Elba, 1572 (collezione privata)

In effetti, mentre l’Elba degli Uffizi è completamente diversa dall’Elba pure disegnata da Danti in Vaticano (come si vedrà più avanti), certe somiglianze fra le due carte dipinte nel 1588-1589 da Bonsignori, relativamente a Fiorentino e Senese, e l’Etruria dantiana sono evidenti, specialmente nel disegno costiero, nell’idrografia, nella toponomastica applicata agli organismi subregionali²⁷. Sembra però certo che Bonsignori non sia stato a Roma per copiare la pittura dantiana, e quindi dobbiamo ipotizzare che i due cartografi si siano autonomamente serviti di “osservazioni tratte direttamente dal terreno”²⁸, oltre che di materiali sulla Toscana a disposizione fin dal 1580, probabilmente di provenienza governativa oppure anche privata, oggi a noi sconosciuti.

Bonsignori utilizzò certamente fonti documentarie, sia cartografiche e sia scritte, fornite dagli uffici del governo mediceo: alcune parti della Toscana – il Pietrasantino e soprattutto la Lunigiana-Val di Magra (dove la quantità degli insediamenti è tale da rendere necessario l’uso, nel disegno, di numeri, con i nomi che compaiono poi a margine della figura) – risultano infatti più ricche di contenuti rispetto ad altre.

Del resto, è ormai noto che Cosimo I, fin dal 1555 almeno – con l’inizio dei lavori di ristrutturazione e di arricchimento artistico, mediante dipinti celebrativi, in Palazzo Vecchio, diretti da Giorgio Vasari – sguinzagliò pittori e cartografi per la Toscana, al fine di rilevare città e territori. Egli, infatti, “chiedeva che si vedesse tutti li Stati Nostri insieme, a denotare l’ampliacione e l’acquisto [dello Stato di Siena], puntando sull’immagine geografica della conquista, le battaglie nei luoghi ove si erano svolte”. In sostanza, allora furono soprattutto le città – anziché il territorio del nuovo Ducato – a essere rappresentate, anche perché “la Toscana è per definizione una terra di città e gli affreschi [di Palazzo Vecchio] ne sono costellati, con la massima concentrazione nel Salone dei Cinquecento, nella Sala di Clemente VII, ma soprattutto nella Sala



FIG. 7: Giovanni Antonio Magini, Elba Isola olim Ilva, 1620 (collezione privata)

di Cosimo I”. Le città in gran numero, grandi e piccole, appaiono o soggetto secondario (con immagine subordinata a una vicenda di fondazione o di conquista) o soggetto principale. Questi centri abitati non vennero qui mutuati da rappresentazioni esistenti ma dovettero essere disegnati ex novo dagli aiuti del Vasari, inviati in missione nelle varie subregioni toscane. Le immagini sono quindi frutto di osservazione diretta: “Michele Tosini di Ridolfo del Ghirlandaio nel 1557, per levar piante di Montecarlo, Pistoia e altri luoghi; Alessandro di Vincenzo Fei detto del Barbiere nel 1564, per andare a ritrarre Cortona, S. Giovanni, Figline, el Borgo [Sansepolcro], Anghiari, S. Gimignano, Certaldo e Colle per servirsene Giorgio Vasari per l’opera della Sala Grande”, e “per andare a navicello e cavallo addisegnare Livorno, Pisa, Cascina, Vichopisano, Santo Miniato al Tedesco per servirsene nelle storie del palcho”; Giovan Battista Naldini, per “disegnare la zona di Stampace a Pisa, Livorno e la Torre di S. Vincenzo a Campiglia con esperti dei luoghi che gli fanno da guida”. E così ugualmente per Volterra, Arezzo, Prato e altri insediamenti, talora raffigurati “da disegnatori diversi, e da diversi punti di vista”. Un corpo rilevante di materiali preparatori che vennero accuratamente conservati – dopo essere serviti per i dipinti nelle sale monumentali del Palazzo – per essere successivamente “riutilizzati anche più di una volta”²⁹.

Del resto, lo stesso Danti non aveva svolto a Firenze per Cosimo I, nel decennio della sua residenza in Toscana, solo funzioni di lettore delle matematiche e, soprattutto, di cosmografo celebratore – con l’atlante della Guardaroba – della grandezza politica e culturale del fondatore del principato mediceo, come avevano fatto, contemporaneamente, Giorgio Vasari e i collaboratori con i tanti dipinti esaltatori delle vittorie cosimiane nelle altre sale monumentali di Palazzo Vecchio, correlati agli eventi militari e politici più significativi. In realtà, Danti a Firenze, fin dalla seconda metà degli anni sessanta, aveva svolto un



FIG. 8: Egnazio Danti, *Isola d'Elba*, 1580-1582 (Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Galleria del Belvedere)

ruolo tecnico-operativo di grande significato: infatti, era stato incaricato dal granduca di percorrere il suo Stato, in lungo e in largo, per rilevare il territorio a fini cartografici. È noto che Egnazio non era riuscito a completare l'operazione di rilevamento e, di conseguenza, non aveva potuto costruire la carta ufficiale del granducato — impresa che riuscì al successore Bonsignori nel 1584-1589 — ma è certo che i dati e le conoscenze ricavati in quell'occasione confluirono, almeno in parte, nell'innovativa carta dell'*Etruria vaticana*³⁰.

Tornando alle corografie di Bonsignori, non è un caso che pure il più grande cartografo italiano attivo tra Cinque e Seicento, il bolognese Giovanni Antonio Magini — nel preparare il suo straordinario atlante relativo alle tante regioni italiane (poi stampato, ma solo nel 1620, dal figlio Fabio), corredato dall'innovativa figura d'insieme del nostro Paese, però edita già nel 1608 — abbia articolato la Toscana granducale nelle due figure *Dominio fiorentino* e *Dominio senese*, oltre che nell'*Isola d'Elba* e nello *Stato di Lucca*. Pur utilizzando anche l'*Etruria* di Danti, le prime due corografie di Magini sono “diretta derivazione — seppure ‘con alcune modificazioni’ (principalmente con l'introduzione della graduazione per latitudine e longitudine, ma pure con immissione di elementi meno precisi, come l'inclinazione quasi bellarmatiana dell'Appennino e del corso dell'Arno nel Fiorentino) — delle carte del Buonsignori”³¹ del 1584; questo, forse anche perché il granduca Ferdinando I si rifiutò di fornire altri materiali a Magini, che non ebbe neppure l'opportunità di conoscere le grandi pitture del 1588-1589.

Di più: le carte Bonsignori servirono anche a completare le figure maginiane del Bolognese, della Romagna e dello Stato di Urbino.

Grazie anche a Giovanni Antonio Magini che — pur con delle modificazioni — le ripubblicò nel suo atlante del 1620, le corografie a stampa di Bonsignori rappresentano basi fondamentali della storia della cartografia, in quanto modelli seguiti e imitati per lungo tempo³².

L'INVENZIONE BONSIGNORIANA DELLA FORMA GEOGRAFICA MODERNA DELL'ELBA

S tranamente l'importanza straordinaria della terza pittura geografica del terrazzo delle Matematiche degli Uffizi, relativa all'isola d'Elba, non è stata fin qui colta dagli studiosi contemporanei. Nonostante che le ricerche edite in questo volume abbiano dimostrato che la parete con il dipinto dell'*Elba* venne abbattuta e ricostruita — per ragioni di statica — nel 1853-1854, i contenuti cinquecenteschi dell'attuale opera lasciano credere che la mappa dell'*Elba* sia stata ridisegnata su un cartone prima della demolizione e ridipinta fedelmente sulla nuova parete una volta che questa venne riedificata.

Un'analisi anche veloce delle raffigurazioni precedenti dell'*Elba*, a partire dalla manoscritta figura tardo-quattrocentesca disegnata da Enrico Martello (nel 1488) e inserita nel classico e primo-quattrocentesco *Liber insularum Archipelaghi* di Cristoforo Buondelmonti³³, dimostra la eccezionale innovazione partorita da Bonsignori nel 1588-1589³⁴.

A quanto è dato conoscere, il primo prodotto a stampa specifico dell'intera isola — dopo la piccola figura dell'intero arcipelago, con la Corsica, contenuta nell'*Isolario* di Benedetto Bordone edito nel 1528 (che, pur richiamando i golfi di Portoferraio e Porto Azzurro, appare del tutto incompleta) — è la stampa inserita da Sebastian Munster nella sua *Cosmographia Universalis* del 1550. Questa figura — sostanzialmente riproposta negli anni tra cinquanta e settanta nelle raccolte di mappe di Antonio Lafreri (Roma), di Giacomo Gastaldi, di Donato e Fernando/Ferrando Bertelli e di Giovanni Francesco Camocio (Venezia), comunemente col titolo *Ilba sive Ilva* o *Ilba sive Ilva insula* — è orientata col nord in alto, ha una conformazione assai lontana da quella reale e presenta la nuova città medicea di Portoferraio, in prospettiva e con dimensioni assai esagerate, insieme agli altri principali centri abitati e alle poche strutture militari (torri o forti come Volterraio e Giovo). La versione di Giacomo Gastaldi, compresa nella *Insularum aliquot Maris Mediterranei descriptio* del 1570, fu inserita da Abramo Ortelio nelle edizioni 1570 e 1572 del suo *Theatrum*.

Abbastanza simile è l'*Elba* inserita nella raccolta *L'Isole più famose del Mondo* o *Porcacchi — Isole e funerali* di Tommaso Porcacchi da Castiglion Fiorentino del 1572, più volte ristampata (fig. 6): manca il complesso succedersi di capi e insenature che caratterizza l'isola, presenta pochi insediamenti e toponimi e diffuse imprecisioni geografiche, come nell'esempio della posizione di Rio e del golfo di Longone/Porto Azzurro volto a sud³⁵.

Nonostante la grande importanza strategica per il controllo della navigazione tirrenica, nella Toscana medicea, mancò una rappresentazione ufficiale d'insieme dell'*Elba* che — dopo la breve occupazione medicea degli anni quaranta e cinquanta — tornò nel 1557-1559 al principato Appiani di Piombino, salvo la nuova città pianificata di Portoferraio e il suo golfo, che rimasero a Cosimo e ai figli³⁶.

Si tratta di figure caratterizzate tutte da rilevanti imprecisioni, presenti anche nelle opere dei più accreditati autori, come quella edita nel 1620 da Fabio di Gio Antonio Magini nella raccolta di carte dedicate

all’Italia curata dal padre, la tavola *Elba isol olim Ilva* (fig. 7), che risulta essere un dettaglio ingrandito dell’isola che compare nella carta del territorio di Siena stampata dallo stesso Magini intorno al 1600 in scala 1:580.000 circa, e che incontrò una certa fortuna grazie alla diffusione degli atlanti a stampa olandesi dell’Ortelio e del Blaeu: al di là dei non pochi contenuti topografici (centri abitati e nomi di golfi e promontori), la tavola, orientata correttamente con il nord in alto – mutuata dalla specifica pittura vaticana del Danti (fig. 8), con più o meno gli stessi contenuti rivolti agli insediamenti³⁷ e alle rientranze e sporgenze costiere, ma con il sud in alto – non corrisponde a un rilevamento diretto e a un significativo perfezionamento del profilo litoraneo, ancora assai erroneo. Essa inquadra, comunque, anche gli isolotti di Cerboli e Palmaiola³⁸.

Al di là del contenuto topografico riportato nella figura dell’Elba ridipinta negli anni cinquanta del XIX secolo, non restano carte d’insieme originali dell’isola, frutto dell’impegno statale: esistono invece tanti disegni della nuova città di Portoferraio nell’*Archivio Mediceo* conservato nell’Archivio di Stato di Firenze, rilevati da Giovanni Camerini e dagli altri architetti cosimiani³⁹, oltre alla celebre prospettiva vasariana affrescata nella sala di Cosimo I, con il duca che guarda la pianta della nuova città fortificata mostratagli dal progettista Camerini⁴⁰.

Tra le figure più propriamente cartografiche manoscritte rimaste negli archivi medicei, spicca, comunque, per quanto concerne almeno il territorio di Portoferraio, exclave gradualmente dotata di saline e tonnara, circondata dal dominio piombinese, più volte cartografata dai tecnici fiorentini, l’autorevolezza della *Pianta di Portoferraio e suoi termini giurisdizionali con lo Stato di Piombino dell’anno 1575 seguita alle capitola-zioni di Londra per la cessione a Cosimo I di Portoferraio*⁴¹: l’accuratissima rappresentazione si lega all’accordo tra Francesco I, Filippo II e Jacopo VI Appiani che amplia e fissa geograficamente (e fisicamente, con l’apposizione dei termini) i confini del territorio granducale e insieme rinnova il contratto di affitto della miniera di ferro di Rio. Sulla carta si identificano i punti di confine, come il fosso che scende dal Volterraio al golfo (con due mulini lungo il suo corso); il paduletto nel piano a est sotto il forte del Volterraio, Monte Castelli, Belvedere, Monte Corello, l’insediamento isolato di Santa Lucia, Ceppeta, Acqua Viva Grande. La piazzaforte di Portoferraio è resa planimetricamente.

La figura *Isola d’ell’Elba* (titolo in cartiglio) degli Uffizi è dipinta nella parete sud e misura 341 × 208 centimetri (110 × 118 centimetri circa considerando l’isola vera e propria).

È orientata in modo sorprendentemente corretto col nord in alto – come indicato anche dalla rosa dei venti (ben trentadue direzioni) disegnata in mare a sinistra, insieme a due navi a vele spiegate e a tre delfini – e sono inquadrate anche l’isola di Palmaiola a nord-est e le Formiche a sud-ovest. Si può calcolare una scala non uniforme, ovvero di 1:23.000 circa per lo sviluppo in longitudine e di 1:17.000 circa per lo sviluppo in latitudine del settore orientale. Nonostante la mancata omogeneità del rapporto di riduzione (con la parte ovest-est che è caratterizzata da evidente contrazione, specialmente in relazione allo sviluppo eccessivo della parte orientale nel senso nord-sud), la carta appare straordinariamente moderna e la conformazione territoriale eccezionalmente vicina al vero: e ciò, nonostante la complessa articolazione del profilo costiero in considerazione delle sue innumerevoli rientranze (golfi) e sporgenze (promontori). Anche l’orografia è resa in modo efficace mediante il sistema semiprospektico dei monticelli e dell’ombreggiatura. Mancano la viabilità e – novità rispetto alle due altre corografie dipinte nella sala – anche l’idrografia e i confini politici tra granducato e principato di Piombino.

La toponomastica è piuttosto ricca, sia per gli insediamenti umani, che sono raffigurati mediante prospettini⁴², e sia per i siti morfologici essenzialmente costieri⁴³.

È evidente dalla stessa perfezione di questa figura che è il disegno d’insieme che dovette richiedere accurati e ripetuti rilevamenti topografici, con vere misurazioni in terra e in mare: dobbiamo immaginare un gruppo di tecnici medicei di guarnigione a Portoferraio o appositamente inviati da Firenze, che operarono a lungo (verosimilmente in modo anonimo e di nascosto) sia dall’interno, ma soprattutto nel territorio piombinese, e sia su imbarcazioni (probabilmente dell’Ordine di Santo Stefano che aveva base anche a Portoferraio) che circumnavigavano l’isola, disegnandola a vista e anche misurandola. Da questi vari materiali originali (ad oggi sconosciuti) Bonsignori è riuscito a trarre un vero e proprio capolavoro che – al pari delle eccellenze cartografiche di Leonardo da Vinci – è paradossalmente rimasto ignoto ai cartografi e alla cartografia d’Italia e d’Europa, e che sarà superato solo dalle carte napoleoniche – geometricamente rilevate – di fine XVIII secolo.



FIG. 9: Giuseppe Rosaccio, *Geografia della Toscana*, 1608-1609 (ed. 1662, Stefano Scolari, Venezia) (ASF, *Carte nautiche, geografiche e topografiche*, 20)

Caso del tutto eccezionale ci appare, oggi, la piccola proporzionata rappresentazione dell’Elba presente nella carta a stampa ufficiale (dedicata al granduca Ferdinando I, raffigurato a destra in portamento equestre) *Geografia della Toscana* del cosmografo mediceo Giuseppe Rosaccio del 1608-1609, la cosiddetta *Carta del Cavallo*, riedita a Venezia nel 1662 da Stefano Scolari (fig. 9). Alla scala di 1:400.000 circa, riassume la produzione cartografica del Cinquecento (essenzialmente le due figure a stampa del 1584 di Bonsignori, pur con allargamento del campo disegnato all’Etruria bellarmatiana e con considerazione di tutto l’arcipelago), per il tracciato del profilo costiero e per i contenuti, senza tuttavia apportare, nel complesso, grandi progressi al disegno della regione: se non, appunto, nell’originale, innovatore e aderente profilo della maggiore isola toscana; una immagine complessivamente realistica, al di là del suo piccolo formato, che dimostra senza ombra di dubbio di essere una riduzione alquanto precisa – l’unica a noi nota, successivamente non replicata – della pittura bonsignoriana degli Uffizi⁴⁴.

- 1 Adotto qui la forma Bonsignori, con cui egli si firma (CODAZZI 1971).
- 2 FIORANI 2005, p. 44; CECCHI 2008, p. 79; STUMPO 2008, pp. 90-91.
- 3 GUARDUCCI 2019.
- 4 Sulle personalità e gli operati di Cosimo e dei figli e successori e sull’organizzazione territoriale e amministrativa del loro Stato, si rimanda agli studi ancora fondamentali di FASANO GUARINI 1973 e SPINI 1976.
- 5 Il prodotto è “frutto di un rilievo accurato e di una precisa restituzione anche dei minuti dettagli”: prescinde, però, “dall’adozione di un luogo di osservazione reale, come base di partenza e costruisce anche il suo punto di vista, al di fuori e al di sopra della città, in alto sopra Monte Oliveto, in un’angolazione obliqua. Sovrapponendo ‘a tavolino’ alla città bidimensionale quella tridimensionale, alla planimetria l’alzato degli edifici scorciati nell’angolazione scelta, con continui artifici impercettibili all’occhio, il disegnatore confeziona un’immagine d’illusione, che simula una visione a lungo sognata, ma non verificata e non verificabile al momento, quella dello sguardo divino. Così lo spettatore, come dopo aver compiuto un viaggio aereo sulla città, ne ottiene ‘in una vista’ il controllo completo: il tutto ed ogni singola parte del tutto, sia nelle caratteristiche spaziali, la forma, la distribuzione degli spazi interni, la dinamica dei percorsi, che nelle caratteristiche architettoniche degli edifici principali” (NUTI 1994, pp. 80-83).
- 6 Devo alla cortesia di Anna Bisceglia la notizia che Bonsignori ottenne, tra settembre e ottobre 1588, la fornitura (con provenienza dalla Fortezza da Basso e per ordine di Emilio de’ Cavalieri) di un tavolo di abete con mostra di noce della lunghezza di circa due metri, di due trespoli e di due sgabelli: materiali che il 6 novembre 1589, dopo la morte del cartografo, furono riconsegnati ad Agnolo di Giuliano (ASF, *GM*, 112, cc. 151-152).
- 7 MELONI TRKULJA 1972.
- 8 MORI 1907; GENOVÌÈ 1927, pp. 595 e 597.
- 9 MORI 1907, p. 284.
- 10 GENOVÌÈ 1927, pp. 595-599.
- 11 Oltre agli abitati comunitari, compaiono anche talune fattorie come – nel Fiorentino – Barone/Villa il Barone, Strido, Santa Maria Novella, ecc.
- 12 Il litorale da nord presenta i corsi dei fiumi Frigido e Livenza/Avenza, la zona umida di Porta o Beltrame, il fiume Seravezza o Versilia con sfociatura a Motrone, che Cosimo I aveva in parte fatto deviare a nord per colmare le bassure intorno a Porta, i fossi Burlamacca e Camaiore a Viareggio, il Serchio, l’Ozzeri che sfocia nel paduletto di San Rossore. Dopo l’Arno e Livorno – resa come grande cantiere per la sua trasformazione, allora in corso, in città murata, contraddistinta dal nuovo porto con faro e dalle quattro torri dell’antico porto Pisano ormai insabbiato e dismesso, oltre che dal nuovo canale dei Navicelli fino all’Arno a Pisa – con di fronte gli scogli della Meloria e l’isola di Gorgona, la sporgenza di Montenero risulta esagerata, e troppo rasente a essa sbocca in mare il fiume Fine. Poco a sud di Piombino, il fiume Cornia sfocia nell’omonima zona umida e la Pecora sbocca al centro del golfo di Follonica. Cfr. GENOVÌÈ 1927, pp. 595-599.
- 13 Ivi, pp. 601-605.
- 14 Ivi, pp. 607-610.
- 15 ROMBAI 1994; BIFOLCO, RONCA 2014, pp. 1984-1985 e 1990-1991; GENOVÌÈ 1933, pp. 781-782.
- 16 MORI 1907, p. 286.
- 17 Il frontespizio riporta anche, ridotta in piccolissimo formato, la carta di Girolamo Bellarmato del 1536, già assai semplificata da Claudio Duchet/Duchetti nel 1558, per la quale si veda alla nota successiva.
- 18 Riprodotta a scala più piccola da vari stampatori: come Claudio Duchet/Duchetti a Roma nel 1558 (con il titolo *Hieronimo Bellarmato Cosmografo Tusciae elegantioris Italiae partis Cosmographium descripsimus atque ita quidam ut nihil amplius in ea desiderari possit. Vale, 1558*) e come Abramo Ortelio nel 1570.
- 19 MORI 1907, p. 284.
- 20 GENOVÌÈ 1927, pp. 611-619.
- 21 Ivi, p. 619.
- 22 L’originale di 108 × 78,5 centimetri, con cornice graduata, è conservato, a quanto si sa in unica copia, nell’ASF, *Carte nautiche, geografiche e topografiche*, 13, in condizioni quasi di illeggibilità, nonostante il restauro lodevolmente effettuato qualche anno or sono.
- 23 GENOVÌÈ 1927, pp. 619-622.
- 24 Dal 1600 circa venne pubblicata anche a Siena da Matteo Florimi, con l’innovazione della viabilità principale (fig. 4).
- 25 GENOVÌÈ 1927, pp. 623-624.
- 26 Oltre che del ciclo fiorentino in Palazzo Vecchio, Danti è autore del ciclo pittorico romano – ispirato dal primo – relativo all’Italia e alle sue regioni o province con varie sue città, realizzato

per conto di papa Boncompagni Gregorio XIII. Questo corpus cartografico costituisce la prima rappresentazione organica (per tecniche di costruzione e contenuti, se non per scala) dell’intera Italia, inquadrata nella sua divisione politico-amministrativa reale e nella sua articolazione geografica interna in regioni e province. L’Italia è vista procedendo con ordine dall’Appennino, da nord verso sud (con presentazione prima delle regioni adriatiche e poi di quelle tirreniche). Trattasi di ben quaranta tavole che costituiscono “il più vasto ciclo pittorico di figurazioni geografiche che esista in Europa” (*La Galleria* 1994, vol. I, p. 11). Danti era allora al servizio del papa che, nel 1578, gli affidò la committenza delle carte in questione, dipinte per chiare finalità politiche. Anche qui, Danti operò in modo magistrale, sulla base dell’integrazione di disparati documenti precedenti, specialmente cartografici (carte a stampa e disegni originali), e con una capillare indagine di ricognizione in varie regioni, svolta direttamente da lui o dai suoi collaboratori (GUARDUCCI 2019, p. 9).

Al riguardo, Danti riporta Val di Magra, Lunigiana, Garfagnana, Pietra Pana (per le Apuane), Val di Nievole, Le Cerbaie, Gherardesca, Val di Cecina e Monte Argentaro. Della corografia dantiana, sono da segnalare l’assenza dei confini fra gli Stati, pur con la presenza di scritte relative allo *Stato di Lucca*, a *Urbini Ducatus* e a *Flaminiae* per la Romagna pontificia; la presenza dei ponti sull’Arno, sulla Chiana e su vari altri corsi d’acqua; l’indicazione di varie aree forestali (*Le Cerbaie*, *Macchia di Vada*, *Murci Selva* e altre anonime, come quella di Montioni tra i fiumi Cornia e Pecora); e l’indicazione di alcune ville medicee (*Il Poggio*, *L’Ambrosiana*, *Magia*, *Pratolino*).

GENOVÌÈ 1927, p. 624.

NUTI 2006 (2007), pp. 346-347.

GUARDUCCI 2019, p. 9.

GENOVÌÈ 1927, pp. 626-627. La prima carta a stampa che utilizzò il *Dominio senese* bonsignoriano del 1584 è comunque da ritenere la figura disegnata e pubblicata nel 1599 dallo studioso senese Orlando Malavolti, con dedica a Baccio Valori, che risulta un mix “delle carte dell’Orlandi, del Bellarmato e del Buonsignori con modificazione di alcuni particolari idrografici erronei in quest’ultimo (per es. nel sistema dell’Ombrone) e l’aggiunta di varie località”, ma anche con l’omissione di varie altre. Oltre a *Montagniuola*, *Val di Chiana*, *Maremma*, *Montamiata* e *Monte Argentaro*, compare come nome regionale del Grossetano costiero il termine *Dogana*, che contrassegna l’area dei pascoli doganali istituita da Siena tra XIV e XV secolo. Successivamente, nel 1638, il Senese di Bonsignori venne utilizzato dall’olandese Giovanni Jannson per compilare la carta *Territorio di Siena e Ducato di Castro*, inserita nel suo *Atlas novus*.

Ivi, pp. 624-625; GENOVÌÈ 1933, p. 782. Come già accennato, intorno al 1600, dunque prima di Magini, lo Stato di Siena di Bonsignori venne integralmente pubblicato a suo nome – con omissione del nominativo dell’autore, quindi chiara contraffazione – dallo stampatore senese Matteo Florimi. Successivamente, le due corografie bonsignoriane vengono accorpate nelle rappresentazioni nuovamente unitarie della Toscana, edite negli atlanti olandesi: ad esempio, lo *Stato della Chiesa con la Toscana* di Guglielmo Blaeu del 1630.

L’opera è conservata nella BNCF, *Magliabechiano* XXIX, 25; cfr. GUARDUCCI, PICCARDI, ROMBAI 2012, pp. 158 e 197.

Buona parte delle carte cinquecentesche dell’isola sono riprodotte e rapidamente descritte da Pagliantini nella sua tesi di dottorato sull’Elba: PAGLIANTINI 2013-2014, pp. 127-138.

GUARDUCCI, PICCARDI, ROMBAI 2012, p. 197.

FIASCHI 2019.

Oltre a Cosmopoli, di dimensioni smisurate, compaiono – da ovest a est – gli abitati di *S. Andrea*, *S. Bartolomeo*, *S. M. del Monte*, *Pomonte*, *S. Giovanni*, *Marciano*, *Poggio*, *S. Hilario*, *Campo*, *C. Livere*, nuovamente *S. Giovanni*, *S. Lionardo*, *Rio*, *Grussola*, *Giove* e *S. Miniato*. Sono inquadrate pure le isole di *Palmarola* e *Cerboli*.

GUARDUCCI, PICCARDI, ROMBAI 2012, p. 158.

FARA 1997.

NUTI 2006 (2007), p. 350.

ASF, *Piante antiche dei Confini*, 38, n. 2; GUARDUCCI, PICCARDI, ROMBAI 2012, p. 198; FIASCHI 2019, p. 19.

Cosmopoli, Volterraio, Rio non nominato, *Torre della Piaggia di Rio*, Giove/o non nominato, *Capoliveri*, *Torre di Campi/o*, Campo non nominato, *S. Ilario*, *S. Piero*, *Il Poggio*, *Marciana*, *Pomonte*, *Torre di Marciana*.

Da Cosmopoli, in ordine orario: *Ferraiola*, *C. La Vite*/Capo Vita, *Enfata*/Isola dei Topi, *S. Man-nato*, *C. di Pero*, *Porto Lungone*, dove qualche anno dopo la Spagna avrebbe eretto l’omonima fortezza, *Testa della Calamita*/Monte Calamita, *Golfo di Campi/o*, *C. S. Andrea*, *Piaggia di Marciana*, *Capo Rocci*/Enfola.

Oltre ai contenuti topografici e toponomastici, la figura riporta la descrizione dell’isola riguardo alla sua circonferenza di 50 miglia, alla sua povertà cerealicola e alla sua ricchezza mineraria (in ferro, marmi e calamita, con *segni* di presenza di zolfo, vetriolo, stagno e piombo). Cfr. GUARDUCCI, PICCARDI, ROMBAI 2012, pp. 161 e 197.

LE CREATURE DEL MARE DELLE CARTE GEOGRAFICHE

Lucia Tongiorgi Tomasi

Guardando le carte geografiche della Galleria degli Uffizi raffiguranti lo Stato fiorentino, quello senese e l'isola d'Elba, commissionate per celebrare il potere della casata dal granduca Ferdinando I, siamo colpiti dal blu intenso delle distese marine che lambiscono le terre dell'antico dominio mediceo. Come chiariscono gli interventi pubblicati in questo volume, nella decorazione della nuova sala furono attivi il pittore Ludovico Buti e l'olivetano Stefano Bonsignori, geografo e cartografo già al servizio di Francesco I^o. Questo dotto monaco vantava una accreditata esperienza in ambito cartografico per avere rimpiazzato il cosmografo domenicano Egnazio Danti nella direzione del progetto decorativo della sala delle Carte geografiche in Palazzo Vecchio, oltre che per una dettagliata pianta della città (*Nova Pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*), incisa all'acquaforte nel 1584 e dedicata a Francesco I. L'insieme fu completato con l'inserimento nel soffitto di un ciclo pittorico di Jacopo Zucchi, già al servizio a Roma di Ferdinando cardinale per il quale aveva dipinto la straordinaria *Pesca del corallo* (Roma, Galleria Borghese) con un'affollata scena marina, dove in primo piano appariva una ostensione di 'arboscelli' corallini, gastropodi e valve d conchiglie. La passione per le conchiglie era, al tempo, assai diffusa, come attesta la notizia che Niccolò Gaddi, segretario di Ferdinando e famoso collezionista fiorentino (tra l'altro ritratto dallo stesso Buti), aveva, alla morte, lasciato, con molti oggetti degni di nota, anche "sporte di nicchi".



FIG. 1: Carta dello Stato di Siena, imbarcazione e pesce



FIG. 2: Anonimo del XVI secolo, *Mappa Mundi genovese*, 1457 (BNCF, Portolano 1)

Negli anni romani il secondo figlio di Cosimo, sempre attento agli esiti artistici dei suoi tempi, aveva avuto modo di ammirare in Vaticano l'imponente visualizzazione delle regioni d'Italia che si snoda nella Galleria delle Carte Geografiche eseguita tra il 1580 e il 1585 proprio sotto la guida scientifica di Egnazio Danti da un manipolo di agguerriti artisti, per la cui esecuzione erano stati fatti anche i nomi, come possibili consulenti, dei celebri naturalisti del tempo Pietro Andrea Mattioli e Ulisse Aldrovandi².

A Firenze, la decorazione del Terrazzo degli Uffizi si collegava dunque a uno straordinario precedente allestito in Palazzo Vecchio: la serie di mappe che testimoniavano forma ed estensione dell'ecumene allora noto, dalle regioni europee a quelle dell'Asia, dell'Africa e del Nuovo Mondo. Ideata da Cosimo I su ispirazione di Giorgio Vasari, l'impresa aveva preso inizio intorno al 1562 ed era proseguita con alterne vicende sotto Francesco I, per essere portata a compimento proprio sotto il governo di Ferdinando³.

In tutti i paesi europei l'interesse per le scienze geografiche, la topografia, la cartografia (ma anche per quelle matematico-prospettiche a queste strettamente collegate) aveva ricevuto un eccezionale impulso a seguito delle navigazioni oceaniche e delle scoperte di ignoti 'mondi' che, inaugurando l'era della modernità, segnarono la storia dell'ultimo Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento. Ad ampliare questa rinnovata dimensione culturale contribuì anche un più corretto approccio storico-filologico ai testi antichi, primo fra tutti la *Geographia* del cosmografo greco Claudio Tolomeo, un'opera che proprio a Firenze agli inizi del XV secolo era stata tradotta in latino dall'umanista Jacopo Angeli e, quindi, in italiano a Venezia nel 1548 dal citato naturalista Mattioli. A livello artistico-scientifico non si può poi non ricordare l'interesse rivolto ad alcuni territori, come la Valle dell'Arno, da Leonardo da Vinci, cui si devono rivoluzionarie intuizioni topografiche.

Mettendo fine agli antichi e alquanto approssimativi portolani e *mappaemundi*, alle spedizioni transoceaniche avevano fatto seguito numerosi tentativi di una rinnovata cartografia, sia miniata che a stampa. Il rivoluzionario procedimento riproduttivo aveva infatti impresso in pochi decenni uno straordinario impulso a tutto il sapere e l'acceso dibattito, sollecitato anche dalle testimonianze incise, intorno al *Mundus Novus* e sulle *Terrae Incognitae* andava riformulando la storia intellettuale, politica, scientifica, artistica e, soprattutto, economica e commerciale⁴. L'istituzione da parte di Cosimo I dell'Ordine religioso-militare

dei Cavalieri di Santo Stefano, la cui prima finalità insisteva nel radicamento del prestigio medico nel Mediterraneo da liberare dalle incursioni dei "barbareschi", aveva, con Ferdinando I, finito per assumere una declinazione colonialista. Accurate illustrazioni corografiche fornivano non solo informazioni, ma attestavano dunque il controllo esercitato sul territorio e sui mari. In questo panorama, l'incisore e commerciante di stampe fiorentino Francesco Rosselli, cui si deve un originale planisfero tolemaico, contribuì all'affermazione di un nuovo 'paradigma cartografico', nel quale viene adottato uno specifico codice visivo finalizzato a offrire più precisi elementi informativi.

Ma per tornare alle distese marine dipinte sulle pareti del Terrazzo delle Carte geografiche degli Uffizi, osserviamo che esse non sono affatto deserte come accadeva nelle più antiche testimonianze dell'ecumene, cui si chiedeva di mostrare la forma dei territori nel modo più esatto possibile e che erano generalmente prive di inserti decorativi ritenuti ininfluenti. Le carte suggerite da Bonsignori e Buti appaiono invece solcate da velieri e popolate da creature marine (fig. 1), in sintonia con quanto era suggerito dalle mappe vaticane, sui cui flutti ricorrevano, accanto a elaborati cartigli con eleganti iscrizioni descrittive, legende, toponimi stilati in oro con bella grafia e raffinate rose dei venti, tutte sigle emblematiche dell'immaginario cartografico rappresentato anche da imbarcazioni e da esemplari ittici ritratti senza tenerne in considerazione forme e dimensioni reali⁵.

Assai arduo identificare con precisione sotto il profilo scientifico anche le specie ritratte nel mare ondoso della sala degli Uffizi. Valendosi di veloci pennellate l'artista delinea infatti in maniera alquanto sommaria esseri acquatici che sembrano alludere a cetacei – forse delfini e balenottere – che, emergendo improvvisamente dalle spume biancastre, producono alti schizzi e sbuffi d'acqua. La presenza dei caratteristici rostri allungati sembra riferirsi anche ad alcuni pesci sega. Solo in taluni casi il pittore ha avvertito l'esigenza di precisare l'iridescenza delle squame aggiungendo ulteriori pigmenti, più per finalità decorative che non in ossequio alla evidenza naturale (figg. 7-13).

Alla connotazione fantastica che caratterizza le mappe più arcaiche risponde uno degli esemplari più antichi e originali conservato proprio a Firenze: il così detto *Portolano genovese* che risale al 1457, che è ancora oggetto di dibattito tra gli studiosi⁶. Nella forma ellittica dell'ecumene, la preziosa pergamena presenta un variegato apparato iconografico: le terre emerse sono infatti costellate di immagini di città e vessilli e i mari popolati da una suggestiva fauna marina composta da sirene e persino da un improbabile 'diavolo di mare' (fig. 2)⁷.

Imbarcazioni con le vele spiegate, rose dei venti e qualche creatura ittica ricorrono anche nei più tardi planisferi del cartografo portoghese Diego (Diogo) Ribero (1529) e in quello noto come *Ecumene di Enrico II di Francia* (1550)⁸.

Questa pratica decorativa, che si intensificherà nella seconda metà del Cinquecento, comporterà anche l'inserimento di citazioni mitologiche: sempre più frequentemente appariranno così tra le onde, accanto ai velieri, le figure di Nettuno, delle Nereidi e di altre divinità marine. In una affascinante interazione tra investigazione esatta (che istituzionalizza il modo di rappresentare pianure, rilievi, distese marine, simboli e lettering) e libertà creativa, si mostrano ad esempio fittamente popolati i mari della mappa detta l'*Universale* dell'incisore veneziano Giacomo Gastaldi (1546), sulla quale fu esemplificata la successiva *Universale Descrizione di tutta la terra conosciuta fin qui*, disegnata da Paolo Forlani e stampata a Roma, forse nel 1565, nella quale la fauna ittica declina decisamente nel mostruoso. Anche il planisfero di Gerardus Mercator (1569) mostra gli oceani solcati da imbarcazioni con le vele spiegate e decorati con raffinate rose dei venti. Questa iconografia è riproposta con alcune varianti anche nella grande mappa cordiforme pubblicata nel 1570 nel *Theatrum Orbis Terrarum* da Abramo Ortelio, il dotto fiammingo che definiva la scienza geografica "oculus historiae" e la cui opera sarebbe diventata, attraverso le numerose traduzioni e ristampe, uno dei volumi più diffusi sul mercato librario cinquecentesco⁹.

Nella storia dei territori toscani, e non solo in quelli litorali, il Tirreno ha costituito nei secoli una fonte di vita e un elemento ineludibile di sviluppo e progresso. Col dominio medico, cui fanno riferimento queste note, il mare ha finito per rappresentare anche un importante scenario politico ed economico, offrendo infinite suggestioni alla vita quotidiana e ai fenomeni culturali, dalla scienza alla tecnica, dal collezionismo alla produzione artistica. Non a caso qualche anno fa una studiosa del calibro di Cristina Acidini intitolava una sua suggestiva e documentatissima fatica *Il Mare di Firenze*, quasi che la città sorgesse sulla costa tirrenica e fosse investita da brezze marine¹⁰.

In questa ottica il *Mare Nostrum* del Terrazzo delle Carte geografiche segna un momento significativo delle conoscenze cartografiche, nelle quali finiscono per confluire anche molti aspetti dell'immaginario del tempo, suggerendo alcune riflessioni specifiche.

Sono noti la passione dei primi tre granduchi per la filosofia della natura e l’ininterrotto sostegno che offrirono a questi studi: proprio a Firenze gli interessi e le testimonianze naturalistiche trovarono inedite convergenze con la tradizionale genialità artistica dando origine a una produzione figurativa specifica dove scienza e arte si fondono in straordinarie interazioni.

L’affermazione della stampa, che poteva ora vantare raffinati apparati iconografici, offriva un valido supporto allo studio del mondo naturale: se nel 1543 era uscita la volgarizzazione della *Historia naturalis* di Plinio redatta dal fiorentino Cristoforo Landino, nel 1547 il medico Marcantonio Montigiani pubblicava a Firenze, dedicandola a Cosimo, la traduzione del *Della materia medicinale* di Pietro Andrea Mattioli, ‘moderna’ pietra miliare per lo studio delle piante e dei semplici. Sempre intorno alla metà del XVI secolo furono compilate in Europa mastodontiche opere enciclopediche illustrate che intendevano riassumere tutte le conoscenze acquisite dall’antichità all’era moderna: nel dominio della botanica si imponeva, oltre al trattato mattioliano, l’*Historia Stirpium* del tedesco Leonhart Fuchs e in quello della zoologia le *Historiae Animalium* dello svizzero Konrad Gessner (1551-1558), nelle quali un intero libro era dedicato agli animali acquatici¹¹. Si deve tuttavia ad alcuni studiosi che privilegiarono l’osservazione del mondo della natura la formulazione di opere più circoscritte che focalizzavano argomenti specifici nelle quali l’erudizione cedeva all’esperienza diretta. Nasce così l’ittiologia moderna, che vede già nel 1524 il dotto umanista Paolo Giovio impegnato nella redazione del *De Piscibus romanis*, sfortunatamente privo di iconografia. Sempre a Roma uscirono nel 1554 *Aquatilium Animalium Historiae* di Ippolito Salviani arricchite invece da splendidi bulini dell’incisore lorenese-romano Nicolas Beatrizet (Beatricetto), dove testo e immagini concorrono a fornire conoscenze più complessive e sicure. Di fronte alla perplessità suscitata dalla forma inusitata di un ‘pesce luna’ (*Mola mola*) notato sul banco di una pescheria romana, l’autore era stato soccorso dal diramato sapere di Luca Ghini, il naturalista imolese che proprio Cosimo I aveva chiamato a Firenze e, quindi, a dirigere il Giardino dei Semplici di Pisa¹².

Gli organismi marini, spesso caratterizzati da forme bizzarre che ben si prestavano a essere ritratte, finirono per determinare un ‘genere’ specifico all’interno di quello più complessivo dell’illustrazione scientifica.

Un episodio ancora scarsamente indagato dove l’ittiologia trova un valido supporto nella produzione di raffinato artigianato è offerto da uno dei primi esiti della manifattura di arazzi fondata a Firenze nel 1545 da Cosimo, finalizzata in origine all’arredo degli ambienti di Palazzo Vecchio, destinato a divenire sede privilegiata del governo mediceo. Il programma decorativo prevedeva una serie di ‘spalliere a grottesca’ e se l’esecuzione di questo progetto era stata affidata a Jan Rost e Nicolas Karcher, due arazzieri appositamente giunti dalle Fiandre, il disegno preparatorio fu fornito da Francesco Ubertini detto il Bachiacca. Che questo eclettico artista fosse particolarmente dotato nell’esatta raffigurazione del dato naturale era palese: non a caso in una lezione tenuta da Benedetto Varchi nell’Accademia Fiorentina, nella quale il celebre umanista sottolineava come le scienze avessero tratto notevoli vantaggi dalla pittura, il suo nome era stato accostato a quelli degli artisti che avevano illustrato la splendida opera anatomica del grande Vesalio e il citato trattato botanico di Fuchs¹³. Nelle dieci ‘spalliere’ eseguite per coprire la parte inferiore delle pareti della sala dell’Udienza, Bachiacca aveva infatti dato prova non solo della sua spiccata immaginazione compositiva corroborata dall’esperienza delle grottesche romane allora in gran voga, ma anche della sua acuta sensibilità naturalistica. Sebbene la resa tessile non sia stata del tutto fedele ai disegni originali, certamente eseguiti ‘dal vivo’, lungo i bordi di ciascun ‘panno’ si dipana una nutrita teoria di pesci inseriti in cartigli tra i quali si possono individuare un delfino, una murena, un pesce persico, una rana pescatrice e, forse, un pesce elefante (*Mormyrus* sp.) (fig. 3)¹⁴. Prossimo a questo progetto decorativo, si colloca un corpus cinquecentesco di disegni a tempera presente *ab antiquo* nelle collezioni granducali e oggi conservato nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi: alcune tavole rimandano ai medesimi esemplari che compaiono nelle spalliere del Bachiacca, come attestano le imponenti e belle immagini della rana pescatrice (*Lophius piscatorius*) e della murena (*Muraena helena*)¹⁵.

Evidentemente soddisfatto della prova offerta dall’Ubertini, il duca, che tra l’altro possedeva un libro – oggi disperso – di animali “bellissimi e bizzarri” di Pietro di Cosimo (tra le cui pagine saranno stati certo ritratti alcuni pesci), aveva voluto che l’artista decorasse il suo ‘scrittoio’ di Palazzo Vecchio con immagini di piante e animali che, a detta di Giorgio Vasari, erano stati eseguiti “divinamente”. Sebbene di queste pitture murali sopravvivano solo sparsi lacerti, vi si discerne, accanto a figure di piante e volatili, una realistica rondine di mare (*Dactylopterus volitans*) caratterizzata dalla grande apertura delle pinne pettorali¹⁶.

L’artista, ritenuto sempre da Vasari ottimo pittore nel ritrarre gli animali, è citato anche dal medico e naturalista Simone Porzio che, in una lettera inviata a Cosimo nel 1554 da Pisa dove insegnava, accennava a tre pesci che “vennero per le poste da la Spetia ne è uno rarissimo, et sono tardato a mandarlo, che ne ho fatto fare il ritratto al pittore di V.E. Bachiacca, et come quelle vederrà assai l’ha fatto simile”¹⁷.



FIG. 3: Jan Rost, Francesco Ubertini detto il Bachiacca, *Spalliera a grottesche con al centro un pesce*, 1550 circa (Londra, Ambasciata italiana)



FIG. 4: Jacopo Ligozzi, Cernia (?) (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 2007 Orn.)

Nel febbraio del 1549 lo stesso duca aveva ordinato che l'enorme carcassa di un capodoglio spiagiato sulla costa livornese fosse esposta nella Loggia della Signoria a fianco del suo Palazzo. Fu in città un evento eccezionale, ricordato nei *Libri de piscibus marinis* dal celebre naturalista dell'università di Montpellier Guillaume Rondelet, proprio il “docteur de Rondilibus” descritto da Rabelais. Il naturalista francese aveva avuto modo di osservare ‘dal vivo’ il ‘mostruoso’ animale, sperimentandone il terribile fetore che emanava (“diuturnum et gravissimum foetorem”)¹⁸. D'altra parte alcune ossa di balena cominciavano a essere esposte nella ‘Galleria’ pisana, la collezione naturalistica collocata presso l'Orto Botanico pisano, che Cosimo aveva voluto che fosse allestito da Luca Ghini¹⁹.

Visitò Firenze intorno alla metà del secolo anche Pierre Belon, un altro scienziato e viaggiatore francese cui si deve una documentata *Histoire naturelle des estranges poissons marins* (1551). Visitando la Villa di Castello, pare che avesse suggerito al Tribolo le specie acquatiche che decorano in bassorilievo la vasca della grotta degli Animali²⁰.

Anche Francesco I, successo al padre Cosimo, prestò grande attenzione alla filosofia naturale, come attestato da Luciano Berti nel pionieristico *Il Principe dello Studiolo* e più recentemente dagli studi di Valentina Conticelli²¹. A questo sovrano va riconosciuto il merito di un incondizionato apprezzamento per l'immagine naturalistica. Era stato infatti Francesco a chiamare a Firenze Jacopo Ligozzi, reputato fra i più dotati artisti naturalistici, commissionandogli di dipingere le piante che crescevano nei giardini della città e gli animali che ne popolavano vasche e voliere. Dell'“eccellentissimo pittore”, di cui continuò a valersi anche Ferdinando I, è pervenuta una vasta produzione di tempere che ne attestano lo straordinario talento. Accanto alle immagini di piante, di mammiferi, di uccelli, non poche sono quelle dedicate agli organismi marini – tra le quali un'orata, un pagro, un fragolino, un dentice – dove Jacopo, per essere per lo più ritratti su esemplari essiccati o conservati in vari 'liquori', si concede una certa fantasia nell'uso dei pigmenti sgargianti e di lumeggiature dorate (fig. 4)²².

I soggetti marini erano d'altra parte familiari all'eclettico artista responsabile della perdita fascia che correva lungo il pavimento della Tribuna degli Uffizi, dove nuotava un branco di creature acquatiche, assai lodato dalle fonti. Alla sua matita si devono anche due disegni dell'isola d'Elba, forse progettuali per la decorazione della grotta di Tetide della Villa di Pratolino. Il primo offre un'ampia veduta della baia di Portoferraio, mentre nel secondo sono ritratti due pescatori sovrastati da uno scenografico fregio di reti ricolme dalle quali pende un mazzo di pesci²³. Ricordiamo che proprio alla raffigurazione dell'isola, snodo nel Mediterraneo di particolare rilevanza strategica, fu destinata negli Uffizi una specifica scena del Terrazzo delle Carte geografiche.

Memorabili dovettero essere i due giorni della primavera del 1577 che lo scienziato bolognese Ulisse Aldrovandi trascorse a Firenze su invito del granduca, che il primo giorno volle mostrargli personalmente

FIG. 5: Olao Magno, Pesce mostruoso (*Historia de gentibus septentrionalibus* 1555, p. 474)





FIG. 6: Accursio Baldi, Sebastiano Marsili, *Il carro dell'Adriatico e del Tirreno*, 1579 (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 1925 st. sc.)

“tutte le cose recondite del Casino [...] avendogli fatto mostrare anchora tutte le pitture dipinte al vivo dal sig. Giacomo Ligozzi, alle quali non manca se non il spirito [...] [e] la mattina seguente [...] per cinque ore continue mostrò tutte le cose naturali come pietre, gioie, terre, etc., e molte pitture di pesci al vivo ritratte”²⁴. Sappiamo che Aldrovandi, tornato a Bologna con ancora negli occhi e nella mente tante meraviglie, così scriveva a Francesco per ringraziarlo: “In spatio di otto hore V.S. si degnò mostrarmi tanti segreti bellissimi [...] per tante esperienze da lei fatte, fra l’altre cose io mi ricordo, vidi un liquore fatto di sua invenzione nel quale come corpi non minati servava i pesci col suo proprio colore”²⁵. Notazione questa che ribadisce il personale coinvolgimento del granduca nell’attività scientifica anche ‘sperimentale’.

Gli interessi ittologici di Aldrovandi erano stati d’altra parte assai precoci, risalendo al giovanile soggiorno romano del 1549-1550, allorché ebbe modo di frequentare Paolo Giovio, Ippolito Salviani e Guillaume Rondelet, con i quali visitava sistematicamente le pescherie dell’Urbe alla ricerca di specie incognite da “acconciare” e “seccare”²⁶. Non a caso nella sua vasta collezione iconografica comparivano molte tavole miniate di organismi marini (anche repliche di quelle ligozziane), alcune delle quali saranno successivamente tradotte in xilografie nel volume che il naturalista dedicò al mondo acquatico, *De Piscibus et de Cetis*, uscito postumo nel 1613²⁷.

Per molto tempo, ancora alle soglie dell’età moderna, le *terrae incognitae* dagli orizzonti geografici “onirici”, secondo la definizione di Jacques Le Goff, furono ritenute popolate da esseri mostruosi e prodigiosi. Il bagaglio teratologico del baltrusaitisiano “medioevo fantastico” fu infatti duro a morire, come dimostrano numerose mappe e portolani prodotti per tutto il XVI secolo. In questa fase storica, i mostri si offrono anche come un momento di verifica scientifica nel faticoso inquadramento nel panorama zoologico tradizionale dei nuovi ‘mostri’ provenienti dalle terre recentemente scoperte²⁸. Una ulteriore nutrita *imagerie* che contribuì ad ampliare il già vasto panorama teratologico si deve alla riforma protestante: le favolose immagini del ‘Pesce monaco’ e del ‘Pesce vescovo’, usate come strumento di polemica anticattolica, furono prese in considerazione anche da uomini di scienza come Rondelet e Gessner. Per ironia della sorte, le medesime immagini furono riutilizzate, in base ai suggerimenti del teologo Arnaud Sorbin, per colpire le idee riformate da parte degli ambienti controriformati e lo stesso Aldrovandi le attesta nell’opera postuma dedicata ai mostri²⁹.



FIGG. 7-11: Carta del Dominio vecchio fiorentino, pesci



FIG. 12: Carta del Dominio vecchio fiorentino, pesce

FIG. 13: Carta dello Stato di Siena, pesce

Si assiste così a una vera e propria inflazione del ‘mostrifico’ che incise anche sulle carte geografiche, nelle quali terre e mari sono sempre più frequentemente popolati da esseri improbabili. Le regioni dell’Europa settentrionale, rimaste per secoli quasi inesplorate, furono, ad esempio, oggetto di studio da parte di Olaf Manson detto Olao Magno, vescovo di Uppsala stanziato da anni a Roma, dove, come abbiamo sottolineato, erano vivi gli interessi ittologici e dove nel 1555 pubblicò una *Historia de gentibus septentrionalibus*³⁰. Accanto a immagini esatte di creature marine – tra cui numerose balene – tra le pagine dell’opera si dipanano, descritte e illustrate, quelle di enormi e feroci ‘serpenti’ e di altri organismi dalle “forme e fattezze orribili [...] coi capi quadri e d’ogni introno spinosi e acuti e di lunghe corna circondati”, che si credeva popolassero i freddi mari nordici. Questa iconografia, al cui fascino non si sottraevano neppure le argomentazioni dei dotti, fu più volte riprodotta nelle mappe coeve (fig. 5).

Nel corso del Cinquecento il mostro si spoglia tuttavia progressivamente del suo storico bagaglio di mistero e di angoscia e, continuando a ingenerare meraviglia, si arricchisce di meno inquietanti connotati mitici e fantastici. In questo contesto, le raffinate conoscenze mitologiche offrono al cartografo spunti numerosi e variati. A Firenze questo processo si verifica in particolare nelle fastose scenografie teatrali suggerite dallo “spettacolo del mare”³¹. Distese marine, oceani, Nettuni, Nereidi, sirene, centauri acquatici e balene, insieme ad altre improbabili creature, sollecitano la fantasia degli artisti popolando i visionari ‘intermezzi’ delle opere allestite.

Un esempio singolare dove citazioni realistiche sono coniugate a suggestioni fantastiche è offerto dal raro foglio di *Il carro dell’Adriatico e del Tirreno* inciso da Accursio Baldi e Sebastiano Marsili per illustrare uno degli spettacoli concepiti dal ‘poeta e astrologo’ Raffaello Gualtierotti (fig. 6).

Nel nuovo secolo il mondo marino continua a suggerire a Firenze numerose e colte invenzioni teatrali anche al prolifico disegnatore-incisore Remigio Cantagallina, cui si devono una serie di acquedotti che attestano artificiose imbarcazioni da parata finalizzate alle ‘battaglie navali’ che si tenevano sull’Arno. Alcune di queste fantasie, che si complicavano talvolta in bizzarre metamorfosi, furono ispirate da disegni dello stesso Ligozzi, come *La nave di Eurito* e quella di *Periclimene*, il mitico personaggio che aveva ottenuto da Nettuno la facoltà di assumere la forma di qualsiasi animale marino. Facendo ricorso alla consumata esperienza naturalistica, l’artista concepì l’immagine di una enorme aragosta che “dinanzi a’ Principi si trasformò questo mostro in una bella barca”³².

Le imbarcazioni che punteggiano i mari del Terrazzo delle Carte geografiche degli Uffizi (figg. 2-15, 17-21, pp. 114-117) rimandano infine alle innumerevoli figurazioni di vascelli, galere, caravelle, tartane e sciabecchi che nella Firenze medicea affollano dipinti, affreschi, grottesche, disegni, incisioni, arazzi, inserti decorativi, fra i quali ricordiamo solo le vedute di velieri che solcano flutti procellosi, opera del veloce pennello di Bernardino Poccetti nel Palazzo Capponi che si affaccia sul lungarno Guicciardini.



- | | | | |
|----|--|----|---|
| 1 | Cfr. <i>Dominii Florentini Locorumque adiacentium descriptio</i> , incisione calcografica a bulino, 1584 (riprodotta in ORTELIUS 1570) e <i>Senarum locorumque adiacentium descriptio</i> , incisione calcografica a bulino, 1584. | 18 | RONDELET 1554, p. 486. Accenna all'episodio anche il cronachista Agostino Lapini: cfr. LAPINI 1900, p. 107. |
| 2 | TOSI 2018, pp. 49-58. | 19 | TONGIORGI TOMASI 1984, pp. 104-109. |
| 3 | <i>La Sala</i> 2008. | 20 | ACIDINI, GALLETTI 1995, p. 110. |
| 4 | Cfr. <i>Firenze e la Toscana</i> 1980c, pp. 217-226; <i>Firenze e la scoperta</i> 1992. Nella sterminata bibliografia di Leonardo Rombai, cfr. ROMBAI 2002, pp. 417-430; ROMBAI 2007, pp. 909-939. Cfr. anche BROTTON 2017. | 21 | BERTI 1967; CONTICELLI 2007. |
| 5 | PAOLUCCI 2011. | 22 | Cfr. le schede dedicate alle immagini ittiche conservate presso il GDSU in FAIETTI 2014, pp. 46-47. Prima del soggiorno fiorentino, il pittore si era già dedicato a dipingere organismi marini per la corte asburgica (Cod. min. 83, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek), cfr. CONIGLIELLO 1991, pp. 22-29. |
| 6 | BNCF, <i>Portolano 1</i> . | 23 | I disegni sono conservati rispettivamente a Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung, 11251 e a Firenze, GDSU, 92 Orn. All'artista si deve anche il disegno progettuale per il tavolo in mosaico di pietre dure raffigurante il porto di Livorno eseguito da Cristofano Gaffuri, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1505. |
| 7 | <i>Firenze e la scoperta</i> 1992, pp. 173-174. | 24 | TONGIORGI TOMASI 1984, p. 47; TONGIORGI TOMASI 2014, pp. 29-37. |
| 8 | Il manoscritto di Ribero si conserva nella Biblioteca Apostolica Vaticana, mente quello di Enrico II nella British Library di Londra. | 25 | TOSI 1999, p. 240. |
| 9 | Tra la sterminata bibliografia sul geografo fiammingo, cito solo MANGANI 1998. | 26 | OLMI, TONGIORGI TOMASI 1993; cfr. anche TOSI 2018. |
| 10 | ACIDINI 2012. | 27 | BUB, Aldrovandi, <i>Tavole di Animali</i> , ms., tomi IV e VI. Cfr. TONGIORGI 2007, pp. 89- 94. |
| 11 | GESSNER 1556. | 28 | TONGIORGI TOMASI, TONGIORGI 1984, pp. 117-128. |
| 12 | Cfr. TONGIORGI TOMASI 2006, pp. 5-12. | 29 | ALDROVANDI 1642, fig. 41. Cfr. TONGIORGI TOMASI 2005, pp. 113-120. |
| 13 | VARCHI 1960, I, p. 39. | 30 | Nel 1539 aveva pubblicato a Venezia una carta marina e <i>Descriptio septentrionilium terrarum</i> . |
| 14 | Adelson, in <i>Firenze e la Toscana</i> 1980a, pp. 47-52; ALLEGRI, CECCHI 1980, p. 293. Sei di queste spalliere, appartenenti alle collezioni delle Gallerie degli Uffizi, sono conservate a Londra presso l'Ambasciata italiana. | 31 | ACIDINI 2012, pp. 142-150. |
| 15 | TONGIORGI TOMASI 1984, pp. 47-48, 104-110. | 32 | MARINI 2014, pp. 118-119. Cfr. anche le diciannove acquedotti dedicate alle <i>Navi</i> conservate nel GDSU: <i>Firenze e la Toscana</i> 1980b, pp. 399-400. |
| 16 | VOSSILLA 1993, pp. 381-395; SIGNORINI, ZUCCHI 2018. | | |
| 17 | TONGIORGI TOMASI 1982; CASTELLI 2007. | | |



VASCELLI, GALERE, CARAVELLE E ALTRE IMBARCAZIONI

Mauro Bondioli

Fin dagli anni settanta-ottanta del secolo scorso si è assistito a un progressivo sviluppo degli studi sulla cartografia, grazie ai quali si è raggiunta una migliore comprensione del suo significato storico. Come ha giustamente osservato David Buisseret, alcune delle nuove linee di ricerca si sono soprattutto focalizzate su una più estensiva e precisa definizione di ‘mappa’, o ‘carta geografica’, su una sua più puntuale collocazione all’interno dei vari contesti sociali ed economici di riferimento e, in una visione globale e antropologica, sull’impulso universale delle differenti società umane nel tentativo di definire, con ogni mezzo possibile, i confini e le peculiarità dello spazio fisico¹. L’interesse degli studiosi quindi è maturato verso tematiche di grande complessità, più consone agli indirizzi della storiografia moderna, senza tuttavia porre un adeguato accento anche nei confronti di quei dettagli considerati del tutto marginali all’ambito strettamente cartografico, in quanto squisitamente decorativi che poco hanno a che vedere con il linguaggio simbolico delle opere. È il caso, ad esempio, delle immagini navali, spesso presenti nelle mappe².

Il riferimento è a un periodo, compreso tra l’ultimo quarto del XIV secolo e parte del XVIII, in cui i cartografi, scienziati e al contempo artisti, si cimentarono nell’affollare gli spazi lasciati vacui dalle terre emerse, interamente occupati dalle acque, con figure navali di ogni genere e dimensione, verosimili e non necessariamente realistiche, e creature marine dall’aspetto poco rassicurante. Icone queste ultime scaturite dall’immaginario collettivo dell’epoca nei riguardi delle insidie che dovevano celarsi negli abissi. In breve, si trattò di un fenomeno in evidente discontinuità con le tradizioni cartografiche del passato, fatta eccezione ovviamente, almeno per quanto ne sappiamo, per alcuni sporadici esempi eseguiti in età più remota e certamente ignoti agli autori rinascimentali³. A tal proposito le tre mappe conservate nel Terrazzo delle Carte geografiche delle Gallerie degli Uffizi rappresentano un perfetto esempio di quanto appena riferito. Un’occasione anche per tentare di fornire qualche spunto di riflessione che, mi auguro, possa essere di qualche interesse.

Fatte realizzare tra il 1588 e il 1589 dal cardinale e granduca di Toscana Ferdinando de’ Medici, a breve distanza dal suo insediamento dopo la morte del fratello Francesco, tutte confermano la simultanea presenza degli stessi dettagli: navi e mostri. Facile è il riferimento alla moltitudine di imbarcazioni immortalate nelle carte geografiche della splendida Galleria del Vaticano, i cui lavori erano terminati solo pochi anni prima, nel 1585, e che di certo avevano influenzato il cardinale nella sua iniziativa.

CARTA DEL DOMINIO VECCHIO FIORENTINO

Questa mappa, situata lungo la parete nord della sala, ritrae il *Mare di Toscana* in corrispondenza con il territorio fiorentino al centro dell’opera ed è delimitato a nord dal *Mare Ligustico* e a sud dal *Mare Mediterraneo*. Quella del *Mare di Toscana* è ovviamente una dichiarazione di identità politica prima ancora che geografica, inserita all’interno dei confini di un più vasto mare Tirreno di cui però la carta non conserva alcuna memoria. Un’indicazione dettata soprattutto dalla percezione che si aveva all’epoca della sovranità di uno Stato sulle acque antistanti le sue coste o che contornavano le sue isole. Seguendo la stessa

logica, è interessante notare che l'altro specchio di mare raffigurato in alto a destra della mappa è segnalato come *Parte del Mare Adriatico* e non invece come *Parte del Golfo di Venezia*, una Repubblica che da secoli vantava diritti analoghi su questo settore del Mediterraneo⁴. In ogni caso, per quanto ora ci interessa, il *Mare di Toscana* di questa carta geografica resta, non a caso, il più affollato di navi tra quelle presenti nel Terrazzo degli Uffizi.

È un mare tranquillo rispetto alle più evidenti increspature dei flutti del *Mare Mediterraneo* posto a meridione. In un *Mare di Toscana* che la mappa ci propone così frequentato da navi di ogni tipo, di certo i commerci marittimi dovevano prosperare in tutta sicurezza. Non sono segnalati, infatti, particolari pericoli di imbattersi in battaglie sanguinose⁵ o in incursioni dei pirati barbareschi che erano soliti risalire il Tirreno per depredare le navi cristiane di passaggio. Nessun cenno a tempeste o a gorgi che avrebbero potuto inghiottire i malcapitati natanti con a bordo marinai, passeggeri e merci. A insidiare la navigazione c'è solo una fauna ittica minacciosa, come si evince da un dettaglio nascosto di cui parlerò più avanti.

È comunque un mare in movimento rispetto alla staticità naturale del territorio terrestre. Lo dimostrano due galere, mostrate in primo piano mentre solcano le onde, entrambe in navigazione da una stessa posizione parallela verso una rotta che sembra convergere in direzione di un vascello mercantile dall'alberatura e velatura alquanto incerte (figg. 2-4). Sebbene l'autore si sia ispirato a modelli differenti per le sue rappresentazioni, si tratta certamente di due galere militari. La loro nazionalità è però sconosciuta. Sulle cime degli alberi maestri sventolano stendardi di forme diverse ma dello stesso colore neutro. Nulla quindi che possa ricondurre a una loro identificazione. Non si scorgono tracce neppure delle insegne dei Cavalieri del Sacro Militare Ordine di Santo Stefano di cui il granduca era Gran Maestro⁶.

La galera di sinistra solca il mare con i remi affrenellati, ossia fissati sulla coperta con una corda – detta frenello – in posizione di riposo, e con due vele latine triangolari spiegate al vento in uno sforzo tale da incurvare pericolosamente le antenne, al limite della loro rottura. L'albero di maestra è in una posizione esageratamente appoppata e l'albero di trinchetto ha dimensioni troppo ridotte. Più interessanti invece sono le sartie dell'albero di maestra, anche se incomplete, con le oste e le orze a poppa nell'antenna. Piacevole poi è il tendaletto con le frange, colorato di rosso, che solo in parte ricopre il castello di poppa, come doveva essere d'abitudine durante i periodi estivi.

La galera di destra è mostrata invece in navigazione con un'unica vela e sotto la spinta di grandi remi, come l'altra d'altronde, ciascuno azionato da più rematori. I remi sono rappresentati in un gradevole effetto onda che simula correttamente l'avviamento della voga. In questo caso, mentre i rematori di poppa, da cui iniziava il movimento dell'intera ciurma, si sono già alzati in piedi per immergere i loro remi in acqua, quelli di prua si sono appena rigettati a sedere sui banchi e manovrano i remi in una posizione più elevata⁷. Notevoli infine sono le pennellate di colore biancastro che riproducono il gocciolare di traverso, nella giusta direzione, delle acque raccolte dalle pale.

Una terza galera, probabilmente una galeazza, è presente più a settentrione. Questa appare armata con due vele quadre all'albero di maestra e una sola latina al trinchetto, anziché le solite tre vele latine. Ciò riporta la mente ai diversi tentativi compiuti in alcune Marine mediterranee di dotare le galeazze, dopo il loro clamoroso successo in occasione della battaglia di Lepanto, di una o più vele quadre. Interessante la fiancata interamente protetta da scudi tondi, secondo uno stile precedente la fine degli anni ottanta del Cinquecento. La poppa inoltre, così tagliata a guisa di nave, risulta poco credibile, anche per la posizione troppo avanzata della tenda a forma triangolare (fig. 5).

Altre tre imbarcazioni a remi, dello stesso tipo delle galere, sono appena goffamente abbozzate, all'altezza del *Mare Ligustico* (fig. 3). Lo stesso si potrebbe affermare per l'imbarcazione che si interpone tra queste, probabilmente da carico adibita al piccolo cabotaggio. Ancora più a nord, in lontananza si intravedono quattro imbarcazioni vagamente accennate, individuabili solo grazie alle macchie biancastre delle vele, di cui tre all'altezza del *Porto di Silene oggi della Speia* e una a sinistra nell'estremità settentrionale (fig. 4).

Tuttavia ciò che veramente domina la scena centrale del *Mare di Toscana* sono cinque immagini di grandi vascelli, comuni non solo in area mediterranea, anch'essi però privi di indicazioni circa la loro nazionalità, come si evince ancora una volta dagli stendardi lasciati neutri.

La prima grande nave di sinistra è definita con una padronanza che indica una certa esperienza dell'autore nel ritrarre soggetti navali⁸. Maestria d'altronde già dimostrata nelle galere delle figure 2 e 4. Le vele dei suoi tre alberi sono spiegate in un'andatura pressoché di poppa e i loro ferzi, ossia le strisce di tela che venivano cucite tra loro per formare le vele, sono accuratamente simulati con ombreggiature e delicate pennellate che ne seguono il rigonfiamento. La nave a destra invece, anch'essa un tre alberi collocata in una

prospettiva di prua che consente di apprezzare gran parte del suo profilo laterale, è di minore portata e sembra eseguita da una mano più pesante che usa tonalità di colore più scure. I ferzi sono eccessivamente accentuati e sul bordo superiore della fiancata compare la stessa linea di scudi della galera della figura 5. Inutile qui, come in altri esempi, commentare la correttezza o meno del sartame, in quanto l'intento dell'autore è chiaramente quello di evidenziare la moltitudine e la complessità della selva intricata di manovre piuttosto che rispettarne l'esatto numero e collocazione, dettagli di cui certo non aveva né conoscenza tecnica né interesse a precisare (figg. 11-12).

Poco più in alto c'è un terzo gruppo composto da tre navi⁹. Ciò che soprattutto colpisce è la curiosa decisione dell'autore, sicuramente un capriccio senza alcun significato intrinseco, di collocare tre viste diverse della stessa nave. Le prime due, allineate sullo stesso parallelo, come in precedenza abbiamo osservato per le galere delle figure 2 e 4, sono raffigurate in un'immagine statica irrealistica, una a sinistra vista di poppa e l'altra a destra di prua, ambedue immobili in mezzo al mare, con le vele raccolte e gli scafi ancorati come se fossero in porto. La terza a settentrione è invece in movimento, in una prospettiva di navigazione di prora.

Abbiamo lasciato per ultimo lo specchio di mare indicato come *Parte del Mare Adriatico* in quanto, a parte alcune piccole imbarcazioni dai tratti confusi non dissimili da quelle che prima abbiamo visto sistemate nel *Mare Ligustico*, mi sembra che i tre vascelli che spiccano centralmente non siano stati eseguiti dalla stessa mano delicata degli altri presenti nel *Mare di Toscana*. In particolare la nave di sinistra riporta una grande bandiera spiegata a poppa, secondo una consuetudine che sarà introdotta su questo tipo di vascelli più avanti nel tempo, nel corso del Seicento. Non ritengo quindi opportuno commentare immagini che, a mio avviso, non rientravano nel progetto originario dell'opera e che ad ogni modo rappresentano un valore tecnico e artistico veramente di scarso interesse (fig. 1).

FIG. 1: Carta del Dominio vecchio fiorentino, piccole imbarcazioni e tre vascelli



CARTA DELLO STATO DI SIENA

Questa mappa, situata lungo la parete ovest della sala, ci mostra una situazione diversa da quella precedente, tuttavia, almeno così mi sembra, in una certa coerenza con la mia ipotesi di lettura della carta precedente. L’attenzione qui è focalizzata verso una centralità diversa, all’altezza dello Stato di Siena. Siamo a quei limiti periferici del *Mare di Toscana*, lungo una linea di confine ideale con il *Mare Mediterraneum*, in cui la foce del fiume Ombrone è presa come riferimento naturale assieme alla *Torre delle Saline*, visibile dal mare, a indicare la presenza di un *limes* di antica memoria. Quello che è a meridione è un mare di mezzo piuttosto agitato e del tutto spoglio. Una distesa d’acqua deserta: nulla lo attraversa e nulla lo popola. Le uniche navi si trovano più a settentrione, nelle acque maremmane, a dimostrazione della centralità prevalente del dominio fiorentino.

Al limite meridionale del *Mare di Toscana* troviamo quindi la solita galera (fig. 13). Ciò solleva il dubbio che questa, come le altre due galere della carta precedente e collocate in una posizione analoga, sia lì a indicare una funzione di controllo e protezione dei confini marittimi, magari da un nemico barbaresco proveniente da sud. Completano la scena di quel tratto di mare due imbarcazioni di tipologie differenti, poco distinguibili ma sicuramente mercantili, mentre lo attraversano dirette verso ponente. Una di queste in particolare appare non molto diversa da quella già segnalata nella figura 2, anche se mancante dell’albero maestro (fig. 14).

Lascio all’occhio più acuto dello storico dell’arte il compito di verificare una continuità o meno nelle immagini navali, allo scopo di stabilire quanti autori siano effettivamente intervenuti nella realizzazione originale delle opere della sala degli Uffizi, senza altresì trascurare di porre attenzione anche alle differenze di tratto e cromatiche delle figure dei mostri marini. In ogni caso mi sembra evidente che, almeno in un paio di casi che ora mi accingo a commentare, alcuni vascelli si distaccano nettamente, per origine dei modelli e per tipologia, da quelli analoghi presenti nella mappa del *Dominio vecchio fiorentino*.

Il primo di questi vascelli è una nave di grande portata, forse una caracca, armata con quattro alberi anziché tre, ossia con una vela latina di contromezzana (fig. 15). Una tipologia che la desolante situazione degli attuali studi tecnici di storia navale italiana non consente di confermare la loro presenza in una o più delle flotte tirreniche del Rinascimento. Per contro sappiamo che è invece frequente imbattersi in queste grandi navi a quattro alberi nelle raccolte iconografiche sul naviglio di origine iberica¹⁰. Navi che era possibile ritrovare anche nelle acque tirreniche sottoposte al dominio spagnolo, come dimostra *La caduta di Icaro*, olio di Pieter Bruegel il Vecchio conservato presso i *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* di Bruxelles ed eseguito durante il suo soggiorno nel Meridione d’Italia (fig. 16). Dettaglio veramente curioso, cui prima abbiamo accennato, è la testa di un mostro marino situato sotto la prua del vascello. Forse si tratta di un refuso pittorico o magari illustra lo scontro avvenuto tra una nave e una di quelle creature fantastiche che fanno capolino nelle mappe, anche se non è ben comprensibile se il naviglio abbia avuto l’intenzione di speronarla o se invece sia stato vittima di un attacco (fig. 17).

Poco più a nord ritroviamo un’altra di quelle navi comuni a tre alberi di cui abbiamo già riferito. Proseguendo a settentrione troviamo invece un naviglio a quattro alberi, anch’esso di origine iberica. Si tratta di una caravella tonda, o *caravela redonda*, armata con tre vele latine e una quadra al trinchetto (fig. 18).

Nell’estremità settentrionale del *Mare Ligustico* completano la scena marittima quattro piccole imbarcazioni, da pesca o da trasporto, armate con una vela del tutto particolare, nota fin dall’antichità e chiamata ‘vela a tarchia’, assai comune in molti mari e non solo nel Mediterraneo (fig. 19).

CARTA DELL’ISOLA D’ELBA

D i quest’ultima carta, collocata lungo la parete sud della sala, in verità c’è ben poco da dire. Una galea è rozzamente raffigurata a sinistra e allineata a destra a una altrettanto grossolana nave, tratta da chissà quale originale, nell’inconsapevolezza circa l’obsolescenza del suo modello. È oltremodo evidente che si tratta di immagini realizzate da un terzo autore ben poco esperto nel ritrarre soggetti navali. In definitiva, dettagli decorativi di scarso valore artistico e ancor meno interessanti dal punto di vista tecnico, a ribadire il messaggio della presenza militare, la galera, con funzioni di pattugliamento delle acque e della presenza di un certo traffico commerciale nelle acque limitrofe e tra l’isola d’Elba e la terraferma toscana (figg. 20-21).

CONCLUSIONI

Abbiamo visto come le immagini navali presenti nelle carte geografiche possano essere certamente confermate come dettagli decorativi di un’opera artistico-scientifica. Tuttavia, di fronte a un travisamento della realtà fisica consentita all’artista nelle sue rappresentazioni, non dobbiamo dimenticare la complicità dell’osservatore nell’accettare immagini verosimili, errate o di pura fantasia in un ambito che dovrebbe essere scientificamente preciso. Questo, a mio avviso, perché le figure delle navi, così come i mostri marini assieme agli altri segni presenti nel territorio terrestre, potrebbero essere percepite come parte anch’esse di uno stesso complesso linguaggio semiotico in grado di agevolare l’osservatore nella decifrazione della carta geografica. Nel corso di questo breve contributo, mi pare di aver sufficientemente suggerito certi aspetti che, a mio avviso, potrebbero meritare una più profonda attenzione. Al di là, infatti, del gioco irreal e surreale dell’artista nel raffigurare navi e mostri marini, nel particolare affollamento nel *Mare di Toscana* di navi di ogni tipo e dimensione prive di nazionalità, forse potremmo intravedere quell’intenzionalità del committente granducale nel ribadire la centralità fiorentina, nella volontà di intensificare le relazioni internazionali, incrementare i traffici marittimi nelle acque toscane anche attraverso il potenziamento delle infrastrutture portuali di Livorno ed evidenziare il ruolo della Marina militare. Tutto ciò contribuisce, a mio avviso, a rafforzare il significato simbolico delle opere cartografiche presenti nel Terrazzo degli Uffizi.

In conclusione l’icona navale potrebbe essere letta come uno degli strumenti di comunicazione che lo studioso di storia della cartografia non dovrebbe escludere dalla sua analisi. Infatti, relegare queste figure a funzioni puramente decorative significherebbe ignorare certi aspetti peculiari della cultura stessa dell’artista, oltre che di quella dell’osservatore, e non comprendere appieno il progetto di comunicazione del committente.

1 BUISSET 2003, p. XI.

2 Riguardo al motivato disinteresse degli studiosi e per un’analisi più dettagliata sulla compar-
sa, diffusione e declino delle immagini navali all’interno del contesto cartografico si rinvia il
lettore all’opera dello storico statunitense Richard Unger (UNGER 2010).

3 Si vedano ad esempio i dipinti murali di Thera (isola di Santorini, Grecia) rinvenuti nel 1971 e
datati attorno al 1500 a.C. Scene cartografiche in cui compaiono immagini di imbarcazioni e
di pesci (HARLEY, WOODWARD 1987, p. 132).

4 Nella carta dell’*Italia Nova* del Vaticano non ci sono riferimenti ad alcun *Mare di Toscana*.
Mentre invece compare, oltre al *Mare Ligustico*, l’indicazione di *Mare Adriatico overo Golfo di*
Venetia (*La Galleria* 1994, II, p. 43).

5 Si veda a questo proposito il cannoneggiamento tra due vascelli che appare nella stessa carta
dell’*Italia Nova* precedentemente citata in nota.

6 Nelle carte del Vaticano abbondano invece le insegne pontificie e della famiglia Barberini.

7 BONDIOLI, BURLET, ZYSBERG 1986, pp. 172-205.

8 Il termine 'nave' non viene qui usato in senso generico, bensì per indicare una tipologia navale
ben precisa (diversa quindi da altre note come galeoni, caracche e così via).

9 Al di là dell’affollamento caotico di imbarcazioni, abbastanza confuse nei loro tratti, poste
in corrispondenza del *Mare Ligustico*, di cui però non sappiamo quante di queste fossero
presenti fin dall’origine dell’opera, sembra che l’autore abbia cercato di distribuire le navi
del *Mare di Toscana* in tre gruppi di tre figure ciascuna, nel tentativo forse di organizzare gli
spazi in modo razionale, quasi geometrico, a nostro avviso allo scopo di ottenere un effetto
di distribuzione esteticamente gradevole.

10 La produzione storico-tecnica sulla Marina spagnola e portoghese è infinitamente più avan-
zata che nel nostro Paese. Tra le numerose opere che mi correrebbe l’obbligo di citare, per
ragioni di spazio mi limito a segnalare solo alcuni esempi anche in riferimento alla relativa
bibliografia sull’argomento: CASADO SOTO 2001; DOMINGUES 2004; HORMAECHEA, RIVERA,
DERQUI 2018.



FIGG. 2-4: Carta del Dominio vecchio fiorentino, due galere e un vascello mercantile



FIG. 5: Carta del Dominio vecchio fiorentino, galcazza



FIGG. 6-8: Carta del Dominio vecchio fiorentino, tre imbarcazioni a remi



FIGG. 9-10: Carta del Dominio vecchio fiorentino, imbarcazioni sommariamente delineate



FIGG. 11-12: Carta del Dominio vecchio fiorentino, grandi vascelli

FIGG. 13-14: Carta dello *Stato di Siena*, galera e imbarcazione mercantile



FIG. 15: Carta dello *Stato di Siena*, caracca



FIG. 16: Pieter Bruegel il Vecchio, *La caduta di Icaro*, 1558 circa, dettaglio di imbarcazione (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique)



FIG. 17: Carta dello *Stato di Siena*, dettaglio della testa di mostro marino sotto la prua del vascello

FIG. 18: Carta dello *Stato di Siena*, caravella tonda



FIG. 19: Carta dello *Stato di Siena*, piccole imbarcazioni da pesca o da trasporto con chiamata “vela a tarchia”



FIGG. 20-21: Carta dell’*Isola d’Elba*, galca e nave



DALLA “STANZA DEGLI APPAMONDI” ALLA “CAMERA DELLE MATEMATICHE”

Filippo Camerota

L’autocelebrazione politica e culturale che contraddistingue il mecenatismo mediceo trova nel Terrazzo delle Carte geografiche degli Uffizi uno dei luoghi più rappresentativi. La sala celebra il potere territoriale dei Medici ospitando sulle pareti la rappresentazione corografica della Toscana granducale secondo il disegno cartografico di Stefano Bonsignori trascritto pittoricamente da Ludovico Buti. Il vecchio *Dominio fiorentino*, il nuovo *Dominio senese* e l’*Isola d’Elba*, dipinti su finti arazzi appesi alle pareti, non sono però semplici carte geografiche ma evocano chiaramente l’impresa militare conclusa vittoriosamente da Cosimo I nel 1557 con l’annessione ai domini medicei del vasto territorio senese. La sala, dunque, celebra anche il potere militare della casa regnante, che al prezzo di una guerra sanguinosa si impose definitivamente su quasi tutto il territorio toscano con la fondazione del granducato.

LA GUARDAROBA DI PALAZZO VECCHIO COME MODELLO DI ISPIRAZIONE

L’ a riorganizzazione politica e militare dello Stato mediceo era stato uno dei temi autocelebrativi che Cosimo I aveva affidato agli artisti, ai tecnici e ai matematici della sua corte. Le battaglie raffigurate da Giorgio Vasari nel salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio rappresentano il momento più alto e più esplicito delle ambizioni di Cosimo, la cui *Apoteosi*, al centro del soffitto, è il dipinto unificante delle imprese che portarono alla nascita del granducato. In uno dei quadri, Cosimo è ritratto in una stanza del suo palazzo mentre studia le fortificazioni di Siena: sul tavolo vi è il modello della città e un disegno delle mura che il granduca misura accuratamente con un compasso (fig. 1). Il compasso era un attributo allegorico della Geometria ma rappresentava ormai anche un cambiamento radicale nel modo di concepire la guerra, non più considerata solo un’arte cavalleresca ma anche una scienza matematica. La *Nova scientia* che Niccolò Tartaglia aveva dedicato nel 1537 alla traiettoria dei proiettili d’artiglieria delineava il profilo del nuovo condottiero in modo esplicito, inserendo la sua professione tra le scienze matematiche sotto l’egida di Euclide e della filosofia platonica e aristotelica¹. Ma anche il *Trattato di scientia d’arme* che Camillo Agrippa aveva pubblicato nel 1553 sulle tecniche della scherma veicolava lo stesso concetto. Al duellante si proponeva di portare le stoccate per linee interne seguendo ideali tracciati geometrici sia con il tronco, sia con le gambe. A governare i movimenti erano “punti, linee, tempi, misure, et simili” che nascevano “da consideration’ mathematica, o sia pur sola Geometria”². La convinzione che anche quest’antica arte cavalleresca fosse soprattutto una ‘scienza’ indusse Agrippa a dedicare l’opera al sovrano che allora si mostrava più sensibile a questi temi, Cosimo de’ Medici: “perché ’l mondo conosca, che se i vostri degnissimi avoli furono veri ristoratori delle buone lettere, et dei bei studi delle scienze, et delle pregiate lingue, voi, accompagnando l’armi con le lettere, sete il vero sostegno et delle lettere, et dell’armi”, ossia di quella “honorata militia” che “la moderna diabolica invenzione dell’artiglieria” aveva corrotto³.

L’opera giunse nelle mani di Cosimo mentre fervevano i preparativi per la guerra di Siena che di ‘onorato’, di fatto, ebbe ben poco: il sanguinoso evento bellico che sancì l’affermazione politica e militare del governo mediceo fu soprattutto una guerra fratricida con moltissime vittime tra i civili. La vittoria, la successiva annessione del dominio senese e la corona granducale, ottenuta nel 1569, avrebbero soddisfatto pienamente



FIG. 1: Giorgio Vasari, *Cosimo pianifica l'assedio di Siena*, 1563 (Palazzo Vecchio, salone dei Cinquecento)

le ambizioni di Cosimo che, una volta consolidato lo Stato, creò le condizioni per garantirne la perfetta gestione, incentivando l'insegnamento delle scienze matematiche per la formazione di tecnici, ingegneri, cartografi e soldati altamente qualificati⁴. La matematica era sempre di più al servizio della guerra; da essa dipendevano l'efficacia delle fortificazioni, la precisione delle mappe, il corretto posizionamento delle artiglierie, le ordinanze degli eserciti. E la collezione di strumenti matematici che Cosimo iniziò a formare proprio in quegli anni cruciali era l'espressione tangibile di questo nuovo modo di intendere la guerra: le operazioni di assedio si pianificavano sulla base di sempre più corretti rilevamenti topografici; l'artigliere si evolveva come una nuova figura professionale; il capitano di ventura, addestrato nel combattimento diretto, corpo a corpo, cedeva progressivamente il posto al moderno condottiero, adeguatamente istruito nelle scienze matematiche per ottenere i maggiori successi nel combattimento a distanza; e il pugnale, l'indispensabile arma di qualsiasi soldato, si trasformava progressivamente in un compasso, come testimoniano alcuni bellissimi compassi a forma di pugnale della collezione medicea⁵. L'arma letale che diventa uno strumento di misurazione è al tempo



FIG. 2: Carlo Urbino, *Disegno preparatorio per l'antiporta del Trattato di scienza d'arme di Camillo Agrippa*, 1550: Camillo Agrippa discute con Annibal Caro e altri sapienti sui moti della sfera e sulla scienza delle armi (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 5130 S)

stesso un'ingegnosa soluzione pratica e un atto fortemente simbolico, segno tangibile di un cambiamento tecnologico e culturale che affidava alla geometria le chiavi del potere politico e militare.

Il trattato di Agrippa era perfettamente in linea con questa nuova cultura e l'antiporta che ne sintetizza il contenuto trasmette un forte valore programmatico (fig. 2). L'uomo d'arme, ovvero lo stesso Agrippa, siede insieme ai filosofi e agli scienziati. Con la spada al fianco e il pugnale sul tavolo, il condottiero misura con un compasso e traccia figure geometriche con uno stiletto. Davanti a lui un interlocutore 'armato' di libri, Annibal Caro, confuta le sue argomentazioni geometriche e filosofiche sulla sfera armillare, il modello cosmografico da cui il duellante estrae punti e figure geometriche indispensabili per controllare i propri movimenti. Il duellante come perno del mondo era un concetto quanto mai appropriato per il destinatario della dedicatoria, che dieci anni dopo avrebbe fatto celebrare il proprio nome in chiave cosmografica nelle sale di Palazzo Vecchio⁶. Le figure inscritte nella sfera, dal triangolo all'ottagono, sono tracciate nel diagramma posto sul pavimento che riproduce gli schemi delle quattro posizioni di guardia a cui Agrippa

affidava l’intera arte della scherma. Il piede sul globo terrestre in segno di dominazione sembra un ulteriore ammiccamento alle ambizioni politiche del duca di Firenze. Forse il disegno fu eseguito senza alcuna allusione diretta ma l’impressione che se ne ricava è quella di una precisa volontà dell’autore di guadagnarsi la benevolenza del principe con un’immagine fortemente emblematica⁷. Sovrapposto visivamente al pugnale, al centro del disegno campeggia il compasso, attributo allegorico della Geometria ma anche simbolo della Prudenza, una delle virtù raffigurate nel ritratto vasariano di Cosimo I.

Il personale interesse del granduca per le scienze matematiche è sottolineato dal suo cosmografo, Egnazio Danti, che per undici anni lo vide “con tanta avidità e piacere esercitarsi attorno questi nobilissimi studi [...] del che ne siano perpetui testimoni gli strumenti matematici pubblici et privati che Sua Altezza fece fabbricare fino all’ultimo giorno della sua vita”⁸. La collezione di strumenti scientifici prende corpo in questo contesto ed è frutto di un mirato mecenatismo che vedeva nelle scienze matematiche un supporto necessario alla nuova organizzazione politica e militare dello Stato. Di questa scelta culturale è testimone soprattutto l’attivazione dell’insegnamento pubblico delle matematiche, sia nel “celebratissimo studio Pisano”, ricordato da Cosimo Bartoli nella dedicatoria del *Modo di misurare le distantie*, sia all’Accademia del Disegno, l’istituzione artistica che dal 1563 tutelava sotto l’egida del principe illuminato la realizzazione degli ideali artistici del ‘genio’ toscano⁹.

Gli strumenti scientifici della collezione di Cosimo I furono raccolti nella Sala Grande della Guardaroba di Palazzo Vecchio (fig. 3), appositamente allestita secondo il progetto di Giorgio Vasari con la consulenza cosmografica del monaco olivetano Miniato Pitti, poi sostituito dal frate domenicano Egnazio Danti per l’esecuzione materiale delle mappe e dei globi che adornavano la stanza¹⁰. Il progetto è descritto da Vasari nella sezione delle *Vite* dedicata agli accademici del Disegno, in una nota che celebra Egnazio Danti come il principale artefice di quell’impresa la cui ideazione però, secondo il biografo, si doveva al duca stesso, che immaginò la stanza come qualcosa di più di una semplice ostensione di oggetti rari e preziosi¹¹. Il duca la concepì come una sorta di autoritratto intellettuale, richiamando la radice greca del proprio nome – *kòsmos* (ordine, ornamento, mondo) – che nel 1560 aveva ispirato il motto con cui si concludeva la sua entrata trionfale a Siena: “*Kosmos kosmou kosmos*”, ossia, secondo l’interpretazione dei suoi cortigiani, “Cosimo honora il mondo, e

FIG. 3: Firenze, Palazzo Vecchio, sala delle Carte geografiche



’l mondo lui”¹². Mettendo in scena le proprie aspirazioni politiche e culturali, il duca concepì un allestimento cosmografico che era al tempo stesso contenuto e contenitore: una rappresentazione scenografica del mondo celeste e terrestre che ospitava oggetti selezionati tra le sue raccolte d’arte e di scienza.

Il progetto prevedeva un’ambiziosa *machina mundi* concepita per esaltare le conoscenze cosmografiche attraverso varie forme di rappresentazione del mondo terrestre e celeste (fig. 4). Gli armadi di noce che rivestivano le pareti per un’altezza di circa quattro metri dovevano servire “per riporvi dentro le più importanti cose e di pregio e di bellezza che abbi Sua Eccellenza”, ma la decorazione cartografica dei loro sportelli e dei lacunari del soffitto aveva lo scopo di “mettere insieme una volta queste cose del cielo e della terra giustissime e senza errori”¹³. Come le pagine di un libro, gli sportelli degli armadi illustravano le carte regionali del mondo conosciuto aggiornate dal Danti in base alle moderne edizioni della *Geografia* di Tolomeo. Lo zoccolo degli armadi era adornato da animali e piante specifici dei paesi raffigurati negli sportelli, segni di un interesse naturalistico che maturerà soprattutto durante il successivo governo di Francesco I. Sopra la cornice degli armadi, invece, avrebbero trovato posto i busti antichi di imperatori e principi che avevano governato le varie regioni della Terra. E ancora più in alto, sulle pareti fino alla cornice del soffitto, erano previsti circa trecento ritratti di uomini illustri. Nei lacunari del soffitto, infine, era prevista la rappresentazione di dodici mappe celesti che illustravano le quarantotto costellazioni descritte da Tolomeo. La macchina scenica si sarebbe manifestata nel momento in cui, a comando, i lacunari del soffitto si aprivano scoprendo due globi nascosti nella soprastante stanza dell’Arme e degli archibugi: un globo celeste e uno terrestre che scendevano spettacolarmente al centro della stanza raffigurando tridimensionalmente quanto era già rappresentato in piano sugli armadi e sul soffitto. Il globo celeste probabilmente doveva rimanere sospeso a mezz’aria, mentre quello terrestre sarebbe sceso fino a un appoggio sul pavimento.

Tra il 1563 e il 1574, anno della morte di Cosimo, Egnazio Danti riuscì a completare solo ventisette delle cinquantasette carte previste sugli sportelli e uno dei due globi, quello terrestre, che, tuttavia, non entrò mai a Palazzo Vecchio; una volta completato, il globo andò ad abbellire una sala di Palazzo Pitti, da allora detta “del mappamondo”¹⁴. Fino al 1574, la decorazione cartografica non era ancora l’elemento dominante della stanza. Gli inventari del tempo, infatti, fanno riferimento a questo ambiente come la “stanza dell’orologio” poiché a richiamare l’attenzione dei visitatori era il grande orologio planetario di Lorenzo della Volpaia, un capolavoro di orologeria meccanica che Lorenzo il Magnifico aveva fatto costruire per Mattia Corvino ma che rimase ad abbellire le sale di Palazzo Vecchio¹⁵. L’orologio fu probabilmente posizionato al centro della parete di fondo, secondo il progetto di Vasari, ed era il primo oggetto che il visitatore poteva notare entrando nella stanza. Le mappe degli sportelli furono ultimate dal successore di Egnazio Danti, il monaco olivetano Stefano Bonsignori, allievo di Miniato Pitti, che vi lavorò dal 1574 al 1586. I lavori, tuttavia, rimasero incompiuti: il globo celeste non fu mai costruito, né la macchina scenica con l’apertura spettacolare del soffitto che nel frattempo sembrò essersi ulteriormente complicata, tanto da renderne inattuabile la costruzione.

FIG. 4: Ricostruzione virtuale della sala delle Carte geografiche di Palazzo Vecchio secondo il resoconto di Vasari (Firenze, Museo Galileo, Laboratorio multimediale)

IMITAZIONE DI COSIMO: FERDINANDO I E LA SALA COSMOGRAFICA DEGLI UFFIZI

A occuparsi degli aspetti tecnici della macchina scenografica fu l'ingegnere militare, architetto e cosmografo Antonio Lupicini, che costruì anche l'armatura in ferro del globo terrestre¹⁶. Fu proprio Lupicini, pochi giorni dopo la morte di Francesco I (19 ottobre 1587), a richiamare l'attenzione di Ferdinando de' Medici sul progetto incompiuto, uno dei sei grandi progetti di Cosimo I ancora da ultimare. Il 27 ottobre l'ingegnere scrisse una lettera al nuovo granduca illustrando i progetti di cui riteneva di essere "pienamente informato". Il primo riguardava lo sviluppo del porto di Livorno e la costante opera di dragaggio dei fondali. Il secondo contemplava la navigabilità dell'Arno, un problema che Cosimo aveva studiato con Egnazio Danti nell'intento di portare le imbarcazioni fino a Firenze per incentivare i traffici commerciali. Il terzo prevedeva le fortificazioni di Pisa. Il quarto la collocazione di un obelisco in marmo di Seravezza in piazza Santa Croce. Il quinto e il sesto riguardavano il completamento della sala delle Carte geografiche di Palazzo Vecchio:

"Il 5.° era la fabbrica d'una stanza a similitudine delle 4 parte di questa machina, dove s'aveva vedere tutti e fatti più famosi di Alessandro Mangnio, di Caio Cesare et d'altri valorosi guerrieri, insieme con le calamità di Troia, cartagine e d'altre distrutione simile; e nella base di dette Storie s'aveva dimostrare tutte le spezie delli animali terrestri di ciascheduna provincia, e nel fregio de l'architrave si vedeva tutti e ritratti de' personaggi più famosi, che di presente n'è fatti la maggior parte; e nel pavimento si aveva commettere uno spargimento proporzionato alla soffitta, nella quale s'era risoluto farvi diverse storie morali. Così mostro le dette pitture, con tratenimento gustoso, e non credendo vedere altro in detta stanza, a un dato cenno si eclissava le dette storie e si scopriva la Cosmografia di tutta la machina con il medesimo ordine che dimostra Tolomeo; e nello scoprirsi favene aprire la soffitta e calare le Teoriche de' pianeti in forma circholare, e posavano sopra un piede che usciva dal pavimento, dal quale veniva fuori uno appamondo terrestre e uno celeste di 3 braccia e mezzo l'uno di diametro, che di già se n'era fatto uno che lo dipinse frate Egnatio, et il modello di questo composto lo tengo appresso di me. Il 6.° concetto furono tutte le teoriche de' pianeti, le quali l'ò fatte finire con ordine del Gran Duca Francesco, felice memoria, e son nella libreria di San Lorenzo"¹⁷.

Nonostante la commissione delle quattro sfere armillari oggi alla Biblioteca Medicea Laurenziana, Lupicini lamentava lo scarso interesse di Francesco I, che "vedevo poco incrinato a simile inprese", e auspicava una sollecita ripresa dei lavori "ora che per divina gratia vegho rinovare in V.A.S. e medesimi desideri e concetti che aveva il Gran Duca Cosimo suo padre"¹⁸. L'impegno di Ferdinando I sarebbe andato proprio nella direzione auspicata dall'ingegnere fiorentino, dando un nuovo impulso ai progetti politici e culturali avviati da Cosimo. Livorno divenne un porto franco di primaria importanza, le difese costiere e la flotta medicea furono rafforzate e il carattere autocelebrativo del mecenatismo mediceo tornò a imporsi con grande vigore. Palazzo Vecchio, però, non ricopriva più il ruolo che aveva al tempo di Cosimo. La costruzione degli Uffizi aveva creato un nuovo polo di potere e il glorioso palcoscenico del collezionismo mediceo era ormai rappresentato dalla Galleria fondata da Francesco I per ospitarvi i capolavori dell'arte antica e moderna. Ferdinando, quindi, non ritenne opportuno completare la 'cosmografia' di Palazzo Vecchio; pensò invece di elaborarne una nuova versione nella Galleria degli Uffizi, facendo allestire due stanze tematicamente distinte: il terrazzo su via dei Castellani, dedicato alla Cosmografia, e uno stanzino attiguo alla Tribuna, dedicato all'Architettura militare, ossia a quella 'scienza meccanica' che allora si riteneva fondamentale per il perfetto svolgimento "dell'arte nobilissima della Guerra"¹⁹.

Rispetto al progetto descritto da Vasari, Lupicini menziona una variante della decorazione del soffitto in Palazzo Vecchio che prevedeva dei pannelli girevoli, oltre che apribili, dove da un lato vi erano dipinte le costellazioni di Tolomeo, dall'altro delle "storie morali". È probabile che questa variante abbia ispirato la scelta di adornare il soffitto della stanza con le tele allegoriche di Jacopo Zucchi che Ferdinando fece portare da Roma, dove già abbellivano un soffitto di Palazzo Firenze: le storie di Diana e Mercurio e le allegorie della Fedeltà, della Pazienza, del Silenzio e della Vigilanza²⁰. Chiaramente ispirato alla Guardaroba di Palazzo Vecchio è invece il resto dell'apparato decorativo, che mette in scena in chiave cosmografica il potere politico e militare dei Medici. I finti arazzi cartografici appesi tra finte colonne e finte pannellature d'ebano miniate d'oro – a imitazione delle finestre che andarono a chiudere il loggiato²¹ – raffiguravano l'intero territorio toscano e facevano da cornice ai due grandi modelli del Cielo e della Terra che a lavori finiti furono collocati nella stanza²², successivamente nota per questo come "stanza delli Appamondi"²³.

Il modello del Cielo era la grande sfera armillare tolemaica oggi esposta al Museo Galileo (fig. 5). Di questo modello fu incaricato il cosmografo Antonio Santucci, che a Roma ne aveva già costruiti due per il cardinale Ferdinando tra il 1581 e il 1583²⁴. Uno dei modelli costruiti a Roma fu inviato in dono a Filippo II di Spagna ed è oggi conservato nella biblioteca dell'Escorial²⁵; dell'altro non abbiamo notizia. Il nuovo



modello per la Galleria degli Uffizi richiese ben cinque anni di lavoro, "62 mesi" scrive Santucci, dal 1588 al 1593. Era un modello alquanto più grande di quelli eseguiti a Roma, grande quanto il "globo terrestre de' Pitti", circa due metri di diametro, tanto che "fra gli antichi e moderni non è alcuno che abbi più visto una machina sì grande e copiosa"²⁶. Interamente dorata dallo stesso Santucci, la sfera è composta da una serie di armille raffiguranti le orbite planetarie, inserite l'una nell'altra e messe in movimento da una manovella alla base dell'asse celeste²⁷. Al centro vi è un bellissimo globo terrestre aggiornato alle scoperte dei trent'anni che lo separano dal globo del Danti, e il tutto è sorretto da un piedistallo con quattro sirene, anch'esso completamente dorato.

Il modello della Terra era invece il globo terrestre di Egnazio Danti che fu trasferito da Palazzo Pitti. Si trattava del globo più grande mai costruito, aggiornato alle scoperte del Nuovo Mondo e ricco di informazioni geografiche che – se fosse stato collocato come previsto a Palazzo Vecchio – avrebbero trovato riscontro particolareggiato nelle corografie dipinte sugli sportelli degli armadi. Secondo il Danti, che ne scrisse a Polidoro Castelli nel 1571, il globo si poteva muovere facilmente "con un sol dito [...] per tutti i versi"²⁸, ma circa vent'anni più tardi, poco dopo il suo ingresso in Galleria, era già bisognoso di restauri. Fu Antonio Santucci a suggerire e poi effettuare l'intervento, avendo riscontrato fessurazioni, scrostature, perdite di colore e alterazioni cromatiche piuttosto importanti²⁹. Un secondo intervento piuttosto invasivo fu eseguito nel 1606 dal cosmografo Matteo Neroni, che nell'inventario del 1638 è menzionato perfino come autore del globo³⁰.

La sfera armillare e il globo terrestre furono sistemati nella stanza probabilmente in posizione centrale visto che l'allestimento a questa data non prevedeva altro. Protetti da due padiglioni di taffetà rosso coperto di fustagno e sostenuti da un supporto autonomo³¹, i due modelli del Cielo e della Terra completavano la descrizione cosmografica del mondo secondo le tre forme di rappresentazione dell'ecumene descritte nella *Geografia* di Tolomeo: la "cosmografia", rappresentata dalla sfera armillare, la "geografia", rappresentata dal globo terrestre, e la "corografia", rappresentata dalle mappe regionali della Toscana granducale. Dal punto di vista allegorico si trattava di una nuova celebrazione del potere mediceo, dove il nome di Cosimo, evocato dalla sfera e dal globo attraverso il celebre binomio 'Cosimo-Kosmos', si trovava al centro del territorio politicamente controllato dai Medici. I nomi dei luoghi scritti in oro da Stefano Bonsignori sulle grandi mappe regionali³² non potevano non rammentare l'evento bellico che aveva portato a quella nuova configurazione politica dello Stato. Erano i luoghi dell'assedio di Siena del 1554, i luoghi delle sortite di Piero Strozzi e dell'inseguimento da parte delle truppe del Marignano attraverso il territorio fiorentino, lo Stato di Lucca, la costa tirrenica e la Valdichiana; erano i luoghi delle scaramucce che culminarono nella battaglia decisiva di Scannagallo; erano i luoghi delle fortificazioni dello Stato, costruite o restaurate dagli ingegneri medicei; ed erano i luoghi della campagna di rilevamento topografico che consentì di redigere questo nuovo ritratto dello Stato mediceo.

FIG. 5: Antonio Santucci, *Sfera armillare tolemaica*, 1593 (Firenze, Museo Galileo, inv. 714)

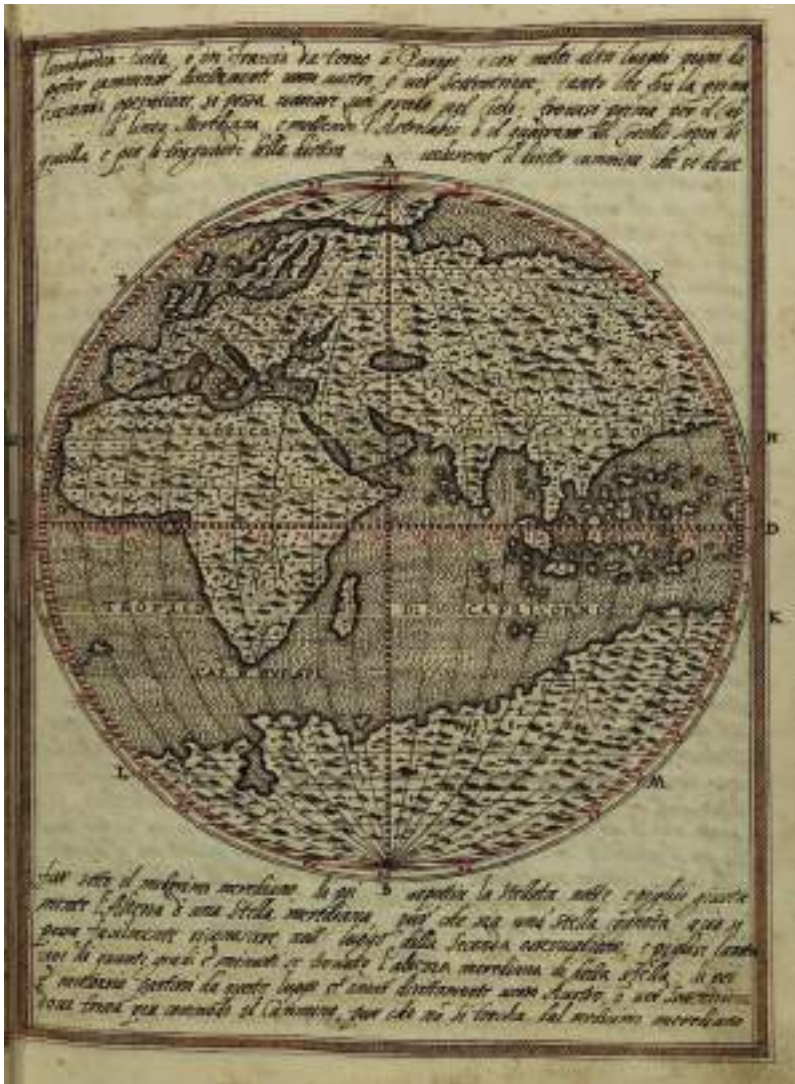
Finita la sfera armillare, Antonio Santucci fu incaricato di comporre un trattato sugli strumenti matematici della Guardaroba (fig. 6)³³. Il *Trattato di diversi Instrumenti Matematici che si conservano al presente nella Guardaroba del Gran Duca di Toscana* illustra alcuni degli strumenti appartenuti a Cosimo I, descrivendone puntualmente le operazioni³⁴. Non si trattava di antichi reperti ma di strumenti appositamente fatti costruire dal granduca per il proprio diletto. Così almeno riferisce Antonio Santucci, che scrive: “E per uso di simil cose la felice Memoria del gran Duca Cosimo fece fabrichare questi bellissimi Istrumenti per il diletto che aveva di così nobile et piacevole scientia”³⁵. Durante il suo cardinalato, Ferdinando aveva acquistato a Roma svariati strumenti che andarono ad arricchire quel primo nucleo della collezione scientifica dei Medici. È ancora Santucci a darne informazione: “Ad imitation del quale [Cosimo] il Ser.mo Don Ferdinando, Terzo Gran Duca di Toscana, oltre al fare questo trattato per dichiarazione delle operationi de sopradetti strumenti, ve ne ha aggiunti degli altri venuti da Roma, come alchuni bellissimi quadranti e Bussole; et oltre a questo ha anche fatto fabricare al presente una Sfera di Maravigliosa grandezza e la più copiosa che si vedessi già mai della quale se il Signore Iddio ce lo concederà se ne vedrà presto un copioso compendio, dove si dichiarano i suoi termini con tutte le operationi astronomiche e geografiche che in quella si contengono”³⁶. Il compendio che Santucci si augurava di pubblicare lo aveva già composto a Roma per il cardinale Ferdinando, illustrando puntualmente le caratteristiche costruttive della sfera e le sue operazioni astronomiche e astrologiche (fig. 7)³⁷.

Gli strumenti matematici e il *Trattato* di Santucci (non sappiamo se anche il compendio sulla sfera) furono raccolti in una piccola stanza situata tra il terrazzo e la Tribuna di Buontalenti. La stanza, oggi nota come ‘stanzino delle Matematiche’, fu allestita su precise indicazioni del diplomatico Filippo Pigafetta, che Ferdinando I aveva consultato per le sue competenze militari e meccaniche; molto apprezzata era stata la sua traduzione italiana, nel 1581, del *Mecanicorum liber* di Guidobaldo Del Monte. Pigafetta aveva anche una buona conoscenza delle altre corti europee, ed è proprio riferendosi a un gabinetto scientifico visto anni prima presso la corte spagnola, nella libreria dell’Escorial, che propose le sue due soluzioni per la raccolta medicea. Una di queste si ispirava alla sala delle Carte geografiche di Palazzo Vecchio e prevedeva l’esposizione di “carte nuove da navigare, et di bussole”, di due nuove “palle del cielo, et della terra grandi”, e di una serie di modelli di macchine da guerra, ponti, fortezze e altre invenzioni militari³⁸. La stanza era, infatti, dedicata all’architettura militare, considerata da Pigafetta come una “parte principale della scientia della guerra”, e a quella disciplina appartenevano i numerosi “instrumenti da disegnare et misurar con la vista” posseduti dal granduca. L’allestimento mirava a ordinare una stanza in cui gli strumenti “fossero collocati, al fine di valersene in propria utilità, et anche in mostra, et pompa de visitatori”³⁹. Il tema della guerra era ulteriormente sottolineato dalla decorazione delle pareti che si immaginavano coperte da arazzi raffiguranti scene di battaglia, presumibilmente ‘storie’ della guerra di Siena.

La seconda soluzione era più semplice e fu quella realizzata: una serie di ripiani lungo il perimetro della stanza, un armadio già esistente e adattato allo scopo, un tavolo, alcune carte geografiche, carte nautiche e antichi portolani da appendere alle pareti, e un apparato decorativo per il soffitto che si configurava come una sorta di catalogo figurato della collezione. La decorazione del soffitto fu eseguita da Giulio Parigi in accordo con le direttive di Pigafetta, che sembra aver immaginato una storia illustrata delle matematiche e delle loro applicazioni⁴⁰. Nel fregio troviamo una serie di vignette raffiguranti i matematici antichi: Pitagora, Tolomeo, Euclide e soprattutto Archimede, il vero protagonista di questa ‘storia’⁴¹.

Nella decorazione compaiono anche molti strumenti della collezione, quasi tutti ritratti dal vero e ben riconoscibili tra quelli che tuttora si conservano al Museo Galileo. Altri non li possediamo più ma sono puntualmente registrati negli inventari. Altri ancora purtroppo mancano anche negli inventari, segno che furono portati altrove prima del 1638, anno di compilazione del primo inventario di Galleria successivo all’allestimento. Tra quelli scomparsi c’erano anche due strumenti prospettici adattati all’uso militare: il famoso “sportello” di Albrecht Dürer e la “squadra” di Bernardo Buontalenti che la granduchessa Cristina di Lorena utilizzò per ritrarre dal vero un modello di fortezza⁴². Lo ‘stanzino’ era probabilmente anche una sorta di laboratorio dove i familiari e i paggi del granduca potevano sperimentare l’uso degli strumenti e la forza delle macchine; un piccolo spazio esterno era adibito a deposito per una serie di pesi di piombo da utilizzare nelle esperienze meccaniche⁴³.

Oltre a occuparsi della decorazione, Giulio Parigi aveva il ruolo di “custode della Stanza delli Strumenti Matematici”. A lui furono ufficialmente affidati, nel maggio del 1600, numerosi compassi, astrolabi, sfere armillari, orologi solari, bussole, il trattato manoscritto di Antonio Santucci sulle operazioni degli strumenti e dieci carte nautiche da esporre adeguatamente nella stanza⁴⁴. Dai successivi inventari sappiamo che le carte nautiche furono appese alle pareti, montate su pannelli di legno incardinati per poterli chiudere,



a mo’ di sportelli, quasi certamente per proteggere le carte stesse dalla polvere e dalla luce. Gli strumenti furono collocati sui ripiani insieme a svariati libri di geometria, architettura e tecniche topografiche, opere di Albrecht Dürer, Sebastiano Serlio, Galileo Galilei, Jean François Nicéron e altri matematici del tempo⁴⁵.

Ad eccezione della decorazione del soffitto, tuttora visibile, l’allestimento fu disfatto antecedentemente al 1704, quando gli strumenti furono trasferiti nel Terrazzo delle Carte geografiche per lasciare il posto a una collezione di anticaglie e oggetti rari. Nella nuova collocazione, gli strumenti più grandi furono sistemati al centro della sala, che nel frattempo si era arricchita di nuovi modelli del Cielo, e precisamente di due sfere armillari raffiguranti rispettivamente il sistema copernicano e il sistema ticonico. Quelli più piccoli trovarono posto in tre grandi cassettiere addossate alle pareti, davanti allo zoccolo in trompe-l’œil delle pitture cartografiche⁴⁶.

LA STANZA DELLE MATEMATICHE

A rendere conto di questo allestimento è l’inventario figurato di Giuseppe Bianchi del 1768, che illustra la disposizione degli strumenti lungo le quattro pareti della stanza. Davanti alla parete d’ingresso, sotto la carta del *Dominio senese*, si trovava una grande cassettiera con “strumenti matematici di antico uso”, presumibilmente compassi, quadranti, astrolabi e altri strumenti di piccole e medie dimensioni (fig. 8). Sopra la cassettiera, lunga quanto la pittura murale, vediamo un “orologio a sole di pietra”, forse quello poliedrico in pietra dipinta oggi al Museo Galileo (inv. 2495), un quadrante di ottone, un orologio ad acqua, una livella ad acqua “con i suoi sfoghi” (Museo Galileo, inv. 701) e due piccole “mummie [di falchi] mandate di Egitto al s[erenissim]o Gr[andu]ca Pietro Leopoldo” (Museo Archeologico Nazionale di Firenze, sezione Museo Egizio, inv. nn. 5740 e 5741)⁴⁷. Tra questi oggetti si trovavano anche sei bronzetti attribuiti a Pietro Tacca, tra i quali la “notomia del Cigoli”, oggi nota come ‘lo scorticato’ (Museo Nazionale del Bargello, inv. 29/B), opera gettata in bronzo da Giovan Battista Foggini, non dal Tacca, dall’originale in cera di Ludovico Cigoli. Sopra la “porta della Stanza delle Matematiche” – questo è il nome che prese

FIG. 6: Antonio Santucci, *Trattato di diversi Instrumenti Matematici*, 1593 (BMF, ms. C 82, c. 12r): globo terrestre

FIG. 7: Antonio Santucci, *Trattato sopra la nvova inventione della sfera armillare*, 1582 circa (BUG, ms. F.VII.6)

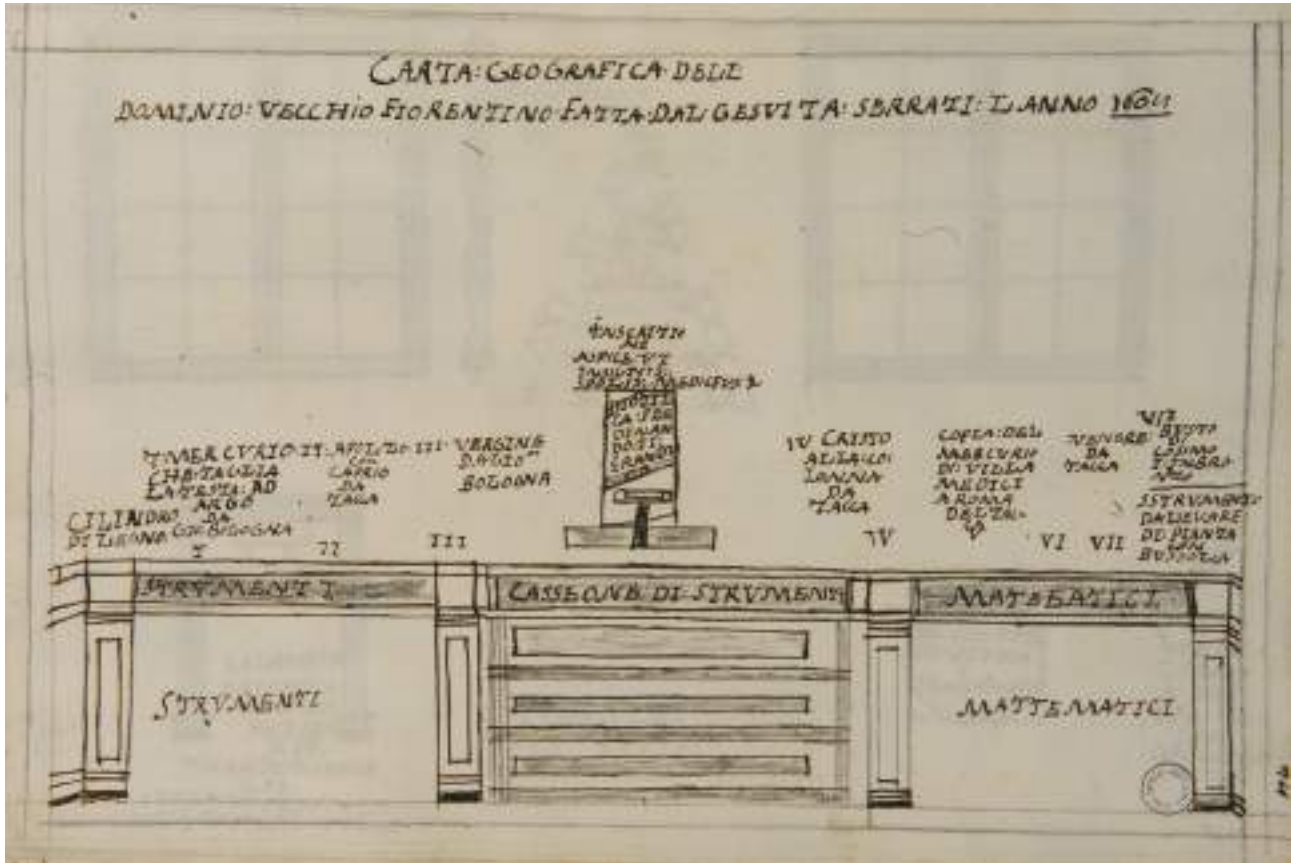
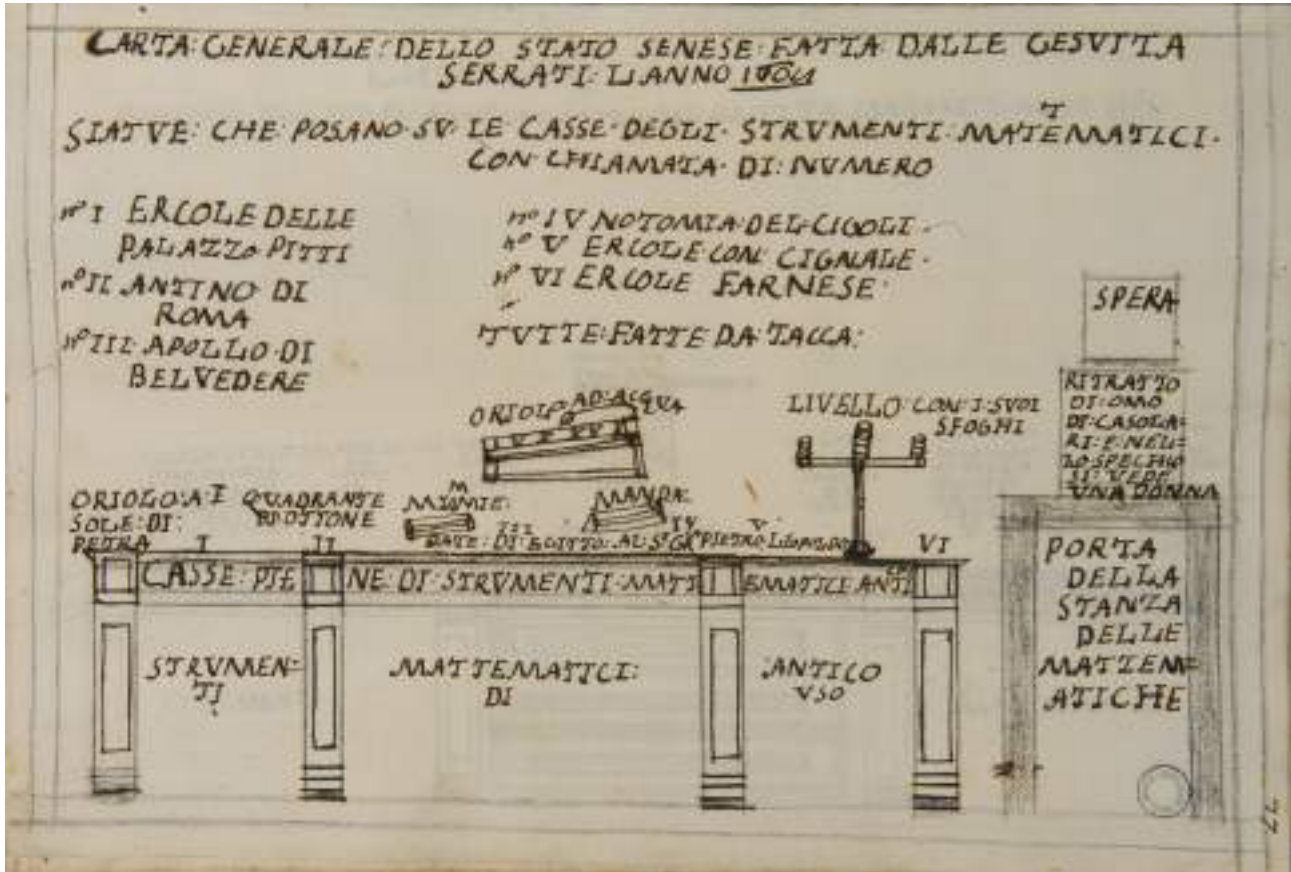


FIG. 8: Giuseppe Bianchi, Catalogo dimostrativo della Reale Galleria austromedicea di Firenze come era nell'aprile del anno MDCCLXVIII (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Biblioteca, ms. 67, c. 77). Stanza delle Matematiche, disposizione degli strumenti sulla parete d'ingresso con il Dominio senese

FIG. 9: Giuseppe Bianchi, Catalogo dimostrativo della Reale Galleria austromedicea di Firenze come era nell'aprile del anno MDCCLXVIII (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Biblioteca, ms. 67, c. 78). Stanza delle Matematiche, disposizione degli strumenti sulla parete con il Dominio fiorentino

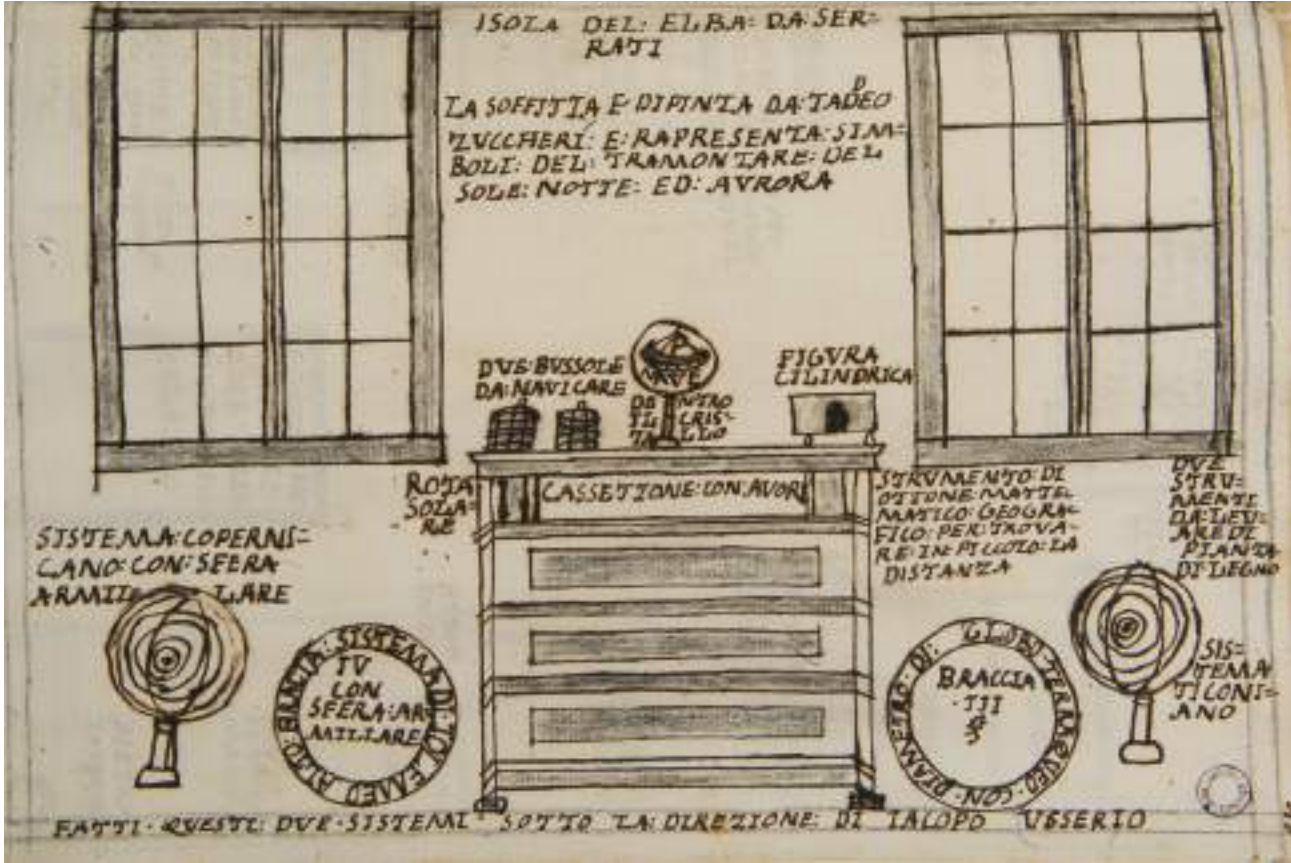
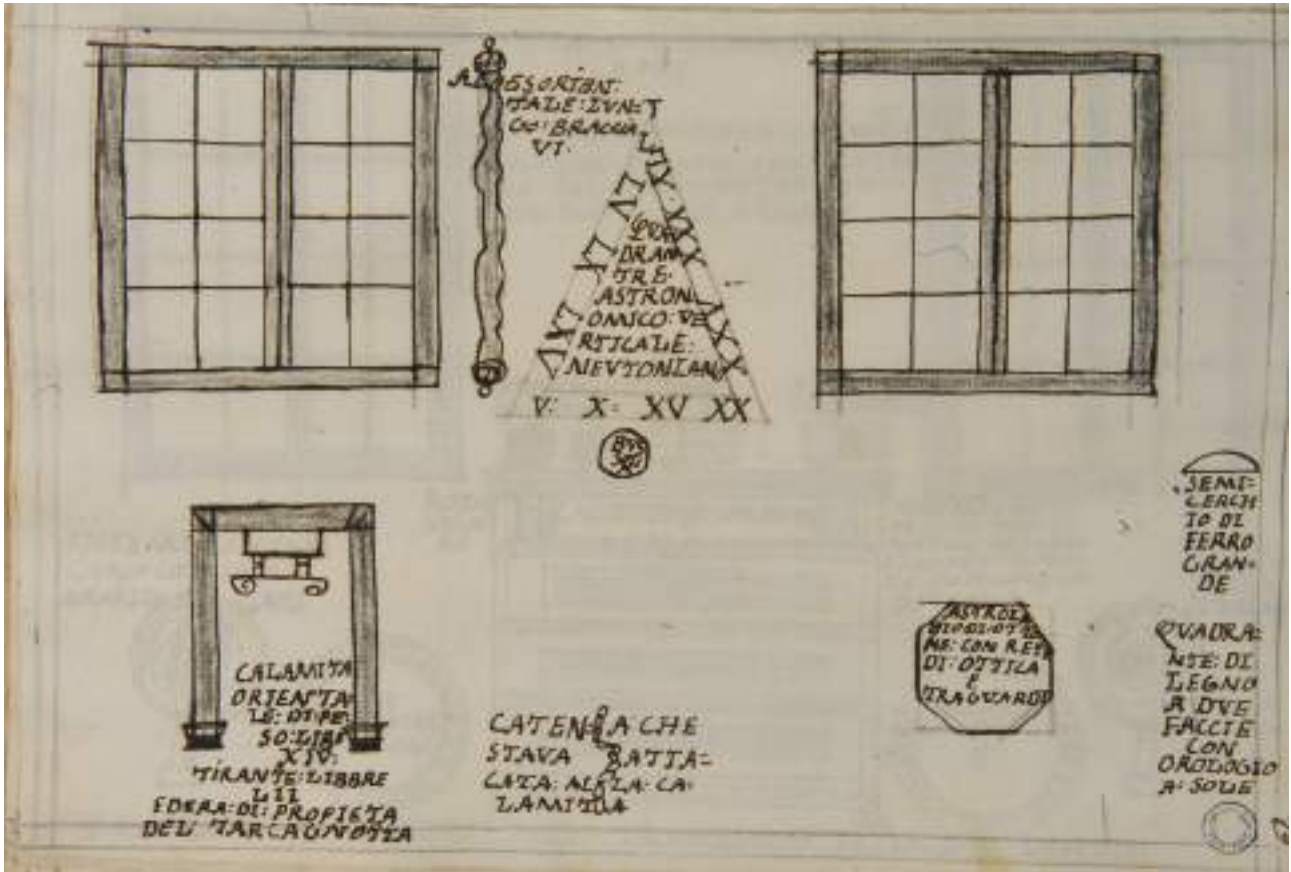


FIG. 10: Giuseppe Bianchi, Catalogo dimostrativo della Reale Galleria austromedicea di Firenze come era nell'aprile del anno MDCCLXVIII (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Biblioteca, ms. 67, c. 79). Stanza delle Matematiche, disposizione degli strumenti sulla parete finestrata verso via de' Castellani

FIG. 11: Giuseppe Bianchi, Catalogo dimostrativo della Reale Galleria austromedicea di Firenze come era nell'aprile del anno MDCCLXVIII (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Biblioteca, ms. 67, c. 80). Stanza delle Matematiche, disposizione degli strumenti sulla parete con l'Isola d'Elba

la stanza con il nuovo allestimento – si trovava il doppio ritratto catottrico dipinto da Ludovico Buti nel 1593 (Museo Galileo, inv. 3197). Il dipinto era stato commissionato dal granduca ed era un gioco ottico formato da listelli orizzontali a sezione triangolare che mostravano due immagini, una diretta, l’altra riflessa in uno specchio opportunamente inclinato lungo il bordo superiore del quadro. I listelli scompongono le immagini in fasce parallele che si ricompongono otticamente in un’unica superficie per restituire su ogni lato il volto completo dell’effigiato: la granduchessa Cristina di Lorena, che appare riflessa nello specchio, e il padre Carlo III di Lorena, che si vede invece in modo diretto. Come spiega Egnazio Danti nel commento a *Le due regole della prospettiva pratica* di Jacopo Barozzi da Vignola (1583), questo genere di dipinti era diffuso nella seconda metà del Cinquecento e alla corte dei Medici ve ne era un altro raffigurante Cosimo I e la conquista di Siena che fu certamente di ispirazione per quello commissionato al Buti⁴⁸.

Una seconda cassettera con strumenti matematici, delle stesse dimensioni, si trovava addossata alla parete attigua con la carta del *Dominio fiorentino* (fig. 9). Sopra di essa vi erano altri sei bronzetti, opere del Tacca e di Giambologna, il busto in bronzo di Cosimo I⁴⁹ e tre strumenti matematici: un “cilindro di legno” – forse un orologio solare (Museo Galileo, inv. 2486) – una bussola topografica non meglio identificata e il ritratto diottrico di Ferdinando II de’ Medici (Museo Galileo, inv. 3806). Anche questo era un gioco ottico, ma molto più raffinato del primo. Lo aveva eseguito Jean François Nicéron, uno dei più importanti teorici di prospettiva del XVII secolo, secondo un modello puntualmente descritto e illustrato nel suo celebre trattato *La perspective curieuse* del 1638⁵⁰. Il volto dell’effigiato in questo caso si vedeva attraverso un tubo con lente poliedrica che in modo analogo a un caleidoscopio restituiva in una sola immagine i frammenti del volto dispersi ad arte sulla tavoletta dipinta posta davanti all’osservatore. I frammenti del ritratto di Ferdinando II de’ Medici sono sparsi secondo una ferrea regola geometrica sulle anonime facce di soldati turchi attornati da bandiere e altri elementi ornamentali.

Proseguendo in senso orario, davanti alla attigua parete finestrata si trovavano la calamita armata con la sua robusta catena, oggi tra i cimeli galileiani del Museo Galileo (inv. 542), il grande astrolabio su tavolo ottagonale attribuito a Egnazio Danti o a Giovanni Battista Giusti, ma allora ritenuto di Galileo (Museo Galileo, inv. 3361), un “quadrante di legno a due faccie con orologio a sole”, forse quello attribuito a Giovanni Battista Giusti con dedica a Cosimo I (Museo Galileo, inv. 2521), e un “semicerchio di ferro grande” non identificabile (fig. 10). Sulla porzione di parete tra le due finestre, che in realtà non esiste – le finestre sono separate da una colonna – si vedono una radice di aloe lunga sei braccia e un “quadrante astronomico verticale newtoniano”, forse identificabile con l’ottante a riflessione di John Hadley (Museo Galileo, inv. 707 o 3729).

Sulla parete con la mappa dell’*Isola d’Elba*, infine – anch’essa finestrata prima della ristrutturazione di cui si legge in questo volume nel saggio di Daniela Smalzi – si trovava una cassettera più piccola contenente “avori” (fig. 11), presumibilmente oggetti ornamentali ma anche orologi solari dittici (Museo Galileo, invv. 134, 2466, 2468, 2469, 2471, 2489) e forse la cornice in avorio lavorata da Vittorio Crosten per incastonarvi la lente obbiettiva del cannocchiale di Galileo (Museo Galileo, inv. 2429). Sopra la cassettera si trovavano due bussole nautiche, una nave contenuta in una sfera di cristallo, una “figura cilindrica” forse identificabile con un orologio solare e una “ruota solare” identificabile con la *Ruota perpetua* di Antonio Santucci (Museo Galileo, inv. 3716). Quest’ultima è una grande incisione dedicata a Cristina di Lorena e presenta cinque ruote concentriche che permettono di trovare, per ogni momento dell’anno, il sorgere del sole, le fasi lunari, le feste mobili, la lettera dominicale, il numero aureo e l’epatta. Ai lati della cassettera, davanti alle finestre, si trovavano la sfera armillare di Antonio Santucci con un piccolo modello del sistema copernicano – forse quello attribuito a Jean Pigeon (Museo Galileo, inv. 3263) – e il globo terrestre di Egnazio Danti con un piccolo modello non identificato del sistema ticonico. In prossimità del globo terrestre vi erano anche due strumenti topografici di legno e uno “strumento di ottone mattematico geografico per trovare in piccolo la distanza”, forse lo “instrumentum percipiendi distantiam per superficiem” attribuito a Baldassarre Lanci (Museo Galileo, inv. 3164).

Questo allestimento restò in essere fino agli anni settanta del Settecento, quando, con l’inaugurazione del Museo di Fisica e Storia Naturale, la collezione fu trasferita nei locali di Palazzo Torrigiani, presso Palazzo Pitti. Con la fondazione dell’Istituto e Museo di Storia della Scienza (oggi Museo Galileo), nel 1930, gli strumenti matematici dei Medici e dei Lorena furono trasferiti nella sede di Palazzo Castellani, a pochi metri dal Terrazzo delle Carte geografiche degli Uffizi. Qui fu trasferita anche la sfera armillare di Antonio Santucci, che dopo il recente restauro si può oggi ammirare in tutto il suo splendore. Il globo terrestre di Egnazio Danti, invece, fu collocato nella sala delle Carte geografiche di Palazzo Vecchio solo nel 1957.

- 1 TARTAGLIA 1537. L’antiporta illustra un’esperienza del tiro del cannone e del mortaio condotta all’interno di un recinto custodito da Euclide, dove Tartaglia è accompagnato dalle figure allegoriche delle arti del trivio e del quadrivio. In fondo al recinto si accede a un secondo ricetto custodito da Platone e Aristotele, dove campeggia il motto dell’Accademia platonica: “nemo huc geometriae expers ingrediatur” (“nessuno entri in questo luogo che non sappia di geometria”).
- 2 AGRIPPA 1553, cap. II, c. 3r.
- 3 Ivi, dedicatoria.
- 4 Cfr. i saggi di Daniela Lamberini e Filippo Camerota in *I Medici e le scienze* 2008, pp. 99-105, 167-173.
- 5 Vedi i compassi a forma di pugnale di Benvenuto della Volpaia e di un anonimo autore del XVI secolo, nonché il “radio latino” di Latino Orsini, in *I Medici e le scienze* 2008, schede II.1.3 (p. 112), II.1.9 (p. 117) e II.1.28 (p. 136).
- 6 Cfr. i saggi di Alessandro Cecchi, Paola Pacetti e Angelo Cattaneo in ivi, pp. 141-145, 147-151.
- 7 Già attribuito a Giovanni Stradano (*Mostra d’Arte* 1948, p. 93, n. 6) e, più di recente, a Giovan Battista Armenini che avrebbe copiato il bozzetto di una prima versione del dipinto di Giorgio Vasari raffigurante il duca Cosimo mentre pianifica la guerra di Siena (Marta Privitera, in *Disegno, giudizio* 2005, p. 97, n. 49), il disegno è opera di Carlo Urbino, autore dell’intero corredo iconografico del trattato di Agrippa (GATTI 1977, p. 104).
- 8 DANTI 1577, prefazione, p. 4.
- 9 BARTOLI 1564, dedicatoria, p. 2.
- 10 Giorgio Vasari, lettera a Cosimo de’ Medici dell’1 settembre 1563, in *Der literarische Nachlass* 1923-1930, II (1930), p. 2: “Intanto Don Miniato andrà spartendo le tavole di Tolomeo per la guardaroba, che tutto andrà bene, et si darà ordine al far far le palle di taglio”. Cfr. anche, ROSEN 2003, 1, pp. 3-21.
- 11 VASARI [1568] 1966-1987, VI, pp. 250-252.
- 12 CIRNI 1560; citato in CRUM 1989.
- 13 VASARI [1568] 1966-1987, VI, pp. 252.
- 14 Al “globo terrestre de’ Pitti” fa riferimento il cosmografo Antonio Santucci in una memoria del 1593 (ASF, GM, 134, c. 663), in cui documenta la costruzione della grande sfera armillare commissionatagli da Ferdinando I. Cfr. *Collezionismo mediceo* 2002, tomo I, pp. 428-430.
- 15 ASF, GM, 87, *Inventario della Guardaroba* 1574, c. 3or: la stanza è descritta come “stanza di sopra della Guardaroba, dove è l’horologio et nelli Armarii, pitture et Tavole di Geografia”.
- 16 Cfr. STUMPO 2008, pp. 95-96.
- 17 DEL BADIA 1881, pp. 28-29.
- 18 *Ibidem*.
- 19 Sulla collezione scientifica nella Galleria degli Uffizi, cfr. HEIKAMP 1970; Bacci 1980; HEIKAMP 1983; MINIATI 1983; TURNER 1984; MINIATI 1990.
- 20 *Inventario Generale del Guardaroba del Cardinale Gran Duca Ferdinando de’ Medici*, ASF, GM, 132, c. 522sn (*App. doc.*, n. 4); in HEIKAMP 1970, p. 20.
- 21 ASF, GM, 112, c. 171sn (*App. doc.*, n. 5) (11 luglio 1589); in HEIKAMP 1970, p. 20.
- 22 ASF, GM, 183, ins. 2, c. 9 (*App. doc.*, n. 8) (24 luglio 1589); in HEIKAMP 1970, p. 20.
- 23 Cfr. ASF, GM, 842, c. 127r (*App. doc.*, n. 15).
- 24 *Collezionismo mediceo* 2002, tomo I, p. 428.
- 25 RIGHINI BONELLI 1968.
- 26 *Collezionismo mediceo* 2002, tomo I, p. 429.
- 27 Sulle funzioni astrologiche e astronomiche della sfera armillare, cfr. STRANO 2018.
- 28 Lettera del 1571 a Polidoro Castelli, in TIRABOSCHI 1824, II, XXX, pp. 686-687; cfr. CASALI 2008.
- 29 Lettera di Antonio Santucci a Emilio de’ Cavalieri del 5 agosto 1595, ASF, GM, 195, ins. 1, c. 89. Cfr. anche *Collezionismo mediceo* 2002, tomo I, p. 106.
- 30 *Jesus Maria MDCXXXVIII. Inventario della Galleria, Tribuna e altre stanze, consegnato a Bastian Bianchi come custode di esso, fatto questo di su detto, 9 dicembre 1638* [aggiornato nel 1654] *al tempo dell’amministrazione dell’Ill.mo Sig. March. Francesco Coppoli Guardaroba Generale di S.A.S. mss. cart. in-fol. di c. scritte* 69, BDU, ms. 76, c. 61r: “8. Una Sfera grande con il suo Globo della Terra, [tu]tto di legname / dorato / g. Un Globo della Terra con ornam[en]:to di ferro grande, fatto di / mano di Matt[e]o Neroni / 10. Duo padig[li]on:i di taffetta rosso, foderati di fustagno, che coprano d[ett]a Sfera e Globo” (*App. doc.*, n. 12). Sull’intervento di Neroni cfr. LAMBERINI 2013.
- 31 “Dua Padiglioni di taff[ett]à rosso che a uno si cuopre il piè da se e fod[er]a ti di fustagno che quoprano le dette Sferra e Grovo [globo] guariniti di frangia di seta rossa e oro”: BDU, ms. 75, c. 116sn (cfr. *App. doc.*, n. 11).

- 32 ASF, GM, 183, ins. 2, c. 9 (*App. doc.*, n. 8) (24 luglio 1589); in HEIKAMP 1970, p. 20: “Tutte le letere sono scritte per mano di Don Stefano girografo [sic] di S.A.S.”.
- 33 Lo afferma egli stesso nella memoria del 1593, in *Collezionismo mediceo* 2002, tomo I, pp. 428-429: “Di poi, finita la sfera, cominciai subito il libro degli istrumenti di Guardaroba, lavorandovi due mesi in circa...”. Sul trattato di Santucci (Antonio Santucci, *Trattato di diversi istrumenti matematici che si conservano al presente nella Guardaroba*, 1593, BMF, ms. C 82) cfr. BERTINI 2002.
- 34 Sulla commissione del trattato ad Antonio Santucci, cfr. ASF, GM, 185, ins. 5, c. 602.
- 35 Antonio Santucci, *Trattato di diversi istrumenti...*, cit., c. 4v.
- 36 *Ibidem*.
- 37 Antonio Santucci, *Trattato sopra la nvova inventione della sfera armillare ad istantia dell’illvstrissimo et reverendissimo monsignore don Ferdin[an]do Cardinal de Medici composto da Antonio Santvcci da Ripamaranci inventore di detto istrvmento*, 1582 circa, BUG, ms. F.VII.6.
- 38 Di questo allestimento Pigafetta rese conto anche nelle sue annotazioni alla *Canzone del S. Gio. Battista Elicon* (N. Mutii, Roma 1600) – opera edita in occasione delle nozze di Maria de’ Medici con Enrico IV di Francia – dando particolare rilievo a quei “modelli di città, et fortezze” che dovremmo immaginare costruiti nella ‘bottega dei modelli’ raffigurata in una sala dell’Armeria degli Uffizi. Negli inventari di Galleria, tuttavia, non si trova alcuna menzione di questi modelli, che pure risultano raffigurati nella decorazione dello ‘stanzino’. Per una ricostruzione virtuale dello stanzino, cfr. <https://brunelleschi.imss.fi.it/mediciscienze/imed.asp?c=36202>.
- 39 BAM, S 97 Sup. I, cc. 385-390, in PRINZ 1983; cfr. anche *Filippo Pigafetta* 2004.
- 40 ASF, GM, 192, 210, 222, 246; alle cc. 54v e 55v della filza 246 si registra il pagamento a “Giulio danfolso [sic] pittore per aver dipinto a grottesche il cielo di detta stanza e fregio di sotto e detto palcho”. In questi documenti lo stanzino è chiamato “Stanza dei modelli”, mentre in una dichiarazione autografa di Giulio Parigi è chiamato “stanza de li strumenti matematici”.
- 41 Sull’interpretazione della decorazione dello stanzino, cfr. GALLUZZI 1990.
- 42 Lo “sportello” è illustrato in DÜRER 1525, IV, opera di cui si conservava una copia proprio nello stanzino delle Matematiche (cfr. *supra*, nota 41): “Un libro in foglio d[e]lla Geometria d’Alberto Duro stampato in lingua Tedesca”. Per l’operazione militare dello strumento, cfr. ACCOLTI 1625, II, XVI. Per lo strumento di Buontalenti cfr. Giulio Parigi, *Strumenti e macchine*, 1590 circa, Parigi, Bibliothèque nationale, It. 1292, c. 58. Il disegno di Cristina di Lorena è al GDSU, 2326 A: “R:do questo di 5: di Giugno 1595: Come questo disegno di prospetiva è fatto di mano propia; della Ser:ma Gran Duchessa di Toschana; operato con lo strumento di Bernardo Buontalenti; nel palazo del mBrogiana [Villa dell’Ambrogiana]”.
- 43 Lettera a Ferdinando I, in PRINZ 1983 e *Filippo Pigafetta* 2004, II, pp. 181-183.
- 44 ASF, GM, 204, cc. 66 e sgg., in *Collezionismo mediceo* 2002, tomo II, pp. 549-552.
- 45 *Inventario della Galleria, Tribuna e altre stanze...*, cit., c. 68v. Alcuni di questi libri sono tuttora conservati presso la Biblioteca del Museo Galileo: HOFMANN 1612 (BMGF, MED 540); NICERON 1638 (BMGF, MED 2135); GALILEI 1606 (BMGF, MED 2023); e un volume miscellaneo che raccoglie cinque trattati tedeschi a stampa su strumenti e metodi di rilevamento topografico, nonché un manoscritto in tedesco di geometria (BMGF, MED 780).
- 46 <https://brunelleschi.imss.fi.it/mediciscienze/imed.asp?c=36200> e <https://brunelleschi.imss.fi.it/percorsi3d/cosmografia.html>.
- 47 L’inventario di Galleria indica i reperti come “mummie di bambini” (cfr. il contributo di Fabrizio Palucci in questo volume, p. 153), ma gli esami radiografici hanno evidenziato che si tratta di falchi mummificati in forma di neonato. Cfr. *Le mummie* 2001, p. 9, nota 22 e pp. 22-23; GUIDOTTI 2020, n. 11 (per la 5741). Ringrazio per le preziose informazioni la dottoressa Anna Consonni, curatrice della sezione “Museo Egizio” del Museo Archeologico Nazionale di Firenze.
- 48 VIGNOLA 1583, p. 94: *Come si faccino quelle pitture che dall’occhio non possono esser viste se non riflesse nello specchio*. Il ritratto catottrico di Cosimo I è menzionato nell’inventario di Villa Medici, in *Collezionismo mediceo* 2002, p. 485: “Un quadro messo in tavola a scalini, dipinto la presa del forte di Siena con un specchio che mostra la testa ritratta del Gran duca Cosimo con dua sportelli di tafetà verde con ornamento nero tocco d’oro”. Oltre a quello raffigurante il “Gran Duca Cosimo”, Danti ne menziona uno con il ritratto di papa Gregorio XIII e un altro con il doppio ritratto di Francesco I di Francia e il figlio Enrico II.
- 49 I bronzetti sulle due cassette e il busto di Cosimo I si conservano al Museo Nazionale del Bargello: *Mercurio che uccide Argo*, inv. 107/B; Giambologna, *Madonna col bambino*, inv. 139/B; Giambologna, *Cristo alla colonna*, inv. 418/B; *Venere*, inv. 85/B; Giambologna, *Mercurio*, inv. 210/B; Giambologna, *Ercole con il cinghiale*, inv. 391/B; Ludovico Cigoli, *Scorticato*, inv. 29/B; *Fauno con capriolo*, inv. 105/B; *Busto di Cosimo I*, inv. 358/B; *Torso*, inv. 342/B; *Ercole*, inv. 416/B.
- 50 NICERON 1638, IV, V, dove illustra il ritratto diottrico di Luigi XIII i cui frammenti sono sparsi sui volti di “Ottomans vestus à la Turque”. Nel lib. III, prop. I, descrive anche il genere di ritratti da vedere allo specchio già illustrato da Egnazio Danti (cfr. *supra*, nota 48).



IL GABINETTO DELLE “MEDAGLIE MODERNE” (1780-1853): RELAZIONI DIPLOMATICHE, PARADIGMI DISCIPLINARI E MOMENTI DI SOCIALITÀ DEL SAPERE

Walter Cupperi

Nel 1780 la stanza delle “Matematiche” degli Uffizi (attuale Terrazzo delle Carte geografiche: fig. 1, sala 6) fu adibita a gabinetto delle “Medaglie moderne”. La denominazione “medaglie” indicava in realtà un’ampia gamma di oggetti tondi, per lo più metallici, includendo monete, gettoni, pedine da gioco e placchette circolari di varia natura (“getti”)¹. Riconsiderare le vicende della Galleria dal punto di vista eccentrico offerto da questo ambiente e dagli artefatti che ospitò tra il 1780 e il 1853 può essere utile non solo per riscoprire le trasformazioni di un luogo meno vistosamente alterato dell’edificio, ma anche per comprendere fenomeni e pratiche meno evidenti, legati alle sue collezioni. Eredità di una fase in cui la Galleria riuniva oggetti accreditati dalla loro rarità e provenienza, pure dopo il 1769 la raccolta numismatica degli Uffizi non fu gestita e accresciuta solo in funzione della formazione artistica, dell’elaborazione di contenuti disciplinari e della loro illustrazione, ma continuò a rivestire valenze multiple e complesse.

In questo saggio evocheremo brevemente le tre esperienze sulla scorta delle quali si profilò il progetto del gabinetto delle “Medaglie moderne”: i due gabinetti delle “Medaglie” documentati nel 1738 e nel 1775, e una breve fase, risalente ai primi due quadrimestri del 1780, in cui il Terrazzo delle Carte geografiche accolse antichità greco-romane². Descriveremo poi il suo allestimento come gabinetto delle “Medaglie moderne”, portato a termine tra l’agosto 1780 e l’aprile 1784, considerandone i rapporti non solo con l’antiquaria coeva, ma anche con pratiche culturali connesse alla corte e al mondo erudito. Infine, delineeremo le vicissitudini della sala e delle collezioni numismatiche fino al 1853, cercando di dare conto della lunga permanenza di questa classe di oggetti in un’istituzione che andava convertendosi gradualmente in un museo dedicato a pittura e scultura.

PRELUDI: LA SALA DELL’ELETTRICE E IL GABINETTO DELLE MEDAGLIE
NEL CORRIDOIO DI PONENTE (1734-1781)

Nel corso del XVIII secolo la superficie espositiva dedicata ai fondi glittici e numismatici della Galleria aumentò gradualmente. La prima sala dedicata di cui si sia a conoscenza, “a large squared room, very handsome, finely paved with marble” (secondo la descrizione datane da sir Roger Newdigate nel 1739), si trovava nell’ala di ponente già sotto Cosimo III (r. 1670-1723) e fu riallestita nel 1734-1738 (fig. 1, sala 19)³. Le pareti erano decorate da dipinti “delle Scuole più moderne, la maggior parte di considerabile grandezza”, e contornate da undici stipi: quelli in ebano, destinati a cammei e intagli, erano disposti lungo la parete fenestrata a occidente; monete e medaglie (ripartite secondo il metallo e, in seconda battuta, suddivise per Stati o dinastie) si concentravano in mobili di granatiglia lungo il muro settentrionale, assieme ad altri intagli⁴. Sopra la porta d’ingresso dal corridoio di ponente era collocato in evidenza *Il tributo della moneta* di Bernardo Strozzi (fig. 2), allusione arguta alla destinazione primaria della stanza. Un’intonazione celebrativa (che investiva anche le raccolte di “medaglie” e gemme) era conferita all’ambiente da una perduta allegoria dipinta sulla parete occidentale: Giovanni Domenico Ferretti (1692-1768) vi aveva raffigurato *Prometeo* e, nei panni di Minerva, Anna Maria Luisa de’ Medici (1667-1743), promotrice del riallestimento

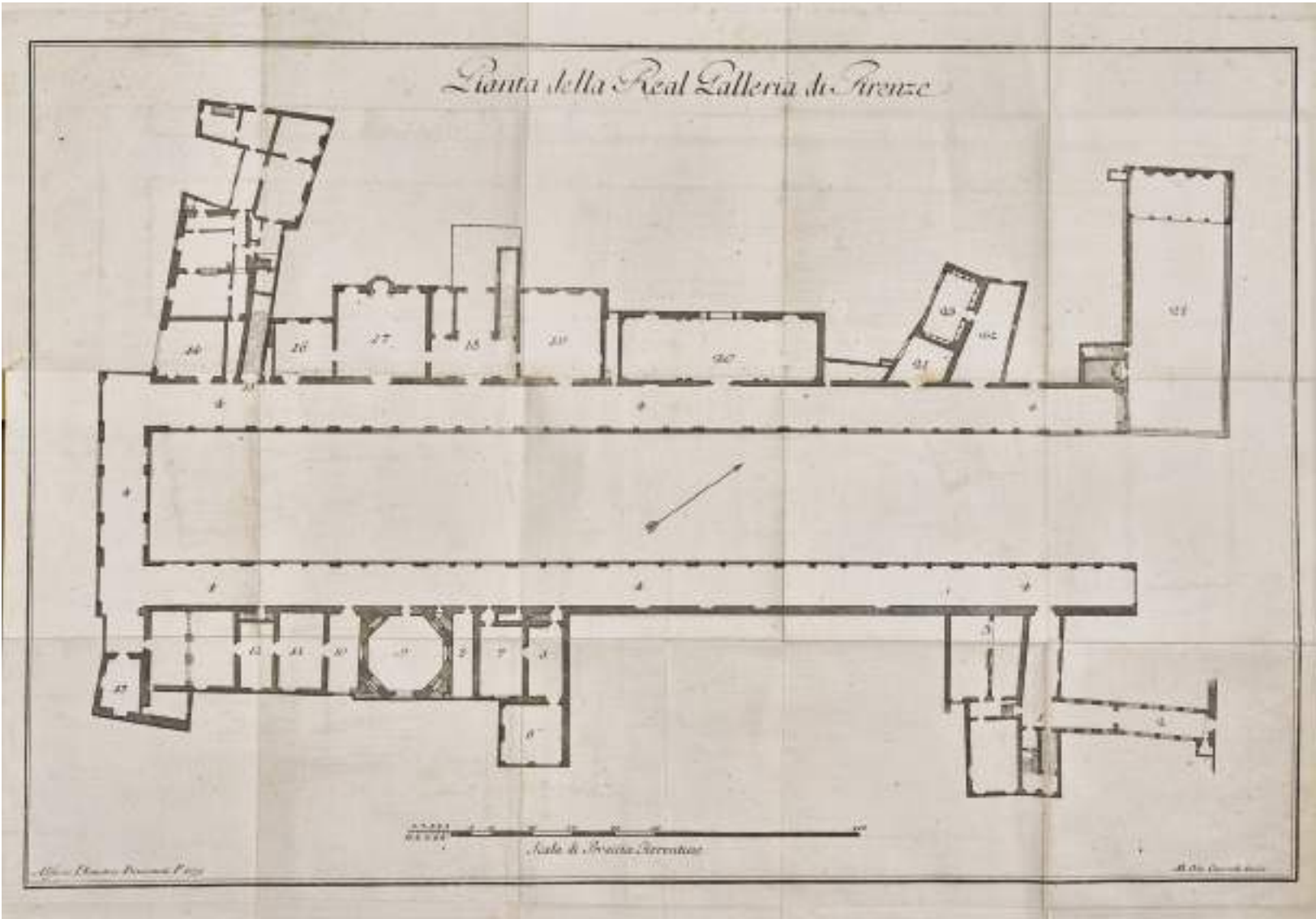


FIG. 1: Giovanni Canocchi, *Pianta della Real Galleria degli Uffizi* (PELLI BENCIVENNI, 1779, I, inserto)



FIG. 2: Bernardo Strozzi, *Il tributo della moneta*, 1635 circa (Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 808)

della sala e ancora proprietaria di alcune “medaglie” qui depositate⁵. La stanza, adibita a studio dell’antiquario Antonio Cocchi (in carica dal 1738 al 1758), conteneva infine anche la sua scrivania, un apparato bibliografico e gli strumenti di misurazione necessari per l’inventariazione delle monete in corso; quest’attività non impediva comunque a viaggiatori come Newdigate di ammirarne i quadri dietro richiesta⁶.

L’allestimento del secondo gabinetto delle “Medaglie”, sorto in sostituzione del primo nel 1773-1775, rispose invece a priorità di tutela e consultazione. Raimondo Cocchi (figlio di Antonio, custode del gabinetto tra 1758 e 1775 e direttore della Galleria proprio dal 1773) scelse a tale scopo l’ultima sala sull’Arno del corridoio di ponente (fig. 1, sala 14): più grande, dotata di una sola porta d’accesso e lontana dall’entrata, essa appariva più idonea a tenere sotto chiave oggetti facili da sottrarre e rendeva possibile “rinvigorir” la raccolta con nuovi acquisti, aggiungendo a tale scopo un dodicesimo stip⁷. Questa stanza luminosa, in cui Raimondo e il suo successore Giuseppe Pelli Bencivenni (direttore tra 1775 e 1793) inventariarono e riordinarono per anni i pezzi, era dotata di ogni comfort: camino, tavolo centrale “d’un piede solo, all’inglese, per tenervi attorno chi guarderà le medaglie”, sei seggiole “verniciate di perlato intrecciate di canna d’India colli strapuntini verdi come la portiera”, campioni di metalli preziosi, strumenti per pesare e un campanello per chiamare i custodi⁸.

L’ammobiliamento del gabinetto si protrasse fino al maggio 1780, la decorazione pittorica fino all’anno seguente⁹. Già nel gennaio 1780 si iniziò però a discutere l’apertura di un nuovo gabinetto per le “Medaglie moderne” nel Terrazzo delle Carte geografiche: diventa quindi interessante indagare le ragioni di questa propensione a investire spazi e risorse per classi di oggetto molto distanti dalla percezione odierna della Galleria, e individuare i fautori di questa scelta. A questo scopo, occorrerà innanzitutto dare uno sguardo alla storia degli allestimenti della stanza.

IL GABINETTO DELLE “MEDAGLIE MODERNE” NEL TERRAZZO DELLE CARTE GEOGRAFICHE

L’allestimento del primo semestre del 1780

Nel 1780, come è noto, prese avvio un ripensamento complessivo della Galleria volto a conferirle un ordinamento tipologico e a rivedere le classi di oggetto meritevoli di essere esposte¹⁰. Nel febbraio di quell’anno, Pietro Leopoldo d’Asburgo-Lorena (granduca dal 1765 al 1790) commissionò il piano generale per il riassetto delle raccolte a Giuseppe Pelli, Luigi Lanzi e Francesco Piombanti, segretario delle Fabbriche¹¹. Nel piano, approvato dal sovrano il 19 aprile, il percorso di visita iniziava dal corridoio di



FIG. 3: Arte ellenistica, *Ganimede con l'aquila* (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, *Inventario Sculture* 1914, n. 128)



FIG. 4: Arte romana, *Amore e Psiche* (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, *Inventario Sculture* 1914, n. 339)



FIG. 5: Giuseppe del Moro, *Progetto di allestimento per il Terrazzo delle Carte geografiche*, aprile-luglio 1780 (Firenze, GDSU, 90975)

levante con una serie di gabinetti in cui le testimonianze della scultura antica erano raggruppate “per via di nazioni”¹². Tra questi, la camera “ove è dipinta sul muro una carta della Toscana” (fig. 1, sala 6) fu destinata alla “scultura greca e romana”, in particolare a statue “di grandezza minore del naturale” che a tale data erano già state poste temporaneamente “sopra alcuni banchi di noce, che sono intorno alle pareti della medesima”¹³. Mentre questo allestimento dell’ala orientale della Galleria è già stato oggetto di attenzione, vale la pena riassumere quanto sappiamo sui soggetti delle sculture collocate nella sala e riflettere sulle ragioni della loro rapida rimozione a favore di parte del medagliere e di opere moderne¹⁴. Tra gli altri, la stanza ospitava pezzi che fino a poco prima della redazione del piano generale avevano trovato posto nel ricetto (fig. 1, sala 1): il *Ganimede con l’aquila*, appena giunto da Villa Medici (fig. 3), la *Leda*, tornata da Poggio Imperiale nel 1772 (altezza 112 centimetri, inv. 263), il gruppo con *Amore e Psiche* (fig. 4) e una *Venere* dall’i-identificazione problematica¹⁵; un disegno di Giuseppe del Moro databile al 1780 (fig. 5) suggerisce inoltre l’intenzione di collocare in questo ambiente una statua bronzea di Minerva, un busto della dea proveniente da Villa Medici e uno di Antonino il Pio¹⁶. Al centro della sala rimaneva l’*Ermafrodito dormiente* (inv. 343), la cui figura giacente risultava particolarmente adatta a questa collocazione¹⁷.

Tuttavia, già il piano generale del 1780 avanzava riserve su questa sistemazione: imbarazzava “non poco la Carta toscana che è dipinta sul muro, la quale o non va coperta dalle statue, o andrà levata; ma giacché questa pittura esiste, bisognerà trovare il modo di salvarla”; inoltre, la vicina stanza delle Miniature (fig. 1, sala 8), che ospitava “altre cose che non possono aver luogo negli altri gabinetti”, risultava ancora affollata rispetto alle sue dimensioni¹⁸; da ultimo, si avvertiva la necessità (testimoniata anche dal progetto alternativo di Giuseppe del Moro, fig. 5, che rimase inattuato) di conferire alle statue “una distribuzione più elegante”¹⁹.

In considerazione di questi aspetti critici, entro l’agosto 1780 il granduca deliberò che il Terrazzo delle Carte geografiche fosse adibito a gabinetto delle “Medaglie moderne”, recuperando un’idea del Lanzi che prevedeva di separare i pezzi “antichi” (soprattutto monete, contornati e falsi) da quelli postclassici (monete, gettoni, medaglie in senso stretto e “getti” tondi), sul modello del gabinetto numismatico imperiale viennese e di una bipartizione già applicata dall’antiquario ai bronzi degli Uffizi (1778)²⁰. Occorrerà sottolineare che in questo caso le classi “moderne” includevano artefatti medievali (ad esempio, i sigilli di istituzioni cessate)²¹, mentre le monete raffiguranti imperatori “fino a Giovanni Paleologo” (forse Giovanni VIII, r. 1425-1448) vennero mantenute tra le “medaglie antiche”²².

FIG. 6: Francesco da Sangallo, *Giovanni dalle Bande Nere*, secondo quarto del XVI secolo (?) (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 908)

La nuova soluzione rispondeva efficacemente a diversi problemi: in primo luogo, la mancanza (lamentata da Pelli sin dal 1775 e ribadita da Lanzi nel 1780) di una sistemazione congrua per le monete moderne provenienti dalla collezione di Ignazio Orsini (acquistate nel 1773 e trasferite poco dopo dalla Biblioteca Palatina agli Uffizi), ma anche per le continue acquisizioni²³; l’esigenza di arredare la sala con mobili bassi, compatibili con le carte dipinte e la fenestrazione; e quella di conservare gli oggetti più piccoli in sale che non fossero di transito e potessero essere tenute sotto chiave. Infine, lo sdoppiamento del gabinetto delle “Medaglie” e lo spostamento delle gemme in un terzo ambiente sul corridoio di levante (fig. 1, sala 13) consentì di “acquistar luogo per meglio distendere e situare dette antiche medaglie”, facilitando il reperimento dei pezzi e l’identificazione di ammanchi²⁴. Quanto ai pezzi moderni, il loro riordinamento e la loro inventariazione completa avrebbero finalmente reso possibile mostrarli “a’ dilettranti” e garantire la piena fruibilità come “[ne]gli altri [musei] de’ sovrani”, come osservava pungente il Lanzi nel 1780²⁵.

L’allestimento del 1781-1784: concezione e highlights per i visitatori

I gabinetto delle “Medaglie moderne”, inaugurato nel 1781 ma completato solo nel 1784, esaltava la nobiltà del granducato coniugando la celebrazione dinastica con un’enfasi sul contributo dei toscani a scoperte geografiche, innovazioni scientifiche, manifatture e arti: la guida in francese di Francesco Zacchiroli (1783), dopo aver ascripto il soffitto della sala a Federico Zuccari, vi segnalava busti di Amerigo Vespucci (fig. 7); Galileo Galilei, “qu’on punit à Rome de ce qu’il avoit osé être savant dans un tems, où



Rome ne permettoit à personne de l’être” (fig. 8); Giovanni delle Bande Nere, “ami intime et protecteur de Pierre Aretin” (fig. 6); e Lorenzo de’ Medici, “qui a tant contribué aux progrès des arts et des sciences”²⁶.

La cronologia postantica delle serie numismatiche conservate in questa sala aveva indotto a rinunciare alle statue greco-romane in favore di una scelta di pezzi che esemplificavano le “arti nate o cresciute ai nostri giorni” (come dichiarato da Pelli nel *Saggio storico*) e promosse dal mecenatismo granducale: si trattava di bassorilievi in finto porfido; di lastre scolpite “che la sagacità del D. Leonardo de Vegni [1731-1801] con rara invenzione” aveva tratto “delle acque dei bagni di San Filippo nel Senese alle falde del Monte Amiata non molto lungi dalla via Romana, profittando artificiosamente del tartaro, che depongono quelle acque”; di pannelli in scagliola (*Danza delle Ore* e *Baccanti che adornano un candelabro*, figg. 9 A-B) realizzati nel 1772 dal pensionario granducale Lamberto Gori – formatosi nella manifattura vallombrosana di Marradi (Firenze), in cui quell’arte era stata “perfezionata”²⁷. Tra queste opere (provenienti dalla sala delle Miniature: fig. 1, sala 8) trovavano posto anche alcuni quadri in mosaico che, pur essendo stati eseguiti a Roma e a Venezia negli ultimi due secoli, rappresentavano una tecnica cara alla tradizione fiorentina (fig. 10).

Tartaro, scagliola e mosaici costituivano poi media privilegiati per quelle riduzioni e copie di opere celebri in tecniche diverse che alimentavano i doni diplomatici e gli acquisti dei viaggiatori, ai quali si rivolgeva in particolar modo questo allestimento²⁸; le stesse medaglie si inserivano, per certi versi, in questo circuito.

L’attenzione per i territori granducali trovava riscontro nelle carte raffiguranti l’Elba e gli antichi domini fiorentini e senesi, e proseguiva nei banchi disposti lungo i muri: procedendo in senso orario, i primi

FIG. 7: Giovan Battista Foggini, *Amerigo Vespucci*, 1676-1677 circa (Firenze, Museo Galileo, inv. 3903)

FIG. 8: Carlo Marcellini, *Galileo Galilei*, 1674-1677 (Firenze, Museo Galileo, inv. 3902)





FIGG. 9 A-B: Lamberto Cristiano Gori, *Danza delle Ore e Baccanti che adornano un candelabro*, 1772 (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina, sala della Tazza, inv. 1890, nn. 827-828)



cassetti a partire dall'ingresso erano dedicati alle monete toscane, “perché di queste ve ne sono assai, e perché è giusto che il museo principi a fare la sua comparsa dalle merci del proprio Paese”, come Pelli dichiarava programmaticamente²⁹. Seguivano, ciascuna ordinata come serie cronologica, le monetazioni “dello Stato Pontificio [...] e degli altri Stati d'Italia”, quindi “gli esteri domini e regni d'Europa”, partendo da quelli situati a sud-ovest e procedendo verso nord-est³⁰. Sopra questi banchi dovevano essere disposti i quattro busti di uomini illustri (figg. 6-8), che erano dotati di basi, ma privi di piedistalli; due bustini antichi e due putti erano invece esposti su colonnine e potrebbero aver trovato collocazione in vari punti della sala.

In qualità di conservatore e inventariatore, Pelli aveva faticosamente provveduto a separare i “generi” delle monete, dei gettoni, dei “getti” e delle medaglie in senso stretto³¹. La disposizione di quest'ultime iniziava con la serie delle medaglie pontificie (in ossequio a una tradizione di studi che le aveva privilegiata); proseguiva con quelle medicee, di “altri Principi d'Italia” e di altre dinastie europee, dalla Spagna alla Russia (fig. 11) — queste ultime da ovest verso est; e si concludeva con una serie “storica”, una di uomini illustri (in ordine alfabetico) e più raggruppamenti di medaglie “fuori serie” (ottomane, dubbie, con soggetti antichi e favolosi, satiriche...), secondo la sistematica restituita dagli inventari pelliiani oggi custoditi al Museo del Bargello (che in parte recano ancora linguette con i rinvii ai banchi della sala in cui si trovava ciascuna serie)³².

Gli *highlights* numismatici segnalati dalla guida di Zacchirolì testimoniano dello sforzo di sperimentare una direzione attualizzante nella presentazione dei materiali: una medaglia sul terremoto siciliano del 1693 richiamava “les circonstances malheureuses, où les deux Siciles se trouvent actuellement” (in riferimento al sisma che aveva colpito Messina e Reggio nel febbraio 1783, fig. 12); le medaglie in cui Luigi XIV era stato messo in ridicolo dai suoi nemici (fig. 13), o quelle risalenti alla rivoluzione inglese (fig. 14), vi erano additate per le loro inusuali invenzioni; “au contraire, le génie du philosophe sera plus flatté par l'observation des médailles qui représentent [sic] des hommes illustres, ou des souverains”, tra i quali abbondavano i membri del casato mediceo e di quello asburgico (fig. 15)³³.



FIG. 10: Valerio Zuccato, Ritratto del cardinal Pietro Bembo, 1542 (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 6MO)

L'ammobiliamento della sala e monete moderne erano custodite entro “ *tiroirs assez grands* ”, addossati ai muri perimetrali lungo il lato settentrionale e quello occidentale del gabinetto; in tutta probabilità, questi mobili a casset- tiera non coprivano le carte geografiche rappresentate a parete e arrivavano più o meno all’altezza dello zoccolo dipinto, lungo il quale si allineano dei fori stuccati (fig. 17, p. 34) serviti forse per assicurarne i montanti lignei mediante tasselli metallici (fig. 16, p. 33)³⁴.

La datazione e l’aspetto di questi mobili, appropriatamente descritti anche come “ *banchi* ”, meri- tano una breve discussione. Nel 1853, quando la stanza venne sgomberata per interventi di natura statica, l’allor direttore Luca Bourbon del Monte datò “ *gli stipi antichi infissi nel muro ove si custodiva la preziosa collezione delle medaglie e monete* ” all’“ *epoca dei Medici* ” (come documentano sue lettere rinvenute da Daniela Smalzi)³⁵. Sappiamo inoltre che i “ *banchi* ” in noce sui quali erano collocate le statue antiche all’i- nizio del 1780 erano ancora quelli seicenteschi della sala (fig. 15, p. 33)³⁶. Dunque, se la datazione ottocente- sca della loro porzione antica fosse fededegna, sarebbe possibile ipotizzare che fossero rimasti nella stanza – almeno in parte – fino al 1853, dopo aver subito un riadattamento per poter alloggiare ulteriori cassette e tavolette di monete: a tali interventi potrebbero essere riferiti i lavori documentati fino al 1784³⁷.

Al centro della sala campeggiavano invece “ *tre banchi di granatiglia [...] con sei faccie* ”, destinati alle medaglie in senso stretto: si trattava di mobili fabbricati appositamente per formati grandi, prevedendo tra cassetto e cassetto uno spazio sufficiente a collocarvi esemplari di spessore anche superiore al centimetro³⁸. Nell’ottobre 1779 questi banchi esagonali furono inizialmente collocati nel vecchio gabinetto delle Meda- glie (fig. 1, sala 14) e a partire dal marzo seguente il direttore iniziò a disporvi una parte dei pezzi; quando però, intorno al 1782, le “ *medaglie moderne* ” furono trasferite nel Terrazzo delle Carte geografiche, anche i nuovi mobili furono probabilmente trasportati in questa stanza, assieme alle serie per cui erano stati di- segnati³⁹.

FORTUNA DELLE RACCOLTE DI “MEDAGLIE” IN ETÀ LEOPOLDINA

Lo sdoppiamento del gabinetto delle “ *Medaglie* ” conferiva alle raccolte numismatiche e sfragistiche un peso museografico inedito, le cui ragioni meritano un approfondimento. Senz’altro, l’attenzione per queste classi della galleria già medicea (in un momento in cui molte altre venivano invece rimos- se in toto) costituisce una riprova del ruolo preponderante giocato dagli interessi antiquari nel riassetto delle collezioni⁴⁰. Non solo monete e medaglie restituivano cronologie e genealogie per ogni epoca, “ *la sto- ria delle repubbliche e delle monarchie, il cambiamento dei governi, la successione delle famiglie sovrane; e [...] i principali avvenimenti [...] nella storia moderna* ” (come sottolineava Lanzi); non solo documentava- no le antichità italiane, “ *contenendo monumenti anche delle zecche più antiche, che sieno state in ogni pro- vincia* ”, e aprendo così alla storia medievale (fig. 16)⁴¹; ma integravano anche impareggiabilmente i fondi d’età greco-romana, le iscrizioni e soprattutto le serie di ritratti che costituivano il nerbo della raccolta⁴²: medaglie e monete si offrivano come le uniche serie disponibili per rappresentare ad ampio raggio effigi e personalità delle altre nazioni moderne europee e mediterranee.

Tuttavia, né i rapporti di affinità ravvisabili tra “ *medaglie* ” e altre classi di oggetto, né il più stretto rispecchiamento creatosi nel 1780 tra l’allestimento museale e gli sviluppi di un gruppo di discipline ba- stano a dare conto della fortuna di cui monete e medaglie godettero nella Galleria. Questo fenomeno di lunga durata fu anche l’esito di pratiche che sono state messe poco in risalto dalla storiografia, interessata soprattutto alla graduale affermazione di approcci storico-artistici e antiquari. In realtà, gli indizi che testi- moniano l’apprezzamento dei generi numismatici in questi termini si affiancano a episodi che rivelano le valenze contingenti, principesche e mondane degli stessi pezzi.

Per argomentare questa tesi occorre innanzitutto richiamare alcuni atti della diplomazia delle “ *me- daglie* ” che sedimentava nei gabinetti della Galleria. In primo luogo, esse furono ripetutamente al centro di iniziative volte a evidenziare la natura non ancillare e reciprocamente benefica dei rapporti tra Firenze e l’altro centro del potere asburgico, Vienna. Tra i frutti delle strette relazioni con gli imperatori Francesco Stefano (r. 1745-1765) e Giuseppe II (r. 1765-1790), rispettivamente padre e fratello di Pietro Leopoldo, van- no infatti ricordati l’approdo a Firenze nel 1771 di ottanta medaglie dei Romanov, donate da Caterina II al gabinetto numismatico imperiale assieme a due gettoni nel 1768 (fig. 11)⁴³; la concessione dei servizi del direttore del gabinetto, Joseph Eckhel (1737-1798), per il riordinamento delle monete antiche della raccolta fiorentina (1773)⁴⁴; l’invio di doppiioni della collezione viennese per ordine di Giuseppe II, nel 1774, e di una

moneta in bronzo rappresentante “Costantino il Giovane” (r. 337-340) da parte di Eckhel, nel 1775⁴⁵; e infine un articolato scambio di “duplicati” in più fasi, che ebbe luogo dietro proposta di Giuseppe II nel 1781-1785 (figg. 17-18)⁴⁶.

Tuttavia, i doni numismatici non alimentavano i buoni rapporti solo all’interno della dinastia asburgica: nel 1780 il cavalier Pietro Pontanari Martellini, funzionario dell’Ufficio Revisioni e Sindacati di Firenze, offrì a Pietro Leopoldo uno splendido *Vermählungs-doppeltaler* tirolese in argento del 1626 circa che raffigurava l’arciduca d’Austria Leopoldo V d’Asburgo (1586-1632) e sua moglie Claudia de’ Medici (1604-1648, fig. 15): il pezzo testimoniava l’antico legame tra i due casati reggenti a Firenze nel XVIII secolo, come il Ristretto storico allegato da Pontanari illustrava mirabilmente. Riguardo alla donazione, il segretario delle Finanze Angelo Tavanti suggerì a Pelli che, “avendo la real Altezza serenissima gradita l’offerta”, si includesse il pezzo nella raccolta (se non ve ne fossero già di identici) e si comunicasse al cavaliere il compiacimento di Pietro Leopoldo⁴⁷.

Tale forma di omaggio al sovrano era tutt’altro che insolita: nel 1782, il poco stimato ex governatore di Pistoia, generale Michele Girolamo O’Kelly, gli fece dono di “un medaglione d’oro” raffigurante la testa velata di Livia e *Pietas*, pezzo che solo in un secondo momento pervenne alla Galleria attraverso il consigliere di Stato Luigi Dithmar di Schmidweiller⁴⁸. Nel 1784, invece, l’ambasciatore di Svezia a Vienna, David Gotthard Hildebrand (1761-1808), un giovane collezionista numismatico, fece presente alla Galleria di un gruppo di monete correnti svedesi raffiguranti Gustavo III (r. 1771-1792), dopo aver visitato i due gabinetti delle “Medaglie” col Pelli: con questo gesto, per il quale avrebbe ricevuto una lettera di ringraziamento dal Consiglio di Stato toscano attraverso il console svedese a Livorno, l’ambasciatore intendeva contribuire a una maggiore visibilità della sua nazione⁴⁹. Pochi mesi prima, nel novembre 1783, il suo sovrano si era trattenuto in galleria per giorni, ricevendovi le visite di Giuseppe II e Pietro Leopoldo: era in occasioni come questa che ammanni, presenze e scambi di pezzi significativi assumevano piena pregnanza diplomatica⁵⁰.

L’afflusso di medaglie e di monete particolari come presenti era indubbiamente la forma di acquisizione che il granduca privilegiava: costituiva una forma di riverenza e di comunicazione arguta preferibile all’anonimo acquisto in blocco attraverso funzionari – non solo perché meno dispendiosa, ma anche perché in grado di legare l’oggetto alla memoria di aspirazioni personali, rapporti sociali e relazioni politiche. Anche dopo il ripensamento della Galleria in funzione di un flusso di visite più ampio e regolare (1769), la raccolta di monete e medaglie continuò almeno in parte ad assolvere le funzioni di una collezione gentilizia d’ancien régime, cioè di una galleria d’immagini e doni pervenuti da parenti, alleati e particolari.

I GABINETTI DELLE “MEDAGLIE” E LA SOCIALITÀ DEL SAPERE

Come David Hildebrand, molti altri visitatori donarono monete e medaglie in segno di gratitudine per l’ammissione ai relativi gabinetti, che avveniva su appuntamento, sotto la guida personale del direttore e, dal 1784, a non più di tre visitatori per volta⁵¹. Nel 1773, per poter studiare alcuni esemplari della collezione, l’incisore viennese Johann Martin Krafft (1738-1781) si spinse fino a donare al gabinetto fiorentino un esemplare a patina rossa della medaglia in cui aveva ritratto il cancelliere austriaco Wenzel Anton principe von Kaunitz-Rietberg (1711-1794, fig. 19)⁵².

Questi ambienti della Galleria costituivano anche una vetrina per artisti, studiosi e contributi eruditi. Nel 1774 ad esempio, per ringraziare delle facilitazioni ottenute nell’esame della serie monetale “turca”, l’antiquario Giovanni Mariti (1736-1806) donò al gabinetto due nominali in argento emessi in Egitto durante il sultanato di Ali Bey Al-Kabir (r. 1768-1773) e una piastra che ne imitava la monetazione, ma pubblicata dallo studioso come falsa⁵³. In quell’occasione, Raimondo Cocchi comunicò al granduca “che il Mariti ambisce che queste monete si vedano lì, e più giustamente ha ambizione che vostra Signoria reverendissima lo sappia, ancorché per modestia non ne abbia fatto istanza espressa”⁵⁴.

La consultazione dei materiali numismatici nei due gabinetti può essere ricostruita solo parzialmente attraverso i registri dei visitatori della Galleria, perché alcuni studiosi richiedevano riproduzioni: tra 1771 e 1774, ad esempio, Guido Antonio Zanetti (1741-1791) si fece spedire a Bologna misure, pesi, disegni e calchi in gesso di monete urbinati di suo interesse, e ricambiò la cortesia proponendo uno scambio di doppioni e inviando in anteprima a Raimondo Cocchi la seconda parte (poi uscita nel 1775) del primo tomo della *Nuova raccolta delle monete e zecche d’Italia*, di cui Zanetti era curatore⁵⁵. Nel volume, il direttore era ripetutamente ringraziato per aver segnalato, tra gli altri, un esemplare rarissimo e inedito del ducato aureo di Guidubaldo I della Rovere allora conservato alla Galleria degli Uffizi⁵⁶; l’invio del pre-print mirava però anche a facilitare l’auspicata identificazione di eventuali tipi mancanti nel repertorio, prima che questo venisse pubblicato.



FIG. 11: Johann Georg Wachter, r/ Elisabetta I Romanov, v/ Elisabetta, eletta imperatrice, addita alle truppe il Palazzo d’Inverno di San Pietroburgo, ag, d. 64-64,6 mm, 102,2 g, 1741 (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 8928 [inv. Pelli IV, 547])



FIG. 12: Anon., r/ “SICILIA AFFLICTA” con capo coronato di spighe, triscele nella mano, timone, corona murata caduta al suolo ed Ema fumante sullo sfondo, v/ “MEMOR. / SICILIAE. / D. 9. ET. II. IAN. / A. MDCXCIII. / HERR. TERRAE. MOT. / CONVVL. SYRAC. AVGVST. / CATAN. MESSIN. XIANNETH. / MAI. CORRVENTIBVS XVI. MIN. / PROSTRATIS. IN AMNES. / MAR. INFLVENT. / RVPTIS MONT. / STRAGE 100000. / HOM.”, ag, d. 35,2 mm, 18,3 g, 1693 (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 9076 [inv. Pelli V, 81, “bella scultura”])



FIG. 13: Philipp H. Müller (?), r/ Luigi XIV di Borbone atterrato dalla regina Anna Stuart in veste di Pallade, v/ Soldati francesi assediati in una torre; sul taglio: “+ DOMINVS TRADIDIT EVM IN MANVS FOEMINAE. IVDITH. XVI. C”, ag, d. 43,2-43,3 mm, 30 g, 1706-1719 (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 7971 [inv. Pelli, III, 127])



FIG. 14: Thomas Rawlins, r/ Carlo I Stuart, v/ Testa di Medusa con pugnale a lama serpeggiante, fulmine, lance e bandiere, ag, d. 57,65-57,85 mm, post 1649 (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 8130 [inv. Pelli, III, 282])

FIG. 15: Zecca di Halle, r/ Leopoldo V d'Asburgo (1586-1632) e Claudia de' Medici (1604-1648), v/ Aquila coronata e sormontata da una corona d'alloro, "DVX BVRGVNDIÆ COMES TIROLIS:", Vermählungs-Doppeltaler, ag, d. 46,6 mm, 56,97 g, coniata, 1626 circa (Monaco di Baviera, Staatliche Münzsammlung, n. 3/141/V/7)



FIG. 16: Zecca di Padova, r/ Carro araldico dei Carraresi, v/ San Prosdocimo, carrarino da due soldi, ag, d. 19,4 mm, 1 g, 1355-1388 (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. dep. 2207)



FIG. 17: Johann N. Wirt/Würth, r/ Pietro Metastasio, v/ Allegoria con lira, tuba, corona, maschera teatrale, ramo di alloro, libri e tagliacarte, ag, d. 42,4-43 mm, 26,3 g, 1782 (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 7777 [inv. Pelli VI, 97])



FIG. 18: Johann B. Gass, r/ Conte Alexej Grigor'evič Orlov, v/ Posizione della flotta russa e di quella turca alla Battaglia di Çeşme, 24-26 giugno 1770, lega di rame, d. 91-91,2 mm, 243,2 g, 1770 (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 8990 [inv. Pelli IV, 444])



FIG. 19: Johann M. Krafft, r/ Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg, v/ Genio alato con timone, lega di rame a patina rossa, d. 48,8-49 mm, 46,7 g, 1773 (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 7718 [inv. Pelli VI, 273])

Più dei corridoi e delle sale, frequentate da un pubblico più vasto e differenziato, i due gabinetti delle “Medaglie” offrivano un luogo di confronto per studiosi di fama, visitatori di riguardo, eruditi locali e viaggiatori curiosi. Chiedere un appuntamento significava, potenzialmente, sottoporsi a discussioni erudite e al cimento del direttore, che valutava attentamente il livello culturale dei visitatori con cui veniva a contatto. L’accesso limitato aveva creato un dispositivo che manteneva possibili forme di fruizione raccolta e discorsiva, consentendo anche (almeno nel caso del gabinetto delle “Medaglie antiche”) di sedere attorno a un tavolo.

La frequentazione di collezioni private e l’interazione con eruditi locali danno conto anche di un tratto significativo delle operazioni di accessione e catalogazione avvenute sotto Pelli: l’attenzione per la medaglistica moderna, anche recente. Oltre alle pubblicazioni sul tema – tra le quali dovette essere particolarmente influente l’*Histoire métallique des XVII provinces des Pays-Bas* di Gerard van Loon (1732-1737), della quale Raimondo Cocchi possedeva una copia personale e la Biblioteca degli Uffizi conserva un esemplare – furono probabilmente le attività dei circoli eruditi toscani ad accreditare lo studio e il collezionismo di questi oggetti. L’interesse per la medaglia, come è stato giustamente notato, si era affermato capillarmente come “segno distintivo di una certa parte della classe ‘intellettuale’ del tempo” e come medium privilegiato della passione antiquaria⁷. Tra 1735 e 1769, ad esempio, i membri dell’Accademia Colombaria di Firenze esaminarono almeno una medaglia al mese, spaziando dal XV secolo al contemporaneo (come rivela una scorsa ai verbali delle loro sedute). In particolare, i temi discussi in alcune adunanze (i microritratti di Pietro Aretino; la medaglia celliniana di Clemente VII; quella leoniana di Michelangelo Buonarroti, presentata da Anton Francesco Gori; effigi di personaggi inglesi e prussiani dalla collezione di Philipp von Stosch; un cammeo raffigurante Galileo Galilei; una raffigurazione satirica di Luigi XIV identica a quella della collezione degli Uffizi, fig. 13) erano del tutto analoghi a quelli assecondati dall’ordinamento del gabinetto delle “Medaglie moderne” in serie geografiche, di uomini illustri o di immagini vilipendiose⁸. Da questo punto di vista, Pelli aveva tenuto fede al suo proposito di disporre le medaglie “nella maniera nella quale conoscerò poter dare più pascolo all’altrui erudita curiosità”⁹.

Tirando le fila del discorso, negli anni leopoldini i due gabinetti delle “Medaglie” costituirono uno spazio diplomatico e discorsivo legato alle molte forme di socialità e di scambio che potevano essere esercitate attraverso gli artefatti numismatici, e che non dipendevano solo dalla loro rilevanza museografica e disciplinare. La presentazione manualistica degli Uffizi settecenteschi come un museo in senso contemporaneo ha messo troppo spesso in ombra le forme di fruizione, accessibilità e acquisizione non compatibili con tale interpretazione, ma pienamente vitali fino almeno al nono decennio del XVIII secolo.

Ciò consente di riconsiderare anche la linea storiografica che ha teso a presentare lo sviluppo settecentesco dei fondi numismatici come espressione di una polarità tra la passione di Pelli per questi materiali, il disinteresse di Lanzi e la parsimonia del sovrano e dei suoi ministri. In realtà, la crescita e la valorizzazione delle raccolte attraverso gli inventari sistematici, il riordinamento delle raccolte stesse e l’allestimento di nuove sale risposero all’interessamento di ‘più attori’: tra loro ebbe un ruolo preminente Pietro Leopoldo, che dimostrò una sensibilità non episodica per le “medaglie” e si pose al centro del flusso di omaggi, idee e iniziative di cui furono oggetto⁶⁰. Le divergenze tra Pelli, Lanzi e il granduca riguardavano piuttosto il budget per i nuovi acquisti e le forme di accessione più convenienti: il primo raccomandava di assicurarsi in blocco intere collezioni private; il secondo propendeva per il baratto dei doppioni con mercanti romani; la via più praticata dal governo asburgico-lorenese fu invece quella delle donazioni, degli scambi con Vienna e degli acquisti spiccioli.

IL GABINETTO DELLE MEDAGLIE RIUNIFICATO (1793-1853): UNA VICENDA DI SOPRAVVIVENZA ATTRAVERSO PROGETTI MUSEOGRAFICI DIVERSI

La storia del gabinetto delle “Medaglie moderne” nel sessantennio successivo alla direzione di Giuseppe Pelli Bencivenni (congedato nel 1793 in favore di Tommaso Puccini) suggerisce un percorso non completamente riducibile alla parabola di affermazione delle scuole pittoriche privilegiata dalla storiografia sulla Galleria.

Indubbiamente, nel gabinetto delle “Medaglie antiche” i materiali numismatici andarono perdendo terreno – prima attraverso l’esposizione sugli stipi di cinquantasei bacini in argento con *Storie di membri della dinastia medicea* (1791), e poi attraverso la rimozione di argenterie, monete e affini in favore dei dipinti di scuola francese fatti comprare dal granduca Ferdinando III (1793)⁶¹. Infine, il confluire dei dodici stipi di monete antiche e contornati provenienti dall’ala di ponente rese meno agibile il gabinetto delle “Medaglie moderne”, che venne per lo più marginalizzato o passato sotto silenzio nelle guide⁶².

Tuttavia, la sopravvivenza non inerziale del gabinetto delle “Medaglie moderne” (che si riteneva uno dei più forniti in Europa) evidenzia anche la tenuta di questo genere all’interno della Galleria. Tommaso Puccini si impegnò in una nuova inventariazione dei materiali numismatici, e le ricerche di Ettore Spalletti hanno documentato molto bene l’attenzione che il nuovo direttore dimostrò in sede d’acquisto per le monete “urbiche”, le emissioni consolari e la medaglistica quattro e cinquecentesca⁶³. Nel lavoro di Puccini, monete e medaglie avevano assunto nuove valenze: le prime offrivano riscontri iconografici e stilistici per distinguere i busti imperiali antichi da quelli di fattura moderna; le seconde completavano la documentazione delle varie epoche artistiche in un ambito affine a quello scultoreo, nel quale la Galleria appariva carente⁶⁴.

Il fatto che la guida agli Uffizi del 1823 segnalasse come pezzo forte del Terrazzo delle Carte geografiche un esemplare aureo della medaglia pisanelliana di Giovanni VIII Paleologo (1438-1439), nella quale il nome dell’artefice compare in un’iscrizione latina e in una greca, è poi sintomatico di una nuova attenzione, che prediligeva il Rinascimento e apprezzava l’associazione tra uno stile determinato, un nome d’artista ed eventualmente una biografia, come già avveniva nella serie degli autoritratti di pittori⁶⁵. Le medaglie, nella loro natura di prove autografiche, serie iconografiche e testimonianze artistiche non di rado qualitativamente alte, rivelarono in questi decenni una flessibilità e una vitalità capace di adeguarle ai nuovi interessi, favorendone la sopravvivenza in Galleria.

Solo nel 1853 i problemi statici emersi nel gabinetto delle “medaglie” ne relegarono le collezioni in deposito: dal 1879 esse rimasero in consegna presso il Museo Archeologico senza poter essere consultate, in attesa che decisioni ministeriali le ridestinassero entro il nuovo assetto museale postunitario; nel frattempo, le medaglie conoscevano una nuova fortuna storiografica e di mercato. A partire dall’ultimo decennio del XIX secolo, infine, la raccolta di monete, medaglie, sigilli, gettoni e affini subì uno smembramento: i pezzi “di importanza solo artistica” (per usare l’espressione usata a riguardo dal direttore degli Uffizi Enrico Ridolfi nel 1893) furono ceduti al Museo Nazionale del Bargello, mentre quelli antichi o di interesse storico (anche moderni) furono consegnati al Museo Archeologico Nazionale⁶⁶. Per questi materiali si affermò così una distinzione disciplinare che agli Uffizi non aveva mai avuto luogo.

L'autore desidera ringraziare Carla Basagni per avere generosamente fornito scansioni dei manoscritti durante la chiusura della biblioteca; Simona Pasquinucci, Massimo Boschi e Francesca Moschi per avere facilitato in ogni modo le ricerche in archivio; Anna Bisceglia e Daniela Smalzi per i continui scambi di informazioni e idee; la Staatliche Münzsammlung di Monaco di Baviera per la gentile concessione della figura 15.

- Per disambiguare, ogni qual volta il testo farà riferimento a questa accezione antica del termine “medaglie”, esso verrà indicato tra virgolette.
- Sulla presenza di antichità greco-romane negli allestimenti precedenti e seguenti della sala, cfr. il contributo di Fabrizio Paolucci in questo volume, pp. 153-157.
- Roger Newdigate, [*Taccuino degli Uffizi*], Warwick, Warwickshire County Record Office, ms. 136B 3519, cc. 5v-6r, riprodotto e commentato in CONTICELLI 2015, p. 98, fig. 7 e p. 96, nota 28.
- BDU, *Inventario 1704-14*, ms. 82, cc. 324r-335v; BIANCHI 1759, p. 230 (da cui si cita); PELLI BENCIVENNI 1779, vol. I, p. 285; Sebastiano Bianchi, *Trattato della Reale Galleria*, BDU, ms. 67, del 1768, in BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 1986, pp. 1146-1148 (dal quale si desume la presenza di almeno un altro quadro allusivo agli oggetti conservati nella sala, la “Donna con medaglia da Raffaello” sulla parete nord); e BAROCCHI 1983, p. 85.
- Il deposito risale al 1739: FILETI MAZZA, TOMASELLO 1996, p. XLII, nota 170. Cfr. CASCIU 2007, p. 46.
- FILETI MAZZA, TOMASELLO 1996, pp. XLVI-XLVIII; BOCCI PACINI, GAMBARO 2011.
- Lettera di Raimondo Cocchi ad Angelo Tavanti, 13 giugno 1772, in FILETI MAZZA, TOMASELLO 1999, p. 146, app. XXIII; cfr. p. 149, app. XXVII.
- Memoria di Raimondo Cocchi a Roberto Pandolfini del 5 luglio 1773, in GAETA 1988, p. V; FILETI MAZZA, TOMASELLO 1999, pp. 80-82; SPALLETTI 2010, pp. 21-22, documenta la consegna di cinque banchi per la sala nel novembre 1779. Sugli interessi numismatici di Pelli: FILETI MAZZA, TOMASELLO 2003.
- FILETI MAZZA, TOMASELLO 1999, pp. 81-82; SPALLETTI 2010, pp. 50, 62-64, 125. Il 7 maggio 1780 furono consegnati un paracamino “dipinto a chiaro fumo”, un “paramento d'ermisino verde nuovo” e una sovrapporta coordinata per il gabinetto delle “Medaglie”; più altri arredi destinati “per la massima parte” a questa sala (ASU, filza XIII, n. 34, cc. 1r-v).
- BAROCCHI 1983, pp. 92-104; GREGORI 1983, pp. 386-391; SPALLETTI 2010, pp. 31-36, 91-98.
- ASU, filza XIII, n. 30, c. 15r-v.
- L'espressione è tratta da PELLI BENCIVENNI 1779, parte I, p. 383, passo in cui “il progetto di disporre nelle gallerie gli avanzi dell'antichità per via di nazioni, come ha fatto il conte de Caylus nei suoi libri”, viene accolto con riserve.
- ASU, filza XIII, n. 30, cc. 24r-26r, cit. in BAROCCHI 1983, p. 100, nota 232.
- BAROCCHI 1983, pp. 97-100; SPALLETTI 2010, pp. 31-36.
- ASU, filza XIII, n. 30, c. 3r-v, cit. in BAROCCHI 1983, p. 99, nota 230. Sulle sculture sopra identificate cfr. MANSUELLI 1958-1961, vol. I (1958), rispettivamente p. 142, n. 111; p. 57, n. 34; e p. 91, n. 59.
- BOCCI PACINI 2008, pp. 215-218.
- MANSUELLI 1958-1961, vol. I (1958), p. 82, n. 53.
- ASU, filza XIII, n. 30, cc. 27r-28r.
- BOCCI PACINI 2008.
- Luigi Lanzi, [*Della disposizione della R. Galleria di Firenze*], BDU, ms. 38, XX, c. 5v, 27 gennaio 1780. Sul ruolo di Pietro Leopoldo in questa decisione ha insistito SPALLETTI 2010, p. 58.
- Il 6 dicembre 1779 Pelli chiese un rimborso dopo aver comprato “un bel sigillo dei mezzi tempi del clero aretino” e quattro “dei tempi bassi” (ASU, filza XII, n. 69); altri sigilli, “esprimenti le armi delle Arti della città di Firenze”, consegnati dal Tribunale della Mercanzia e provenienti dalla soppressa Cancelleria delle Arti, pervennero al gabinetto il 3 luglio 1782 (ASU, filza XV, n. 32).
- ZACCHIROLI 1783, parte III, pp. 4-6.
- Delle accessioni numismatiche dal 1775 al 1781 dà conto il registro in BDU, ms. 463, ins. 3. Cfr. anche FILETI MAZZA, TOMASELLO 2000 (2002), pp. 441-442.
- Giuseppe Pelli, *Efemeridi*, BNCF, N.A. 1050, s. II, vol. IX, c. 1634r, 6 agosto 1781; vol. X, cc. 1836v-37r, 18 luglio 1782: “Ne' giorni scorsi terminai [...] la dilatazione delle antiche medaglie del Real Gabinetto [...]”. Quanto tempo mi ha fatto gettare la ridicola collocazione di Raimondo Cocchi, che in un loculo solo riuni tutte le medaglie di un medesimo rovescio, talché in un loculo ve ne ripose una, in altro 3, in altro 7, in altro 20!”. Sul gabinetto delle Gemme: SPALLETTI 2010, pp. 60-67.
- Luigi Lanzi, [*Della disposizione...*, cit.

- ZACCHIROLI 1783, parte II, p. 10. Il ritratto di Lorenzo de' Medici, in assenza di indicazioni sul materiale, rimane di difficile identificazione; un suo busto in gesso e un altro in terracotta si trovavano nella Guardaroba ducale nel 1553 (CONTI 1893, pp. 103 e 141): il secondo viene identificato con quello della Národní galerie di Praga (altezza 60 centimetri: LANGEDIJK 1981-1987, II [1983], pp. 1154-1166, nn. 26 e 34).
- PELLI BENCIVENNI 1779, I, citazioni dalle pp. 433, 434 e 437. Cfr. ZACCHIROLI 1783, parte II, pp. 11-14; SPALLETTI 2010, p. 101. Per i pannelli in scagliola: KATIA BONO RICCI, in *Il Neoclassicismo* 2002, pp. 493-494, nn. X.11-X.12.
- PINELLI 2000 (2001), pp. 98-99; ROLFI OŽVALD 2017, pp. 266-267.
- Giuseppe Pelli, *Efemeridi*, BNCF, N.A. 1050, s. II, vol. IV, c. 591r, 8 marzo 1776.
- LANZI 1782, p. 209.
- Giuseppe Pelli, *Efemeridi*, BNCF, N.A. 1050, s. II, vol. VIII, c. 1367v, 2 aprile 1780, cit. in FILETI MAZZA, TOMASELLO 2000 (2002), p. 445.
- BDU, ms. 463, ins. 5, c. 3r, cit. in FILETI MAZZA, TOMASELLO 2000 (2002), p. 465; cfr. BMBF, *Inventari Pelli*, voll. I-VII.
- ZACCHIROLI 1783, parte II, rispettivamente pp. 7 e 9. Sulle medaglie satiriche raffiguranti Luigi XIV: BOITEL 2016.
- ZACCHIROLI 1783, parte II, p. 7. Ringrazio Cristiana Todaro e Andrea Vigna per avermi messo a parte di questa trouvaille e avere condiviso i dati a loro disposizione, per i quali si rinvia al loro intervento in questo volume, pp. 221-222.
- Lettere al ministro delle Finanze, rispettivamente del 21 marzo 1854 e del 30 agosto 1853: cfr. qui le App. 67, 68.
- Il 3 marzo 1780, gli stipi del 1677 documentati nella sala furono svuotati e i “piccoli lavori d'avorio e d'argento” che vi si trovavano furono consegnati alla Guardaroba: ASU, filza XIII, n. 30, cc. 3r-4r. Sulla forma di questi stipi cfr. il contributo di Daniela Smalzi in questo volume, pp. 32-33.
- SPALLETTI 2010, p. 106, ha reso noti dei pagamenti del dicembre 1783 per nove cassettoni, duecento regoli per cassetti, quattromilasettecentoquarantatré regolini e spilloni per fissare i pezzi del gabinetto delle “Medaglie moderne”, notizia che alla luce dei documenti resi noti da Smalzi in questa pubblicazione assume nuova pregnanza. Cfr. Giuseppe Pelli, *Efemeridi*, BNCF, N.A. 1050, s. II, vol. XII, 7 gennaio 1784, c. 2117v: “non posso attendere ancora a terminare la riordinazione del Gabinetto delle monete, e medaglie moderne, atteso che non sono finiti intieramente i banchi”.
- Esigenze in tal senso erano emerse già nel 1775, quando Pelli aveva prospettato l'ordinazione alla Galleria dei Lavori di Cosimo Siries di “un banco di sei o sette braccia [circa 3,5-4 metri], in due pezzi, impiallacciato di legno di qualche stima, da stare nel mezzo della stanza [...] con delle cassette o tiratoi d'ambe le parti”: lettera ad Angelo Tavanti del 7 settembre, in GAETA 1988, p. V. Nel 1778 i “banchi” per le medaglie non erano ancora terminati (ASU, filza XI, n. 57, 4 agosto, in FILETI MAZZA, TOMASELLO 2000 [2002], p. 443, nota 64), ma dovettero essere consegnati già nel gennaio 1780 (SPALLETTI 2010, p. 112).
- Giuseppe Pelli, *Efemeridi*, BNCF, N.A. 1050, s. II, vol. VII, c. 1236r, 17 ottobre 1779: “due giorni sono ebbi i banchi per collocarvi le medaglie moderne”; vol. VIII, c. 1357r, 4 marzo 1780: “ieri presi a ordinare, e disporre le medaglie moderne per collocarle nei nuovi banchi, ch'ebbi, dopo le tante, nei mesi addietro, avendole già tutte descritte”. Cfr. SPALLETTI 2010, pp. 64 e 212.
- BAROCCHI 1983, pp. 114-115; GREGORI 1983, pp. 386-391.
- Il carrarino da due soldi riprodotto alla figura 16 e descritto in TODERI, VANNEL 2003-2008, vol. I (2003), p. 133, n. 1254 è identificabile con una “moneta” di Francesco I da Carrara (r. 1350-1393) offerta al granduca dal veneziano Angiolo Querini il 30 novembre 1780 (ASU, filza XIII, n. 112).
- LANZI 1782, p. 209 (da cui si cita); cfr. PELLI BENCIVENNI 1779, I, p. 456. Sui ritratti: MELONI TRKULJA 1978; GREGORI 1983, p. 369.
- TODERI, VANNEL 1988, pp. IX-X.
- LANZI 1782, p. 102; ZACCHIROLI 1783, parte III, p. 4; FILETI MAZZA, TOMASELLO 1999, pp. 89-92; WILLIAMS 2020.
- ASU, filza VIII, n. 62, 14 dicembre, dove non è però dichiarato se la moneta provenisse dal gabinetto imperiale; cit. in FILETI MAZZA, TOMASELLO 2000 (2002), p. 471.
- ASU, filza XIV, n. 86, 1781; filza XVI, n. 48, 1783, 4 settembre: “medaglie ricevute di Vienna in baratto delle medaglie medicee date per il Gabinetto Imperiale nel dicembre 1781 [...] 1. per la morte dell'imperatore Francesco I nel 1765; 2. Per l'acclamazione dell'arciduca Massimiliano il Gran Maestro dell'Ordine Teutonico, 1770; 3. per la gita a Vienna dell'arciduca Pietro Leopoldo con la consorte nel 1776; 4. Per l'imperatore Giuseppe II, 'VINCULUM LIBERTATIS PUBLICAE', 1781; 5. per il suo viaggio in Fiandra nel 1781, medaglia di 8 lati; 6. per il giuramento prestatoli a Milano nel 1781; Per il conte d'Orlow [Aleksėj Grigor'evič Orlov] in memoria della vittoria di Chemnitz [recte: Çeşme] nel 1770, medaglia grande con leggende russe”; filza XVIII, 1785, n. 32; FILETI MAZZA, TOMASELLO 2000 (2002), pp. 471-472.
- ASU, filza XIII, n. 28, 17 aprile; per il tipo ivi descritto: AICHHOLZ, LÖHR, HOLZMAIR 1948, vol. II, tav. 23, fig. 7.

d'illustrarle compendiosamente, e con qualche vivacità per dar risalto al lavoro”.

- Sul ruolo di Pietro Leopoldo cfr. in particolare SPALLETTI 2010, pp. 32 e 50. Durante un viaggio a Roma, il granduca comprò in prima persona quaranta monete romane antiche in oro, argento e bronzo che Girolamo Tanini consegnò alla Galleria nel 1779: ASU, filza XII, n. 59. Il sovrano autorizzò inoltre acquisizioni numismatiche continue e si pose perfino il problema di identificare una strategia di mercato per completare le serie antiche (sulla quale Luigi Lanzi gli fornì un'interessante relazione, che segnalava anche le principali lacune della raccolta: *Medaglie del Museo Reale*, BDU, ms. 38, XX, c. 12v).
- Sui bacini, provenienti dal legato Pallavicini, cfr. ZACCHIROLI 1790, p. 242; sulla sala: SPALLETTI 2013, p. 56; SPALLETTI 2014, pp. 58-59 e 77.
- Durante questi decenni, il progetto museografico della sala conobbe ulteriori variazioni: la guida del 1790 registra sui tre mobili centrali nove sculture in argento raffiguranti *Apollo sul carro*, *Venere su un carro*, *Marte seduto*, *Giove*, *Cibele*, *Nettuno (?)*, *Una Ninfa*, *Il Tempo* e *Una delle Ore*, e richiama per la prima volta l'attenzione sui sigilli medievali (ZACCHIROLI 1790, pp. 149 e 151); quella del 1800 vanta una raccolta numismatica antica in costante aumento e aggiunge alla descrizione dell'ambiente un ritratto a rilievo di Oliver Cromwell in gesso pollicromato e “une main en relief, en terre cuite, modelée par le divin Michel-Ange” (*La galerie* 1800, pp. 132-136). Nel 1797 furono rimossi i busti di Galileo e Vespucci: SPALLETTI 2014, p. 88.
- Ivi, p. 107.
- Ivi, p. 78, sulla base della minuta di una memoria di Puccini al granduca databile al 1795-1796. Cfr. anche pp. 83, 88, 107 e 122.
- Galerie royale* 1823, p. 213; SPALLETTI 2008, p. 74. Per la medaglia cfr. HILL 1930, vol. I, p. 7, n. 19 (dove l'esemplare aureo fiorentino è classificato come seriore).
- Lettera al ministro della Pubblica Istruzione Ferdinando Martini del 6 ottobre in GAETA 1988, p. V. Cfr. GOTTI 1872, p. 245; VANNEL, TODERI 2003-2007, vol. I (2003), p. XVII.

LE SCULTURE ANTICHE NEL TERRAZZO DELLE CARTE GEOGRAFICHE

Fabrizio Paolucci



La prima notizia della presenza di sculture antiche nell'ambiente, oggi Terrazzo delle Carte geografiche, la dobbiamo all'inventario redatto nel 1638, che testimonia un radicale riordino di questo ambiente intervenuto nel breve arco di tempo che lo separava dal regesto precedente. Se, infatti, nel 1635 questo spazio risultava ancora privo di statue, tre anni dopo troviamo “dodici Teste, con lor busti, di marmo, con peducci simili d’huomini e donne, che una non ha peduccio”, “un Termine di marmo, che rappresenta un vecchio, che ha un pecorino in su la spalla, e una mezzinina in mano alto braccia 1 $\frac{7}{8}$ ” e “un Cupido di paragone, a diacere, che dorme, in su una pelle di liono, lungo braccia 2 incirca”¹. L’epigrafica descrizione dei dodici busti non consente ovviamente alcun tentativo di identificazione con le opere presenti in quegli anni nelle collezioni granducali. È, però, interessante ricordare che una serie di antichi ritratti marmorei interpretati come altrettante effigi di re e imperatori di epoca greca e romana ornava anche la sala delle Carte geografiche di Palazzo Vecchio². In quel caso, la presenza delle anticaglie aveva uno stretto legame con la serie di mappe ispirate alla geografia tolemaica, dal momento che le immagini dei sovrani erano state poste in corrispondenza delle rappresentazioni di quelle parti del mondo che avevano governato. L’arredo marmoreo, dunque, era stato pensato come una sorta di contrappunto alla successione di carte geografiche con lo scopo di riaffermare l’aulica classicità del prototipo letterario fonte di ispirazione per quelle cartografie³. Nessun collegamento simile è invece ipotizzabile nel caso del Terrazzo del complesso vasariano e la scelta di selezionare una serie di busti per l’abbellimento di questo ambiente dovette rispondere a finalità squisitamente estetiche. Analoghe considerazioni sono possibili anche per gli altri due marmi antichi ricordati nell’inventario del 1638. Nel “Termine di marmo” andrà riconosciuta un’erma itfallica di Pan oggi al Museo Archeologico Nazionale di Firenze⁴ che aveva attirato anche l’interesse del Gori⁵ (fig. 1) e che l’inventario del 1704 ricorderà in un altro ambiente affacciato sul corridoio orientale⁶; il “Cupido di paragone” non potrà, invece, che essere l’amorino dormiente in marmo nero, reduce dai fasti della sala delle Nicchie di Palazzo Pitti e, in seguito, della Tribuna, dove fu al momento del suo trasferimento agli Uffizi sul finire del XVI secolo⁷. È impossibile dire quanto questi marmi rimasero a ornamento di questo ambiente. Nessuno fra i visitatori seicenteschi che lo descrivano, fra cui John Evelyn o Richard Lassels, che pure furono in Galleria negli anni quaranta del secolo, fa menzione della presenza di sculture antiche. Anche il primo inventario sistematico della sala, redatto fra il 1704 e il 1714, non censisce alcun marmo, un’assenza puntualmente confermata dalle numerose descrizioni, spesso estremamente attente e metodiche, lasciateci dai grandtouristi settecenteschi. Di antico si può solo rilevare la presenza di “due mummie di bambini entro due cassette di legno rozzo” ricordata dall’inventario del 1769⁸, due reperti⁹ che dovettero trascorrere solo pochi anni in questo spazio. Nel 1771, infatti, gli strumenti scientifici lasciarono gli Uffizi per il neonato ‘Reale Gabinetto di Fisica’ ed è verosimile che l’intero impianto espositivo della sala sia stato interamente ripensato. Unica testimonianza di questa breve fase allestitiva, destinata a essere cancellata da lì a poco dal grande riordino del Museo compiuto fra il 1780 e il 1782, rimane il fugace ricordo della presenza in questo spazio dell’*Ermafrodito*¹⁰ che Giuseppe Pelli Bencivenni lascia nell’indice del suo *Saggio istorico* del 1779¹¹. In realtà, almeno in un primo momento, il piano di riallestimento promosso da Pietro Leopoldo



FIG. 1: Anton Francesco Gori, “Termine di marmo” (GORI 1734, tav. LXI)

prevedeva che la celebre statua appartenuta alla collezione Ludovisi dovesse trovare in questa sala una sede duratura, divenendo addirittura il baricentro di un nuovo allestimento interamente incentrato sulla scultura antica. Questo progetto, rimasto inattuato, si doveva a Luigi Lanzi (fig. 2) che, negli appunti preparatori alla relazione commissionatagli da Pietro Leopoldo nel 1780 in previsione della definizione del nuovo percorso museale, descrive con una certa dovizia di particolari la sua proposta. Secondo l’abate marchigiano¹² l’Ermafrodito avrebbe dovuto continuare a mantenere la posizione al centro della sala, mentre tutt’intorno sarebbero state sistemate “le minori statue ed i busti che avanzano alle due serie” (cioè da quella dei ritratti imperiali e degli uomini illustri). Inoltre, Lanzi propone di collocare in questo ambiente, che continua a chiamare la “camera delle Mattematiche”, le sculture di piccole dimensioni che si trovavano sui



FIG. 2: Anonimo del XVIII secolo, Ritratto di Luigi Lanzi (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle Statue e delle Pitture, inv. 1890, n. 310)

palchetti della Tribuna, destinati a essere rimossi nel nuovo allestimento leopoldino¹³, così da dar vita a un “gabinetto di scultura mezza e picciola”. Lanzi non può, però, fare a meno di rilevare che questa scelta avrebbe impedito la conservazione della “carta della Toscana dipinta alle pareti” perché quel genere di oggetti “non si godono se non sopra mensole o ripiani collocati in alto”. L’idea di dover eliminare le pitture a olio su muro dovette, però, sembrare eccessiva allo stesso abate e, nella versione definitiva della relazione consegnata al granduca, Lanzi propose semplicemente di destinare alla “stanza delle mattematiche” i ritratti di uomini illustri presenti nei corridoi, così da consacrare questi ultimi esclusivamente alla ritrattistica imperiale¹⁴. Anche questa idea non ebbe seguito e, mentre l’Ermafrodito prendeva la strada del sesto gabinetto lanziano¹⁵, l’ex sala delle Matematiche divenne il “Vigesimo Gabinetto” dedicato alle monete e medaglie moderne, di cui sempre l’abate Lanzi ci fornisce la prima e accuratissima descrizione¹⁶. Da questo resoconto e da quelli che ritroviamo sulle guide a partire da quella di Francesco Zacchioli del 1783, ricaviamo l’immagine di un ambiente dominato dalla presenza degli armadi nei quali erano custodite le monete e ravvivato soltanto da qualche rilievo e busto di età rinascimentale e barocca. Nessun marmo antico varcherà la soglia della sala per quasi un secolo. Le guide di Gallerie, che, con i loro aggiornamenti a cadenza quasi quinquennale, sono delle fedeli cartine da tornasole dei cambiamenti subiti dal museo e dalle sue raccolte, confermano questo status di cose sino ai lavori di ristrutturazione e al conseguente riordino allestitivo dell’ambiente voluti da Paolo Feroni nel 1861, in seguito ai quali l’antico gabinetto prenderà il nome di “sala degli antichi maestri”¹⁷. Le guide degli anni successivi continuano a tacere sulla presenza di marmi antichi in questo spazio museale, ma bisogna tener conto che l’impianto descrittivo di questi libretti mutò sensibilmente rispetto a quello della prima metà Ottocento. Adesso l’intera attenzione è catalizzata dai dipinti e, specie in queste sale nate per accogliere ex novo porzioni considerevoli della quadreria del museo, i marmi, anche se presenti, avevano una funzione di puro arredo e non attiravano più l’interesse della maggior parte dei visitatori. Le cinque sculture antiche che, *ex abrupto*, troviamo ricordate nella puntuale e minuziosa guida di Eugenio Pieraccini¹⁸ è del tutto probabile che fossero già in loco all’epoca dei ciceroni letterari degli anni immediatamente precedenti, come ad esempio quello del 1901, che pure ricorda ancora soltanto un elenco di quadri¹⁹. Allo stato attuale, quindi, non è possibile dire con esattezza quando queste opere siano state



FIG. 3: Il Terrazzo delle Carte geografiche nel 1927 (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico, n. 75941)

sistematiche in questa sala, nota dalla fine dell'Ottocento come seconda sala della Pittura toscana, ma non è improbabile che sin dagli anni sessanta qualche scultura fosse presente in questo spazio. Con certezza possiamo affermare che, nel 1907, qui si trovava la statua del Nerone fanciullo, uno pseudoantico che aveva conosciuto diverse collocazioni in Galleria²⁰, il gruppo di Bacco e Ampelo²¹, oltre a due sculture, il Genio della morte²² e la Venere con la spada²³, che nel febbraio del 1913 furono entrambe trasferite alla Galleria dell'Accademia, probabilmente a causa dei lavori intrapresi nella sala per l'abbattimento dei muri posticci presenti sul lato orientale²⁴. Completava questo eterogeneo arredo statuario una figura di Minerva arcaizzante²⁵ che, con la sola eccezione del gruppo di Bacco e Ampelo, aveva in comune con le precedenti le dimensioni contenute e minori del vero, quasi a voler riesumare i criteri che erano stati alla base dell'antico progetto lanzianno per un gabinetto di scultura "mezza". Verosimilmente il trasferimento delle statuette di Venere e del Genio all'Accademia coincise con un nuovo allestimento dell'arredo statuario che ci è puntualmente descritto dall'Elenco delle sculture del 1921²⁶ e dal Catalogo topografico illustrato del 1929²⁷. In quest'occasione si decise, per la prima volta nella storia di questo spazio museale, di selezionare le sculture secondo un criterio coerente. Infatti furono sistemate in questa sala le tre copie del Doriforo di Policlete esistenti nelle collezioni museali: le due statue a figura intera²⁸ e il celebre torso in basanite²⁹. Si dette vita in questo modo a un allestimento con ambizioni filologiche di ricostruzione del prototipo mediante il confronto fra diverse copie, un esempio, con evidenti finalità didattiche, della Kopienkritik teorizzata dalla letteratura archeologica del XIX secolo (fig. 3). La cesura provocata dal secondo conflitto mondiale, con il conseguente esodo di tutte le opere dalla galleria, segnò un'ennesima stagione allestitiva per il Terrazzo delle Carte geografiche. Al momento della ricostituzione del percorso museale, alla fine degli anni quaranta del secolo scorso, i marmi

infatti non fecero ritorno nel loro primitivo spazio museale. I tre dorifori, unitamente all'altare funerario di Tiberio Claudio Fortunato³⁰, che aveva anch'esso fatto parte dell'arredo preesistente di quell'ambiente, furono tutti sistemati nella sala 1. Questo locale, aperto già nel 1921 per ospitare marmi antichi³¹, fra cui i rilievi dell'Ara Pacis e l'errabondo Ermafrodito, era stato infatti radicalmente ripensato nel dopoguerra, anche per coprire i vuoti lasciati dai frammenti dell'altare augusteo partiti per Roma nel 1937. La prima sala espositiva che si incontrava entrando in Galleria vide, in questo riordino, rafforzato il suo carattere consacrato alla classicità, tanto da venir ricordata in seguito come la 'sala archeologica' per antonomasia. Qui, dunque, trovò collocazione ideale il trittico policleteo che ancora le fotografie degli inizi degli anni settanta-ottanta del secolo scorso³² ci mostrano in situ. Alcuni piccoli marmi (sarcofagi per bambini o cippi funerari) continueranno invece a transitare in quei decenni nel Terrazzo delle Carte geografiche, ma ormai questo ambiente, almeno per quel che riguarda le sculture classiche, era venuto connotandosi come uno spazio di risulta, dove finivano per arenarsi opere che proprio non riuscivano a trovare collocazione altrove. Questo destino, che la sala aveva probabilmente già conosciuto nel corso della seconda metà del XIX secolo e che ha condiviso con molti altri ambienti della Galleria, appartiene a una fase ormai superata della storia di questo museo. È questa la ragione principale per cui il rinato Terrazzo delle Carte geografiche è privo di sculture greche e romane. Una classe di materiali come questa, che non ha mai realmente connotato la storia di questo ambiente né da un punto di vista architettonico, né da quello collezionistico, avrebbe finito per sembrare ancora una volta un semplice complemento di arredo, oltre a costituire un fattore di disturbo in uno dei pochissimi ambienti del complesso vasariano che abbiano mantenuto il loro originario aspetto cinquecentesco.

1 BDU, ms. 76, c. 61v (cfr. *App. doc.*, nn. 11-12).

2 GALDY 2009 p. 35.

3 Ivi, p. 36.

4 Deposito di Villa Corsini a Castello, inv. MAF 13795.

5 GORI 1734, pp. 62-63, tav. LXI.

6 BDU, ms. 82, n. 312. L'opera passò in seguito nel gabinetto dell'Ermafrodito, dove è ancora ricordata dall'inventario del 1825 (BDU, ms. 175, n. 101).

7 ASU, *Inventario Sculture* 1914, n. 279. Per le vicende collezionistiche di questa scultura si veda Vincenzo Saladino in *Palazzo Pitti* 2003, pp. 650-651, cat. 181.

8 ASF, *Corte dei Conti*, 71, n. 1073.

9 Per la cui identificazione e vicende collezionistiche si rimanda al contributo di Filippo Camerota in questo volume, p. 127.

10 MANSUELLI 1958-1961, vol. I (1958), pp. 82-83, n. 53; GIOVANNINI 1984, pp. 139-140, 146-147.

11 PELLI BENCIVENNI 1779, p. XIII.

12 BDU, ms. 38, miscellanea, c. 307r. Si riporta per intero il passo in questione: "La 2ª camera detta delle Matematiche si dee ornare di mezzane sculture secondo l'ordine venuto dalla R. Segreteria. Vi si aduneranno le minori statue ed i busti che avanzano alle due serie, piedistalli in legno e nel mezzo l'Ermafrodito. Se piacerà aumentarla dei piccoli pezzi che ora sono nella Tribuna e così renderla un gabinetto di scultura mezzana e piccola, non potrà ritenersi la carta della Toscana dipinta nelle pareti giacchè simili statuette non si godono se non sopra mensole o ripiani collocati in alto. Se paresse meglio di conservarla a queste statuette converrà trovar luogo in qualche gabinetto di quadreria e mescolarle con le pitture".

13 Per le vicende collezionistiche della raccolta di piccola plastica in marmo, bronzo e pietre preziose presente sui palchetti della Tribuna si veda CONTICELLI 2016.

14 BDU, ms. 38, ins. I, c. 4v. "La serie degli Augusti par che debba occupare tutto e solo il corridoio, rimuovendo da esso quelle teste di Uomini Illustri che ora vi sono. Esse potran far l'ornamento o della Stanza delle Matematiche, se pur non ostasse la grandezza di due o tre busti, o anche dell'Andito Vecchio che non ha alcun richiamo per la massima parte dei forestieri".

15 LANZI 1782, p. 77. L'ambiente era affacciato sul III corridoio.

16 Ivi, pp. 207-210.

17 Per queste vicende allestitive si rimanda al contributo di Daniela Parenti in questo volume, pp. 159-161.

18 PIERACCINI 1907, pp. 214-215.

19 PIERACCINI 1901, pp. 213-220.

20 Nella prima metà dell'Ottocento era sullo scalone, dove lo raffigurano dipinti dell'epoca.

Transitò sicuramente dal II corridoio (MANSUELLI 1958-1961, vol. II [1961], p. 137, n. 177) prima di essere sistemato nella seconda sala della Pittura toscana, dove lo ricorda anche l'inventario ASU, *Inventario Sculture* 1914, n. 233. Al ritorno al museo dopo la Seconda guerra mondiale fu sistemato nella sala XV, per poi finire nei depositi, dove lo ricorda Guido Mansuelli. Oggi è sistemato nella testata del III corridoio.

21 ASU, *Inventario Sculture* 1914, n. 241. Nella prima metà del XIX secolo il gruppo si trovava nel III corridoio (MANSUELLI 1958-1961, vol. I [1958], pp. 147-148, n. 117), per poi passare nella seconda sala della Pittura toscana, dove lo ricorda anche l'inventario del 1914. Dopo la Seconda guerra mondiale fu sistemato nel II corridoio prima di riprendere, con il riordino degli anni novanta del secolo scorso, il luogo occupato nel XVIII, alla fine del primo corridoio sul lato finestre.

22 ASU, *Inventario Sculture* 1914, n. 610. Per le vicende di questa statua, giunta da Pitti in Galleria nel 1777, si veda Vincenzo Saladino in *Palazzo Pitti* 2003, p. 514, cat. 37. Dai primi anni 2000 la statua è tornata agli Uffizi ed è attualmente esposta nel verone del primo piano.

23 ASU, *Inventario Sculture* 1914, n. 611. La statua era giunta agli Uffizi dall'Accademia alla fine del XIX secolo e fu inventariata per la prima volta solo nel 1881 (MANSUELLI 1958-1961, vol. I [1958], p. 51, n. 28).

24 Per queste vicende architettoniche si rimanda al contributo di Daniela Smalzi in questo volume, pp. 23-24.

25 ASU, *Inventario Sculture* 1914, n. 238. La statua, giunta in Galleria dalla Villa di Poggio Imperiale nel 1780, fu a lungo nel III corridoio, dove la ricorda ancora il Mansuelli (per le vicende collezionistiche di quest'opera si veda PAOLUCCI 2013, pp. 131-133). Confinata nei depositi alla fine del secolo scorso, è oggi sistemata nella sala della Medusa di Caravaggio, al primo piano del complesso degli Uffizi.

26 R. Galleria 1921, pp. 13-16.

27 R. Galleria 1929, p. 59.

28 L'inventario del 1914 censisce le due statue ancora nel I corridoio. La prima, con numero 114, alla metà del XVIII secolo era nel corridoio di levante (MANSUELLI 1958-1961, vol. I [1958], p. 75, n. 8). La seconda (con il numero 91; ivi, pp. 36-37, n. 9) è ricordata per la prima volta dall'inventario del 1769 (ASF, *Corte dei Conti*, 71, n. 3812), che la indica nella sala dei Vasi etruschi.

29 ASU, *Inventario Sculture* 1914, n. 308 (MANSUELLI 1958-1961, vol. I [1958], p. 34, n.7). Il torso, proveniente da Villa Medici da dove giunse agli Uffizi nel 1783 (CECCHI, GASPARRI 2009, pp. 266-267, n. 378), si trovava in precedenza nella sala ottocentesca dell'Ermafrodito sin dall'inaugurazione di quello spazio avvenuta nel 1825 (per le vicende costruttive e museologiche di questo ambiente si veda MUSCILLO 2016, pp. 97-100).

30 MANSUELLI 1958-1961, vol. I (1958), pp. 206-207, n. 207.

31 GODOLI 1981, p. 13.

32 Ivi, p. 15, fig. 3.



I DIPINTI DEGLI ANTICHI MAESTRI: ALLESTIMENTI TRA OTTO E NOVECENTO

Daniela Parenti

La trasformazione del Terrazzo delle Carte geografiche in sala espositiva della quadreria coincide con la direzione della Galleria degli Uffizi di Paolo Feroni, in carica dal 1860 al 1864, e rappresenta uno degli aspetti di novità dell’allestimento del museo negli anni che seguono l’annessione della Toscana al Regno d’Italia. L’operazione si inserisce in quel complesso riordinamento della Galleria che, nella scia dell’indirizzo manifestatosi già all’epoca dei primi governi lorenesi, vide la graduale espulsione di nuclei collezionistici considerati qualitativamente meno eccelsi o giudicati avulsi dal contesto, a favore dell’incremento numerico delle collezioni e in particolare della raccolta di dipinti, arricchitasi delle opere arrivate dalle ex residenze medicee, dalle soppressioni di enti amministrativi e religiosi, da un’accorta politica di acquisti e scambi. Dopo l’Unità d’Italia, questo processo si declinò nella progressiva ma inarrestabile trasformazione della Galleria in pinacoteca, vocazione resa possibile dalla creazione di nuovi musei, come il Museo Nazionale nel Palazzo del Podestà, inaugurato nel 1865, dove furono dirottate le sculture rinascimentali, i bronzi, le gemme’.

Lo spazio espositivo ricavato nel Terrazzo delle Carte geografiche, che prese il nome di sala degli Antichi Maestri, venne progettato da Paolo Feroni nel 1861 con la principale intenzione di trovare posto nell’allestimento per alcuni dipinti di notevole importanza relegati nei depositi. Nel bilancio di previsione di quell’anno non compare alcun accenno alla programmazione di spese e lavori connessi col nuovo allestimento, ma già nel maggio 1861 vi si lavorava, come si evince da una istanza inoltrata da Feroni al direttore delle Reali Fabbriche, in cui il nobiluomo richiedeva l’intervento di un imbianchino per la tinteggiatura dei paramenti applicati nella sala: “Inoltre sarei a pregare la somma bontà di V.S.Ill.ma che volesse degnarsi ordinare che l’imbianchino Catani ammannisca e dia un colore a certe tele che ho fatto soprammettere alle pareti dipinte a carte geografiche della stanza del vecchio medagliere, onde possa utilizzarsi questa stanza esponendovi dei quadri di pregio distinti che per la maggior parte esistenti nei magazzini”². La sala col nuovo allestimento venne aperta al pubblico all’inizio di settembre 1861, come si desume da una lettera inviata da Feroni all’Ufficio Centrale della Pubblica Istruzione datata 31 agosto 1861: “[...] le faccio considerare come per i riattamenti voluti nei corniciami, come nei quadri, onde mettere questa R. Galleria in grado di ben figurare, e più la sistemazione della nuova stanza degli Antichi Maestri che andrà ad aprirsi nell’entrante settimana, non posso disporre di nessun risparmio [...]”³. I tempi dell’allestimento furono probabilmente condizionati dall’imminente inaugurazione, il 15 settembre 1861, della prima Esposizione Nazionale Italiana, in vista della quale Feroni rassicurava il Ministero circa il decoro delle gallerie fiorentine, menzionando fra i lavori fatti in questa occasione anche l’apertura della nuova sala⁴.

Seppure dunque le ragioni dell’inserimento del Terrazzo delle Carte geografiche nel percorso della pinacoteca risiedessero nella necessità di reperire nuovo spazio espositivo, l’intitolazione agli Antichi Maestri rispondeva al clima imperante volto alla celebrazione dell’identità nazionale e delle glorie patrie, oltre che al personale interesse di Paolo Feroni, pittore e conoscitore d’arte, di cui Aurelio Gotti scriveva in commemorazione: “le opere dei nostri antichi erano a lui molto più care che di quelle nelle quali aveva pure cercato e non invano di procurare onore a sé medesimo. L’Italia aveva posto nelle sue mani una bella



FIG. 1: Il Terrazzo delle Carte geografiche fra il 1890 e il 1906 (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico, n. 52834)

parte delle proprie gioie più preziose ed egli le custodiva gelosamente come la più invidiabile ricchezza della nuova nazione”⁵.

Dal 1861 il Terrazzo ospitò dunque un cospicuo numero di dipinti degli ‘antichi maestri’ della scuola toscana, in continuità con le opere esposte nelle due sale vicine e nel corridoio di levante. L’allestimento iniziale era composto da ventitré tavole dipinte, documentato dalle guide del 1863-1864, nucleo che negli anni seguenti fu parzialmente modificato dall’arrivo di nuove acquisizioni e spostamenti, come si desume dalle descrizioni della sala e dagli inventari redatti prima del 1906⁶. La scelta comprendeva una ricca selezione di pittura toscana quasi esclusivamente del XV secolo, opere disposte alle pareti in più ordini, in largo numero rimosse dal fitto allestimento del corridoio di levante, a cominciare da quattro tondi di dimensioni monumentali: la *Madonna della Melagrana* di Botticelli, la *Sacra famiglia di Parte Guelfa* di Luca Signorelli, l’*Adorazione del Bambino con san Giovannino* di Lorenzo di Credi, esposta con la cornice del tondo Doni di Michelangelo, e l’*Adorazione dei Magi* del Ghirlandaio⁷. Dai corridoi provenivano anche la predella del trittico dei Linaïoli del Beato Angelico e quella con storie di san Benedetto di Neroccio de’ Landi, oltre alla *Madonna col Bambino e angeli* di Filippo Lippi, la pala della cappella del Cardinale di Portogallo dei Pollaiuolo, la *Madonna del Roseto* di Botticelli⁸. Altre due predelle, di Signorelli e Benozzo Gozzoli, erano state rimosse invece dalle sale della scuola toscana, insieme alle tavole con la *Calunnia* e l’*Adorazione dei Magi* di Botticelli, alla pala di San Giusto del Ghirlandaio, all’*Incoronazione della Vergine* del Beato Angelico⁹. Con l’allestimento di Feroni, fa il suo ingresso nella stanza anche il dittico con i ritratti dei signori di Urbino di Piero della Francesca, proveniente dalla sala della Pittura italiana, che, seppure in allestimenti diversi, permarrà in esposizione nel Terrazzo delle Carte geografiche per oltre un secolo. Comparivano poi tre opere acquistate nel 1861, cioè il politico di Giovanni da Milano, la *Sacra Conversazione* di Domenico Veneziano, la predella con storie di sant’Acacio del



FIG. 2: Il Terrazzo delle Carte geografiche dopo il 1907 (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico, n. 332294)

Bachiacca¹⁰. Erano infine state tratte dai depositi le tavole con la *Fortezza* di Botticelli e la *Prudenza* di Piero del Pollaiuolo, parte del ciclo pittorico per l’antico Tribunale della Mercanzia, la predella con storie di san Pietro di Giovanni dal Ponte già nella chiesa di San Pier Scheraggio e un mobile contenente le scene dei Trionfi di Fama, Amore, Morte ed Eternità dello Scheggia, tutte opere che avevano già fatto parte del gabinetto dei Quadri antichi allestito da Luigi Lanzi entro il 1782¹¹. Oltre alla creazione di piccoli nuclei monografici, fra i quali particolarmente cospicuo appare già quello dedicato a Botticelli, si riscontra la presenza di opere accomunate dal formato – tondi, predelle, pale quadre – che probabilmente aiutavano a impaginare con una certa simmetria i dipinti, attenuando l’effetto di caotico affastellamento determinato dall’alto numero di pezzi raccolti. Nelle guide non viene specificata la disposizione delle opere sulle pareti, ad eccezione del mobile che conteneva le scene con i Trionfi, sistemato fra le due finestre sulla parete orientale.

Negli anni che seguirono, l’allestimento della sala degli Antichi Maestri accolse altre illustri acquisizioni, prima fra tutte l’*Annunciazione* di Leonardo da Vinci, giunta agli Uffizi nel 1867. Dal convento fiorentino di Santa Maria Maddalena dei Pazzi pervennero inoltre nel 1865 la tavola con i *santi Stefano, Giacomo Maggiore e Pietro* del Ghirlandaio e, nel 1872, l’*Annunciazione* di Botticelli, opere che presero il posto di altri dipinti¹². L’inventario redatto nel 1880-1881 dà un quadro esatto delle opere allora esposte nel Terrazzo (sala degli Antichi Maestri, da 1383 a 1407), situazione per sommi capi confermata dall’inventario 1890 redatto da Cesare Rigoni (da 1597 a 1622)¹³, dove tuttavia l’ambiente ha assunto il nome di ‘terza sala della Scuola toscana’ e l’allestimento ha subito alcune modifiche, fra cui l’ingresso della *Madonna del Magnificat* di Botticelli¹⁴. Le fotografie eseguite in quest’epoca (fig. 1) documentano l’aspetto della sala, con le pareti coperte dalle stoffe come nell’allestimento del 1861, sopra le quali appoggiavano i dipinti, ove possibile appesi per mezzo di barre fissate in alto. Sulla parete meridionale, riedificata pochi anni prima, si notano alcune opere di grande formato sistemate tramite



FIG. 3: Dittico con i ritratti dei signori di Urbino di Piero della Francesca (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico, n. 94924)

FIG. 4: Il Terrazzo delle Carte geografiche nel 1952 (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico, n. 69191)



ganci infissi nel muro, metodo che, seppure sporadicamente, sembra aver riguardato anche alcuni dipinti sistemati sugli altri lati della sala, come nel caso della *Madonna col Bambino* di Filippo Lippi, assicurata sulla parete del *Dominio senese* tramite cerniere che ne consentivano l'inclinazione ottimale in virtù della luce.

La numerazione delle sale indicata nelle guide ottocentesche evidenzia come ancora nella seconda metà del XIX secolo l'assenza nella Galleria di una separazione fra entrata e uscita, situazione risolta solo nel 1967 col ripristino dello scalone situato a metà del corridoio di ponente¹⁵, condizionasse sensibilmente l'ordinamento museografico. Il percorso, che dunque aveva l'entrata e l'uscita all'inizio del corridoio di levante in corrispondenza dello scalone e del vestibolo progettati da Zanobi Del Rosso nell'ultimo quarto del XVIII secolo, rispondeva ancora all'impaginazione impostata da Luigi Lanzi, che scriveva: “E siccome il forestiere, che ha compiuto il giro del corridore, trovasi al primo gabinetto a ponente; da questa parte mi fo a descrivere ciò che resta; tanto più che seguendo quest'ordine, le camere di pittura porgono più diletto e più istruzione; [...]”¹⁶. Il percorso di visita continuava dunque a privilegiare i tre corridoi dove, alternati alle sculture, erano disposti in ordine cronologico i dipinti della scuola italiana. L'esposizione iniziava nel corridoio di levante con la ‘maniera greca’ rappresentata dalla *Madonna col Bambino* di Andreas Ritzos¹⁷, preambolo alle opere dei primitivi toscani, per poi continuare con i dipinti rinascimentali e la maniera moderna, e infine chiudersi nel corridoio di ponente con i quadri dei secoli XVII-XVIII. Il percorso a ritroso per tornare all'ingresso/uscita passava attraverso i *cabinets* che si snodavano parallelamente ai corridoi, organizzati per generi e scuole, e si concludeva nel corridoio di levante con le sale della scuola toscana, identificate dai numeri 25-26, cui si aggiunse dal 1861 la sala 27 (fig. 5), dedicata agli Antichi Maestri, che prese poi il nome di terza sala della Scuola toscana.

Per ovviare alla sempre più pressante necessità di ampliare gli spazi espositivi, nel 1890, parallelamente all'arrivo del nuovo direttore Enrico Ridolfi al posto di Aurelio Gotti, agli Uffizi furono avviati i lavori per la trasformazione del volume della ex sala del Senato, già antico Teatro Mediceo, in nuove sale per l'allestimento permanente, su progetto di Luigi Del Moro¹⁸. Con tali spazi sarebbe stato possibile riorganizzare l'allestimento delle opere della scuola toscana tenendo conto anche dell'arrivo imminente del

patrimonio dell'ospedale di Santa Maria Nuova, in corso di acquisto, e riordinare l'allestimento complessivo della pittura togliendo dai corridoi i numerosi dipinti esposti “veramente con poco decoro”¹⁹. Il piano definitivo di riallestimento immaginato da Enrico Ridolfi, che avrebbe voluto ridistribuire le opere della scuola toscana su sette sale invece che su tre, non ebbe tuttavia compimento a causa dell'assenza di fondi, esito vissuto con amarezza dal direttore, che nel 1903 scelse il pensionamento.

Fu Corrado Ricci a procedere, nel triennio in cui ebbe la direzione delle Gallerie fiorentine, dal 1903 al 1906, a una generale riorganizzazione delle collezioni e alla sistemazione delle nuove sale degli Uffizi, di cui dà conto la guida di Eugenio Pieraccini del 1907²⁰. Contemporaneamente, la ‘riscoperta’ delle pitture murali delle carte geografiche nel 1906 portò all'espulsione dei dipinti mobili e a un riallestimento della sala che, a parte gli arazzi con storie di Cesare²¹ scelti per coprire la parete sud, un'idea già lanciata da Ridolfi per l'allestimento del vestibolo e dei corridoi, privilegiava opere di pittura e scultura che non necessitassero di essere ancorate a parete. Insieme ai pochi pezzi di scultura classica²², furono perciò sistemate al centro della stanza opere che per la loro natura necessitassero di un'esposizione fronte/retro, cioè il trittico portatile allora attribuito a Fiorenzo di Lorenzo²³, acquistato nel 1905, l'*Annunciazione* di Melozzo da Forlì²⁴, arrivata nel 1906, il dittico di Piero della Francesca, per il quale Corrado Ricci aveva fatto realizzare la nuova cornice giudicata da Giovanni Poggi “bellissima”²⁵. Maud Cruttwell specificava che tutti i dipinti esposti nella sala si trovavano su cavalletti, situazione confermata dalle fotografie dell'epoca (fig. 2); la studiosa menziona anche il permanere nella sala del “curved pedestal, possily a reading pulpit, with four paintings representing Triumphs [...]”, il mobile con i *Trionfi* dello Scheggia, ora spostato più al centro²⁶.

Fra gli interventi del primo ventennio del XX secolo, è da ricordare anche il rifacimento del pavimento con la tecnica del mosaico alla veneziana, visibile in una fotografia della stanza scattata nel 1927 (fig. 3, p. 156), al posto del laterizio evidente nelle riproduzioni più antiche (figg. 1-2). Il rinnovamento si inserisce probabilmente nella campagna di lavori che a partire dal 1909 interessò le sale dell'antica armeria nell'ala di levante. Il progetto iniziale, che prevedeva la sostituzione del vecchio laterizio con “quadroni in cotto d'Imola”, fu ben presto mutato optando per la tecnica del mosaico veneziano, decisione che venne comunicata per approvazione alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti all'inizio del 1911²⁷. Fra le carte d'archivio inerenti tali lavori, è presente anche una perizia per il rifacimento del pavimento delle sale della Pittura toscana e della ‘sala degli Antichi Maestri’. Sebbene non siano stati rintracciati ulteriori documenti che attestino l'effettiva realizzazione di questo intervento, sembra tuttavia verosimile che la campagna di sostituzione dei vecchi impiantiti condotta in questi anni sia stata estesa anche a questi ambienti espositivi, sulla scia dell'esortazione a proseguire i lavori pervenuta dal Ministero nel 1911 contestualmente all'approvazione della variazione del progetto.

Dopo la parentesi della guerra, Giovanni Poggi, che nel 1912 aveva assunto la direzione degli Uffizi, avviò una complessa revisione delle collezioni delle gallerie fiorentine, procedendo a scambi cospicui fra i vari istituti. Lo svuotamento dei corridoi dai dipinti che occupavano le pareti determinò anche una diversa organizzazione del percorso, sancita dalla nuova numerazione delle sale, che ora prendeva l'avvio dalla cosiddetta sala archeologica all'inizio del corridoio di levante (sala 1) e proseguiva attraverso le sale ricavate nell'ex sala del Senato, scelte per contenere tutta la pittura toscana fino al XVI secolo²⁸. L'allestimento del Terrazzo delle Carte geografiche, ora sala IX, vide, per ciò che riguarda la pittura, il trasferimento del trittico umbro Inv. 1890, n. 3294 nelle adiacenti sale destinate alla pittura umbra e senese, oltre alla rimozione del mobile con i *Trionfi* dello Scheggia²⁹. Non si escludeva comunque l'inserimento temporaneo di altre opere, come mostra la fotografia n. 7594I, dove ai due angoli ai lati degli arazzi, sulla parete sud, sono sistemati su cavalletti il ritratto di Giorgio Vasari e l'autoritratto di Giovanni da San Giovanni³⁰.

La stessa fotografia, scattata prima del 1928, quando i due arazzi furono inviati al Museo di Castel Sant'Angelo a Roma per essere sostituiti da un altro di maggiori dimensioni³¹, evidenzia anche la realizzazione di un apposito cavalletto in stile pseudorinascimentale per il dittico di Piero della Francesca (fig. 3).

Nel secondo dopoguerra, con l'accrescimento della superficie espositiva ottenuto dall'aggiunta del salone poi destinato a diventare la sala di Botticelli³², anche il Terrazzo delle Carte geografiche fu rivisto nell'allestimento ospitando alla riapertura, nel 1948, le opere di piccolo formato di Sandro Botticelli, insieme al dittico di Piero della Francesca e all'*Annunciazione* di Melozzo³³. Il riordinamento del museo promosso da Roberto Salvini, alla direzione degli Uffizi dal 1949, ridusse i pezzi in esposizione nella sala, dove l'*Annunciazione* di Leonardo da Vinci troneggiava ora davanti a un tendaggio messo a coprire la pittura murale con l'*Isola d'Elba*. Sulla stessa parete, a destra venne affisso il tondo con l'*Adorazione del Bambino* di Lorenzo di Credi, mentre a sinistra permanevano i *Ritratti dei duchi di Urbino*, opere “di tale altezza e preziosità da aver bisogno di un particolare isolamento e da consigliare pertanto di lasciarli, eliminando tuttavia



FIG. 5: Pianta degli Uffizi nel 1867 (*Catalogue de la R. Galerie de Florence*, 1867)



FIG. 6: Il Terrazzo con gli strumenti scientifici presenti nell'allestimento degli anni ottanta



FIG. 7: Il Terrazzo con l’allestimento temporaneo della mostra sulla tavola Doria nel 2014

l’orribile falso dell’incorniciatura, dove si trovano nell’appartata saletta delle carte geografiche”³⁴ (fig. 4). Il trasferimento del dittico di Piero della Francesca nella sala 7, accanto ai maestri del primo Rinascimento, avvenne sempre per opera di Salvini nel 1956, col riordinamento delle sale dei primitivi rinnovate su progetto di Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci e Luigi Scarpa³⁵.

La sistemazione della sala 15, dedicata a Leonardo, completata nel 1980, vide la definitiva collocazione dell’*Annunciazione* di Monte Oliveto a fianco delle altre opere vinciane, sistemate in quella stessa sala all’epoca del directorato di Luciano Berti³⁶. Il Terrazzo delle Carte geografiche non cessò tuttavia di far parte del percorso della pinacoteca, accogliendo dal 1980 alcune opere fiamminghe del Quattrocento, sistemate su pannelli ai lati della pittura murale dell’*Isola d’Elba*, oltre alle copie di strumenti scientifici appartenuti a Galileo Galilei che intendevano evocare l’antico terrazzo delle Matematiche di epoca medicea³⁷ (fig. 6, p. 172). Lo spostamento dei dipinti fiamminghi nelle salette dopo la Tribuna, alla fine del 1987, sancì la definitiva liberazione del Terrazzo delle Carte geografiche da opere di pittura da cavalletto, sebbene non siano mancate occasioni in cui siano ivi stati allestiti piccoli eventi espositivi temporanei, l’ultimo dei quali, nel 2014, dedicato alla copia della *Battaglia di Anghiari* di Leonardo da Vinci, nota come tavola Doria³⁸ (fig. 7).

- 1

Si rimanda, per una visione d’insieme sulla storia degli allestimenti della Galleria degli Uffizi, a BERTI 1980; BAROCCHI 1983; *Gli Uffizi* 1983.
- 2

ASU, anno 1861, pos. R. Galleria delle Statue e Palatina, ins. 104. Il bilancio di previsione per l’anno 1861 si trova nella stessa filza, inserto 126.
- 3

La lettera si trova fra i documenti relativi all’acquisto della *Sacra Conversazione* di Domenico Veneziano, ASU, anno 1861, pos. R. Galleria delle Statue e Palatina, ins. 81.
- 4

Lettera del 12 settembre 1861, ASU, anno 1861, pos. R. Galleria delle Statue e Palatina, ins. 90.
- 5

GOTTI 1865, p. 16.
- 6

Catalogue 1864, pp. 154-161; *Catalogue* 1869, pp. 146-152; *Catalogue* 1882, pp. 206-210; RIGONI 1891, pp. 219-223; *Catalogue* 1897, pp. 216-220.
- 7

Opere contrassegnate nell’attuale inventario dei dipinti (ASU, *Inventario Generale* 1890-) dai numeri 1607, 1605, 1599, 1619. Tutte le opere citate in questo testo sono segnalate con l’attuale attribuzione, quando non esplicitamente indicato altrimenti.
- 8

ASU, *Inventario Generale* 1890-, nn. 880, 1602, 1598, 1605, 1601.
- 9

ASU, *Inventario Generale* 1890-, nn. 1613, 886, 1496, 881, 882, 1612.
- 10

ASU, *Inventario Generale* 1890-, nn. 459, 884, 877; il dittico di Piero della Francesca ha i numeri 1615, 3342.
- 11

ASU, *Inventario Generale* 1890-, nn. 1606, 1610, 1620, 1611. LANZI 1782, pp. 62-71. L’elenco delle opere presenti nel gabinetto delle Pitture antiche è riportato in *Catalogo delle pitture* 2004, pp. 300-303. In generale, si veda *La Galleria rinnovata* 2008.
- 12

ASU, *Inventario Generale* 1890-, nn. 1621, 1608. Fra le opere tolte dalla sala per far posto ai nuovi ingressi, erano le due tavole con la *Madonna in trono e santi* di Domenico Veneziano e Ghirlandaio, che il direttore Aurelio Gotti fece spostare nella sala allestita nel corridoio di ponente per l’*Incoronazione della Vergine* di Lorenzo Monaco; GOTTI 1875, p. 284. *Catalogue* 1882, pp. 122-126.
- 13

ASU, *Inventario Generale* 1880-1881; ASU, *Inventario Generale* 1890-.
- 14

ASU, *Inventario Generale* 1890-, n. 1609.
- 15

BEMPORAD 1980, pp. 49-58; MIGNANI 1994, pp. 85-90.
- 16

LANZI 1782, p. 45.
- 17

ASU, *Inventario Generale* 1890-, n. 3886, ora alla Galleria dell’Accademia.
- 18

RIDOLFI 1905, pp. 7-9; MIGNANI 1978, pp. 27-29; GODOLI 1999 (2000).
- 19

RIDOLFI 1905, p. 8.
- 20

PIERACCINI 1907. STROCCHI 2005; INNOCENTI 2003 (2004).
- 21

ASU, *Inventario Arazzi* 1912, nn. 147, 188.
- 22

Per i quali si rimanda al contributo di Fabrizio Paolucci in questo volume, pp. 155-156.
- 23

ASU, *Inventario Generale* 1890-, n. 3274, oggi al Museo di San Marco.
- 24

ASU, *Inventario Generale* 1890-, nn. 3341, 3343.
- 25

Lettera di Giovanni Poggi a Corrado Ricci menzionata in *Primi anni* 2011, p. 44. La stessa cornice, che ancora inquadra i due ritratti, sarà molti anni più tardi definita da Roberto Salvini “orribile falso” (si veda più avanti nel testo). Per le opere in esposizione, *R. Galleria* 1909.
- 26

CRUTTWELL 1907, pp. 85-87.
- 27

ASU, anno 1909, pos. Galleria degli Uffizi, ins. 14; ASU, anno 1911, pos. Galleria degli Uffizi, ins. 20; ASU, anno 1912, pos. Galleria degli Uffizi, ins. 6.
- 28

GRIFONI 2007, pp. 54-55.
- 29

R. Galleria 1926, p. 39.
- 30

ASU, *Inventario Generale* 1890-, nn. 1709 e 1724.
- 31

ASU, *Inventario Arazzi* 1912, n. 104; il trasferimento a Castel Sant’Angelo è registrato nello stesso inventario ai numeri 147 e 188.
- 32

BERTI, BEMPORAD 1978; *Gli Uffizi* 1994.
- 33

Galleria degli Uffizi 1948, pp. 33-34; BERTI 1980, p. 41.
- 34

SALVINI 1951, p. 37; *Galleria degli Uffizi* 1952, pp. 33-34; *Gli Uffizi* 1994, fig. 89.
- 35

Galleria degli Uffizi 1956.
- 36

MIGNANI 1994, pp. 85-90; GRIFONI 2007, pp. 75-78; Caneva, in *Inaugurazione della Sala* 1980, pp. 13-17.
- 37

Vi erano esposte le opere di Hans Memling e i ritratti dei coniugi Baroncelli. ASU, *Inventario Generale* 1890-, nn. 1024, 1100, 1090, 1101, 1102, 1036, 8405; CANEVA, CECCHI, NATALI 1986, p. 82.
- 38

Memorie di capolavori 2014.

Antonio Godoli

Oggi, finalmente, con queste memorie qui raccolte se ne vuole celebrare il ricongiungimento al percorso di visita della Galleria (figg. 11-12). L'originale rilettura interdisciplinare ha permesso di incrociare le conoscenze e di formulare un'analisi filologica compiuta.

A panoramic view of Florence, Italy, showing the dense urban landscape with red-tiled roofs, the prominent red dome of the Florence Cathedral (Duomo) in the center, and the surrounding hills under a clear blue sky.

FIG. 1: Il Terrazzo nel contesto del centro storico cittadino



FIG. 2: Veduta dal Terrazzo delle Carte geografiche



Quando dopo la metà degli anni settanta, morto Vasari (1574), si procede al completamento dell’ultimo piano loggiato degli Uffizi con la direzione dei lavori di Alfonso di Santi Parigi (fig. 13), è possibile che contestualmente si dia luogo anche alla costruzione del comodo terrazzo in cima e quasi alla metà della facciata del corpo di levante dell’edificio, orientata dalla parte opposta del corridoio che invece si affaccia verso il piazzale-cortile; il terrazzo, in prossimità della Tribuna, poggia per un lato (parete del *Dominio fiorentino*) sullo spiccatto del muro di testa meridionale del salone dei Magistrati, poi Teatro Mediceo (figg. 4-5). Prova più che evidente che il pavimento del terrazzo viene impostato circa alla medesima quota degli altri ambienti all’ultimo piano dell’edificio, come il primo corridoio della Galleria, è la presenza al perimetro del nostro spazio dell’originario basamento monocromo dipinto a grottesche a finto mosaico di tessere d’oro; invero la trascurabile differenza di quota rispetto al pavimento più alto della sala adiacente al terrazzo si spiega col lieve rialzamento delle quote dei corridoi². Ipotesi ulteriore della coincidenza temporale della costruzione del terrazzo loggiato e colonnato con gli ambienti vasariani all’ultimo piano degli Uffizi è la costanza dell’ordine architettonico dorico tuscanico presente nel loggiato dei corridoi della Galleria. Le piante topografiche di Firenze del Bonsignori (1584 e 1594) non individuano né chiariscono la collocazione del terrazzo³ e appaiono persino incoerenti; sembrano basarsi su dati precedenti per quanto riguarda l’ultimo piano degli Uffizi, che invece a quel tempo era già stato costruito, tuttavia riportano abbastanza fedelmente il volume della Tribuna. Potrebbe escludersi l’esistenza di una qualche originaria soffittatura del terrazzo, decorata o dipinta; difficilmente infatti, solo a distanza di qualche anno dall’esecuzione, sarebbe stata rimossa per farvi trovare posto ai quadri giunti dal romano Palazzo Firenze. L’orditura principale del tetto era con travi a vista, eventualmente pitturate come si usava, sostituite nei recenti anni settanta dall’attuale orditura metallica al pari degli interventi che contemporaneamente avevano interessato tutte le coperture del primo corridoio e delle salette affrescate dopo la Tribuna. La scelta si dovette in primo luogo a motivi di sicurezza per sventare ogni pericolo d’incendio, ma anche a ragioni strutturali per alleggerire il carico dei preziosi soffitti affrescati, che furono “appesi” alla nuova orditura di ferro.

FIG. 3: Ipotesi di restituzione del Terrazzo loggiato



FIG. 4: Il Terrazzo loggiato fra la Tribuna e il volume dell'ex Teatro Mediceo

Non è difficile affermare come siano rimasti invariati la configurazione e l'aspetto di questo luogo, presente nelle vicende della Galleria lungo l'intero spazio temporale della sua esistenza, mentre gli assetti museografici delle collezioni, indagati nel volume grazie ai preziosi e inediti contributi, hanno subito molteplici mutamenti portati dalle diverse temperie culturali. Un capitolo importante fu quello della presenza nel Terrazzo e nell'adiacente Stanzino, a partire dalla seconda metà del Seicento e per un secolo fino alla riforma lorenese della Galleria, della raccolta di strumenti scientifici provenienti dalle collezioni del cardinal Leopoldo, fondatore dell'Accademia del Cimento e a cui può ascriversi gran parte della strumentaria galileiana⁴. A testimonianza e memoria di quella fase museografica, all'inizio degli anni ottanta del Novecento una convenzione fra le direzioni degli Uffizi (Luciano Berti) e dell'allora Istituto e Museo di Storia della Scienza oggi Museo Galileo (Maria Luisa Righini Bonelli) permise di esporre nella sala delle Carte geografiche le copie del cannocchiale, dell'astrolabio grande e del compasso geometrico appartenuti a Galileo (fig. 6) e presenti agli Uffizi fino al loro trasferimento al Museo di Storia Naturale di via Romana⁵.

Riguardo alla permanenza di segni relativi all'immagine formale dello spazio interno del vano, questo risulta in primo luogo evidente nel soffitto con le tele dello Zucchi, riquadrate all'interno della loro struttura portante che conserva il suo rivestimento originale dipinto, ora restaurato misurandone e conservando gli studiati equilibri cromatici⁶. La pavimentazione, che, anche con l'ausilio di fotografie storiche, come scritto nei vari saggi, dimostra di aver avuto molteplici fasi e redazioni più a motivo di ammodernamento che di coerenza formale con i caratteri architettonici prevalenti, è ora ricostituita riferendoci all'ammattinato originario di cui furono individuate porzioni nel primo corridoio⁷, a rettangoli di cotto imprunetino lavorato a mano, posato a spina e stuccato a grassello di calce. Per le pareti a nord e a ovest con le corografie rispettivamente dei territori fiorentino e senese, adesso, dopo l'eliminazione delle numerose successive ridipinture, si ritrova un'immagine meno falsamente pittorica ma più aderente all'idea fondante dell'allusione al foglio oggetto della restituzione cartografica e agrimensoria⁸. L'osservazione della loggia dall'esterno, oltre a mostrare la notevole sporgenza della gronda, caratteristica delle coperture del complesso vasariano, evidenzia la bocciardatura del fusto della colonna (fig. 8) risalente al tempo della parziale muratura dell'intercolumnnio. Un elemento di fabbrica anomalo quale il cornicione modanato del davanzale, che fuoriesce in modo abnorme, a guisa di moncone, dallo spigolo esterno, specie se paragonato alla sua altra estremità (fig. 7), è rivelatore di una fase costruttiva assai complessa che Daniela Smalzi è riuscita finalmente a dipanare e ricostruire sui



documenti d'archivio, portandoci la soluzione dell'enigma finora mai risolto della pianta dell'Isola d'Elba dipinta in modo affatto differente rispetto alle carte murali dei domini fiorentino e senese. La cornice di pietra serena resecata e frantumata è prova dell'intento progettuale, che non ebbe seguito, di costruire una doppia branca di scale che dal primo piano arrivasse al soprastante piano della Galleria; questo elemento lapideo fuoriuscente, spia della demolizione e ricostruzione con arretramento del muro sud del terrazzo con l'Elba, sarebbe poi servito da solido ammorsamento per la muratura del nuovo corpo di scale⁹. La permanenza di questo particolare ha contribuito a comprendere, nel vivo del corpo murario, una controversa vicenda dei lavori architettonici. Ciò, sia doveroso dirlo, proprio in virtù del sapiente metodo di restauro conservativo di un architetto esperto e coscienzioso quale fu Nello Bemporad (1915-1985), autore dei restauri del terrazzo negli anni settanta, primo estensore del progetto dei nuovi Uffizi e soprintendente ai monumenti. Resta da

0 1 2 3 4 5m

FIG. 5: Il Terrazzo loggiato fra la Tribuna e il volume dell'ex Teatro Mediceo, prospetto architettonico sul vicolo dell'Oro



FIG. 6: Copie del cannocchiale e dell’astrolabio appartenuti a Galileo nell’allestimento degli anni ottanta del Novecento

notare come la nuova irrealizzata scala¹⁰ sarebbe venuta a svolgersi in uno spazio di risulta dove i documenti accertano fra Cinque e Seicento esservi un passaggio con una “schaletta” che dalla galleria scendeva al Teatro di Baldracca¹¹, divenuto nel quarto decennio del Settecento sala di lettura della Biblioteca Magliabechiana.

Il lavoro destinato alla rifunzionalizzazione dello storico spazio architettonico e al suo adeguamento in termini di ambiente museale (figg. 7-8) ha contemplato una serie di interventi che possono essere così elencati:

– sistema elettromeccanico di controllo climatico per garantire condizioni di purezza, umidità dell’aria interna, a tutela dell’utenza e del patrimonio artistico; a fronte di specificate condizioni di progetto in relazione ai parametri di temperatura e umidità relativa (per l’esterno: inverno 0 °C – 70% ur; estate 34 °C – 50% ur; per l’interno della sala: inverno 18 °C – 50% ur; estate 26 °C – 52% ur) e in relazione ai carichi termici del vano, quali per il riscaldamento invernale 12,4 kw e per il raffreddamento estivo 12,5 kw, sono state predisposte cinque UTA (centrali di trattamento dell’aria) con diverse potenze e portata dell’aria complessiva di 2800 mc/h pari a circa quattro ricambi/ora dell’aria interna della sala; la temperatura dell’acqua alle batterie è di 60-70 °C calda e 7-12 °C refrigerata. Il sistema di controllo e regolazione DESIGO, tramite sonde alla mandata di ogni UTA, si avvale delle risorse e delle infrastrutture già presenti nell’edificio e garantisce la comunicazione con i vari componenti;

– sistemi di apparecchiature e impianti speciali di sicurezza antincendio e controllo automatizzato della densità antropica nella sala; quest’ultimo parametro è determinato grazie a dispositivi con telecamera atta a videoanalisi per il conteggio delle persone con opportuni segnalatori del superamento delle soglie prefissate;

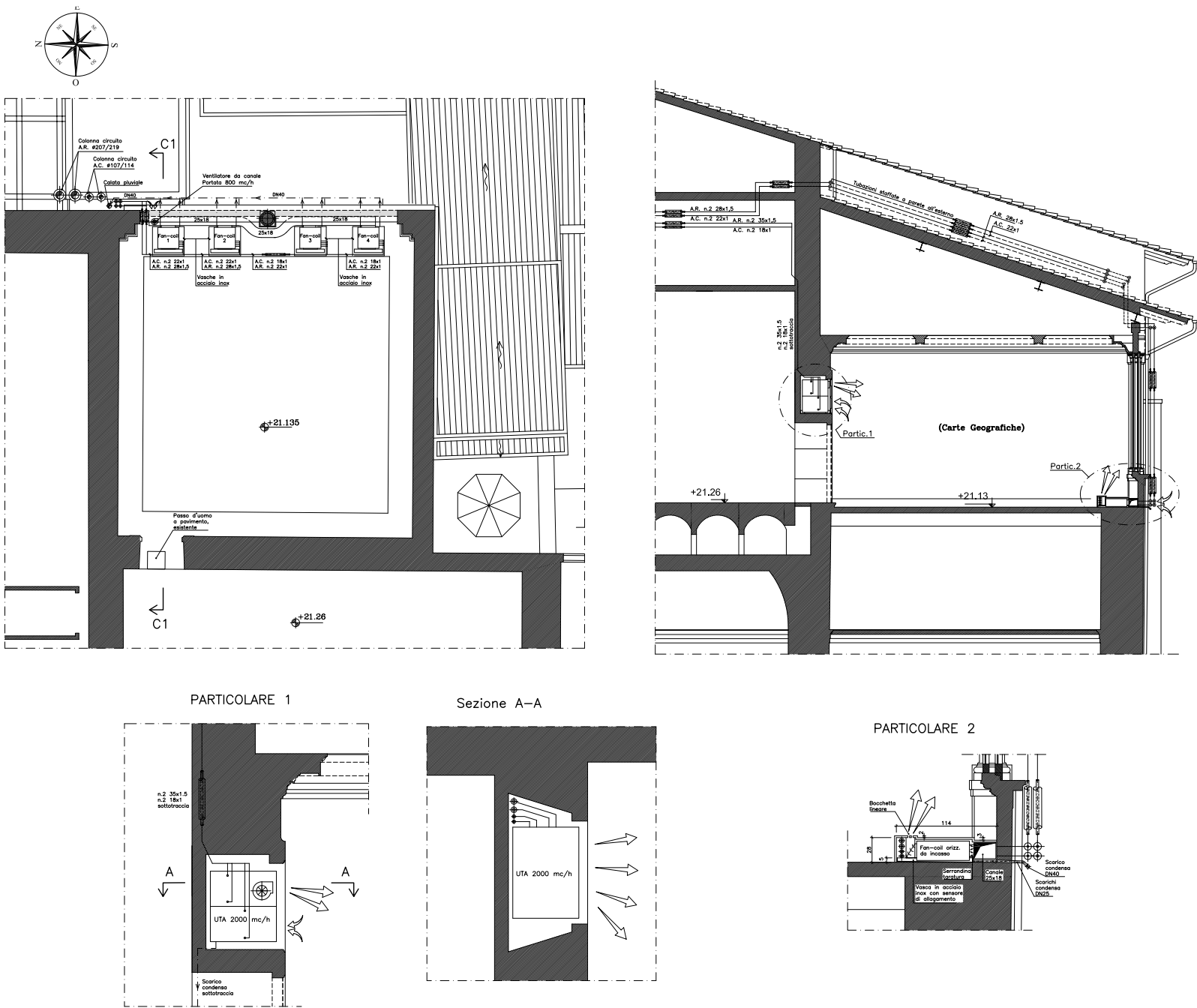
– sistema di sorgenti di luce artificiale con specifiche prestazioni illuminotecniche. Per le pareti abbiamo contemplato due tipi di sorgenti relative all’illuminazione generale e all’illuminazione di accento, rispettivamente utilizzando apparecchi lineari a moduli disposti a nastro con ottica wall washer dotati di sorgenti led di colore bianco neutro corrispondente alla temperatura di colore di 4000 K e apparecchi con ottica narrow spot dotati di sorgenti led di colore bianco caldo corrispondente alla temperatura di colore di 3000 K. Se per illuminare in modo omogeneo le grandi superfici delle mappe fiorentina e senese la prevalenza di colori freddi come l’azzurro dei mari e il verde dell’orografia ha determinato la scelta di luci ‘fredde’, la necessità di sottolineare particolari, spesso miniati in oro, ha portato all’impiego di luci ‘calde’. L’illuminazione del soffitto è risolta a mezzo di piantane agli angoli della sala, che supportano speciali apparecchi dotati di anelli da incasso per evitare abbagliamenti e luminanze, con distribuzione dell’intensità luminosa a simmetria variabile necessaria per raggiungere i quadri incassati nelle riquadrature delle travi. Per tutti gli apparecchi la gestione e il controllo dei flussi luminosi e di conseguenza degli illuminamenti sono garantiti dal sistema DALI (Digital Addressable Lighting Interface). La fondamentale e per noi preziosa componente naturale della luce, che entra principalmente nelle ore antimeridiane dall’unica grande apertura a est, è modulata e controllata, ai fini del taglio dell’irraggiamento diretto, da idonee tende a rullo servoassistite con schermatura solare collocate nell’interspazio delle doppie finestrate.



FIG. 7: Il Terrazzo visto dall’esterno. È da notare nella cornice del davanzale la differenza fra la sporgenza anomala oltre il filo di facciata a sinistra e la terminazione di destra



FIG. 8: Il capitello della colonna con la bocciardatura sul fusto per farvi aderire l’intonaco quando la loggia venne murata



FIGG. 9-10: Sezioni sul Terrazzo, stato di progetto, 2018

1 Da nord a sud i luoghi notevoli che si vedono sono Palazzo Vecchio col terrazzo di Saturno, Maiano da cui proviene la pietra serena degli Uffizi, la Sinagoga, il borgo di Settignano, Santa Croce, la Biblioteca Nazionale, in lontananza le cime del Pratomagno, il borgo di Bagno a Ripoli, la torre di San Niccolò, piazzale Michelangelo, San Salvatore al Monte, San Miniato al Monte, il viale dei Colli, Arcetri, l'Arno, il giardino Bardini, il Museo Galileo.

2 Al di sotto del settecentesco pavimento di marmo bianco e bardiglio fu individuato l'originario pavimento in laterizio. GODOLI, PETRIOLI TOFANI 1996.

3 Cfr. fig. 20 nel testo di Daniela Smalzi in questo volume, p. 35.

4 Chi scrive è l'autore del restauro della casa di Galileo ad Arcetri. GODOLI 2006; GODOLI, PALLA, RIGHINI 2016.

5 GODOLI 1983, pp. 34-35, 43.

6 Cfr. il contributo di Cristiana Todaro in questo volume, p. 221.

7 GODOLI, PETRIOLI TOFANI 1996.

8 Si può ragionevolmente affermare, dopo aver compiuto alcune interpolazioni sulle mappe murali, che il rapporto di scala sia vicino al valore approssimato di 1:30.000.

9 Ringrazio la cara amica Claudia Conforti che ci ha voluto portare sue illuminanti osservazioni.

10 Cfr. fig. 7 nel contributo di Daniela Smalzi in questo volume, p. 25.

11 BACCI 1983, p. 246.

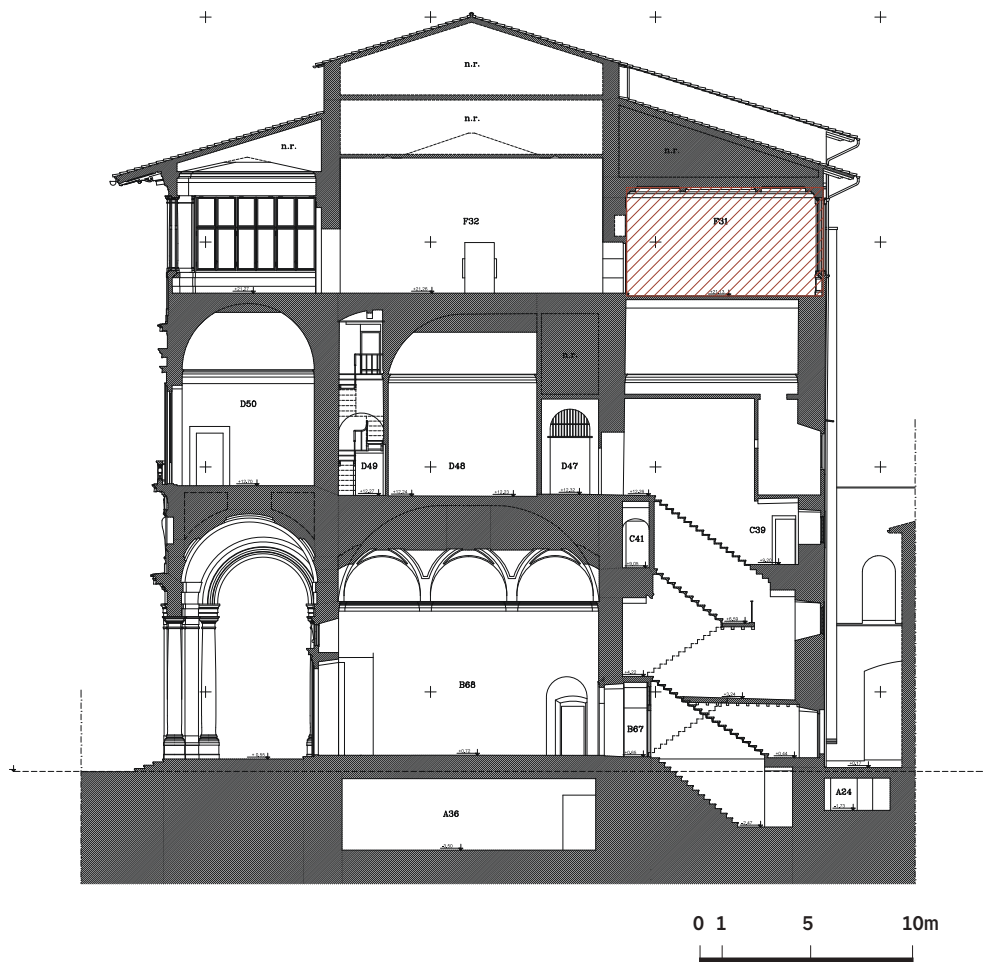
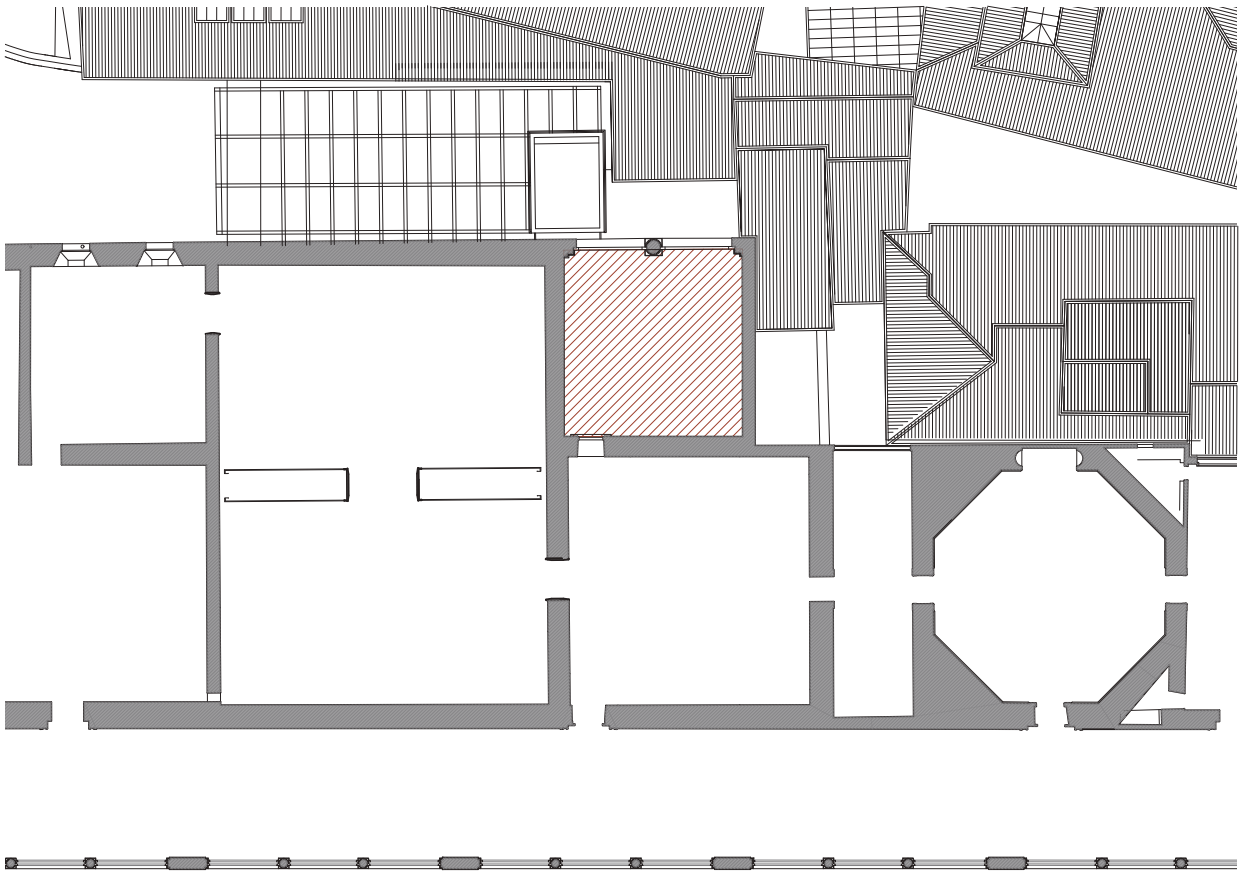


FIG. 13: Alfonso di Santi Parigi, Taccuino, 1574-1575 (BNCE, Codice Palatino 853, c. 33v)



FIGG. 11-12: L'ala orientale della Galleria: è evidenziato il volume del Terrazzo

ATLANTE ICONOGRAFICO

178	<i>Vedute del Terrazzo delle Carte geografiche</i>	194	<i>Veduta del soffitto</i>
184	Stefano Bonsignori e Ludovico Buti <i>Parete nord: Dominio vecchio dello Stato di Firenze</i>	196	Jacopo Zucchi (e Ludovico Buti) <i>Diana e le ninfe</i>
185	Stefano Bonsignori <i>Carta del Dominio vecchio dello Stato di Firenze</i> (Roma, Biblioteca Angelica)	198	Jacopo Zucchi (e Ludovico Buti) <i>Mercurio</i>
186	Stefano Bonsignori e Ludovico Buti <i>Parete nord: Dominio vecchio dello Stato di Firenze (dettaglio)</i>	200	Jacopo Zucchi (e Ludovico Buti) <i>Pan</i>
188	Stefano Bonsignori <i>Carta del Dominio nuovo dello Stato di Siena</i> (Roma, Biblioteca Angelica)	202	Jacopo Zucchi (e Ludovico Buti) <i>La Notte</i>
189	Stefano Bonsignori e Ludovico Buti <i>Parete ovest: Dominio nuovo dello Stato di Siena</i>	204	Jacopo Zucchi (e Ludovico Buti) <i>Endimione addormentato e Diana</i>
190	Anonimo della metà del XIX secolo <i>Parete sud: Isola d’Elba</i>	206	Jacopo Zucchi (e Ludovico Buti) <i>Il Silenzio</i>
192	<i>Veduta della parete finestrata</i>	208	Jacopo Zucchi (e Ludovico Buti) <i>La Fedeltà</i>
		210	Jacopo Zucchi (e Ludovico Buti) <i>La Pazienza</i>
		212	Jacopo Zucchi (e Ludovico Buti) <i>La Vigilanza</i>











Mare di

Toscana

MARE MEDITERRANEO

DE LUCCHES

SI

La Cerbaia

Lago di Fucechio

Firenze

Firenze

N

CA

SI

NA

CH

Stagno

Maremma

Volterra

PARTE

DELLO

SIENA

STATO DI SIENA

Arezzo

SSepolcro

Lago di Perugia

MPULCINO

LE

Perugia

























PARTE 2

IL RESTAURO

I dipinti murali



Cristiana Todaro

LO STUDIO E IL RESTAURO DELLE CARTE GEOGRAFICHE: PECULIARITÀ TECNICHE E CRITICITÀ CONSERVATIVE DELLE PITTURE MURALI CON LEGANTE OLEOSO

PREMESSA

La messa a punto del progetto di restauro delle decorazioni murali del Terrazzo delle Carte geografiche ha permesso di mettere in luce la specificità di un'opera complessa: variegate competenze sono occorse per comprenderne la genesi e l'evoluzione nel tempo, ponendola in relazione al contesto storico che l'ha vista nascere e all'ambiente dove questa è collocata¹.

Il settore Dipinti murali e stucchi dell'Opificio delle Pietre Dure è stato coinvolto al fine di improntare e dirigere tecnicamente questo studio, nell'intento di trovare le soluzioni metodologiche per un restauro volto a un risultato armonico, teso a rallentare i processi di degrado nel rispetto della natura dell'opera. Il progetto sarebbe rientrato nel proposito più ampio di recuperare l'ambiente nel suo insieme e con le sue potenzialità. Contestualmente al restauro dei dipinti murali, si procedeva, infatti, con quello delle tele di Jacopo Zucchi poste a soffitto e della struttura lignea decorata da Ludovico Buti, oltre che a lavori di ammodernamento degli impianti e degli infissi.

La direzione tecnica dell'intervento di restauro si è rivelata un'operazione molto complessa da diversi punti di vista, primo fra tutti la fragilità intrinseca dell'opera data dai particolari materiali costitutivi, in seconda istanza dalle vicissitudini conservative che nel tempo avevano comportato spiccate alterazioni della decorazione, come avremo modo di vedere più avanti.

Le evidenti differenze dei materiali costitutivi fra le due pareti più antiche, raffiguranti il *Dominio vecchio dello Stato di Firenze* e il *Dominio nuovo dello Stato di Siena*, e quella di più recente costruzione recante la pianta dell'Elba, e la presenza di estese ridipinture che non lasciavano intuire la loro coerenza al tessuto decorativo originario e quanto di questo fosse sopravvissuto, ponevano delle problematiche la cui risoluzione richiedeva un approfondimento sia dal punto di vista diagnostico che di conoscenza dei materiali². L'impostazione dell'intervento di restauro si è andata delineando quindi progressivamente, mano a mano che si tracciavano le risposte ai molti quesiti che questo lavoro poneva, grazie soprattutto alla sinergia dei professionisti coinvolti nel progetto³.

IL LEGANTE OLEOSO: POSSIBILITÀ TECNICHE E CRITICITÀ CONSERVATIVE

La pittura a olio su muro trova ampio utilizzo nel Cinquecento fra gli artisti che cercano nuove soluzioni espressive alternative all'affresco o da affiancare a esso⁴. Questo procedimento sfrutta le proprietà siccative caratteristiche di alcuni oli, come l'olio di lino o di noce, che permettono al legante di passare dallo stato liquido a quello solido: attraverso complessi processi chimici si ottiene la formazione di un film elastico, con ottime proprietà meccaniche e ottiche. Per favorire e velocizzare l'essiccazione dell'olio, gli artisti aggiungevano pigmenti particolarmente reattivi, come ossidi di ferro o terre, oppure colori a base di piombo, come biacca o minio.

Una volta soggetto a reticolazione e invecchiamento, il film oleoso perde in parte le caratteristiche di flessibilità a fronte di un progressivo infragilimento e di una maggiore idrofilia⁵.

Oltre a questo aspetto, i dipinti murali eseguiti a olio presentano ulteriori vulnerabilità, pertanto, un ambiente controllato può favorire la conservazione di queste opere mentre, di contro, criticità ambientali possono comportare fenomeni di degrado più o meno gravi fino alla perdita del bene.

La pittura a olio è infatti una delle tecniche più complesse da impiegarsi per la decorazione murale. Le criticità sono da leggersi principalmente per alcune sue caratteristiche, poco compatibili con un sistema poroso come quello di un intonaco su muro. La spiccata idrorepellenza dell’olio, oltre che la poca traspirabilità, rende questo legante poco adatto a un intonaco, che, come noto, necessita di scambi di umidità con l’ambiente circostante. Sappiamo infatti che, laddove il vapore acqueo, presente naturalmente in una muratura, trovi una barriera al suo transito dall’interno verso l’esterno, va ad agire su tali materiali come una sorta di spinta dal retro causando vari fenomeni di degrado, come la decoesione del film pittorico o il distacco di questo dal supporto. Soprattutto in presenza di un aumento del carico di umidità, come nel caso di infiltrazioni di acqua piovana, di umidità di risalita o altro, vi è il rischio dell’incremento esponenziale dei fenomeni di degrado: l’acqua diventa veicolo di sali solubili che, a seguito di sbalzi termici o di evaporazione del solvente, passano dalla forma liquida a quella solida cristallizzando. In presenza di uno strato non permeabile, come una pittura a olio, questo fenomeno tende a verificarsi non sul fronte del colore ma al suo tergo, causando maggior danno con la formazione delle cosiddette *subfiorescenze*. Queste formazioni saline, infatti, con l’aumento di volume dal passaggio dalla forma liquida a quella solida, possono comportare il sollevamento della pellicola pittorica e la disgregazione dei materiali costitutivi.

Per far fronte alla tendenza del film oleoso a distaccarsi dal supporto, gli artisti si cimentavano nel mettere a punto uno strato preparatorio, applicato prima dell’esecuzione della pittura, che potesse saturare la porosità dell’intonaco e minimizzarne quindi i passaggi di umidità dal supporto, in modo che non sollecitassero meccanicamente il colore. Tale intento è presente fin nella trattatistica più antica ed è dettagliatamente descritto dal Vasari che nelle *Vite* riporta diverse soluzioni: le tecniche esposte sono solo in parte mutate dalla pittura da cavalletto e prevedono la stesura aggiuntiva di un film oleoso caricato con pigmenti particolarmente reattivi come biacca, giallorino e terre⁶.

Le lezioni del Vasari trova parziale riscontro nei nostri dipinti murali, dove constatiamo uno strato preparatorio a base di olio di lino, biacca e minio, steso in due mani (la prima a base di sola biacca mentre la seconda, dal tono rosato, composta da entrambi i pigmenti) su un intonaco molto liscio a base di calce e sabbia fine: la lisciatura molto accurata era finalizzata a diminuire la porosità dell’intonaco oltre a fornire una superficie consona a una pittura che doveva prevedere una grande ricchezza di dettagli come quella delle carte geografiche⁷.

QUALCHE RIFLESSIONE SULLA TECNICA ESECUTIVA A OLIO E SU COME QUESTA FU DECLINATA PER IL TERRAZZO DELLE CARTE GEOGRAFICHE DEGLI UFFIZI

In un contesto di sperimentazione di nuove tecniche esecutive finalizzate a ottenere effetti cromatici diversi dall’affresco, viene da chiedersi come si inseriscano i dipinti del Terrazzo delle Carte geografiche, realizzati interamente a olio, e quali siano le motivazioni che hanno portato Stefano Bonsignori e Ludovico Buti, incaricati della loro realizzazione, alla scelta di questa tecnica.

Per quanto riguarda il Buti, che come noto aveva collaborato con Alessandro Allori per la realizzazione delle grottesche del corridoio di levante della Galleria degli Uffizi, è importante tener conto della sua esperienza, su commissione di Ferdinando I, per la decorazione degli ambienti dell’Armeria, attigui alla nostra sala e riferibili a un unico progetto che ruotava intorno alla celebrazione degli studi scientifici e tecnologici del granduca, come “suntuoso decoro enciclopedico”⁸. Nonostante non sia possibile una visione ravvicinata dei dipinti di queste stanze, è possibile ricavare informazioni sulla tecnica esecutiva anche tramite osservazione a distanza e analizzando alcune immagini ad alta definizione recentemente pubblicate⁹: dalla freschezza e luminosità delle campiture si può ipotizzare che la tecnica impiegata per la realizzazione di queste grottesche fosse stata l’affresco, almeno per le prime stesure pittoriche, anche se non ne troviamo una menzione specifica nei materiali di archivio¹⁰. Nel documento contenente i cosiddetti *Conti dell’Armeria*, infatti, il pittore descrive che realizzò “con ordine del Signore Cavaliere Gaddi in quatro stanze sulla Galeria nominate l’Armeria [...] grottesche dipinte nelle stuoie nelle sopradette stanze, toche d’oro a lire tre e mezzo il braccio quadro”¹¹.

L’impiego della tecnica pittorica a olio viene invece specificato nei conti del Terrazzo delle Carte geografiche¹². La descrizione dei lavori redatta dal Buti è interessante da diversi punti di vista: primo fra tutti, vi troviamo la specifica della suddivisione dei lavori. L’artista si racconta dedito alla preparazione del muro e alle stesure pittoriche dei paesaggi, mentre “tutte le lettere sono scritte per mano di don Stefano girografo di Sua Altezza Serenissima”¹³.



La paternità dell’esecuzione pittorica del padre olivetano, che non si limitò quindi solo a fornire i disegni cartografici¹⁴, ci ha suggerito di confrontare queste piante con quelle della Guardaroba di Palazzo Vecchio, realizzate dal cartografo pochi anni prima, quando era subentrato a Egnazio Danti nel grandioso progetto di Cosimo I. Ferme restando la differenza di supporto, di dimensioni e la probabile presenza di collaboratori dediti alle parti più decorative, dal confronto emergono analogie interessanti: oltre a riscontrare una grafia assolutamente sovrapponibile, che si discosta notevolmente da quella del Danti, ritroviamo il medesimo sistema di trasporto del disegno delle mappe eseguite su muro, realizzato attraverso la quadratura incisa sulla stesura preparatoria e poi parzialmente occultata dalle stesure pittoriche¹⁵ (figg. 1-2).

Tale sistema non stupisce, configurandosi come uno dei più adatti per riportare un disegno su altro supporto adottando un cambiamento di scala e, soprattutto, consentendo una certa precisione per poter collocare nella maniera più corretta possibile i vari elementi raffigurati, come i nostri riferimenti geografici.

Altri aspetti interessanti che emergono dai documenti d’archivio relativi alla decorazione della sala, e che sono utili a comprendere la complessità dell’esecuzione pittorica a olio su muro, sono gli stessi calcoli degli importi dovuti al Buti. Infatti, il pittore chiede di essere pagato “lire dieci il braccio quadro”, mentre per la sala dell’Armeria il costo, calcolato appena un anno prima, ammontava a “lire tre e mezzo il braccio quadro”¹⁶. Ferma restando la diversità dei soggetti rappresentati che poteva comportare una differente tempistica di esecuzione, spicca la differenza di costo fra i due interventi. Il prezzo della pittura a olio viene poi rimodulato a otto lire da Alessandro Allori, nel suo ruolo di revisore dei lavori per il granduca: il pittore aggiunge una interessante postilla, forse a giustificazione dell’importo elevato: “aggiunto che mi [ha] informato detto Lodovico Buti molti rifacimenti di cose racconce non per suo difetto e con altri tempi e spese a ridar mestiche, perciò le dico lire 8 il braccio quadro”¹⁷. Possiamo ipotizzare che qui si descriva la

FIG. 1: Stefano Bonsignori, *Nubia*, 1579, dettaglio della quadratura (Firenze, Guardaroba di Palazzo Vecchio)



FIG. 2: Stefano Bonsignori, Ludovico Buti, *Il vecchio dominio fiorentino*, dettaglio della quadrettatura incisa impiegata per il riporto del disegno



FIG. 3: Dettaglio con elementi vegetali presenti nell'arriccio

complessa fase preparatoria del muro, che giustificerebbe quindi un compenso maggiore di quanto solitamente pattuito. Come spesso accadeva per lavori particolarmente faticosi, come quelli relativi alle opere di intonacatura, sappiamo che il pittore fu assistito da muratori e manovali¹⁸. È possibile pertanto che si sia trovato a dover perfezionare quanto fatto da tali maestranze. Possiamo infatti supporre fossero necessarie una certa precisione e meticolosità per ottenere una superficie piana, molto levigata e quindi poco porosa in modo da poter accogliere l'imprimitura oleosa senza assorbirne eccessivamente il legante.

La presenza di elementi vegetali all'interno della composizione dell'arriccio¹⁹, che avrebbe consentito di sovrapporvi l'intonachino mantenendolo umido più a lungo, può essere in questo caso motivata dalla necessità di lavorare la malta in grandi porzioni evitando attaccature visibili e cercando così di ottenere la massima planarità e regolarità della stesura (fig. 3).

Considerate queste complessità tecniche e considerata l'esperienza maturata dal Buti nell'esecuzione ad affresco nella stessa Galleria degli Uffizi, resta la domanda sul perché i due artefici della decorazione abbiano scelto proprio il legante oleoso per quest'opera. È verosimile che a orientare verso questa scelta, oltre alla suggestione per l'impiego di questo medium, frutto di quel momento storico, fosse soprattutto la tipologia del soggetto raffigurato: vista la complessità del riportare nella corretta ubicazione riferimenti geografici e toponimi è verosimile che fosse stata prediletta una tecnica che non ponesse vincoli di tempo durante l'esecuzione come la pittura ad affresco, ma che invece permettesse di sovrapporre, sfumare e ripensare le stesure cromatiche. Non si può inoltre negare che potesse esserci anche un intento illusionistico: considerato che le mappe sono raffigurate come tele ancorate alle estremità superiori a guisa di tendaggi, la saturazione della pittura a olio poteva conferire una certa preziosità e profondità difficilmente raggiungibili con altre tecniche pittoriche.

In relazione a quanto descritto, è di particolare interesse che l'artista abbia impiegato una tempera magra non verniciata per l'esecuzione del soffitto²⁰. Possiamo leggere in questa scelta la necessità di utilizzare una tecnica rapida, anche in relazione al soggetto raffigurato, che gli permettesse di eseguire sovrapposizioni delle stesure senza dover aspettare lunghi tempi di asciugatura²¹. Allo stesso tempo è indubbio che il Buti avrebbe ottenuto un effetto cromatico molto diverso da quello saturo delle pareti realizzate a olio e forse tale cesura poteva essere stata voluta dall'artista stesso. Oltretutto, la presenza di una preparazione non lisciata al di sotto della pittura avrebbe amplificato la percezione dell'opacità delle cromie, aumentando il divario con la superficie liscia e riflettente delle pareti.

ELEMENTI SULLA STORIA CONSERVATIVA DELLE PITTURE

Poco sappiamo di quali fossero stati gli interventi conservativi eseguiti sui dipinti murali negli anni successivi alla loro esecuzione; tuttavia, al momento del nostro intervento il ciclo presentava i segni di numerose operazioni pregresse, anche radicali.

Mancando una documentazione specifica, molte supposizioni sulla storia conservativa dei dipinti murali sono state avanzate incrociando i dati emersi dalla lettura di questi fenomeni con i risultati delle indagini diagnostiche e con quelli dettati dalla ricerca di archivio sulle modifiche architettoniche dell'ambiente. Abbiamo anche valutato se campagne di interventi eseguiti sulle tele dello Zucchi, le cui evidenze sono emerse durante questi restauri, potessero aver interessato trasversalmente anche le nostre pitture, soprattutto laddove queste fossero conseguenti a forme di degrado ambientali, come le numerose infiltrazioni provenienti dal tetto²².

Nell'intento di attribuire un contesto storico a certi provvedimenti, abbiamo notato una correlazione fra i restauri stessi e i numerosi cambi di destinazione d'uso di cui la sala è stata oggetto nel tempo: abbiamo riscontrato, infatti, come mirati interventi manutentivi siano stati messi in atto per ammodernare l'ambiente rendendolo consono alle diverse funzioni oppure come, viceversa, nuovi allestimenti siano stati improntati a seguito di lavori di ristrutturazione²³.

Per quanto riguarda interventi di tipo strutturale, quello di maggiore rilievo, che avrà un impatto grave e irreversibile sul nostro ciclo, è documentato negli anni 1853-1854, quando per motivi statici il solaio della sala fu demolito e con esso la nostra parete posta a sud, con l'originaria pittura raffigurante la pianta dell'isola d'Elba²⁴. Nella parete di nuova fattura trovò spazio la riproposizione dell'antico decoro, eseguito a tempera e adeguato alla nuova morfologia del muro che non presenta più aperture con l'esterno²⁵. Al momento dei lavori strutturali sopra descritti, la sala ospitava la collezione degli Uffizi di monete e medaglie moderne, ivi allestita a partire dagli anni settanta del Settecento e che venne spostata per consentire la messa in opera dei lavori. In questa fase è possibile sia stato ripreso pittoricamente anche il basamento delle pitture antiche, perlomeno per nascondere le lacune dovute alla rimozione degli ancoraggi delle strutture espositive antiche disallestite e movimentate altrove²⁶.



FIG. 4: Immagine scattata in data posteriore al 1906 che mostra la parete recante il *Dominio senese*: si nota la presenza sui territori di ritocchi alterati, mentre è ancora visibile la raffigurazione originale delle onde del mare in primo piano. Sono inoltre evidenti i segni di un’infiltrazione in angolo a sinistra e sulla destra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico, n. 5312)

Dopo un lasso di tempo di circa un decennio da questi lavori, si assiste nel 1863 alla destinazione dell’ambiente a nuova sede espositiva di opere di pittura e scultura, da cui la denominazione di “sala degli antichi maestri” che troviamo in uso in quel momento: in questa fase le pitture murali sono coperte con apparati tessili che ne lasciano in vista solo il basamento (fig. 1, p. 160). Risale al 1906 l’acclamata riscoperta delle pitture che, come vedremo, sarà suggellata dall’unico intervento di restauro documentato.

Per quanto riguarda la storia recente, utile fonte di informazione sono le fotografie storiche, custodite agli Uffizi, che non solo ci danno contezza dei diversi allestimenti che si sono succeduti dalla fine dell’Ottocento fino ai giorni nostri, ma offrono anche preziose informazioni sulle modifiche apportate nel tempo alle decorazioni. Dall’analisi accurata di queste immagini è possibile rilevare la presenza di ritocchi, riconoscibili confrontando le fotografie delle medesime pareti ma scattate a distanza di anni, segni inequivocabili di interventi pregressi.

L’intervento significativo più antico che abbiamo riscontrato in entrambe le pareti a olio è quello che ha interessato la ridipintura delle ampie aree recanti la raffigurazione dei territori²⁷.

Questi ritocchi, ancora presenti estensivamente al momento del nostro intervento, sono visibili in un’immagine scattata dopo la riscoperta delle carte geografiche nel 1906 (fig. 4): l’aspetto interessante è che essi appaiono già in contrasto con la pittura originale perché notevolmente scuriti, probabilmente segno della loro alterazione dovuta al passaggio del tempo. Considerato che, come descritto precedentemente, i dipinti murali erano stati coperti fino a quel momento con apparati tessili, possiamo ipotizzare che tali riprese fossero precedenti al 1863, probabile data di apposizione dei tessuti. Vista la loro alterazione, inoltre, riteniamo verosimile che siano state eseguite diversi anni prima dell’obliterazione delle mappe, all’inizio

del XIX secolo oppure ancora in anni antecedenti²⁸. La tavolozza di questi ritocchi, che le indagini hanno confermato non presentare pigmenti di produzione industriale, e che non ha affinità con la tavolozza della nuova pittura raffigurante l’*Elba*, confermerebbe questa ipotesi²⁹.

Dalla ricerca bibliografica sappiamo che in concomitanza con il disvelamento delle pitture ne viene eseguito anche il restauro³⁰. È possibile che in questa fase il ciclo sia stato ripreso tramite localizzate ridipinture sui territori delle carte geografiche, che non è stato possibile distinguere, e il colore ravvivato con stesure di paraffina, emersa dalle indagini e largamente impiegata nel periodo³¹.

Un’altra fase di intervento importante è riconoscibile dal confronto fra l’immagine scattata dopo la riscoperta delle pitture nel 1906, di cui si è fatta sopra menzione, e un’altra fotografia del 1927 (fig. 3, p. 156): entrambi gli scatti presentano due arazzi esposti a copertura della parete dell’*Elba*³² e la parete con il *Dominio senese* svelata. Sono fotografie realizzate a distanza di pochi anni l’una dall’altra, ma l’osservazione attenta permette di scoprire che un intervento rilevante è avvenuto fra i due scatti: nell’immagine più recente il mare dello Stato di Siena presenta, infatti, un’estesa ridipintura che nasconde sia i segni di un’infiltrazione presenti in angolo, sia le onde che in origine correvano in primo piano parallele alla costa. Inoltre, la parte destra della pianta, che presentava nella fotografia più antica segni di dilavamento dovuti a un’altra infiltrazione, appare ritoccata, con i monticelli diffusamente ridipinti. A questa fase risale probabilmente la patinatura con una vernice pigmentata che è stata rinvenuta nel corso del nostro restauro in questa zona. Anche la ridipintura del mare è stata individuata dalle indagini diagnostiche, riconoscibile fra lo strato originale e una stesura più recente.

Il confronto fra i basamenti nelle due fotografie rivela segni di sovrammissioni pittoriche, riscontrabili nell’immagine del 1927 per il maggiore scarto cromatico fra le incorniciature, più scure, e gli elementi chiari del finto bassorilievo su fondo a finte tessere dorate. Crediamo che possa essere ricondotto a questa fase il ripristino di ampie lacune di intonaco del basamento stesso e della lesena dipinta attigua alla porta (fig. 5).

Vista l’estensione di queste riprese pittoriche, che farebbe pensare a un intervento completo di revisione estetica e conservativa, possiamo ipotizzare un nesso con le importanti attività edili avvenute in quegli anni nella sala, come i lavori eseguiti intorno al 1911 per la sostituzione del pavimento in cotto con uno in battuto alla veneziana, visibile nella fotografia degli anni venti³³, o quelli, di poco successivi, di modifica strutturale dell’ambiente. Infatti, ancora operazioni rilevanti sono documentate negli anni 1913-1914, quando, per il ripristino delle antiche finestrature della parete est, che erano state ridotte di dimensioni nei secoli precedenti, è sostituito il pilastro d’angolo fra questa e la parete dell’*Elba*. A seguito di tale sostituzione, troviamo sui dipinti murali, nelle aree attigue, ampie lacune integrate mimeticamente. È probabile che in questi anni siano anche eseguiti restauri sui dipinti su tela dello Zucchi, come dimostrato da alcuni frammenti di giornale datati 1914 rinvenuti a contatto con il bordo del dipinto *La Notte*, probabile residuo delle lavorazioni sui supporti delle opere³⁴.

Ancora in questa fase è collocabile l’occultamento della decorazione a finta architettura della parete dell’*Elba*, che forse era ritenuta di disturbo per la percezione degli arazzi appesi, essendo in parte visibile ai lati dei due tessili³⁵.

Un ultimo importante intervento di restauro può essere ipotizzato nel secondo dopoguerra, probabilmente in concomitanza al nuovo allestimento che prevedeva l’esposizione nella sala dell’*Annunciazione* di Leonardo da Vinci: come suggeriscono le immagini fotografiche dell’epoca, sarebbe riconducibile a questa fase il cospicuo intervento di ridipintura dei mari con un colore a corpo che andava definitivamente a coprire i superstiti brani pittorici originali, alterandone i volumi e la resa cromatica. Sono riferibili a questa fase interventi più o meno localizzati di pulitura che avevano portato alla rimozione di ritocchi alterati che mascheravano gravi danni circostanti le fessurazioni della parete con la mappa del territorio fiorentino (figg. 6, 7 A-B).

L’ultimo intervento sul ciclo è identificabile con un intento di tipo manutentivo che ha previsto la massiva ridipintura del basamento tramite una pittura sintetica. Forse da ricondurre a questa fase un improvvido tentativo di pulitura condotto nella parete della mappa senese che ha comportato la corrosione di due ampie porzioni di brani pittorici poi reintegrati (fig. 8).

Possiamo quindi concludere che le numerose sovrammissioni riscontrate sono state frutto principalmente di intenti di mascheramento delle criticità conservative³⁶ oppure di restauri finalizzati ad accorciare i rifacimenti dovuti a lavori di varia natura che si erano succeduti nei secoli. Per quanto riguarda i problemi di conservazione, questi erano relativi soprattutto a problematiche generali dell’ambiente, come i gravi dissesti strutturali o la presenza di infiltrazioni di acqua piovana, riportati anche dalle fonti³⁷.

FIG. 5: Particolare della parete con il *Dominio senese* prima dell'intervento di ritocco pittorico: si notano le due ampie porzioni di pittura ripristinate in tonalità molto più scura del tono originale. Con tale colore era stata coperta l'intera zoccolatura



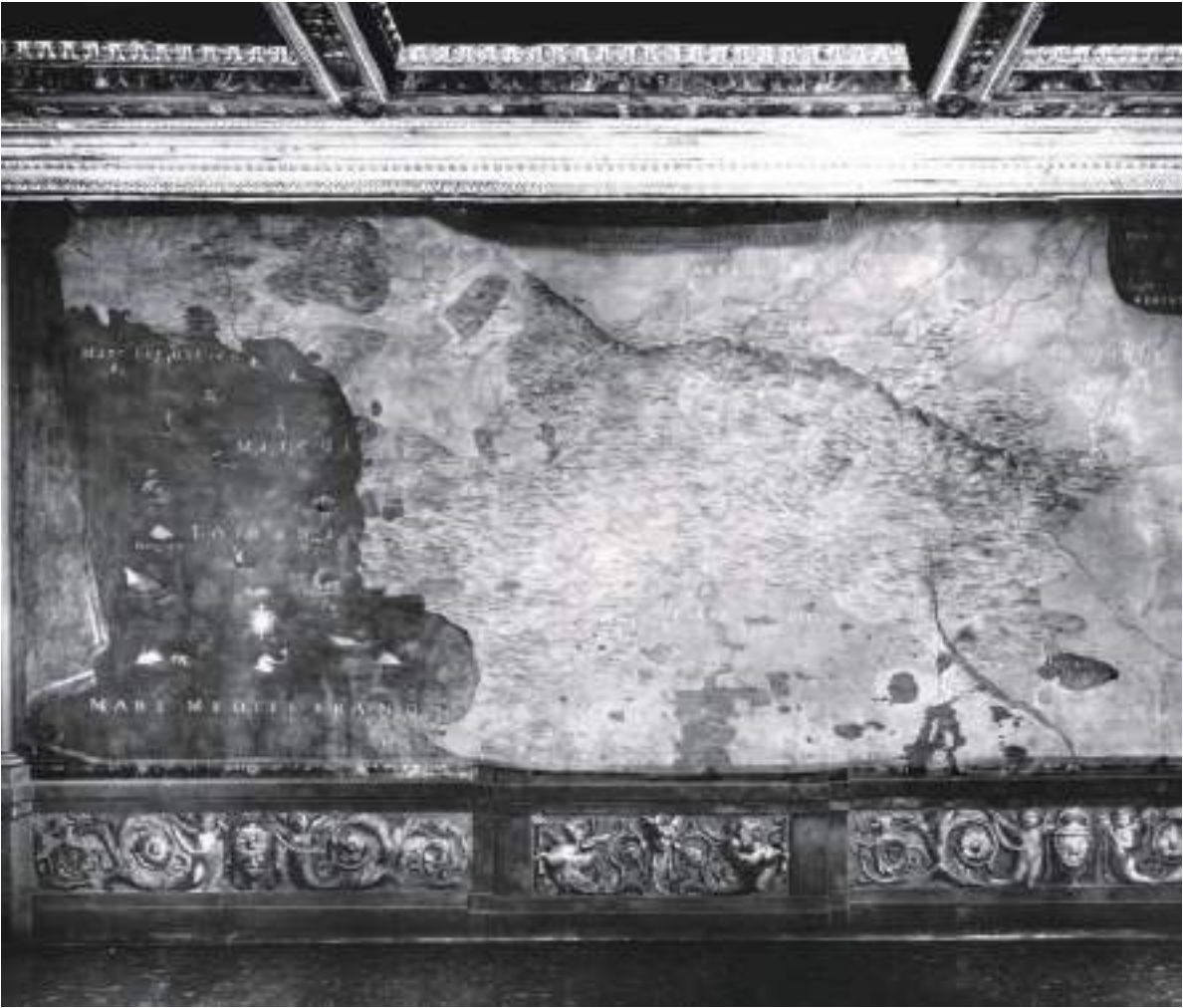
L'INTERVENTO DI RESTAURO: UN LUNGO ATTO MEDITATO a complessa storia conservativa del ciclo si rifletteva dunque inevitabilmente nel suo disarmonico aspetto, riscontrato al momento dell'intervento di restauro. La netta cesura fra le pareti più antiche e quella più recente e la presenza di estese ridipinture che nulla lasciavano intuire di cosa fosse celato sotto di esse imponevano di procedere con estrema cautela. Si è manifestata quindi, da subito, l'esigenza di procedere per gradi, studiando la pittura con attenzione, anche grazie a un'approfondita campagna diagnostica, cercando di bilanciare l'intervento sulla base delle valutazioni che si andavano via via delineando. Come spesso accade, l'intervento più critico è stato quello della pulitura, che comportava la valutazione sull'eventuale rimozione o mantenimento degli strati sovrammessi nei secoli.

Sulla parete dell'Elba la scelta di eliminare gli strati di colore che occultavano le partiture architettoniche consentiva di recuperare una certa unitarietà del ciclo pittorico anche se, naturalmente, restava lo iato con le pareti più antiche, dovuto alle differenze materiche e stilistiche. La recuperata ampia impostazione architettonica dava nuovo respiro alla raffigurazione elbana, non più compressa fra i due grandi rettangoli verdi aniconici.

Ben più complessa risultava invece la scelta su come impostare la pulitura delle pareti antiche. Abbiamo quindi proceduto per gradi, rimuovendo selettivamente prima le sovrammissioni più recenti, principalmente gli strati di protettivi e verniciature, meno incisive dal punto di vista del cambiamento estetico. Una volta messi in luce i ritocchi non originali³⁸, come abbiamo visto sovrapposti in più fasi nel corso del tempo, ci siamo chiesti se questi potessero avere dignità di 'aggiunte', quindi da conservare perché facenti parte del tempo vita dell'opera, oppure se dovessimo ritenerli 'rifacimenti', falsanti per la percezione dell'opera e per il messaggio da essa veicolato³⁹. Sullo sfondo di questa valutazione c'era naturalmente il timore che le sopravvivenze delle stesure originarie avessero un aspetto talmente lacunoso da far perdere il valore figurativo di certe porzioni, e quindi il messaggio ivi contenuto.

La comparazione di numerosi test di pulitura ha permesso di evidenziare come queste sovrammissioni non fossero congrue con i valori della pittura originale: dovevamo infatti preservare il delicato rapporto cromatico fra le diverse rappresentazioni geografiche che racchiudeva soprattutto un valore simbolico per

FIG. 6: L'immagine mostra la parete raffigurante il *Dominio vecchio fiorentino*: lungo le fessurazioni sono evidenti ritocchi non originali alterati che non erano più presenti al momento del nostro intervento (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico, n. 154076)



FIGG. 7 A-B: La decorazione antica dopo il supposto restauro del secondo dopoguerra: si noti nel dettaglio della parete destra l'assenza delle ridipinture presenti nello scatto precedente (fig. 6) e la presenza di una ridipintura più corposa sul mare che definisce in maniera più marcata il confine delle coste (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Fotografico, n. 154074)



FIG. 8: Dettaglio della raffigurazione del *Dominio senese* in luce UV prima dell'intervento di restauro. Si noti la mancanza di fluorescenza, invece presente nelle campiture circostanti ben conservate, nelle zone che furono soggette a pulitura aggressiva e che furono ritoccate per nascondere il degrado conseguente. Sulla destra sono evidenti le colature del reagente impiegato

la connotazione di certi spazi, che fossero radure, colline, montagne, pianure, fiumi o laghi. Tale relazione era radicalmente modificata da queste sovrapposizioni, che apparivano di mediocre fattura e scurite, probabilmente a causa dell'alterazione dovuta al naturale invecchiamento dei materiali impiegati (fig. 9).

Mentre sulle raffigurazioni dei diversi territori le ridipinture avevano estensioni ampie ma lasciavano in vista brani luminosi della pittura originale, per quanto riguarda il mare le ridipinture ne coprivano interamente l'estensione. Anche qui siamo intervenuti in maniera graduale, constatando tuttavia una situazione conservativa dello strato originale molto compromessa. Verificavamo infatti estese cadute dell'azzurrite e l'alterazione delle campiture a smaltino con perdita di colorazione. Tuttavia, scegliendo di rimuovere queste sovrammissioni, dall'aspetto piatto e sordo, si riportava in luce l'originaria connotazione dei mari, con la rappresentazione delle onde in primo piano resa in verticale a differenza di quella in secondo piano disposta orizzontalmente, completamente occultata dalle ridipinture⁴⁰.

Si è quindi proceduto alla completa rimozione dei rifacimenti pittorici sulle pitture antiche. Tale impostazione è stata mantenuta anche per il basamento laddove le ridipinture, molto scure e di cattiva fattura, appesantivano la decorazione. Era infatti visibile una marcata differenza cromatica fra i fregi centrali, dai toni chiari e matericamente luminosi che, poco ridipinti, emergevano armoniosamente dai fondi dorati, e le incorniciature, talmente appesantite e scurite da aver perso la connotazione di pittura antica a olio.

Particolare cura è stata dedicata alla scelta delle metodologie di pulitura che permettessero di ottenere risultati efficaci minimizzando le interazioni con il substrato: è stato scelto pertanto di procedere con



soluzioni gelificate allo scopo di limitare la diffusione dei solventi e di verificare analiticamente l'eventuale presenza di residui. Anche le miscele di reagenti sono state scelte nell'ottica di ridurre il più possibile i rischi di interazione con il film pittorico originale.

Una volta riportati in luce i dipinti murali, liberati da queste sovrammissioni, come ulteriore azione che ha comportato una certa riflessione critica è stato deciso di eseguire una leggera verniciatura sulle pitture a olio: questa si rendeva necessaria per minimizzare alcune disomogeneità date da differenti condizioni conservative e per conferire ai dipinti la saturazione propria di questa tecnica pittorica. Questo tipo di intervento avrebbe inoltre fornito una superficie di sacrificio con l'ambiente esterno proteggendo la pittura senza alterarne la porosità, essendo stata questa già minimizzata con gli accorgimenti messi a punto in fase esecutiva.

Il ritocco pittorico è stato condotto in maniera molto accurata, orientato a mitigare eventuali criticità estetiche residue, ma non si è ricercato di ristabilire la continuità materica, ormai persa, fra le pitture più antiche e quella dell'Elba⁴¹. Anche per questa fase, come per le precedenti analizzate, è stata necessaria una riflessione ampia, non solo tecnica ma che tenesse conto del contesto in cui i dipinti erano stati realizzati e del significato che veicolavano.

In questo lungo periodo sono state molte le domande emerse a cui abbiamo tentato di dare risposta. Non sempre è stato possibile trovare soluzioni certe, ma, spesso, anche la sola ricerca di quelle risposte ha guidato il nostro lavoro di studio e permesso di maturare le scelte finalizzate alla conservazione e alla valorizzazione dell'opera.

FIG. 9: Dettaglio della raffigurazione del *Dominio fiorentino* in fase di pulitura. Si noti lo scurimento delle porzioni ridipinte sulla sinistra rispetto alle campiture originali

1 Progetto di restauro a cura di Maria Rosa Lanfranchi, Paola Ilaria Mariotti, Cristiana Todaro, Sara Penoni, Ilaria Barbetti, settore Dipinti murali e stucchi dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze.

2 Indagini non invasive con tecniche di imaging sono state condotte da O. Caruso. Le indagini termiche e le analisi non invasive (fluorescenza a raggi X) sono state curate da C. Riminesi, B. Salvadori e D. Magrini dell'ISPC-CNR di Firenze. Le analisi invasive della parete dell'*Elba* sono state condotte da M. Baldan della R&C Art. Le analisi invasive delle pareti con i territori fiorentini e senesi sono state condotte sempre dall'ISPC-CNR di Firenze; su queste pareti le indagini diagnostiche finalizzate ad approfondire la ricerca sul legante e sui residui della pulitura con la gas cromatografia/spettrometria di massa (GC-MS) e la pirolisi-gas cromatografia/spettrometria di massa (Py-GC-MS) sono state curate da F. Modugno del Dipartimento di Chimica e Chimica industriale dell'Università di Pisa. Le indagini endoscopiche nella parete dell'*Elba* sono state svolte previ mirati carotaggi dall'Università di Firenze, Dipartimento di Scienze della Terra, a cura di M. Coli e A.L. Ciuffreda.

3 I lavori di restauro delle pareti con lo *Stato di Siena* e il *Dominio vecchio fiorentino* sono stati eseguiti dall'impresa Habilis di A. Vigna e P. Viviani, quelli della parete recante la mappa dell'*Elba* dall'impresa Faberestauro di A. Medori & C., con la direzione tecnica di C. Todaro. Le ricerche di archivio sono state condotte da D. Smalzi, i lavori sono stati seguiti e coordinati per conto della proprietà da A. Bisceglia e da A. Godoli con la supervisione del direttore degli Uffizi Eike Schmidt.

4 Cfr. il contributo di Paolo Bensi in questo volume, pp. 231-233.

5 Cfr. CREMONESI 2005, p. 46 e MATTEINI, MOLES 1998, p. 81.

6 I sistemi vanno dalla soluzione più semplice, che consiste nella stesura di più mani di olio di lino, alla più complessa, che prevede la sovrapposizione di più stesure preparatorie di intonaco a calce a base di coccio pesto, che avendo proprietà idrauliche ne avrebbe diminuito la porosità, additivato poi con olio, residui della lavorazione del ferro e chiara d'uovo. Viene citato inoltre un sistema impermeabilizzante che prevedeva la stesura di olio, vernice e pece greca calde, e la finale lavorazione con una cazzuola rovente. Sarà Sebastiano del Piombo a definire una prassi ancora più radicale finalizzata all'isolamento e all'impermeabilizzazione dell'intonaco. Cfr. VASARI [1568] 1966-1987, I, pp. 133-136; BENSI 2010b, pp. 63-66 e CERA-SUOLO 2010 pp. 47-53.

7 È possibile che le nozioni dell'artista aretino fossero passate al Buti attraverso Alessandro Allori, con cui Ludovico aveva collaborato alla decorazione della Galleria degli Uffizi. Nella cappella della Maddalena di Palazzo Portinari a Firenze, per accogliere i dipinti murali eseguiti a olio, l'Allori impiegava appunto una preparazione oleosa a base di biacca e minio (informazioni gentilmente concesse da Anna Medori della ditta Faberestauro).

8 Cfr. *Collezionismo mediceo* 2002, tomo I, p. 100. Sul lavoro del Buti agli Uffizi si veda anche ZANIERI 2001, pp. 241-274.

9 Cfr. CONTICELLI, DE LUCA 2018.

10 Troviamo invece in altro documento del 19 aprile 1589, relativo ai pagamenti del pittore, una specifica dei materiali impiegati per interventi realizzati su altri elementi, oggi non più presenti: "Addi 19 detto lire 1899 soldi 5, piccioli si fanno buoni a Lodovico di Tommaso Buti pittore per aver dipinto a tutte suo spese e messo d'oro a suo spese cornice de' palchetti, spalliere di minio, attorno alle mura dipinto muricciuoli ad olio finti di pietre, ovvero a tempera verniciati, conforme alla volontà del cavalier Gaddi, e dipinto fregio nelle dua ultime stanze per parola di S.A.S. di chiaro scuro come le altre, e tutto d'accordo, come si vede particolarmente al quaderno segnato C a c. 256, avere c. 205 (riporta), Scudi 271. 2. 5" (ASF, *GM*, 124, 169dx: cfr. CONTICELLI, DE LUCA 2018, p. 405, nota 31).

11 ASF, *GM*, 183 ins. 3, c. 29.

12 Anche nei *Ricordi* dell'Allori si fa menzione specifica della tecnica impiegata per la decorazione della cappella della Maddalena in Palazzo Portinari a Firenze, eseguita anch'essa a olio, mentre viene omessa nella descrizione che fa il pittore delle grottesche degli Uffizi, quasi a sottolineare la particolarità della prima o ritenendo sufficiente il termine *grottesca* a caratterizzare le seconde. Cfr. I *ricordi* 1908, pp. 22-23, 26.

13 ASF, *GM*, 183, ins. 2, c. 9r.

14 Una copia delle quali è custodita nella Biblioteca Angelica di Roma.

15 Cfr. MARCOLIN 2008a, pp. 151-262. Nel caso delle carte geografiche di Palazzo Vecchio la quadratura coincide con i meridiani e i paralleli indicati al margine della rappresentazione; i riferimenti delle coordinate geografiche invece sono assenti nelle nostre carte, forse perché rispondevano a un intento più decorativo e illusionistico. Tali elementi sono comunque assenti anche nelle stampe delle incisioni del Bonsignori del 1584 a cui i dipinti murali si riferiscono.

16 Per quanto riguarda invece i conti per la realizzazione delle grottesche dell'Allori e aiuti nella Galleria, ci possono essere utili i dettagli riportati nei suoi *Ricordi*, dove si cita un consuntivo dei costi del 22 aprile 1581 con esplicitato il pagamento ai collaboratori: "Le spese della Galleria del G. Duca lire dugento trentotto in più spese, cioè L. 21 a Giovammaria Butteri, L. 17 e 10 a Lodovico Buti e L. 21 a Giovanni Bizzelli e L. 21 a Giovanni Cosci e L. dodici a Lodovico da Cigoli e L. 51 a Cabriello del Buttero e L. 7 a Cechino Mati".

17 ASF, *GM*, 183, ins. 2, c. 9.

18 Dai documenti d'archivio è emerso come per tali lavori fossero state incaricate anche altre maestranze a supporto del pittore. ASF, *GM*, 124, c. 117sn; ASF, *GM*, 149, c. 99r.

19 Elementi vegetali erano spesso aggiunti fin dai tempi più remoti per rallentare l'essiccazione dell'intonachino, aumentando così il tempo utile per la realizzazione di un affresco.

20 Cfr. il contributo di Giovanni Gualdani *et al.* in questo volume, p. 308. Il riferimento all'impiego della tempera magna per la decorazione delle travature è anche riportato nei documenti dell'epoca inerenti i pagamenti dei lavori; cfr. ASF, *GM*, 124, c. 205dx, in HEIKAMP 1970, p. 20.

21 Dal confronto con altri colleghi e da esperienze dirette, sembra che la scelta di utilizzare una tempera magra per i soffitti lignei fosse pratica abbastanza di frequente in quel periodo.

22 Sui dipinti su tela sono emersi elementi riconducibili ai restauri, documentati, dei mesticatori Giuseppe e Bruno Mangiacani, quest'ultimo coadiuvato per le riprese pittoriche da Gian Domenico Ferretti, eseguiti rispettivamente nel 1695 e nel 1729. ASF, *GM*, 1018, ins. 2, n. 705, cc. 165-169; ASF, *GM*, 1360, ins. 9, n. 312, c. 854: cfr. INCERPI 2011, pp. 18, 27-28. È possibile che in quella fase fossero state effettuate operazioni manutentive o di ripresa pittorica anche sul nostro ciclo murale. Queste potrebbero essere collegate ad antichi ritocchi molto fluorescenti e a stuccature estremamente tenaci che abbiamo individuato nella parete con il *Dominio fiorentino*, presenti però solo in tracce.

23 Informazioni preziose si possono inoltre ottenere incrociando queste valutazioni con le ricerche inerenti i diversi allestimenti che si sono succeduti negli anni e che aiutano a fornire una data certa alle fotografie storiche che non sempre sono databili. Cfr. il contributo di Daniela Parenti in questo volume, pp. 159-165.

24 Cfr. in questo volume i contributi di Daniela Smalzi, p. 28, e di Anna Medori *et al.*, p. 246.

25 In origine la parete presentava due grandi finestre ai lati della mappa dell'*Elba*.

26 Cfr. il contributo di Daniela Smalzi in questo volume, pp. 32-34.

27 Ritocchi ancora precedenti erano presenti solo in tracce: cfr. nota 22.

28 È noto che stesure contenenti olio di lino in assenza di luce possano ingiallire più velocemente: non dovrebbe essere il caso di questi ritocchi, che presentano piuttosto un marcato ingrigimento (cfr. MATTEINI, MOLES 1998, p. 80). A tale proposito si ricorda che fra gli anni settanta e ottanta del Settecento per volere dell'allora direttore Pelli Bencivenni la sala cambiò destinazione d'uso (cfr. il contributo di Walter Cupperi in questo volume, pp. 133-138). Potrebbe essere stata questa l'occasione per una revisione dell'apparato decorativo oppure l'ambito dei già citati lavori del 1729 di Bruno Mangiacani e Giovanni Domenico Ferretti sulle tele del soffitto.

29 Indagine non invasiva XRF, condotta dall'ISPC-CNR.

30 Cfr. MORI 1906, p. 186.

31 La paraffina sarà largamente impiegata dalla fine degli anni sessanta dell'Ottocento fino agli anni cinquanta del Novecento: cfr. MONTIANI, BENSI 1986, pp. 53-67.

32 Si tratta degli arazzi del XVI secolo, di ignoto fiammingo, raffiguranti *Cesare, vinto l'Egitto e Pompeo, è ricevuto in Roma* e *Si domanda alla Sibilla che avverrà di Cesare*. Gaeta Bertelà, in *Firenze e la Toscana* 1980a, pp. 69-71.

33 ASU, anno 1911, pos. Galleria degli Uffizi, ins. 20. Possiamo tuttavia anche ipotizzare che una 'rinfrescatura' della sala fosse stata voluta da Giovanni Poggi, direttore degli Uffizi dal 1912, nell'ambito della revisione dell'allestimento. A tale proposito si veda il contributo di Daniela Parenti in questo volume, p. 163.

34 Cfr. il contributo di Luisa Landi in questo volume, pp. 283-285.

35 Nella figura 4 si nota sul lato destro dell'arazzo raffigurante *Cesare, vinto l'Egitto e Pompeo, è ricevuto in Roma* l'assenza del profilo della specchiatura.

36 La vulnerabilità di una pittura come quella a olio aveva aggravato le condizioni conservative: le ridipinture celavano, infatti, ampi brani di pittura abrasi e le patinature andavano a saturare zone che, dilavate, avevano perso la propria luminosità. Cfr. il contributo di Andrea Vigna in questo volume, pp. 237-241.

37 ASU, anno 1890, Regio Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, pos. M1. Galleria degli Uffizi, ins. 20, lettere del 28/11/1890 e 02/12/1890 (cfr. *App. doc.*, nn. 96-97).

38 Per poter definire un ritocco *non originale* ci si riferisce principalmente a due aspetti: la composizione di questo strato e la sua collocazione dal punto di vista stratigrafico. Il primo aspetto si verifica laddove si riscontrino pigmenti non compatibili con la fase storica della pittura perché messi a punto o diffusi in epoche successive. Per quanto riguarda la posizione della stesura, la sua presenza in sovrapposizione diretta a lacune o abrasioni sta a indicare l'esistenza di un fattore di degrado e quindi, verosimilmente, che sia intercorso un passaggio temporale fra l'applicazione dei due strati.

39 Sulla dicotomia fra 'rifacimenti' e 'aggiunte' si legga BRANDI 1977, pp. 36-37.

40 Abbiamo ipotizzato che tale raffigurazione fosse un probabile virtuosismo per enfatizzare la visione prospettica, considerato che, come scrive Leonardo Rombai in questo volume, p. 85, Bonsignori impieghi per queste mappe un "sistema semiprospectico a monticelli". A rafforzare questa modalità di resa del mare, le barche in primo piano appaiono di dimensioni maggiori rispetto a quelle sullo sfondo.

41 Sulla parete ottocentesca dell'*Elba* la decorazione riportata a vista è stata appena ritoccata per ricomporre la finta architettura senza marcare la connotazione di pittura più recente rispetto alle altre due pareti. Sulle pareti antiche si è cercato di ripristinare l'unitarietà e l'armonia cromatica laddove le cattive condizioni conservative del colore potevano averle in parte compromesse.



LUDOVICO BUTI E LA PITTURA A OLIO SU MURO NELLA TOSCANA DELLA SECONDA METÀ DEL CINQUECENTO

Paolo Bensi

La decorazione del Terrazzo delle Carte geografiche della Galleria degli Uffizi da parte di Ludovico Buti (1589) rientra nel solco di una tradizione non trascurabile del ricorso alla tecnica della pittura a olio su intonaco in area toscana. Già Cennino Cennini aveva fornito alcune precise indicazioni sui processi esecutivi del procedimento nei capitoli LXXXVIII-LXXXIII, con accenni anche nei capitoli CXLIV e CL. La malta è analoga a quella dell’affresco, ma stesa in un’unica soluzione, dato che le stesure pittoriche devono essere applicate su una base asciutta, rendendo così inutili la sinopia e le giornate. I colori, la cui gamma è molto più ampia di quella dell’affresco, sono mescolati con olio di lino¹. Dell’olio su muro parla brevemente Leon Battista Alberti nel *De Re Aedificatoria*, scritto nel 1450-1452, come “novum inventum” (Cennini però una trentina d’anni prima lo descrive come una tecnica già affermata): il ricorso a tali leganti è attestato dalle carte d’archivio e/o dalle analisi per Piero della Francesca ad Arezzo e per Domenico Veneziano, Paolo Uccello, Benozzo Gozzoli, Giovanni da Piamonte, Baldovinetti, Antonio e Piero del Pollaiuolo, Filippino Lippi a Firenze². Le fonti tramandano la memoria di decorazioni murali con leganti oleosi anche nella prima metà del Cinquecento in Toscana, da parte del Pontormo, nella perduta loggia della Villa di Castello, e del Bronzino nella Certosa di Galluzzo a Firenze, ancora esistente ma non analizzata. Possiamo inoltre ricordare lo sfortunato tentativo di Leonardo da Vinci per la *Battaglia di Anghiari* in Palazzo Vecchio³. Nella seconda parte del secolo è la figura di Vasari a dominare la scena, sia per gli scritti che ci ha tramandato sia per le opere, in buona parte sopravvissute. Nella *Introduzione alle tre arti del disegno* delle *Vite* sono riportate tre ricette per la preparazione del muro in funzione della tecnica in oggetto: 1) saturazione dell’intonaco con olio cotto, di più veloce essiccazione; 2) stesura di un arriccio con polvere di marmo o mattone pestato, seguito da una mano di olio di lino e da una di vernici resinose calde; 3) applicazione di due strati successivi di calce con polvere di mattone prima, e calce, polvere di mattone, residui della lavorazione del ferro, bianco d’uovo e olio poi. Quest’ultima indicazione venne aggiunta nella seconda edizione del 1568, sulla base dell’esperienza maturata da Vasari nella decorazione degli ambienti di Palazzo Vecchio. Sopra questi strati occorre stendere una “mestica o imprimitura” di biacca con giallo di piombo e terre (colori rapidi ad asciugare a olio)⁴. Le *Osservazioni nella pittura*, pubblicate da Cristoforo Sorte a Venezia nel 1580, pur non appartenendo all’ambito toscano, rivestono un grande interesse per essere l’unico testo sinora noto scritto da un topografo che descriva i procedimenti esecutivi nella resa delle cartografie e dei paesaggi. L’autore, che fu perito per la Repubblica di Venezia, si sofferma soprattutto sulle tecniche dell’acquerello su carta, tuttavia cita anche la pittura a olio, su tavola e su muro: i leganti consigliati sono olio di noce o di lino cotto; tra i pigmenti si segnalano il minio, l’azzurrino tedesco (azzurrite), lo smaltino di Lione e il verde azzurro, verosimilmente malachite⁵.

Borghini nel *Riposo* nel 1584 riprende in maniera testuale il testo vasariano: viene però consigliato un impasto più scuro per la mestica, a base di biacca, terra d’ombra e nero, che risente della tendenza della pittura su tela della fine del Cinquecento a impostare i dipinti su basi brune o marroni⁶.

Vasari ha fatto più volte ricorso ai leganti oleosi sugli intonaci, come emerge dalla sua autobiografia (*Descrizione delle opere di Giorgio Vasari*). Nel 1538 nella chiesa del monastero di Camaldoli fece l’esperienza di unire il colorito a olio con l’affresco, affermazione non del tutto chiara, ma che purtroppo non può essere verificata per la perdita dei dipinti; sorte che è toccata anche a una lunetta per la badia delle Sante Flora e Lucilla (Arezzo) del 1548. Tra il 1555 e gli anni settanta fu compiuta la gigantesca impresa della decorazione di Palazzo Vecchio, dove l’artista guidò una nutrita squadra di collaboratori, comprendente tra gli altri lo Stradano, il Poppi, lo Zucchi e Michele di Ridolfo del Ghirlandaio⁷.

Ho potuto visionare gli esiti degli esami scientifici compiuti su alcuni campioni dalla decorazione della casa di Vasari ad Arezzo, iniziata nel 1542 e compiuta nel 1548. Sull’intonaco sono presenti due strati di preparazione: il primo può essere definito uno ‘scialbo’ di pura calce, il secondo contiene calce e gesso, materiale di cui Vasari, e quasi tutti gli altri trattati, non parlano nell’ambito della pittura murale. I leganti oleosi compaiono in tutti gli strati, sia preparatori che pittorici; non troviamo la mestica a base di biacca descritta nelle *Vite*⁸.

Disponiamo anche delle indagini svolte sulle allegorie del salone di Casa Vasari a Firenze, databili intorno al 1572, che attestano la scelta di una tecnica mista, con stesure di fondo ad affresco, mentre le rifiniture sono a olio. Neppure in questo caso risulta presente l’imprimitura a base di biacca, a testimonianza del fatto che gli artisti molto spesso scrivono in un modo e agiscono in un altro. Guido e Silvia Botticelli ritengono che il pittore si sia comportato in modo analogo anche nelle sale di Palazzo Vecchio. È forse questo il procedimento a cui alludeva l’artista nel brano citato sui lavori a Camaldoli⁹?

Ci troviamo di fronte a una situazione simile a quella rilevata nelle pareti della cappella Strozzi, dipinte da Filippino Lippi (datate 1502), con una base ad affresco su cui in molte parti è stata stesa una imprimitura bianca a olio, probabilmente a base di biacca, conducendo poi la pittura con lo stesso tipo di legante; nei dipinti di Vasari però, come si è visto, non è stata rilevata questo tipo di mestica¹⁰.

Vediamo ora quali sono i dati tecnici disponibili per i dipinti della seconda metà del secolo in Toscana. Nella *Vergine Annunziata* della chiesa di San Jacopo a Querceto di Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, del 1560-1570, sull’intonaco è stata applicata una mestica formata da un impasto giallastro di biacca e minio, una versione semplificata delle procedure di Vasari, con cui l’artista aveva collaborato in Palazzo Vecchio, come si è detto: i verdi sono però stati posti su una base grigiastrea. I leganti sono tempera grassa (prevalente) di uovo e olio, tempera magra e velature oleose¹¹.

Alessandro Allori annota nei suoi *Ricordi* di avere utilizzato nella cappella della Maddalena di Palazzo Portinari nel 1578-1580 i leganti oleosi, indicazione confermata da recenti osservazioni tecniche, mentre nella *Caduta della manna* del Refettorio Grande di Santa Maria Novella (1597) sembra aver scelto una tecnica mista simile a quella di Vasari, con una impostazione ad affresco e finiture a olio (fig. 1)¹².

Le indagini scientifiche effettuate sulle carte geografiche di Ludovico Buti — che da giovane era stato aiutante dell’Allori e potrebbe aver appreso da lui le tecniche della pittura a olio su muro — hanno portato alla luce alcuni aspetti dei procedimenti pittorici che meritano un breve commento¹³.

Nell’arriccio sono presenti aggiunte di materiali vegetali, come nel salone di Casa Vasari, mentre l’intonaco è di tipo tradizionale, a base di carbonato di calcio con aggregati sabbiosi¹⁴. Su di esso sono state applicate stesure di imprimiture a base di composti del piombo, in genere con un doppio strato, bianco, sottile, a base di biacca sotto, arancio-rossiccio, più spesso, con biacca e minio sopra. Strati analoghi sono stati rilevati nei dipinti dell’Allori della cappella della Maddalena citati in precedenza. Si tratta di toni di fondo più scuri rispetto alle indicazioni di Vasari, e anche nei confronti delle mestiche riscontrate nella *Vergine* di Querceto, un po’ più simili alle basi descritte dal *Riposo*, testo d’altronde di poco anteriore ai nostri dipinti. L’analisi dei leganti conferma le indicazioni del pittore, che il 24 luglio 1589 asserisce di aver dipinto a olio su muro “sul terrazzo della galleria”; da notare come l’Allori, nel valutare le pitture, citi le spese sostenute dal Buti “per ridar mestiche”¹⁵. Tra i pigmenti vanno segnalati lo smaltino — che a olio poteva subire ingrigimenti e perdite di colore, come si è verificato nel nostro caso — l’azzurrite e la malachite, piuttosto rara su muro in quegli anni: questi materiali, e anche il minio, sono presenti nelle indicazioni tecniche del testo di Sorte descritto in precedenza. Nei prelievi effettuati sui mari e sui fiumi del ciclo si evidenzia la presenza di azzurrite su una stesura di base con smaltino, analogamente a quanto riscontrato nella *Vergine* di Querceto.

Quest’ultimo pigmento è stato rilevato anche in una pala d’altare del Buti, l’*Assunzione della Vergine* (Firenze, Galleria degli Uffizi, inizi del Seicento)¹⁶.



I dipinti del Terrazzo delle Carte geografiche si vanno dunque pienamente a inserire in un clima di sperimentazioni in Toscana nel campo della pittura a olio su intonaco, una tecnica in grado di consentire, rispetto all’affresco, facilità di correzioni in corso d’opera, varietà di impasti e di velature, effetti chiari-scurali più accentuati, minuzia nei dettagli. L’effetto visivo inoltre poteva essere valutato più facilmente, dovendo prevedere per l’affresco un cambiamento delle tinte in fase di presa della malta, ben descritto da Vasari: “i colori, mentre che il muro è molle, mostrano una cosa, che poi secco non è più quella”¹⁷.

Il procedimento avrà modo di essere successivamente utilizzato in altri cicli di dipinti murali, ad esempio da parte di Francesco Vanni nella cappella di Santa Caterina da Siena in San Domenico a Siena (1593). L’*Assunzione di Maria* nella cupola della cattedrale di Pisa sarà condotta con leganti oleosi da Orazio Riminaldi nel 1627-1630¹⁸.

FIG. 1: Alessandro Allori, *Caduta della manna*, 1597, particolare (Firenze, Refettorio Grande di Santa Maria Novella)

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 1 | CENNINI 2003, pp. 129-132, 166, 173. | 11 | BUCCI, LALLI, LANFRANCHI 2006 (2007). |
| 2 | BENSI 1990, pp. 83-84; BENSI 2010a, pp. 80-81, 83, 85; <i>La Cappella Strozzi</i> 2003. | 12 | <i>I ricordi</i> 1908, pp. 22-23; BOTTICELLI, BOTTICELLI 2008, p. 42. |
| 3 | BENSI 1990, pp. 85, 89; CERASUOLO 2014, pp. 133-137. | 13 | Ringrazio Cristiana Todaro per avermi fornito copia delle indagini diagnostiche, condotte dal Consiglio Nazionale delle Ricerche-Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale di Firenze e dal Dipartimento di Chimica e Chimica industriale dell’Università di Pisa, per conto della ditta HABILIS di Andrea Vigna; nonché per avermi segnalato le osservazioni tecniche di Anna Medori (ditta Faberestauro) sulla cappella di palazzo Portinari. |
| 4 | VASARI [1568] 1966-1987, I, pp. 133-136; BENSI 2010b, pp. 63-64. | 14 | BIANCHIN, CASELLATO, VIGATO 2006, pp. 154-157. |
| 5 | <i>Trattati d’arte</i> 1960, pp. 286-288. | 15 | HEIKAMP 1970, p. 20; <i>Collezionismo mediceo</i> 2002, tomo I, pp. 388-389. |
| 6 | BORGHINI [1584] 1969, pp. 174-177. | 16 | DORI, DORI 1999. |
| 7 | VASARI [1568] 1966-1987, IX, pp. 219, 243, 258-259; CERASUOLO 2014, pp. 136-137. | 17 | VASARI [1568] 1966-1987, I, pp. 128-129. |
| 8 | CORTI 1989, pp. 44, 73-74. Ringrazio Cristiana Todaro per avermi fornito copia delle analisi scientifiche, eseguite da Andrea Rattazzi per la ditta SAR di Cristina Conti & C. | 18 | BENSI 2010b, pp. 65-66; Ricciardi et al. 2019. |
| 9 | BIANCHIN, CASELLATO, VIGATO 2006; BOTTICELLI, BOTTICELLI 2008, pp. 41-44. | | |
| 10 | <i>La Cappella Strozzi</i> 2003, pp. 49-52. | | |

IL RESTAURO DELLE CARTE DEL *DOMINIO VECCHIO FIORENTINO* E DELLO *STATO DI SIENA*. UN ESEMPIO DI PITTURA A OLIO SU MURO DEL CINQUECENTO FIORENTINO

Andrea Vigna

La decorazione murale del Terrazzo delle Carte geografiche della Galleria degli Uffizi è frutto della collaborazione tra il cartografo Stefano Bonsignori e il pittore Ludovico Buti.

Le scene sono raffigurate con effetto illusionistico e appaiono come arazzi appesi alle colonne di un loggiato in pietra: sulla parete nord è rappresentata la carta del *Dominio vecchio fiorentino*, su quella ovest lo *Stato di Siena*. In basso, il finto loggiato si chiude con un basamento decorato a figure zoomorfe su fondi a mosaico dorato. Le carte coprono tre finte aperture, di cui si scorge parte dell'intelaiatura nera decorata con motivi dorati, che rispecchiano quelle che in origine erano nella parete est¹.

Fonti documentarie della *Guardaroba Medicea* indicano Ludovico Buti come autore dei dipinti a olio su muro e Stefano Bonsignori quale artefice delle scritte e delle dorature². A quest'ultimo si deve anche l'impianto del disegno, riportato sulle pareti della sala con la tecnica della quadrettatura, a partire probabilmente da due incisioni che rappresentano le due mappe, una copia delle quali è oggi conservata nella Biblioteca Angelica di Roma.

Nella parte alta della parete nord si legge l'iscrizione con la firma di Bonsignori: "P.Stephanus Bonsignorius Floren Monachus Olivetanus Mag Duc Etruriae Cosmografus Fecit A S 1589" (fig. 1).

Già a fianco di Alessandro Allori nella decorazione a grottesche dei soffitti degli Uffizi nel 1581, Ludovico Buti dipinge le tre pareti della sala, la cui ricevuta di pagamento è tarata dallo stesso Allori³.

TECNICA ESECUTIVA

L'analisi ravvicinata delle superfici e l'esito delle indagini diagnostiche hanno confermato che le decorazioni sono realizzate a olio e la tecnica esecutiva delle due pareti è piuttosto omogenea. Piccole variazioni nell'impiego dei pigmenti si rilevano nella realizzazione delle aree dove la morfologia dei territori è più descrittiva: nella parete nord, solo il territorio del dominio vecchio fiorentino, situato nella parte centrale, è eseguito con una tavolozza più ampia; nella parete ovest, l'area del senese è realizzata invece con poche tonalità di verde. Nei territori confinanti troviamo stesure pittoriche molto simili in entrambe le carte, realizzate con toni di bianco e azzurro chiaro; in queste aree il dettaglio geografico è volutamente più sintetico, con una descrizione del paesaggio limitata alla sola

indicazione delle principali località, fiumi e laghi.

I mari sono dipinti in maniera realistica, con onde increspate dal vento su cui si stagliano imbarcazioni di varia foggia, piccoli pesci e suggestivi mostri marini.

Già descritta da Cennino Cennini nel suo *Libro dell'arte*⁴, la tecnica dell'olio su muro viene episodicamente impiegata a Firenze nel corso del Cinquecento⁵, anche se per tutto il secolo si continuano a prediligere l'affresco e la pittura a calce⁶: le decorazioni del Terrazzo delle Carte geografiche rappresentano dunque un importante esempio di questa tecnica.

Nell'Introduzione alle *Vite*, pubblicate solo pochi decenni prima delle decorazioni degli Uffizi, Vasari parla di tecniche pittoriche e introduce il capitolo *Del dipingere ad olio nel muro che sia secco*, in cui indica più metodiche operative. Alcune descrizioni, come la stesura di uno strato preparatorio, la *mestica* o *imprimatura*, e il modo di riportare il disegno sull'intonaco tramite quadrettatura, con l'impiego della *rete* o *graticola*, si riscontrano sulle pareti della nostra sala⁷.

Le strutture murarie sono realizzate in mattoni; esaminate con la termografia IR, hanno mostrato un andamento regolare, a eccezione di alcune interruzioni⁸.

A rivestimento del supporto si sovrappongono due strati di intonaco: un arriccio di spessore variabile da 1,5 a 2,5 centimetri e un intonachino il cui spessore va da 3 a 5 millimetri. Quest'ultimo è realizzato apparentemente in un'unica stesura, così come descritto da Cennini⁹, o in più fasi sapientemente raccordate, visto il mancato riscontro delle giornate di lavoro.

La superficie degli intonaci non è perfettamente planare, ma segue i dislivelli della struttura muraria (fig. 2). La modalità di stesura dell'intonachino è mirata a ottenere una superficie levigata; in molte zone sono ben visibili i fitti segni impressi dalla cazzuola sulla superficie dell'intonaco ancora fresco (fig. 3).

Alcune aree di fessurazione nella superficie delle pareti hanno permesso di osservare gli strati di intonaco nel loro intero spessore e di individuare la presenza di pezzetti di paglia all'interno dell'arriccio. Solitamente inseriti negli impasti per ritardarne il tempo di essiccamento, tali aggregati vegetali potrebbero aver contribuito a mantenere umidi gli intonaci per tutto il tempo di applicazione (fig. 4).



FIG. 1: Iscrizione con la firma di Stefano Bonsignori, parete del *Dominio vecchio fiorentino*



FIG. 2: Ripresa in luce radente in cui è evidente l'andamento irregolare dell'intonaco, parete dello *Stato di Siena*



FIG. 3: Segni di cazzuola sull'intonaco fresco, parete del *Dominio vecchio fiorentino*



FIG. 4: Immagine al microscopio digitale (50x) dell'intonaco di arriccio

Gli approfondimenti analitici, per mezzo della diffrattometria a raggi X, hanno stabilito la composizione della malta dell'intonachino, rilevando la presenza di calcite, quarzo, feldspati e pirosseni, riconducibili a un consueto intonaco di calce e sabbia¹⁰.

Sopra l'intonachino è presente uno strato preparatorio di colore rosso chiaro dello spessore di 100 µm e composto da una miscela di biacca e minio¹¹.

Il riporto del disegno sulle pareti è stato eseguito per mezzo di una quadrettatura incisa sullo strato preparatorio, della quale solo pochi segmenti sono chiaramente visibili in corrispondenza delle aree in cui le stesure pittoriche sono più sottili. Grazie al ritrovamento della quadrettatura, è stato possibile ipotizzare le scale di ingrandimento probabilmente impiegate per riportare i disegni dalle incisioni alle pareti¹².

L'osservazione ravvicinata delle pareti fa pensare alla realizzazione pittorica da parte di un'équipe: ne sono prova le differenze di calligrafia, spesso precisa e raffinata, talvolta veloce e incerta, oltre a una cura non sempre costante nell'esecuzione di alcuni particolari, come i castelli che connotano molte località.

I pittori hanno impiegato anche altri mezzi per il riporto del disegno, come le incisioni dirette per tracciare le linee delle architetture e per costruire particolari plastici come i peducci, e una sorta di linea punteggiata tracciata a pennello per l'impostazione dei contorni delle grandi aree che circoscrivono i differenti territori (figg. 5-6).

Nelle iscrizioni, la regolarità dei caratteri in minuscolo che seguono il capolettera maiuscolo è mantenuta grazie a due righe dipinte parallele, in molti casi ancora ben visibili (fig. 7).

I territori con il maggior dettaglio geografico sono costruiti tramite velature trasparenti, mentre quelli confinanti sono realizzati con stesure più piatte e pennellate più a corpo.

Per motivi legati alla tecnica esecutiva e forse anche a svelature attribuibili a interventi pregressi, nelle decorazioni si alternano aree con impasti più materici a zone in cui gli strati pittorici sono più aridi o poveri di legante; tali disomogeneità creano sull'insieme delle superfici una difforme riflessione della luce.

Per caratterizzare i leganti e i pigmenti delle stesure pittoriche, si è proceduto con l'esecuzione di una mappatura delle superfici per mezzo di una completa campagna di indagini ottiche multispettrali¹³; successivamente molte aree sono state ulteriormente indagate con sistemi di analisi non invasivi e tramite analisi invasive, laddove i dati ottenuti sono stati ritenuti insufficienti o incompleti¹⁴. Tali indagini hanno dato indicazioni anche riguardo a sostanze estranee presenti sulle superfici.

Per quanto riguarda il legante, molti campioni hanno indicato la presenza di olio di lino cotto. Nella parete ovest, le campiture dei territori con una dominante azzurra sono risultate a base di terraverde, per una marcata evidenza di celadonite, malachite, bianco di piombo e pigmenti a base di rame. I verdi della parete nord sono composti da una miscela a base di biacca, malachite e azzurrite¹⁵. In entrambe le pareti, i campi bianchi hanno una predominanza di biacca con poche quantità di altri pigmenti¹⁶.

La bordura delle mappe, che ha una colorazione rossa piuttosto brillante, ha una stratigrafia più complessa: sull'intonaco sono presenti uno strato a base di biacca, lo strato di preparazione di color rosso che troviamo su tutta la superficie dipinta, un ulteriore strato rosso scuro molto sottile (circa 10-20 µm) e uno strato superficiale di colore rosso bruno più trasparente. L'approfondimento analitico al microscopio elettronico a scansione ha rivelato come il penultimo strato rosso sia composto da biacca, silicati



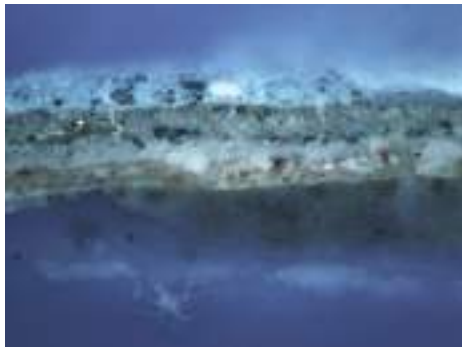
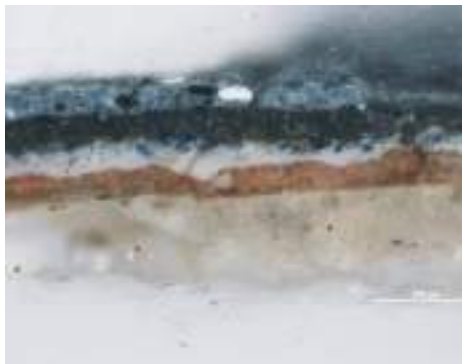
FIG. 5: Incisioni dirette per la costruzione del disegno del capitello, parete del Dominio vecchio fiorentino



FIG. 6: Particolare della linea punteggiata di un fiume, parete dello Stato di Siena



FIG. 7: Regolarità dei caratteri testuali tramite l'ausilio di righe di costruzione parallele



FIGG. 8-9: Osservazione della sezione lucida al microscopio ottico in luce visibile e UV di un campione dell'azzurro del mare della parete ovest. Sono evidenti i differenti livelli di azzurro

e terre a base di ferro, mentre il livello di rosso più esterno sia costituito da una miscela di silicati, ossidi di ferro e cinabro. Alcuni campioni hanno mostrato la presenza di alluminio, facendo pensare all'impiego in miscela di una lacca rossa¹⁷.

La caratterizzazione delle campiture corrispondenti ai mari è stata la più difficoltosa, viste le numerose ridipinture azzurre presenti; già le prime sezioni stratigrafiche hanno però rivelato la presenza di un livello di azzurro originale sopra la preparazione rossa. L'analisi dei campioni al SEM, che ha chiarito l'effettiva localizzazione degli elementi all'interno di tale strato originale, ha permesso di individuare una prima stesura a base di smaltino, per la presenza di silicio, potassio, alluminio, calcio, ferro e arsenico, e un ulteriore strato costituito da azzurrite, per la presenza del solo rame (figg. 8-9)¹⁸. Per quanto riguarda i laghi e i corsi d'acqua, tecnicamente assimilabili ai mari, l'esecuzione pittorica ha visto la realizzazione di un fondo cromatico a smaltino con successive velature più o meno trasparenti ad azzurrite (fig. 10). La scelta dello smaltino come principale pigmento per la realizzazione dei mari è stata forse dettata dalla necessità di contenere i costi, vista la notevole estensione delle campiture¹⁹. I numerosi toponimi dei luoghi sono stati tracciati con un pennello molto sottile e un colore nero, mentre quelli dei fiumi sono dipinti con un colore rosso a base di cinabro²⁰ (fig. 11).

Uno degli elementi decorativi che maggiormente impreziosisce le pareti è la doratura: i raggi delle rose dei venti e i nomi più importanti delle grandi città, dei territori e dei mari sono dorati a missione, mentre il sottile tratteggio che crea colpi di luce sui rilievi montuosi e sulle chiome degli alberi è eseguito con minute pennellate a oro in conchiglia (figg. 12-13).

Alcuni nomi di città importanti come Siena, Pistoia e Arezzo presentano una doppia scritta, una eseguita a pennello con il consueto colore nero, un'altra ripetuta a caratteri più grandi e dorata a missione. Questo è forse dovuto a pentimenti o a interventi successivi con i quali si sono voluti evidenziare i nomi di alcuni luoghi (fig. 14). Anche il percorso di vari fiumi è stato leggermente modificato in corso d'opera; le variazioni sono ora maggiormente visibili per l'aumento di trasparenza delle velature più superficiali (fig. 15).

STATO DI CONSERVAZIONE

L'aspetto generale delle superfici della sala appariva molto scuro, velato e patinato, a causa dei molteplici interventi invasivi che avevano modificato radicalmente la lettura delle decorazioni.

I criteri che guidarono gli interventi conservativi e manutentivi precedenti perseguirono l'idea di mantenere un'unità di lettura delle carte, non tramite interventi puntuali e critici, ma con estese e invasive velature, ridipinture e applicazioni di colle, vernici e cere²¹ (fig. 16). La lettura delle cromie dell'insieme della decorazione era molto falsata e la tridimensionalità delle raffigurazioni notevolmente appiattita.

Tra le forme di degrado più visibile, emergevano nella parete nord lunghe fessurazioni verticali e quattro profonde lesioni con l'allontanamento di alcuni centimetri dei lembi (figg. 17, 22). L'intonaco appariva nel suo insieme piuttosto stabile, a parte localizzati distacchi e cadute, stuccate in passato con malte di calce e sabbia o gesso.

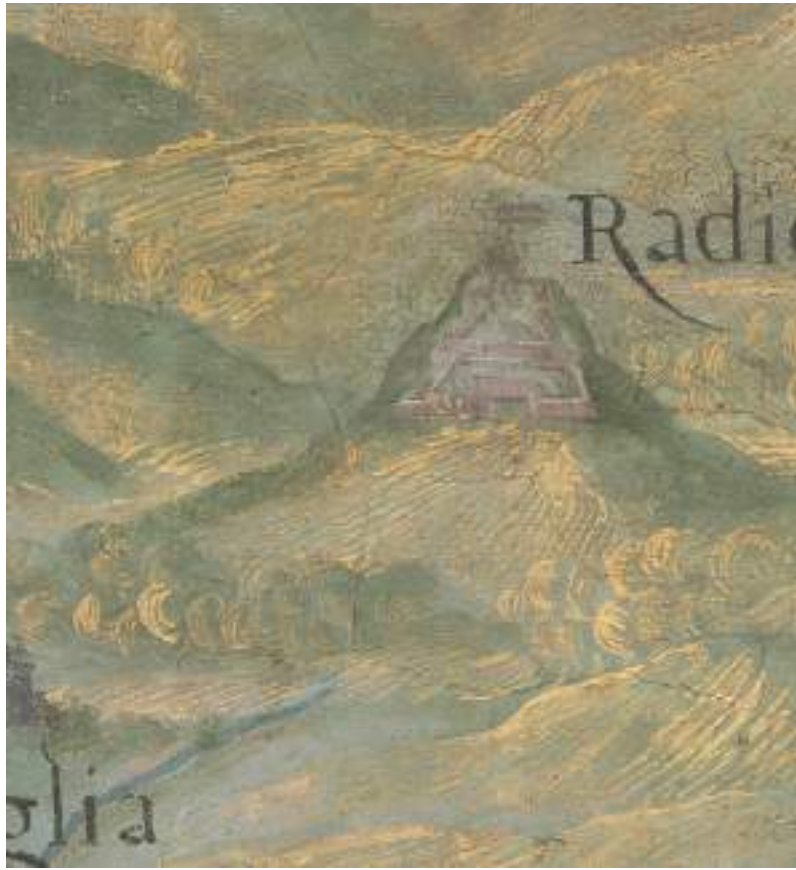
Le aree centrali delle due pareti, quelle con il maggior dettaglio geografico, si presentavano inscurite da più strati di sostanze filmogene ossidate e disomogenee. Erano evidenti numerose ridipinture localizzate sulle piccole cadute di pellicola pittorica, alterate e debordanti sul colore originale, oltre a isolati microsollievementi di colore (fig. 18). Le aree bianche dei territori



FIG. 10: Esempio di velature ad azzurrite originali su base di smaltino nell’area costiera della Liguria, parete del *Dominio vecchio fiorentino*



FIG. 11: Particolare di un toponimo di un fiume eseguito con pigmento cinabro, parete dello *Stato di Siena*



FIGG. 12-13: Particolari di dorature a missione (in alto) e a oro in conchiglia (in basso)



FIG. 14: Doppia scritta topografica per la città di Siena, parete del *Dominio vecchio fiorentino*



FIG. 15: Particolare di un ripensamento nella realizzazione di un corso d’acqua, parete dello *Stato di Siena*



FIG. 16: Aree con estese ridipinture alterate, parete dello *Stato di Siena*

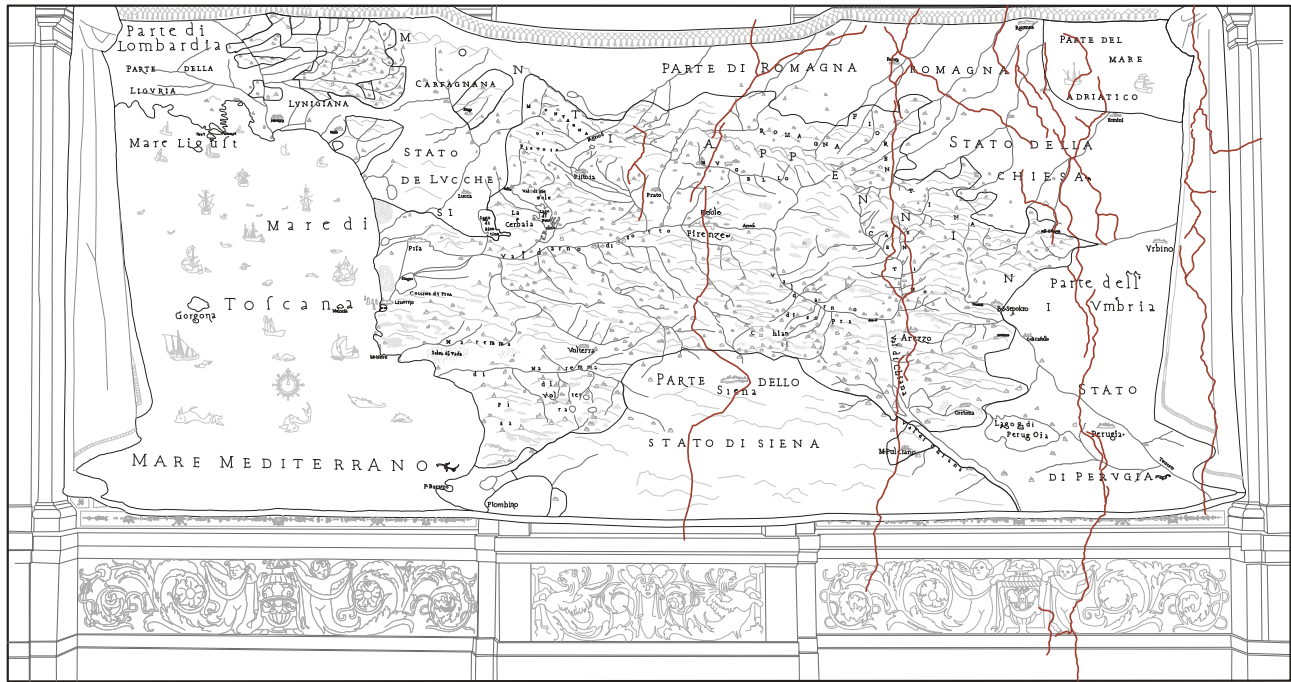


FIG. 17: Grafico del quadro fessurativo della parete nord



FIG. 18: Particolare di un’area interessata da piccole ridipinture debordanti sul colore originale



FIG. 20: Particolare del mare dove le onde sono rese con pennellate corpose e andamento sinuoso, parete del Dominio vecchio fiorentino



FIG. 19: Particolare di doratura non originale nella scritta “Pistoia”, parete del Dominio vecchio fiorentino



FIG. 21: Immagine al microscopio digitale 50x di un tassello di pulitura in cui sono visibili due livelli di ridipintura azzurra (1 e 2) e poche tracce di azzurro originale (3)

confinanti erano anch’esse estesamente ridipinte con velature che variavano da toni grigio freddo a bruno. Queste ripassature coprivano abrasioni della cromia originale che lasciavano intravedere il tono rosso dello strato preparatorio, conferendo a tutta l’area una colorazione rosata.

Le campiture corrispondenti ai mari erano completamente coperte da ridipinture di color azzurro molto compatte e opache e le aree verde-azzurro che definiscono i territori lasciavano intuire solo in piccolissime zone il colore originale più chiaro e trasparente; anche molti dei toponimi erano ripassati con una velatura di colore nero.

Le poche fonti documentarie riguardanti le vicende conservative dei dipinti non ci hanno permesso di identificare la successione e la natura dei materiali impiegati nei vari restauri, pertanto tale caratterizzazione è avvenuta tramite le prime indagini scientifiche e i saggi di pulitura sulle decorazioni. I risultati ottenuti hanno rivelato delle superfici molto svelate e inscurite; per quanto riguarda i mari, la base di smaltino era in gran parte ingrigita e solamente nella parte bassa e lungo le coste dei territori si conservavano velature di azzurrite. In queste parti il colore ha uno spessore maggiore e la pennellata ha un andamento sinuoso che simula delle piccole onde increspate dal vento (fig. 20).

Sul colore originale si sovrapponeva un livello composto da una miscela di biacca e blu di Prussia e un secondo strato con blu di Prussia, solfato di bario e solfato di zinco in cui erano inclusi pigmenti arseniati di rame riconducibili al verde di Scheele o al verde Schweinfurt²². Vista la presenza di questi pigmenti di sintesi, le ridipinture riscontrate possono presumibilmente risalire a un periodo che va dalla metà Settecento alla prima metà del Novecento²³ (fig. 21).

Alcune cause del degrado delle campiture dei mari si possono ricercare nelle difficoltà tecniche di applicazione e nei fenomeni di alterazione tipici dello smaltino in medium oleoso²⁴, oltre che nella perdita delle ultime velature di colore azzurro attribuibile con probabilità a interventi aggressivi di pulitura. Anche le infiltrazioni dal tetto, che hanno danneggiato in particolare l’angolo sinistro della parete ovest, possono aver concorso alla perdita di colore del fondo azzurro. Gli effetti della percolazione d’acqua sono stati riscontrati in corrispondenza delle campiture azzurre delle montagne nella zona alta della parete, che presentano una craquelure molto pronunciata, e in quella del mare che nella stessa area appare dilavata. Anche i risvolti rossi delle carte erano completamente ridipinti con un tono aranciato scuro molto coprente e spesso.

Su tutte le superfici è stata rilevata la presenza di cera d’api e talvolta di paraffina, applicate in passato per ravvivare i colori oppure, in miscela con resine naturali, per verniciare i dipinti²⁵.

L’attuale aspetto delle dorature a missione, impiegate per impreziosire i toponimi di maggior importanza e dimensione, è in molti casi frutto di ridorature parziali o integrali²⁶ (fig. 19).

Un discorso a parte merita il basamento dipinto, sul quale si sono succedute più fasi di intervento. Un primo livello corrisponde a riprese di intonaco di ampie dimensioni, ben riconoscibili sia per una qualità pittorica modesta, che per l’intonaco più ruvido rispetto a quello originale (fig. 23). Su questa fase si sovrapponevano due ridipinture integrali: la più antica, che interessava anche la parete sud ricostruita completamente nel 1853-1854, aveva una colorazione grigio-freddo e, considerati l’aspetto e la tenacia, presumibilmente realizzata con una tempera proteica; la seconda, a legante sintetico e con un tono grigio scuro, aveva invece modificato i profili delle modanature originali e semplificato le ombre portate di alcuni elementi architettonici.

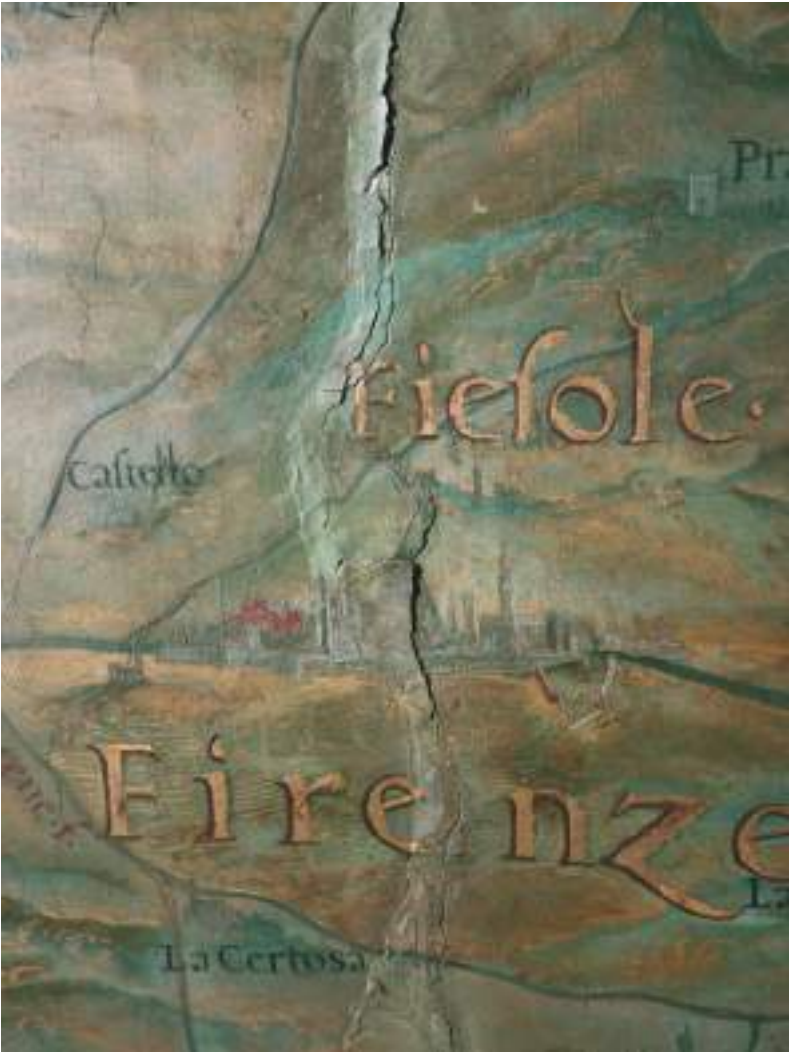


FIG. 22: Particolare di una fessurazione, stuccata e reintegrata nel corso di un restauro pregresso, che ha interessato la compagine urbana di Firenze, parete del Dominio vecchio fiorentino



FIG. 23: Particolare di una ripresa di intonaco sul basamento, parete del Dominio vecchio fiorentino



FIGG. 24 A-C: Sequenza che mostra l’assottigliamento progressivo delle vernici ossidate presenti sulla superficie pittorica, parete del *Dominio vecchio fiorentino*

INTERVENTO DI RESTAURO

Il restauro delle decorazioni della sala è stato condotto grazie alla sinergia tra i restauratori, gli storici dell’arte, la direzione tecnica e i diagnostici, che hanno vagliato passo passo le finalità delle singole fasi operative e le scelte metodologiche.

Supportato dagli esiti delle indagini scientifiche e dall’osservazione ravvicinata delle superfici, il lavoro si è svolto a partire da una completa mappatura grafica delle differenti forme di degrado presenti, utile a orientare e programmare il nostro intervento. Da questa prima ricognizione, è emersa la priorità di eseguire puntuali fermature e consolidamenti di colore. Laddove si presentavano fenomeni di sollevamento e decoesione, è stata impiegata una resina acrilica in soluzione³⁷ applicata a pennello o per infiltrazione tramite siringhe, interponendo piccoli fogli di carta giapponese, per evitare il contatto diretto con la superficie.

In seguito, la decorazione è stata pulita dai depositi atmosferici e dalla polvere proveniente dal soffitto con pennellesse morbide e aspiratori. Per la rimozione dei depositi coerenti, sono state impiegate spugne ad alto assorbimento³⁸ appena inumidite con acqua distillata.

Le scelte connesse all’opportunità di rimuovere le sostanze filmogene e le ridipinture, estese su gran parte delle superfici, hanno imposto costanti valutazioni, poiché le decorazioni, per quanto alterate e inscurite, mantenevano una buona omogeneità e unità di lettura che non si volevano alterare con l’intervento di pulitura. Le caratteristiche dei sistemi scelti per i test dovevano garantire un’azione superficiale e quanto più possibile selettiva, consentire la completa rimozione dei residui e impiegare una quantità minima di acqua in forma libera. Dopo diverse prove³⁹, la scelta è stata ristretta a due sistemi di gel che davano i risultati più soddisfacenti in termini visivi, di controllo dell’azione e di praticità di applicazione: un Solvent-Surfactant Gel C-25³⁰ e un gel a base di Velvesil Plus^{TM31}.

Prima di scegliere il sistema di pulitura da applicare all’intera decorazione, con i due diversi gel sono stati eseguiti due tasselli, sui quali sono state effettuate alcune misurazioni con FT-IR portatile per verificare l’eventuale presenza di residui di materiali contenuti nei gel³². Questo primo accertamento analitico ha evidenziato la presenza di silicio nella prova con Velvesil PlusTM, riconducibile alla natura siliconica del materiale, mentre non ha rilevato sostanze presenti nel Solvent-Surfactant Gel, che è stato pertanto impiegato per l’assottigliamento di un primo strato di sostanze filmogene ossidate (figg. 24 A-C). Dopo questa applicazione sono risultate più chiare la precisa estensione e localizzazione delle ridipinture, che erano di due tipologie: quelle puntuali, limitate a piccole cadute di colore, e quelle estese ad ampie aree di territori e a tutti e due i mari³³ (fig. 25).

Per verificare in che misura la decorazione fosse conservata sotto le estese ridipinture, sono stati eseguiti numerosi piccoli saggi di pulitura in diverse aree delle pareti, che hanno indicato le buone condizioni conservative generali delle pitture. Le ridipinture più alterate e tenaci e i maggiori accumuli delle sostanze filmogene sono stati dunque rimossi gradualmente mediante ripetute applicazioni localizzate di un gel basico³⁴. Sulle prime prove eseguite con questo sistema è stato condotto un nuovo riscontro analitico per verificare l’eventuale presenza di residui, questa volta con le indagini di pirólisi e gas cromatografia/spettrometria di massa, maggiormente precise in termini di lettura di quantità di sostanze estranee presenti e selettive nell’individuazione di materiali di differente natura. A seguito di questo riscontro, non è emersa la presenza di materiali riconducibili ai sistemi di pulitura impiegati, a eccezione di un leggero residuo di solventi organici volatili³⁵.



FIG. 25: Particolare durante la rimozione delle ridipinture, parete del *Dominio vecchio fiorentino*



FIG. 26 A: Esempio di stuccature su cui è stata eseguita una base a gouache intonata al tono rosato di preparazione, parete dello *Stato di Siena*



FIG. 26 B: Stesso particolare della figura 26 A dopo l’integrazione pittorica

Per quanto riguarda le stesure pittoriche corrispondenti ai mari, il livello di degrado era molto più avanzato rispetto alle condizioni medie delle decorazioni. Se pur le parti alte erano molto compromesse e lacunose, le zone in basso conservavano una buona quantità di stesure di azzurro e soprattutto avevano mantenuto preziosi dettagli sull’originaria resa dei mari. Questi particolari descrivevano in maniera più realistica, rispetto alle piatte ripassature di restauro, l’andamento delle onde, rese tramite passaggi cromatici di differente intensità di azzurro e piccole pennellate chiare.

Considerata la buona qualità delle porzioni di decorazione superstiti e il peso di queste aree nell’equilibrio generale della decorazione, si è deciso per la rimozione integrale delle ridipinture tramite applicazioni successive del gel chelante già impiegato.

Altro tema è stato quello della restituzione del giusto equilibrio tra le due pareti per quello che riguardava il livello di pulitura. Come descritto nei paragrafi precedenti, le pareti non sono identiche dal punto di vista dell’esecuzione pittorica e presentavano inoltre tipologie di degrado non sempre omogenee. Per tali motivi è stato importante procedere per così dire in parallelo, considerando le due pareti come un’unica grande decorazione, confrontando costantemente gli esiti dei saggi, in modo da raggiungere una corretta armonia.

I distacchi di intonaco di maggior entità sono stati riadesi tramite infiltrazioni di malta idraulica premiscelata³⁶, mentre laddove lo spazio tra gli strati non consentiva l’impiego di malte è stata utilizzata una resina acrilica in emulsione acquosa³⁷ applicata per punti; la stessa resina in differenti diluizioni³⁸ è stata impiegata per le fermature dei sollevamenti di pellicola pittorica.

Le stuccature trovate lungo le fessurazioni e quelle presenti nel basamento e sulle mappe sono state in parte mantenute e in parte rimosse a seconda del loro stato di degrado e della compatibilità con i materiali originali. Tutte le riprese eseguite con gesso lungo le lesioni verticali e nelle piccole cadute di intonaco sono state rimosse mediante piccoli scalpelli e i bordi dell’intonaco originale ripuliti a bisturi. Le riprese di intonaco piuttosto estese del basamento, sulle quali erano state ricostruite parti decorative nel corso di un restauro pregresso, sono state mantenute.

Le stuccature delle lacune sono state eseguite con una malta aerea³⁹ levigata a lungo durante la fase di asciugatura, per riprodurre l’aspetto smaltato della superficie dei dipinti.

I criteri che hanno guidato l’integrazione cromatica hanno tenuto conto delle molteplici situazioni presenti, che dovevano evidentemente essere raccordate tra loro per restituire una percezione unitaria dell’insieme. Sulle nuove stuccature è stata replicata la successione di stesure pittoriche riscontrate sui dipinti; per prima cosa sono state stese delle basi cromatiche a gouache⁴⁰ del colore della mestica rossa, su cui, con colori a gouache e acquerello⁴¹, si è riprodotto per velature un tono il più possibile vicino all’originale, mediante la tecnica della selezione cromatica (figg. 26 A-B). Le abrasioni sono state integrate per abbassamento di tono, con pigmenti stemperati in una miscela di gomma arabica, acqua e glicerolo, i cui rapporti venivano modificati per raggiungere i diversi gradi di brillantezza delle diverse campiture. Molte delle numerose ridipinture localizzate a piccole cadute di pellicola pittorica non sono state rimosse per evitare di indebolire la stabilità del colore sottostante e sono state invece ritonalizzate tramite l’uso di matite colorate acquerellabili⁴² e successive velature ad acquerello.

Le ricostruzioni sul basamento non presentavano grossi problemi di conservazione, per cui l’unico aspetto di cui tener conto era il tono molto scuro che mantenevano in confronto alle aree circostanti appena pulite. Per accordare queste zone al tono del basamento pulito, si è deciso di procedere



FIGG. 27A-B: Particolare della parete nord prima e dopo l'intervento di restauro

con velature sempre con colori a gouache. L'integrazione delle ampie aree dei mari è stata condotta con l'intento di tonalizzarle le estese cadute di colore originale, a una tonalità media di azzurro, individuata nelle campiture meglio conservate, tramite stesure cromatiche a gouache e successive velature ad acquerello.

Durante le fasi di integrazione pittorica si sono rese necessarie verniciature intermedie, eseguite con una miscela a base di resina urea-aldeide⁴³ dalla bassa viscosità e alto potere livellante, applicata in una prima fase tramite tampone di garza di cotone e successivamente per nebulizzazione⁴⁴. La verniciatura finale è stata eseguita con la stessa miscela, applicata in una concentrazione maggiore⁴⁵, tramite una prima nebulizzazione generale e con successive riprese locali, impiegando un aerografo di precisione che ha consentito di intervenire in maniera puntuale sulle aree che richiedevano una maggiore saturazione. Trattandosi di un olio su muro e dunque di una tecnica pittorica che compromette la permeabilità dell'intonaco, la stesura di una resina sulla superficie non poneva criticità legate alla conservazione delle pitture. L'applicazione di questi sottili film di vernice ha avuto il duplice scopo di schermare l'integrazione pittorica e uniformare le leggere disomogeneità di rifrazione della luce che alcune aree presentavano dopo la pulitura, senza snaturare l'aspetto materico delle decorazioni e mantenendo un effetto di superficie non verniciata (figg. 27 A-B; cfr. Atlante)⁴⁶.

Le decorazioni del Terrazzo delle Carte geografiche richiedono un programma di manutenzione ordinaria che tenga conto delle criticità emerse dallo studio dello stato di fatto delle pareti, incentrata principalmente sulla spolveratura periodica delle superfici con sistemi a secco e sulla verifica dell'adesione degli intonaci in prossimità delle fessurazioni verticali della parete nord, particolarmente sensibili ai movimenti di assestamento della struttura muraria⁴⁷.

- ASF, *GM*, 183, ins. 2, c. 9r: "[...] E più de' dare per aver dipinto di nero e tocho d'oro fine i legnami delle finestre di detto terrazzo a tutte mia spese e verniciato a lire otto il braccio quadro. [...]".
- "Il Serenissimo Gran Duca di Toscana de' dare per avere dipinto a olio sul muro e toco d'oro sul terrazzo della Galleria in una facciata lo Stato vecchio di Firenze e ne l'altro lo Stato di Siena e ne pilastro l'isola de l'Elba [...]. Tutte le lettere sono scritte per mano di don Stefano girografo di S.A.S. Così disegnato la pianta pur a mia colori e oro, eccetto che macinato, dico braccia dugento venticinque 2/5 quadre, monta a lire dieci il braccio quadro" (*ibidem*).
- "[...] Io Alessandro Bronzino Allori avevo considerato la detta pittura del numero delle braccia 225 2/5 quadre dico che le stimo lire otto il braccio quadro, aggiunto che mi [ha] informato detto Ludovico Buti molti rifacimenti di cose racconciò non per suo difetto e con altri tempi e spese di ridar mestiche, [...]" (*ibidem*).
- Cennini dedica diversi capitoli alla tecnica dell'olio su intonaco di calce e sabbia, a partire dal LXXXVIII. Cfr. CENNINI 2003.
- Per una più completa disamina della tecnica a olio su muro si rimanda al contributo di Paolo Bensi in questo volume, pp. 231-233.
- Un maggior sviluppo della tecnica a olio su muro si ha a Roma, dove nel corso del Cinquecento, e fino agli inizi del secolo successivo, si assiste alla realizzazione di numerosi cicli pittorici; già nel 1521 Sebastiano del Piombo dipinge a olio su muro la scena della *Flagellazione* della cappella Borgherini. Cfr. GIANNINI 2009.
- Nell'introduzione alla *Pittura*, nel cap. XVI, Vasari descrive la tecnica della quadrettatura: "E se in quegli fossero prospettive o casamenti, si ringrandiscono con la rete, la quale è una graticola di quadri piccoli ringrandita nel cartone, che riporta giustamente ogni cosa"; e nel cap. XXII descrive come realizzare lo strato preparatorio: "[...] vi si dia su due o tre mane di olio bollito e cotto, continuando di ridarvelo su, sino a tanto ch'è non voglia più bere; e poi secco si gli dà di mestica o imprimitura come si disse nel capitolo più avanti a questo". Cfr. VASARI [1568] 1966-1987, I, pp. 119, 135.

- Il termogramma della parete nord mostra un arco tamponato, mentre alcune anomalie termiche della parete ovest sono probabilmente dovute alla presenza di impianti meccanici all'interno della muratura. L'indagine termografica, estesa anche alla copertura della sala, è stata condotta dall'ISPC-CNR di Sesto Fiorentino.
- Cennini indica di "[...] smaltare disstesamente tutto il tuo lavoro". Cfr. CENNINI 2003, cap. LXXX, p. 130.
- Campione PE_01 – analisi XRD, report dell'ISPC-CNR.
- Campione PE_01 – analisi al SEM, report dell'ISPC-CNR.
- L'ipotesi che le immagini di riferimento per la realizzazione dei cartoni di riporto siano quelle delle incisioni di Bonsignori è supportata da alcune verifiche grafiche effettuate. Grazie alla realizzazione di rilievi grafici al CAD, sia delle cartine sulle pareti, che delle incisioni, è stato infatti possibile sovrapporne graficamente le linee principali, rilevandone una quasi perfetta corrispondenza. Ciò è stato possibile applicando una variazione di scala dei due rilievi e una deformazione in senso orizzontale: i disegni delle incisioni sarebbero stati ingranditi e deformati orizzontalmente al fine di coprire le intere superfici delle pareti della sala. Dallo studio fatto è emerso che le scale di ingrandimento sarebbero di 1:10 per la parete nord e di 1:14 per la parete ovest, mentre la deformazione in senso orizzontale seguirebbe il rapporto di 1:1,4 per la parete nord e di 1:1,3 per la parete ovest. Tali dati sono comunque da considerarsi indicativi vista la differenza dimensionale tra le incisioni e le estese pareti della sala e per le irregolarità riscontrate nelle quadrettature presenti sulle pareti.
- Per le indagini di imaging si rimanda al contributo di Ottaviano Caruso in questo volume, pp. 255-258.
- La prima fase analitica ha previsto indagini tramite fluorescenza a raggi X (XRF) e spettroscopia infrarossa (FT-IR) oltre a un successivo approfondimento al microscopio elettronico a scansione (SEM) – analisi condotte dall'ISPC-CNR di Firenze. Alcuni campioni sono stati analizzati con la gas cromatografia/spettrometria di massa (GC-MS) e la pirolisi-gas cromatografia/spettrometria di massa (Py-GC-MS) – analisi condotte dal Dipartimento di Chimica e Chimica industriale dell'Università di Pisa.
- Campione PO_01, PO_03 analisi μ FT-IR; PO_04 e punti di misura n. 06-09 e dodici tasselli di pulitura – analisi FT-IT.
- Misura XRF punto PN_06.
- Campione PO_01 – analisi FT-IR e SEM. Anche la fluorescenza rosata osservabile nelle immagini in fluorescenza UV conferma l'ipotesi della presenza di lacca.
- Campione PO_02 – analisi FT-IR e SEM.
- Il recente restauro della galleria delle carte geografiche dei Musei Vaticani ha rivelato come anche il colore dominante dei mari di quelle carte sia lo smaltino. Cfr. U. Santamaria, F. Morresi, *La Galleria delle Carte Geografiche dopo il restauro*, 27 aprile 2016, *Le indagini scientifiche* su www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/eventi-e-novita/iniziative/Eventi/2016/il-restauro-della-galleria-delle-carte-geografiche.html.
- Punto di misura PN_05 – analisi XRF.
- La presenza di colla animale è stata riscontrata nei campioni 2, 4 e 6 – analisi GC-MS frazione amminoacidica. Nei campioni 2, 4, 5 e 6 – analisi GC-MS frazione lipidica-resinosa, sono state individuate tracce di resina di pino, presumibilmente legate a residui di solventi impiegati per sciogliere cere o resine vegetali.
- Campione PO_02 – analisi al microscopio ottico, FT-IR, SEM.
- Il blu di Prussia è utilizzato dai pittori italiani a partire dal 1715, il verde di Scheele è sintetizzato nel 1775 e in uso fino agli anni venti del Novecento, il verde Schweinfurt è commercializzato dal 1816 e impiegato fino agli anni quaranta del Novecento, il solfato di bario è usato dall'inizio dell'Ottocento come pigmento, ma soprattutto come extender. Cfr. BENSI, MONTIANI [cds].
- Lo smaltino è costituito da un vetro silico-potassico che deve il suo tipico colore al cobalto, aggiunto durante la preparazione. È stato molto usato in pittura murale ad affresco nel XV e XVI secolo, ma presenta alcune difficoltà applicative nella tecnica a olio. A proposito della compatibilità del pigmento con l'olio, Giovan Battista Armenini nel suo *De' veri precetti della pittura* del 1586 forniva alcuni accorgimenti per ovviare a inconvenienti dell'impiego dello "smalto", parlando di destrezza e dell'importanza di non tornare troppe volte sulle stesure già eseguite per evitare un eccesso di legante in superficie e i conseguenti ingiallimenti. Questo fenomeno di parziale rilascio dell'olio da parte dello smaltino e degli effetti negativi che comportano fenomeni come colature e ingiallimenti è stato trattato ampiamente nelle fonti del XVII secolo. Cfr. BORGIA, SECCARONI 2005 (2006), pp. 159-164. Per quanto riguarda i fenomeni di alterazione, è invece nota una tendenza dello smaltino a un ingrigimento se impiegato nella tecnica a olio.
- Punti di misura 1-14 – analisi FT-IR parete ovest; campioni 2, 4, 5 e 6 GC-MS frazione lipidica-resinosa. Già nel suo manuale, Giovanni Secco Suardo accordava la sua preferenza alla paraffina rispetto alla cera sciolta in benzina, usata di prassi a Pompei dal 1860 per ravvivare i colori delle pitture romane, perché più trasparente. Il conte parla più volte della paraffina come metodo per porre rimedio a varie forme di degrado delle pitture murali, nei capitoli

Come ridoni la vaghezza ai freschi liberati dall'imbiancatura e Freschi assaliti dal nitro. Cfr. SECCO SUARDO 1927, pp. 493-545 e PRISCO 2013.

- Nel punto di misura PN_04 – analisi XRF si è registrato il segnale del cromo, incompatibile con una doratura antica.
- Paraloid® B67 in white spirit al 5 e al 10%.
- Le spugne impiegate, in PVA del tipo Blitx-Fix™, hanno un'azione molto delicata sulla superficie, in termini di azione abrasiva, inferiore a quella del cotone idrofilo e delle spugne di mare naturali.
- Sono stati testati solamente sistemi solventi che garantivano un'azione superficiale. I solventi che dimostravano una sufficiente azione in forma libera sono stati impiegati in gel di agar, sia fluido, sia in forma rigida preformata, in gel siliconico Velsil Plus™ e in un Solvent-Surfactant Gel C-25 (acido pliacrilico Carbopol Ulrez 21™ e tensioattivo Ethomeen™ C-25). È stato inoltre testato un idrogel chimico con alcool benzilico 100%, trasparente, basato su un network seminterpenetrato di pHEMA/PVP: il Nanorestore® Gel MWR sviluppato dal CSGI di Sesto Fiorentino. L'agar, impiegato nella forma destrutturata del Nevek®, non dava risultati soddisfacenti, le superfici trattate rimanevano leggermente imbiancate dopo il trattamento, forse per l'eccessivo apporto di umidità sulla superficie. I due gel di Carbopol™ e Velsil™ Plus davano risultati soddisfacenti, l'idrogel impiegato in forma rigida, se pur efficace in alcune aree, è stato scartato per la difficoltà di estendere il trattamento a un'ampia superficie e per l'estrema progressività della sua azione, che richiedeva numerose applicazioni e lavaggi, con un conseguente indebolimento del film pittorico.
- Gel composto da 0,75 g Carbopol Ulrez 21™, 4 ml Ethomeen™ C-25, 10 ml acqua distillata, 50 ml metiletilchetone, 25 ml acetone, 25 ml etanolo, 25 ml alcool benzilico.
- Gel composto da Velsil Plus™, 50 ml metiletilchetone, 25 ml acetone, 25 ml etanolo, 25 ml alcool benzilico.
- Riguardo all'applicazione dei gel, i tempi di contatto erano di quattro minuti, dopo i quali si procedeva a una prima asportazione a secco e a un successivo lavaggio con solvente. L'area pulita con gel di Carbopol™ era sottoposta a un secondo lavaggio dopo quarantotto ore dal trattamento, con acqua distillata e spugne ad alto assorbimento in PVA.
- La delicata fase di pulitura richiedeva particolare attenzione soprattutto nelle zone di decoesione e distacchi di pellicola pittorica, pertanto, per ridurre l'attrito del cotone sulla superficie, i tamponi venivano avvolti con un velo di Lione (Crepeline™), tessuto in pura seta 100% naturale, non tinto e non apprettato.
- 8 Gel a ph 8, composto da 2 g Carbopol Ulrez 21™, 1 g acido citrico, 10 ml trietanolammina, 100 ml acqua distillata, 10% alcool benzilico. Laddove il gel non era sufficiente a intaccare le ridipinture, alla formulazione è stata aggiunta una piccola percentuale di carbonato d'ammonio fino al raggiungimento di un ph 8,5.
- Indagine Py-GC/MC condotta sul campione 1 dal Dipartimento di Chimica e Chimica industriale dell'Università di Pisa.
- PLM™ A.
- Primal® B60 tal quale.
- Primal® B60 diluito dal 5 al 10% in acqua.
- Grassello di calce stagionato dieci anni; sabbia silicea di fiume con granulometria 0,0/0,6 mm; quarzo micronizzato.
- Schmincke Horadam® Gouache.
- Schmincke Horadam® Aquarell.
- Matite Caran d'Ache® Supracolor Soft.
- Regal Retouching Varnish (CTS S.r.l.) in rapporto 1:3 (V/V) in white spirit a base di Laropal® A81.
- Queste due modalità di applicazione consentono di impiegare una minima quantità di vernice riducendone la penetrazione.
- Regal Retouching Varnish (CTS S.r.l.) in rapporto 1:2 (V/V) in white spirit a base di Laropal® A81.
- Lo stesso Vasari nel cap. XXII dell'introduzione alla *Pittura*, nel descrivere la tecnica pittorica a olio su muro, si raccomanda di mescolare un po' di vernice ai colori per evitare la verniciatura: "Ciò fatto e secco, possono gli artefici calcare o disegnare e tale opera come la tavola condurre al fine, tenendo mescolato continuo nei colori un poco di vernice, perché facendo questo, non accade poi verniciarla". Cfr. VASARI [1568] 1966-1987, I, p. 135.
- L'intervento di restauro si è avvalso della collaborazione delle restauratrici Stefania Franceschini, Chiaki Yamamoto e Simona Bensi, e delle stagiste Ninon Ambre Arnas, Giulia Bambini, Irene Ugolini e Alice Guzzon. I lavori sono stati svolti da luglio 2019 a dicembre 2020. Per più di un anno abbiamo viaggiato attraverso territori incontaminati, scoprendo piccoli borghi e campagne, valicato monti e navigato in un Mediterraneo dall'azzurro profondo e inatteso, nei mesi in cui il mondo rimaneva sospeso e bloccato da una dolorosa pandemia.

IL RESTAURO DELLA PITTURA MURALE RAFFIGURANTE LA CARTA DELL’ISOLA D’ELBA

Anna Medori,
Sara Di Gregorio,
Samantha Gradi

NONOSTANTE i documenti comprovino la realizzazione nel 1589 dell’*Isola d’Elba* nella parete del pilastro¹, fin da subito le caratteristiche tecniche di quest’ultima, esposta verso meridione (fig. 1), non ci sono apparse coerenti rispetto a quelle delle pareti nord e ovest, raffiguranti, rispettivamente, le scene del *Dominio fiorentino* e dello *Stato di Siena*.

La prima evidenza riguardava la materia pittorica, meno luminosa rispetto a quella delle altre due pareti e priva delle dorature a missione e a conchiglia sulle scritte delle città e dei luoghi e per accentuare i profili di colline, montagne e di altri particolari della carta geografica dell’Elba.

La seconda evidenza risultava relativa alla natura della superficie dell’intonaco che, a differenza delle altre due scene, si presentava ruvida. Inoltre, solo in questa parete, la cornice modanata nella parte alta, alla base del soffitto a cassettoni, risultava dipinta su intonaco e non realizzata in oggetto su legno (fig. 3). Questa particolarità, in un primo momento, ha fatto insorgere il dubbio di uno spessore murario aggiunto, di circa 15 centimetri, al di sotto del quale si potessero celare dei frammenti della versione originaria dell’Elba.

Un’altra particolarità era data dal fatto che la carta geografica fosse ritagliata da due specchiature color verde che non avevano corrispondenza con il resto del ciclo decorativo.

Anche le indagini termografiche² rivelavano alcune difformità della struttura muraria date dalla presenza di una tamponatura al di sotto della specchiatura verde a destra della cartina dell’isola d’Elba (fig. 2). Il segno della tamponatura centinata era visibile sull’intonaco grazie a una crepa che ne accentuava in parte l’arco e confermata dal saggio stratigrafico che mostrava il taglio inclinato del mattone che seguiva la traiettoria della curva della crepa. Solo il ritrovamento in archivio di documentazione del 1853-1854 ha permesso di far luce su quanto accaduto in passato, mettendo in evidenza il completo rifacimento della parete sud in epoca ottocentesca³. La nuova versione di quest’ultima, realizzata con uno spessore maggiore rispetto alla muratura originaria, andava così a inglobare lo spazio in origine dedicato alla cornice modanata lignea.

Tra le prime operazioni effettuate, per comprendere la situazione, vi è stata dunque l’analisi delle fasi pittoriche attraverso un attento studio della superficie, osservata sia in luce radente e tramite la campagna diagnostica non invasiva, attraverso tecniche di imaging⁴, nonché attraverso l’analisi dei saggi stratigrafici.

Lo studio della superficie a luce radente ha messo in evidenza il rilievo di alcune pennellate al di sotto delle specchiature di colore verde ai lati dell’isola d’Elba che descrivevano sulla superficie l’ordito di parte dell’impianto decorativo a finta architettura⁵, coevo alla raffigurazione dell’Elba e successivamente ritrovato con le operazioni di scopritura.

TECNICA ESECUTIVA
a pittura murale ottocentesca è stata realizzata su un intonaco⁶, lasciato ruvido a seguito della sua frattazzatura, applicato sopra un arriccio di spessore simile.

Dalle analisi effettuate sul riquadro dell’Elba è emersa la stesura di un colore di base, applicata direttamente sull’intonaco asciutto come preparazione uniforme del fondo, di colore grigio-azzurro chiaro⁷ (fig. 4). Si tratta di una base corposa e resistente, verosimilmente per via della calcite al suo interno, predisposta per ricevere gli strati pittorici successivi realizzati a tempera e quindi meno tenaci⁸.

La presenza di una stesura di base, sulla quale è stato impostato il disegno preparatorio delle ripartizioni architettoniche, risulta anche dalle prove stratigrafiche realizzate nelle specchiature laterali, dove è leggibile uno sfondo beige con filetto bianco. Le stesure successive definiscono una finta architettura realizzata con tecnica mista a tempera e calce.

Il riporto del disegno sull’intonaco è stato eseguito con modalità differenti a seconda che si tratti dell’impianto architettonico oppure degli elementi figurativi.

Nel primo caso troviamo, in corrispondenza di molte delle linee dei filetti, dei piccoli fori dai bordi stoncati⁹ probabilmente dovuti all’inserimento di chiodi utilizzati per riportare la ripartizione architettonica delle specchiature e la divisione tra queste e la balza (fig. 5)¹⁰.



FIG. 1: Parete sud, fotografia generale a luce visibile prima dei restauri

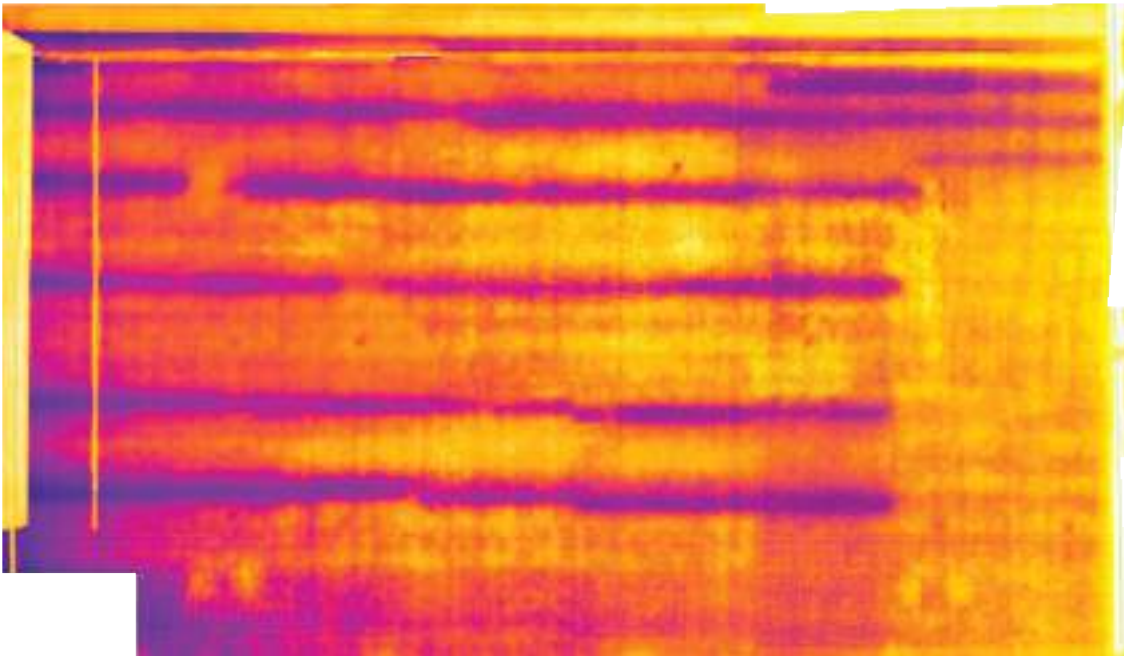


FIG. 2: Termografia della parete sud che evidenzia la presenza di una tamponatura nella parte destra



FIG. 3: Particolare in cui si può osservare la finta cornice modanata nella parte alta, alla base del soffitto a cassettoni, che si sovrappone a quella lignea della parete ovest



FIG. 4: Tracce di intonaco di colore d’insieme biancastro (a); strato di preparazione di colore d’insieme bianco (b); strato pittorico di colore d’insieme grigio (c); strato pittorico di colore d’insieme azzurro-nerastro a struttura omogenea (d); strato pittorico di colore d’insieme giallo scuro a struttura omogenea (e)



FIG. 5: Particolare dei fori dai bordi stoncati in corrispondenza degli angoli delle linee dei filetti, probabilmente dovuti all’inserimento di piccoli chiodi utilizzati per riportare la ripartizione architettonica delle specchiature

Non sempre i fori corrispondono a dei punti significativi per la costruzione della struttura architettonica; molti di questi sono invece limitrofi ad aree figurative di rilievo (figg. 6, 14). Si pensa quindi che questi siano dovuti all’inserimento di chiodi per l’applicazione di cartoni per riportare il disegno preparatorio sulla superficie. La corrispondenza nelle misure di molti particolari presenti in questa parete con alcuni delle decorazioni più antiche ci ha portato inoltre a ipotizzare l’utilizzo di una carta copiativa. Ad esempio la rosa dei venti risulta sovrapponibile a quelle presenti nelle pareti nord e ovest (figg. 7 A-C). Anche alcuni pesci e velieri sembrano avere le stesse dimensioni di quelli presenti nelle altre pareti (figg. 8-10). Possiamo ipotizzare che sia stato ripreso il disegno originario dell’Elba prima dell’abbattimento della parete nel 1853¹¹ e che il pittore abbia copiato e preso ispirazione per alcuni dettagli dalle pitture più antiche¹².

È stato inoltre osservato un disegno preparatorio a carboncino o matita, tracciato direttamente sull’intonaco, nelle parti probabilmente eseguite a mano libera dal pittore (fig. 11). Non sono presenti tracce di spolvero.

La tavolozza utilizzata è molto semplice, poiché ricorre a terre e ossidi per molte campiture¹³, e conferma l’utilizzo di una tecnica prevalentemente a secco, dato anche l’utilizzo di colori a base di rame e piombo¹⁴, rispettivamente in alcune campiture del mare e nelle lumeggiature dei pesci, non compatibili con l’alcalinità della calce utilizzata per la malta dell’intonaco.

Le indagini confermano anche l’utilizzo di colori di natura industriale e sintetizzati proprio nell’Ottocento, come, ad esempio, l’oltremare artificiale¹⁵ e il verde smeraldo, utilizzati per l’esecuzione del mare, il giallo cromo, per l’esecuzione delle scritte topografiche, mentre il bianco di zinco è stato scelto per l’esecuzione dei filetti della ripartizione architettonica¹⁶.

STATO DI CONSERVAZIONE

Lo stato di conservazione della parete sud, prima dei lavori di restauro, non evidenziava particolari fenomeni di deterioramento legati a fattori di degrado ambientale o intrinseci dell’opera. L’intonaco risultava ben coeso, con gli unici fenomeni di disgregazione relativi a sporadici bottaccioli presenti nella malta. Oltre a un deposito di polveri incoerente sulla superficie, erano visibili esigue fessurazioni concentrate nella parte



FIG. 6: Particolare dei fori dai bordi stoncati, dovuti probabilmente all’utilizzo di cartoni per riportare il disegno preparatorio delle scritte toponomastiche di colore giallo sulla superficie pittorica

centrale della parete e in corrispondenza della balza. Tra queste, degna di nota, la presenza di una crepa all’interno della specchiatura verde, a destra dell’isola d’Elba, il cui andamento regolare portava a ipotizzare la presenza di una tamponatura. Tale ipotesi, come descritto precedentemente, è stata confermata sia dalle indagini diagnostiche che dalle ricerche d’archivio.

Un fenomeno di degrado rilevante era legato al sollevamento della pellicola pittorica delle finte modanature poste nella parte alta della parete, a chiusura della decorazione (fig. 12). A causa della rigidità dello strato pittorico, la pellicola microfessurata e contratta si era distaccata parzialmente dal supporto. Dato l’aspetto della superficie in quest’area e la presenza di numerose sgocciolature sulla specchiatura verde a destra della scena, è molto probabile l’applicazione di un fissativo, che potrebbe aver favorito il fenomeno.

Sono comunque da ricondurre ai rimaneggiamenti e alle numerose riprese pittoriche i danni maggiori a discapito dello stato di conservazione della pittura.

La particolare localizzazione delle numerose stuccature e rasature presenti, spesso coincidenti con ridipinture alterate, ha permesso di ricondurle in parte a interventi finalizzati alla messa in opera di staffe, perni o altro, atti a sostenere elementi aggiuntivi per nuovi allestimenti della sala. Nello specifico si sono identificati sette gruppi di stuccature particolari, per simmetria rispetto all’asse centrale della parete o cadenza regolare lungo precise direttive (fig. 15).

Per quanto riguarda gli interventi più estesi a danno dell’intonaco, si evidenzia una stuccatura lungo tutta l’altezza della parete a ridosso della finestra, presumibilmente riconducibile alla sostituzione del pilastro d’angolo durante i lavori del 1913-1914¹⁷, e l’integrazione dell’intonaco nella parte bassa della zoccolatura, relativi alla messa in opera dell’impianto elettrico e probabilmente a modifiche della pavimentazione.

Con lo studio delle successioni stratigrafiche si sono definite le caratteristiche della pittura originale e la presenza di estese riprese relative a due fasi decorative distinte, oltre all’individuazione di ridipinture localizzate.

Della prima fase pittorica originale, quella ad oggi ritrovata, si sono individuate delle tracce di un livello sottostante quale plausibile disegno preparatorio dell’impianto architettonico. Questo, dai toni giallo, bianco e bruni, è costruito su una base neutra beige.



FIGG. 7A-C: La corrispondenza nelle misure della rosa dei venti presente sulle pareti, guardando l’immagine da sinistra verso destra, nord, ovest e sud, è uno degli elementi che ci porta a ipotizzare l’utilizzo di una carta copiativa



FIGG. 8A-B: La corrispondenza nelle misure del pesce della parete sud, raffigurato a sinistra, e di quello a destra della parete nord ci ha portato a ipotizzare l’utilizzo di una carta copiativa per il riporto del disegno sull’intonaco



FIGG. 9A-B: La corrispondenza nelle misure del veliero a sinistra della cartina geografica dell’Elba, raffigurato a sinistra, e di quello a destra della parete nord ci ha portato a ipotizzare l’utilizzo di una carta copiativa per il riporto del disegno sull’intonaco



FIGG. 10A-B: La corrispondenza nelle misure del veliero a destra della cartina geografica dell’Elba, raffigurato a sinistra, e di quello a destra della parete nord ci ha portato a ipotizzare l’utilizzo di una carta copiativa per il riporto del disegno sull’intonaco

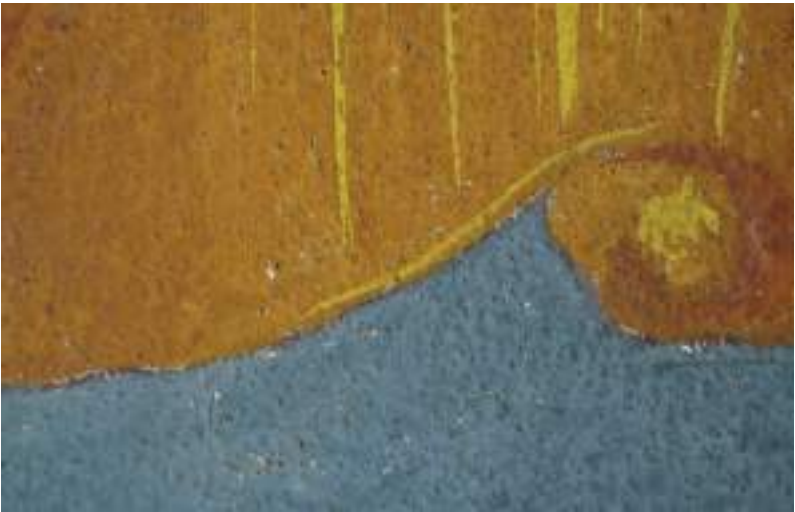


FIG. 11: Particolare del nastro giallo della scritta “Isola d’Elba” dove si può osservare il disegno preparatorio realizzato con un carboncino o una matita direttamente sull’intonaco



FIG. 12: Particolare della finta modanatura posta nella parte alta della parete, a chiusura della decorazione, dove si osservano i numerosi sollevamenti della pellicola pittorica e ridipinture localizzate nelle perdite di colore



FIGG. 13 A-B: Particolare del bordo della stuccatura rimossa all’interno della cartina in cui si evidenziano tre stesure differenti indicate cronologicamente secondo la sequenza della loro applicazione

La decorazione pittorica vera e propria ha un disegno speculare rispetto alla cartina dell’isola d’Elba con due lesene poste ai lati e due specchiature esterne ad esse, il tutto sorretto da una zoccolatura. Tale impianto architettonico trova corrispondenze con il livello pittorico relativo alla cartina dell’isola d’Elba.

Con i successivi interventi, caratterizzati da ridipinture a tempera, la finta architettura subisce delle modifiche sia cromatiche che di composizione. Essa viene semplificata e, al posto delle ripartizioni architettoniche ai lati dell’isola d’Elba, si concepiscono due specchiature verdi brune che, in una seconda fase, vengono ridipinte con un colore più chiaro e brillante. Ciò che resta a vista dell’impianto architettonico originale viene ridipinto con un colore grigio freddo in una prima fase e successivamente, solo in corrispondenza della zoccolatura, con un tono grigio caldo.

Saranno risparmiate da questi interventi di occultamento la cartina dell’isola d’Elba, sulla quale sono eseguiti ritocchi localizzati (figg. 13 A-B), e le decorazioni a finto rilievo all’interno della zoccolatura, che vengono tuttavia riprese pittoricamente in maniera estesa.

METODOLOGIA D’INTERVENTO

La fase iniziale conoscitiva dell’intervento si è concentrata in una ricca campagna di saggi stratigrafici che hanno permesso di ritrovare, al di sotto delle tinteggiature di colore verde ai lati della scena dell’Elba e delle ridipinture grigie scuro, la ripartizione architettonica ottocentesca (fig. 17). Le ridipinture celavano anche alcune zone perimetrali della cartina dell’isola d’Elba e della balza.

Le operazioni di rimozione sono avvenute in maniera graduale, eliminando gli strati sovrammessi sia meccanicamente che mediante supportanti e reagenti¹⁸.

Le operazioni di preconsolidamento sono state suddivise in varie modalità di intervento a seconda della forma di degrado presentata dal film pittorico: la zona maggiormente colpita da questo fenomeno era la cornice che imitava la modanatura lignea delle altre pareti. La fermatura preventiva della pellicola pittorica sollevata è stata eseguita mediante l’iniezione, a tergo delle scaglie, di un adesivo acrilico in emulsione a basse percentuali¹⁹ (fig. 16).

La metodologia di pulitura è stata messa a punto dopo l’esecuzione di prove comparate, differenziando reagenti, supportanti e tempi di contatto, a seconda delle varie zone da trattare.

La prima operazione è consistita in una generale tamponatura con spugne naturali imbevute in acqua deionizzata, per rimuovere il particellato solido e i residui di consistenti ridipinture probabilmente a base di calce.

Per le superfici dove precedentemente era stato eseguito il descialbo, i risultati migliori si sono ottenuti applicando su un foglio di carta giapponese una soluzione al 10% di carbonato d’ammonio, supportato con pasta cellulosa (Arbocel BW40[®]) e sepiolite²⁰, con tempo di contatto 30 minuti, sufficienti a garantire il rigonfiamento delle sostanze da rimuovere e delle ridipinture ritenute non idonee (fig. 18). Al momento della rimozione dell’impacco lo strato rigonfiato è stato rimosso meccanicamente dalla superficie²¹.

Per quanto riguarda la pulitura della mappa dell’isola d’Elba, trattandosi di pittura molto delicata, è stata effettuata una pulitura a secco con gomme di varia compattezza e durezza (vulcanizzate e macroassorbenti) per rimuovere i depositi di particellato solido incoerente che ne offuscavano la superficie.

Per rimuovere le ridipinture sui pannelli decorati inseriti nella zoccolatura in finta pietra, è stata realizzata una pulitura con acqua deionizzata, tamponando la superficie con l’ausilio di spugne naturali (fig. 19).

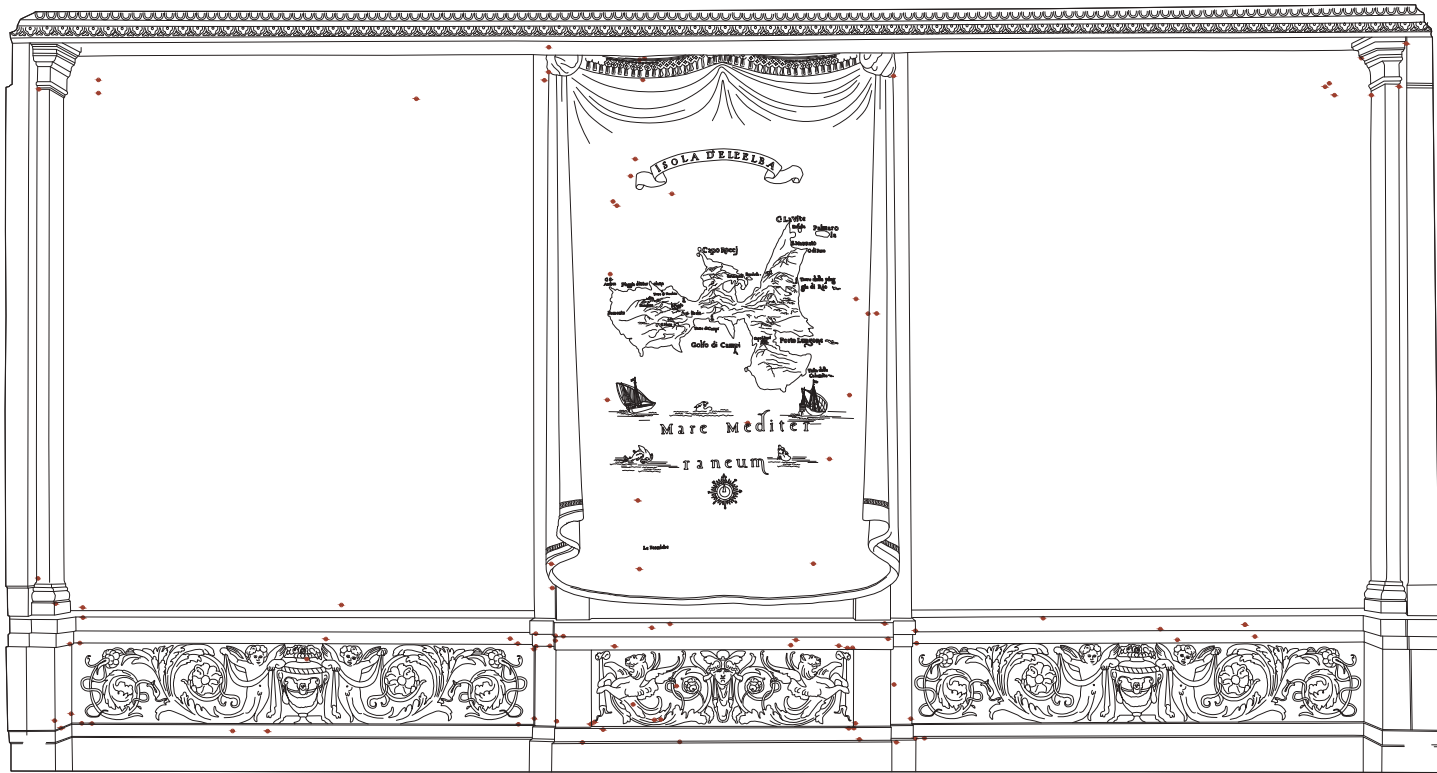


FIG. 14: Grafico delle tecniche artistiche

Fori – forse realizzati per la costruzione del disegno

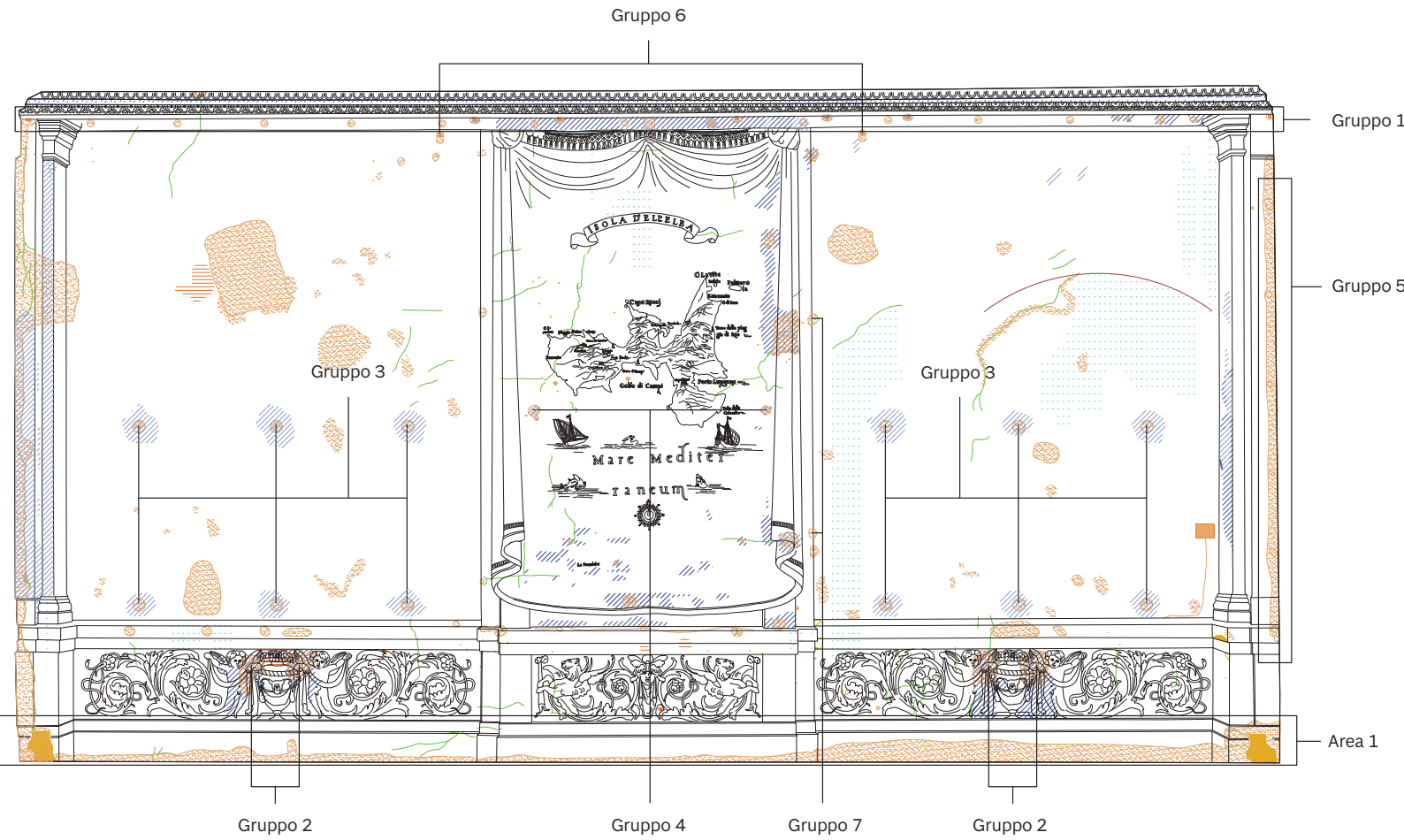


FIG. 15: Grafico dello stato di conservazione

Bottaccioni
Distacco dell'intonaco
Sollevamento della pellicola pittorica
Fessurazioni
Lacune
Ridipinture localizzate
Sgocciolature
Stuccature e rasature
Tasselli in legno
Segno tamponatura



FIG. 16: Preconsolidamento della cornice mediante iniezioni, a tergo delle scaglie, di un adesivo acrilico in emulsione a basse percentuali



FIG. 18: Operazioni di rimozione delle ridipinture con impacchi di pasta cellulosa e solventi



FIG. 17: Ritrovamento della ripartizione architettonica ottocentesca



FIG. 19: Particolare del puttino nel basamento durante la rimozione delle ridipinture

La rimozione meccanica dalla superficie decorata di tutti gli elementi incongrui (tasselli in legno) e alcune vecchie stuccature, eseguite in restauri precedenti, i cui bordi andavano a coprire porzioni di intonaco originale e che per composizione o morfologia risultavano inidonee alla superficie della pittura, è avvenuta tramite bisturi e martelline. Nel complesso sono stati mantenuti i vecchi rifacimenti di intonaco, che sono stati solo reintegrati pittoricamente poiché in buono stato di conservazione, previa la revisione dei bordi, laddove con il tempo si erano formati distacchi o ritiri di malta. In secondo luogo, nelle zone con presenza di lacune, fori e altri danneggiamenti si sono effettuate le stuccature a livello e a imitazione della superficie originale. La malta è stata realizzata con grassello di calce e sabbia di fiume di varie granulometrie, la sua stesura è avvenuta su più livelli, d'accordo con la composizione degli strati di supporto originali.

Al fine di operare un raccordo cromatico tra le diverse parti, è stata eseguita una revisione estetica dell'intera superficie. L'integrazione pittorica è stata realizzata sulle stuccature, sulle abrasioni e in tutte le zone interessate da cadute di colore tramite l'utilizzo di acquerelli. Il ritocco è stato effettuato mediante la tecnica dell'abbassamento di tono sulle abrasioni e con velature sensibilizzate al tono circostante sulle stuccature, con il fine di ricostituire l'unità di lettura cromatica dell'opera (cfr. Atlante).

- 1 Cfr. i documenti in ASF, GM, 183, ins. 2, c. 9r: *App. doc.*, n. 8.
- 2 Realizzate da C. Riminesi del ISPC-CNR di Firenze.
- 3 Durante questo intervento fu predisposta una parete irrobustita da legature in pietra, visibili in termografia. Tali legature furono interrotte alla quota della porta, contestualmente tamponata, nell'ipotesi potesse andare in porto, in futuro, il progetto dell'architetto Mazzei, che prevedeva una scala di collegamento che doveva portare dagli Archivi di Stato ai piani superiori, con sbarco attraverso questa apertura (si veda il contributo di Daniela Smalzi in questo volume, pp. 27-29).
- 4 Si veda il contributo di Ottaviano Caruso in questo volume, pp. 257-258.
- 5 La decorazione architettonica è frutto del rifacimento ottocentesco, realizzata per riempire lo spazio originariamente occupato dalle due finestre del loggiato.
- 6 L'intonaco di supporto è stato ottenuto miscelando un legante a base di calce (verosimilmente cotta a temperature basse e/o per tempi brevi vista la presenza di granuli di 'incotto', detti bottaccioli, ossia piccole escrescenze tondeggianti dell'intonaco causate dalla presenza, nella malta, di granuli di calce non sufficientemente idratata, che tendono ad aumentare di volume per assorbimento di umidità dall'atmosfera) con un aggregato a base di sabbia ben selezionata, a granulometria prevalente da 0,5-0,25 millimetri, derivante per l'85% dal disfacimento di litotipi metamorfici (gneis e micascisti) e per il restante 15% dal disfacimento di litotipi sedimentari (arenarie, calcari marnosi); il rapporto legante/aggregato è stato stimato pari a 1/2. La campagna di indagini mediante campionamento è stata condotta dalla dottoressa Mirella Baldan del laboratorio R&C Art S.r.l.
- 7 La preparazione è stata individuata al di sotto di tutte le campiture analizzate. Si tratta di una stesura uniforme ottenuta con una miscela di gesso, calcite e di silicoalluminati e nero vegetale (tipo nero di carbone) successivamente ricoperta dagli strati pittorici.
- 8 Le indagini FTIR effettuate sui campioni hanno individuato un legante pittorico a base di sostanze proteiche alterate in ossalati.
- 9 I bordi si presentano stonati poiché il colore, al momento della sua stesura, è entrato all'interno dei fori.
- 10 Ad oggi resta difficile comprendere quale sia lo strumento utilizzato per il riporto degli elementi architettonici, verosimilmente una corda o una riga impiegate per tracciare linee ortogonali.
- 11 Si veda il contributo di Leonardo Rombai in questo volume, p. 91.
- 12 I pesci e i velieri sembrano essere stati ripresi dalla parete nord, mentre la rosa dei venti è sovrapponibile sia a quella presente nella parete nord che a quella della parete ovest.
- 13 L'analisi XRF, condotta dalle dottoresse Donata Magrini e Barbara Salvadori del ISPC-CNR di Firenze, ha evidenziato la presenza di picchi di ferro e manganese per molte campiture (ad esempio nel giallo del cartiglio con scritto "Isola d'Elba" e nel tendaggio rosso, probabilmente realizzato con ematite pura).
- 14 Evidenziati dalle analisi XRF.
- 15 L'oltremare artificiale sembrerebbe confermato anche dalle indagini fotografiche imaging. Si veda il contributo di Ottaviano Caruso in questo volume, pp. 257-258.
- 16 L'esito dei campioni analizzati ha messo in evidenza l'utilizzo di terre e ossidi di ferro (ad esempio ocre gialla) e colori sintetizzati nell'Ottocento (ad esempio oltremare artificiale, verde smeraldo, giallo cromo). Nel campione prelevato nella campitura azzurra intensa del mare si individuano un primo strato di gesso miscelato con oltremare artificiale e un secondo strato di gesso, utilizzato come pigmento, e bianco di bario, ocre naturali e tracce di giallo di cromo. Nelle campiture più scure del mare, di colore azzurro-nero, si osserva la presenza di una stesura nerastra, a base di gesso e nerofumo con minori quantità di bianco di bario e verde smeraldo, sopra un primo strato blu a base di oltremare artificiale miscelato a gesso. Il campione prelevato sulla cartina dell'Elba, di colore verde chiaro, mette in evidenza uno strato giallo-bruno a base di calcite, gesso, ocre gialla con idrossidi di ferro.
- 17 Si veda il contributo di Daniela Smalzi in questo volume, p. 23.
- 18 Le operazioni di rimozione delle tinteggiature verdi sono state eseguite inumidendo preventivamente l'area di lavorazione con acqua demineralizzata; atteso il tempo di rigonfiamento dello strato, la rimozione dello stesso è stata effettuata meccanicamente mediante l'utilizzo di bisturi a lama mobile. In generale la materia asportata aveva una consistenza sottile e facilmente trattabile, diventando più tenace e plastica solo in corrispondenza degli elementi architettonici perimetrali di colore grigio; in tal caso è stato necessario ammorbidire ulteriormente lo strato di scialbo, con impacchi di carbonato d'ammonio supportato con Arbocel e sepiolite (tempo di contatto 20 minuti) per poi procedere con la rimozione meccanica a bisturi.
- 19 Primal B60® al 5%, applicato sia con siringhe a tergo delle scaglie di colore sollevato più grandi, che steso a pennello, previa interposizione di carta giapponese, per le zone polverulente. Successivamente la superficie è stata tamponata con spugne naturali e acqua deionizzata in modo da far riaderire le scaglie e rimuovere eventuali eccessi di adesivo rimasti in superficie.
- 20 La sepiolite è utilizzata come materiale adsorbente; la pasta cellulosa è utilizzata per le sue caratteristiche idrofile necessarie per una maggiore durata del tenore di umidità dell'impacco e per dare struttura portante all'impasto.
- 21 La superficie pittorica è stata tamponata con spugne naturali e frizionando leggermente dove necessario con appositi spazzolini o pennelli a setole morbide.

TECNICHE DI IMAGING PER LO STUDIO DELLE PITTURE MURALI

Ottaviano Caruso

INTRODUZIONE

Il progetto di restauro del Terrazzo delle Carte geografiche raffigurante i territori della regione Toscana ha previsto la documentazione fotografica e diagnostica ad alta definizione a luce visibile e fluorescenza ultravioletta e l’approfondimento di alcune zone di dettaglio con tecniche fotografiche in riflessione e luminescenza. In occasione di questa campagna di indagine è stata inoltre applicata la tecnica HMI (Hypercolorimetric Multispectral Imaging) di Profilocolore s.r.l. per l’ottenimento di immagini e dati multispettrali e colorimetrici tramite tecniche di imaging¹. Sono state impiegate tecnologie innovative per il miglioramento e l’ottimizzazione delle diverse fasi nel complesso.

AGGIORNAMENTO NELLE TECNICHE DI RIPRESA E FOTOGRAFIA DIAGNOSTICA

Il protocollo di indagine messo a punto in questi anni fornisce diverse informazioni utili allo studio delle opere d’arte. Dalle diverse tecniche in riflessione si ottiene una sorta di stratigrafia per immagini: generalmente in ultravioletto riflesso è possibile osservare le differenze superficiali mentre l’infrarosso riflesso è utilizzato per lo studio del disegno preparatorio e per l’osservazione dei primissimi micron sottostanti la materia superficiale. Oltre alle tecniche di acquisizione diretta vengono utilizzate delle interpolazioni in postproduzione: in particolare, dalla combinazione delle tecniche in riflessione alla luce visibile con gli UV e gli IR è possibile ottenere i cosiddetti *falsi colori* con i quali, così come con le tecniche di luminescenza ultravioletta e visibile indotta nell’infrarosso, è possibile distinguere, e talvolta caratterizzare, sostanze che a luce visibile non sono rilevabili. Si ricorda che l’obiettivo principale delle tecniche di imaging fotografico è quello di evidenziare le differenze di materiali che risultano identici o simili a occhio nudo o evidenziare materiali non riscontrabili con l’osservazione a luce visibile. Talvolta è possibile formulare delle ipotesi sulla natura fisico-chimica dei materiali, anche se questo approccio prevede sempre la conferma o smentita delle stesse per mezzo di analisi complementari: come per la maggior parte delle tecniche spettroscopiche, le ipotesi sui materiali sono formulabili per mezzo di banche dati preesistenti e secondo dei criteri specifici².

Le indagini fotografiche si dividono in due macroaree, che sono le acquisizioni in luce riflessa e quelle in luminescenza. Ognuna di queste viene utilizzata per degli scopi specifici e per questo progetto sono state impiegate la maggior parte di quelle utilizzabili in questo ambito.

Le tecniche in riflessione impiegate sono state: la luce visibile diffusa (LV), con cui è possibile ottenere informazioni sul colore nella banda del visibile e formulare le prime ipotesi sullo stato generale del manufatto artistico; la luce visibile radente (LR), con cui si possono ricavare dettagli relativi alla morfologia superficiale del manufatto derivante dalla tecnica di esecuzione e dallo stato di conservazione; l’infrarosso riflesso (IRr), che può fornire informazioni sugli strati sottostanti la pellicola pittorica e permettere l’identificazione di alcuni tipi di pigmenti; l’infrarosso falso colore (IRfc), che permette di formulare ipotesi relative all’identificazione di alcuni pigmenti; l’ultravioletto riflesso (UVr), che fornisce informazioni relative, prevalentemente, ad alcune caratteristiche di sostanze superficiali dello strato pittorico e permette di mappare sostanze organiche, carbonatiche e patine saline; l’ultravioletto falso colore (UVfc), che consente di formulare ipotesi relative all’identificazione di alcuni pigmenti.

La tecnica di luminescenza utilizzata è stata la fluorescenza ultravioletta (UVfl), che consente l’individuazione di materiali non distinguibili a luce visibile e l’evidenziazione di composti organici e permette di formulare ipotesi relative all’identificazione di alcuni tipi di pigmenti.

Il protocollo di indagine è stato integrato dall’utilizzo della tecnica denominata Hypercolorimetric Multispectral Imaging (HMI), che permette di utilizzare la fotocamera digitale come un vero e proprio strumento di misura del colore e di potenziare la metodologia con diverse funzioni³. Il Viewer di Profilocolore s.r.l. consente di applicare una serie di funzioni che ampliano di gran lunga lo studio delle superfici attraverso le tecniche di imaging fotografico rispetto al passato⁴.

Per quanto riguarda le tecniche di luminescenza e nella fattispecie di fluorescenza ultravioletta, ci sono stati degli aggiornamenti importanti relativi all’utilizzo di fari con tecnologia LED a emissione specifica e che permettono di ottimizzare e alzare il livello qualitativo delle acquisizioni⁵.

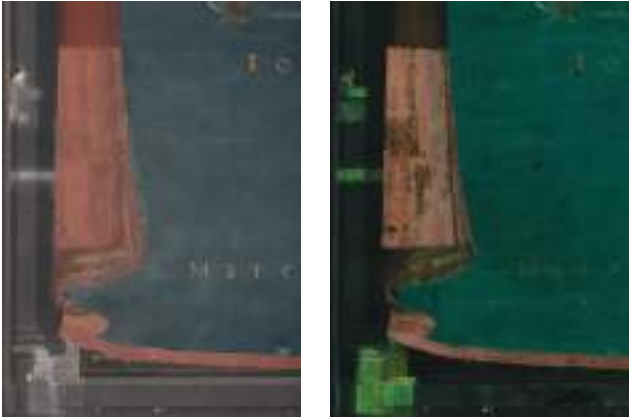
Per le riprese ad alta definizione è stata impiegata la metodologia del sistema nodale sia in manuale che con testa motorizzata ad alta precisione⁶.



FIGG. 1 A-B: Dominio nuovo dello Stato di Siena, immagine di insieme prima del restauro a luce visibile diffusa (LV) e fluorescenza ultravioletta (UVfl)



FIGG. 2 A-B: Dominio nuovo dello Stato di Siena, dettaglio di immagine durante il restauro a luce visibile diffusa (LV) e fluorescenza ultravioletta (UVfl)



FIGG. 3 A-B: Dominio nuovo dello Stato di Siena, dettaglio di immagine durante il restauro a luce visibile diffusa (LV) e fluorescenza ultravioletta (UVfl)



FIGG. 4 A-B: Dominio nuovo dello Stato di Siena, dettaglio di immagine durante il restauro a luce visibile diffusa (LV) e fluorescenza ultravioletta (UVfl)

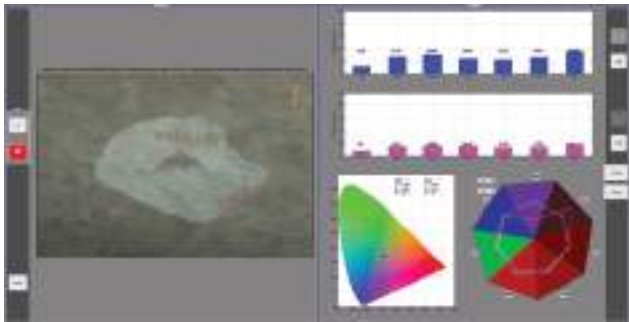
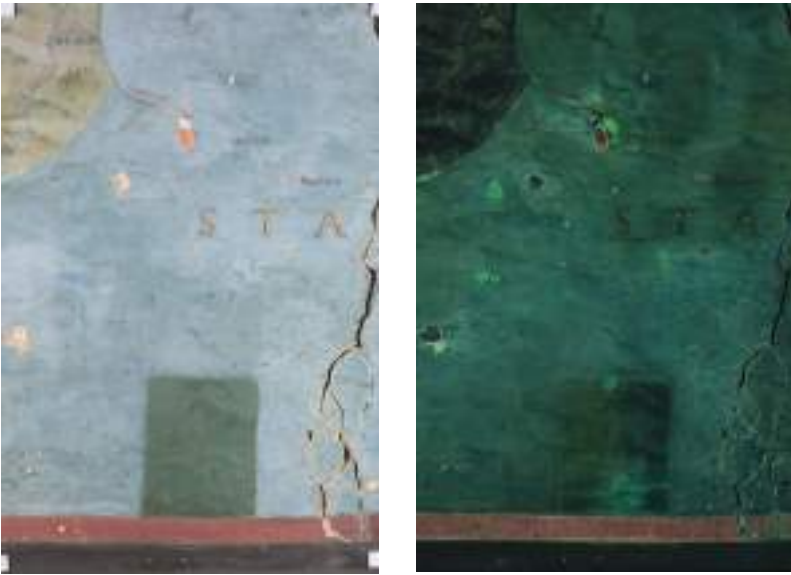


FIG. 5: Dominio nuovo dello Stato di Siena, particolare, interfaccia del software Viewer di Profilocolore s.r.l. in cui è possibile eseguire misure di riflettanza multispettrale e colorimetriche



FIGG. 6 A-B: Dominio vecchio dello Stato di Firenze, immagine di insieme prima del restauro a luce visibile diffusa (LV) e fluorescenza ultravioletta (UVfl)



FIGG. 7 A-B: Dominio vecchio dello Stato di Firenze, dettaglio di immagine durante il restauro a luce visibile diffusa (LV) e fluorescenza ultravioletta (UVfl)

CAMPAGNA DIAGNOSTICA FOTOGRAFICA: LE RIPRESE

Nel caso del Terrazzo delle Carte geografiche sono state effettuate diverse acquisizioni in più sessioni di ripresa. Le tre scene principali sono state acquisite con criteri simili e allo stesso tempo con alcune differenziazioni legate alle caratteristiche specifiche delle scene.

In una prima istanza tutte le scene sono state acquisite a luce visibile diffusa con la tecnica del fotomosaico e anche con inquadrature uniche tramite obiettivo grandangolare (20 mm) sia a luce visibile che a luce radente⁷.

Per quanto riguarda le tecniche di indagine l'intervento è stato differenziato a seconda delle problematiche da risolvere e anche delle criticità delle singole scene.

CAMPAGNA DIAGNOSTICA FOTOGRAFICA

Parete ovest: *Dominio nuovo dello Stato di Siena*

Acquisizioni eseguite prima del restauro: sono state eseguite fotografie generali a luce visibile e radente, fotomosaico a luce visibile, fluorescenza ultravioletta.

La scena del lato ovest è molto simile al lato nord dal punto di vista sia tecnico che relativo allo stato di conservazione e, pertanto, alcune informazioni ricavate dalle due scene sono molto simili.

Dalla luce radente è possibile osservare l'andamento generale delle superfici che, al di là dell'andamento dell'intonaco, risultano relativamente lisce anche al tatto.

Le superfici risultavano nel complesso fluorescenti. Tale risposta alla radiazione ultravioletta è dovuta sia alla tecnica esecutiva originaria che agli interventi di restauro che la superficie ha subito. Con molta probabilità si tratta di sostanze oleoresinose, in quanto l'immagine nel complesso ha una dominante di colore giallastro. La combinazione dei materiali filmogeni presenti, dei leganti e dei pigmenti impiegati negli ultimi restauri contribuisce al fenomeno generale di fluorescenza ultravioletta.

Dalle immagini sono osservabili numerose zone con assenza di fluorescenza dovuta, con molta probabilità, alla presenza di ritocchi e ridipinture di restauro pregressi. L'immagine della fluorescenza UV mette in evidenza molte situazioni di disomogeneità non percepibili con la sola osservazione visiva a luce visibile riflessa. In particolare è evidente la zona grande di tamponatura a destra che risulta essere non fluorescente e in prossimità della porta di uscita era osservabile un ulteriore rettangolo non fluorescente con delle colature. Inoltre alcune zone in corrispondenza del paesaggio risultavano totalmente non fluorescenti e questo poteva essere dovuto a ripassature di restauro (figg. 1 A-B).

Acquisizioni eseguite durante il restauro: sono state eseguite diverse inquadrature comprensive di tutte le tecniche diagnostiche previste.

Le superfici acquisite con le diverse tecniche di indagine presentavano una situazione radicalmente mutata rispetto alla fase iniziale. Le fotografie di indagine eseguite durante l'intervento di pulitura sono state fatte con la precisa idea di documentare le differenze tra i rifacimenti e la materia pittorica sottostante. Dall'osservazione delle singole tecniche di indagine è possibile confermare la differenza sostanziale tra le superfici originarie e quelle di restauro, come le ridipinture che coprivano la materia sottostante.

In questa sede risulta particolarmente importante mettere in evidenza le osservazioni ottenibili dal confronto delle diverse tecniche. Per esempio, nel dettaglio della parete ovest (figg. 2 A-B) acquisito a un alto ingrandimento è possibile osservare bene la presenza di sostanze organiche e l'inevitabile assorbimento disomogeneo da parte della superficie porosa degli intonaci. Osservando un altro dettaglio della parete ovest (figg. 3 A-B)



FIGG. 8 A-H: Pianta dell'Isola d'Elba, set completo di indagini fotografiche

è rilevabile la presenza di una stesura rossa sul tendaggio fortemente fluorescente così come i grigi del basamento che, simili al visibile, presentano due risposte di fluorescenza, di colore giallo verde e giallo caldo: il primo è attribuibile alla presenza di ritocchi recenti di restauro in legante organico, mentre il secondo a una stesura più antica pur sempre in legante organico. La stesura grigia al visibile e con fluorescenza gialla calda potrebbe essere da attribuirsi alla presenza di bianco a base di piombo in legante oleoso, anche se non è da escludere la presenza di un pigmento a base di calcio e magnesio. Per quanto riguarda il tendaggio rosso, si potrebbe ipotizzare la presenza di stesure a base di lacche. Per i blu l'interpretazione risulta complicata: con molta probabilità si tratta di miscele di pigmenti e stratificazioni che rendono difficile l'interpretazione. Nel dettaglio della parete ovest (figg. 4 A-B) è possibile osservare il contrasto tra le zone di rifacimento e i tasselli di rimozione delle stesse. Le fotografie effettuate durante e al termine dei restauri mettono ulteriormente in risalto tali differenze.

Indipendentemente dal riconoscimento e individuazione dei materiali, le tecniche fotografiche hanno permesso di marcare molte differenze non rilevabili a occhio nudo e, inoltre, grazie all'impiego della tecnica HMI è stato possibile registrare i dati colorimetrici delle superfici dipinte. Nell'immagine viene mostrato l'esempio di due punti di misura applicati sulle zone pulite e non pulite: indipendentemente da un'accurata interpretazione dei dati si può osservare come il grafico ottenuto dal punto blu (corrispondente alla zona di pulitura) risulti con dei valori più alti, a dimostrazione di un recupero di luminosità generale delle superfici (fig. 5).

Parete nord: *Dominio vecchio dello Stato di Firenze*

Acquisizioni eseguite prima del restauro: sono state eseguite fotografie generali a luce visibile e radente, fotomosaico a luce visibile, fluorescenza ultravioletta.

La scena del lato nord presenta una situazione complessiva molto simile a quella del lato ovest: tuttavia essa risultava, nel complesso, più gialla e offuscata e infatti anche la fluorescenza ultravioletta era leggermente diversa da quella della parete ovest.

I dati ricavati su questa parete, relativamente alla luce radente e alla fluorescenza ultravioletta, sono analoghi a quelli della parete ovest.

Dalle immagini sono osservabili numerose zone localizzate di assenza di fluorescenza dovute, con molta probabilità, alla presenza di ritocchi e ridipinture di restauro pregressi. L'immagine della fluorescenza UV mette in evidenza molte situazioni di disomogeneità non percepibili con la sola osservazione visiva a luce visibile riflessa (figg. 6 A-B).

Acquisizioni eseguite durante il restauro: sono state eseguite diverse inquadrature comprensive di tutte le tecniche diagnostiche.

Come per la parete ovest, anche in questo caso le superfici acquisite con le diverse tecniche di indagine presentavano una situazione radicalmente mutata rispetto alla fase iniziale. Dal confronto delle immagini della fluorescenza ultravioletta è possibile notare come il colore generale della stessa sia diverso e, infatti, non si osserva più quel diffuso colore giallastro di cui sopra (figg. 7 A-B).

Per quanto riguarda le stesure pittoriche, sia a luce visibile che con le diverse tecniche diagnostiche, è possibile rilevare una significativa differenza della risposta ottica dei materiali.

Per quanto riguarda le campiture cromatiche si può osservare che i bianchi e i grigi hanno una risposta media con quasi tutte le tecniche di riflessione, mentre in fluorescenza ultravioletta è osservabile una risposta giallastra: è molto complicato, in questo caso, formulare ipotesi verosimili, in quanto la risposta di fluorescenza UV potrebbe essere fortemente determinata dalla presenza di materiali organici, siano essi costitutivi che di restauro. Per quanto riguarda i rossi è molto probabile che si tratti di lacche rosse. Per i blu e i verdi presenti, liberati dalle ridipinture, si potrebbe ipotizzare la presenza di pigmenti a base di rame in particolare per gli azzurri: tali stesure sono talvolta in miscela con bianco. Sono presenti numerosi ritocchi (giallo/verdi in fluorescenza ultravioletta). I ritocchi non fluorescenti danno questa risposta o perché molto recenti o in quanto i pigmenti presenti non rispondono al fenomeno di fluorescenza.

Parete sud: Isola d'Elba
Acquisizioni eseguite prima del restauro: sono state eseguite fotografie generali a luce visibile e radente, fotomosaico della fluorescenza UV e set di indagini della scena.

La rappresentazione dell'isola d'Elba ha una risposta molto diversa rispetto alle pareti nord e ovest. Già dall'osservazione a luce visibile e radente è infatti possibile affermare che la texture e la morfologia delle superfici siano molto diverse e, nella fattispecie, si tratta di una superficie ruvida. Inoltre dalla radenza è possibile osservare la planarità della superficie e la presenza di alcuni piccoli sollevamenti.

La risposta della fluorescenza ultravioletta è quasi opposta a quella delle altre due pareti e cioè si può affermare che è praticamente nulla a esclusione dei delfini bianchi. Analizzando la tavolozza si può ipotizzare la presenza di un pigmento bianco a base di calcio. Per i gialli si nota una risposta praticamente nulla alla fluorescenza UV e arancio alla UVfc: è difficile formulare ipotesi, anche se è probabile si tratti di ocre in miscela con

bianco. Per i rossi è plausibile siano state impiegate ocre e terre. Per i blu si osserva una risposta violacea di difficile interpretazione: in questo caso la risposta potrebbe essere molto influenzata da velature o sovramicce di stesure pittoriche che sono lievemente messe in evidenza in UV falso colore: si rimanda a ulteriori analisi per approfondimenti. Il contorno dell'isola è verosimilmente eseguito con una miscela di pigmenti, da cui il tono grigio.

La parte del basamento presentava dei ritocchi la cui risposta di fluorescenza è gialla/verdastra, mentre la parte originaria presenta una fluorescenza giallo-aranciata (figg. 8 A-H).

Poiché la scena dell'isola d'Elba non ha subito grandi cambiamenti in termini di rimozione di sostanze superficiali e/o ridipinture, è stato deciso di non applicare ulteriori tecniche di indagine.

Parete est: basamento dipinto
Acquisizioni eseguite prima del restauro: fotomosaico della fluorescenza UV. Questo lato è rappresentativo di tutta la zoccolatura presente sui quattro lati. Le stesure grigie presentano una fluorescenza gialla e questo è dovuto, con molta probabilità, alla presenza di sostanze organiche. Erano presenti piccole zone non fluorescenti riconducibili a ritocchi di restauro recenti (figg. 9 A-B).

Acquisizioni eseguite durante il restauro: I tasselli di pulitura documentati (figg. 10 A-C) dimostrano la rimozione dello sporco di superficie e la permanenza della fluorescenza gialla calda, che potrebbe essere dovuta a diversi fattori che vanno dai pigmenti alla presenza di leganti o fissativi organici. In questo caso l'UV riflesso permette di documentare che la fase dei tasselli è intermedia, in quanto la parte di pulitura non risulta completamente limpida all'UV riflesso, a dimostrazione dell'efficacia di questa tecnica di indagine per il monitoraggio delle fasi di pulitura delle superfici e dell'importanza che le tecniche di imaging, nel complesso, rivestono nello studio delle superfici dipinte.



FIGG. 9 A-B: Parete est, immagine di insieme prima del restauro a luce visibile diffusa (LV) e fluorescenza ultravioletta (UVf)



FIGG. 10 A-C: Parete est, dettaglio di immagine durante il restauro a luce visibile diffusa (LV), fluorescenza ultravioletta (UVf) e ultravioletto riflesso (UVr)

1 La strumentazione utilizzata è stata una fotocamera digitale Nikon D800 modificata (certificazione Nital/Profilo Colore) e dotata di rilevatore CMOS (formato FX da 36 mm × 24 mm) da 36,3 megapixel nominali full range da 350 nm a 1000 nm. Filtri passa banda e passo alto: hot mirror Better Light accoppiato all'UV cut Schott KV418, Kodak Wratten 87, B+W 403 UV pass filter, set di filtri per l'acquisizione in HMI forniti da Profilocore s.r.l. in particolare hot mirror e filtro blu passa banda 710 nm.

Sorgenti: flash Speedlight SBg10 modificati full range, flash Godox AD300 Pro; Flash Godox AD600 Pro, LED CR500 luce ultravioletta emissione a 365-370 nm (MADATEC); torcia LED 850 nm; torcia LED visibile 3-color; torcia LED UV 365 nm Gracetop. Testa panoramica Falconeyes PH-360 per riprese panoramiche e VR 360/180 per la realizzazione di riprese a punto unico di fuga (sistema nodale) per l'ottenimento di immagini a fotomosaico in alta definizione e testa motorizzata Gigan Epic Pro V. Riferimenti colorimetrici: Color Checker della X-rite; riferimento Tristandard MADATEC per fluorescenza UV. Target di riferimento colorimetrico per HMI. Gestione software: rielaborazione tramite software proprietari Profilocore s.r.l. e visualizzazione con il Viewer Profilocore s.r.l.; CamRanger; Adobe Lightroom CC; Adobe Photoshop CC, PTgui. Formati file: RAW/NEF, TIF, JPG.

2 Un aggiornamento su queste tematiche è affrontato in ALDROVANDI, CARUSO, MARIOTTI 2010 (2011), pp. 55-80.

3 L'HMI di base fornisce sette immagini calibrate secondo i parametri della International Commission on Illumination (CIE). I sette canali monocromatici sono la risultante della scomposizione delle immagini ottenute dall'acquisizione con i filtri hot mirror e filtro blu passa banda, che restituiscono le immagini monocromatiche rappresentative le bande dell'UV 350 nm, Vis-blu 450 nm, Vis-verde 550 nm, Vis-rosso 650 nm, IR 750 nm, IR 850 nm, IR 950 nm.

4 L'argomento è stato trattato in CARUSO et al. 2015, pp. 237-244. Il software proprietario Profilocore s.r.l. consente di caricare i cosiddetti canali extrabanda che è possibile allineare metricamente (pixel per pixel) con le immagini colorimetriche assolute fornendo, quindi, la possibilità di ottenere, per esempio, i falsi colori tradizionali come IRfc e UVfc. Una delle novità del sistema è quella di poter ottenere dati colorimetrici al pari di un colorimetro con il vantaggio di avere tali informazioni su ampia scala, per milioni di punti, senza contatto e senza dover effettuare misure puntuali con le complicazioni che può comportare l'utilizzo di un colorimetro o di un spettrofotometro a contatto classico. Il software fornisce anche la possibilità di ottenere dei grafici di riflettanza multispettrale. Attraverso l'utilizzo di banche dati è quindi possibile fare dei match e formulare delle ipotesi che non sono più legate solamente all'aspetto visivo fornito dalle immagini in riflessione, dai falsi colori e/o dalle luminescenze. Inoltre è possibile creare delle banche dati direttamente dalle misure eseguite sull'area analizzata o su dei punti specifici creando una o più firme spettrali per le aree di interesse della superficie oggetto di studio. Un'altra funzione molto utile è quella dell'ottenimento delle somiglianze spettrali, che viene utilizzata per mappare zone simili dal punto di vista sia spettrale (intervallo del visibile) che multispettrale (da ultravioletti a infrarossi). Questa tecnica può servire, al pari dei falsi colori, a mappare situazioni non rilevabili a occhio nudo e, in aggiunta, è possibile localizzare elementi presenti nell'immagine che il software può associare, attraverso l'utilizzo di parametri specifici, agli spettri di riflettanza dei materiali presenti in banca dati. In questo modo è possibile non solo differenziare punti specifici ma anche identificarli e caratterizzarli dal punto di vista spettrale.

5 Sono state impiegate le nuove sorgenti LED UV della MADATEC sia nella versione CR230 che nella recentissima versione CR500 ad alta potenza. Le sorgenti hanno lo stesso spettro di emissione e, pertanto, il risultato di fluorescenza è coerente. Inoltre l'utilizzo di questa tecnologia con l'impiego di filtri barriera atti a ottenere degli spettri di emissione ottimali consente un'acquisizione del fenomeno di luminescenza privo di contaminazioni e componenti spettrali parassite o extraltravioletto, come invece può avvenire con le classiche luci di Wood ai vapori di mercurio. A completamento della tecnica è stato messo a punto uno standard di riferimento molto semplice che consiste in gesso da presa cui sono state applicate due ulteriori stesure di colla di coniglio e resina vinilica: questo riferimento è stato chiamato Tristandard. Inoltre è stata anche impiegata la tecnica della sottrazione tramite scatto DARK per la verifica della presenza di luce parassita onde evitare contaminazioni in riflessione. Il bilanciamento colore ottenuto dal formato RAW è calibrato sul parametro temperatura 20000 e tinta o nel profilo Adobe Standard nel software Adobe Lightroom CC: con questi valori è possibile verificare anche che il bianco del riferimento Tristandard risulti essere nero in fluorescenza UV al pari dello Spectralon 99% della Labsphere, considerato come il riferimento assoluto o quanto meno lo standard di calibrazione per le tecniche di spettroscopia ottica. Il procedimento è menzionato in TRIOLO 2020, p. 59.

6 Per quanto riguarda la riproduzione delle scene ad alta definizione è stato deciso di utilizzare la tecnica del sistema nodale, che semplifica le operazioni nel complesso e permette una riproduzione del soggetto secondo una stazione di ripresa a punto di fuga unico. L'acquisizione con questa tecnica è avvenuta con testa manuale Falconeyes PH-360 in prima istanza e, successivamente, con testa motorizzata Giga Pan Epic Pro V che, grazie agli automatismi e alla possibilità di dialogare in funzione semiautomatica con hardware in remoto, ha permesso di ottimizzare e migliorare la fase di ripresa con questo sistema. Il sistema nodale è usato ormai da tempo per la riproduzione di superfici a fotomosaico, così come per la riproduzione di opere architettoniche o paesaggi. Il software impiegato per il photostitching è stato PTgui.

7 In luce visibile, mediamente è stata ottenuta una risoluzione di circa 200 ppi equivalenti a una inquadratura dal formato reale 90 cm × 60 cm. Considerato il margine di sovrapposizione tra i singoli fotogrammi, la risoluzione complessiva del fotomosaico è di circa 150 ppi. Per le riprese in fluorescenza ultravioletta è stato deciso di impiegare una risoluzione minore rispetto al fotomosaico a luce visibile. La risoluzione è di circa 50 ppi.

PARTE 2

IL RESTAURO

*Il soffitto: le tele di Jacopo Zucchi
e le decorazioni lignee*



LE TELE DI JACOPO ZUCCHI: SINTESI DELLE VICENDE CONSERVATIVE

Anna Bisceglia

Le nove tele che compongono il soffitto della sala delle Carte geografiche hanno avuto, nel corso dei secoli, vicende conservative assai tormentate che hanno inciso significativamente tanto sulla struttura quanto sulla superficie pittorica. Per comprendere meglio i frutti del restauro odierno, e le ragioni che hanno ispirato le operazioni qui di seguito illustrate singolarmente, è utile richiamare alcuni dati documentari che hanno fornito elementi preziosi per interpretare le condizioni delle opere, suggerendo la strada più consona in fase di intervento.

Come si spiega nella prima parte di questo volume, le tele furono eseguite da Jacopo Zucchi tra la fine del 1571 e il 1572 e messe in opera nel soffitto di Palazzo Firenze in Campo Marzio a Roma'. Il trasferimento a Firenze, nei primi mesi del 1588, e la collocazione nella nuova sala al secondo piano della Galleria comportarono un primo e sostanziale intervento, eseguito da Ludovico Buti al fine di adattare i dipinti al nuovo spazio a essi destinato, nel terrazzo che veniva progressivamente trasformato in loggia chiusa. Il 19 aprile 1589 Buti viene infatti remunerato 105 lire “per aver ricresciuto la pittura a nove quadri di detta soffitta, fattovi paesi e aria secondo l'ordine vecchio a sua fattura e colori”². Ciò significa che il pittore aveva aggiunto parti di tela nuova, su cui aveva steso una pittura che doveva raccordarsi armonicamente a quella di Zucchi, coprendo però un'incorniciatura modanata di colore grigio — che in alcuni casi è affiorata chiaramente al di sotto delle ridipinture, ma sicuramente presente su tutte le nove scene — sviluppata in prospettiva, che doveva con tutta probabilità essere visibile nell'assetto originale e collegarsi alle cornici del palco ligneo nella sala del palazzo romano. La consistenza di questi apporti è stata individuata e dettagliata nei grafici elaborati dalle restauratrici e posti in apertura a ogni scheda di restauro: questo strumento è stato da me predisposto e studiato insieme alle operatrici perché permette di visualizzare con immediatezza le variazioni tra l'originale e le aggiunte, ma ci restituisce anche la percezione del diverso assetto dei dipinti nella loro sede romana. Apparentemente, per quanto è stato osservato nel corso dei lavori, l'aggiunta di nuove porzioni di tela non sembra aver riguardato il quadro centrale con *Diana e le ninfe* (cfr. pp. 270-273) mentre *Mercurio*, *La Notte*, *Endimione* e *Pan* furono allargate principalmente sui lati. Le ultime due, inoltre, erano in origine più piccole e quindi dovettero essere accresciute anche in altezza, sia sul margine superiore che su quello inferiore (come è stato documentato nel caso di *Endimione* e con qualche incertezza nel caso di *Pan*, come si spiega nelle relative schede). Le quattro allegorie minori, *Fedeltà*, *Silenzio*, *Pazienza* e *Vigilanza*, furono invece ingrandite sulla fascia superiore e laterale per non alterare le proporzioni. Se le addizioni pittoriche furono piuttosto generiche nei casi in cui le figure erano raffigurate su sfondi di cielo, maggiore impegno comportarono, per Buti, *Pan* ed *Endimione*, scene che occorreva risolvere con nuove porzioni di paesaggio. Nel caso di *Pan* infatti, la quercia a destra, cui il dio si appoggia, risulta quasi raddoppiata nelle proporzioni, mentre sul lato opposto furono inserite rovine antiche, un tronco d'albero in primo piano e vegetazione, per completare l'apertura sulla vallata. Analogamente, anche nell'*Endimione* compaiono piante e paesaggio ad arricchire lo sfondo e alcuni rinforzi alla corolla di nuvole che circondano l'alone luminoso in cui compare Diana. Occorre tuttavia considerare che anche le parti del Buti, a causa della posizione più esterna, hanno subito nel tempo successive correzioni e rifacimenti, necessari per riabilitare i supporti

a seguito dei danni prodotti principalmente da infiltrazioni e accumuli d’acqua, e per ovviare alle perdite di tensione e agli spancamenti sofferti dalle tele collocate a faccia in giù. Quella che leggiamo oggi è dunque una trama composita, nella quale si rileva, in alcune zone, una stratificazione corrispondente al travagliato corso dei dipinti nei secoli, mentre invece riconosciamo maggiore unità e originalità nelle parti di Zucchi, complessivamente riemerse più integre, seppure assai sofferte.

Il restauro più significativo che incontriamo, scorrendo i documenti antichi rintracciati sinora, avvenne nel 1695³. Lo eseguiva Giuseppe Mangiacani, un “mesticatore” (ovvero colui che distende su tele e tavole una preparazione fatta di miscele di colori legati con l’olio prima di procedere alla pittura vera e propria) impegnato in quegli anni in Galleria sia per preparare le tele ai pittori ivi operanti, sia con incarichi di manutenzioni e restauri di opere degli antichi maestri. Il 14 aprile di quell’anno Mangiacani annota di aver “assetato” per ordine granducale tre dipinti del soffitto, che risultavano diffusamente infradiciati dall’acqua piovana e “cascavano a pezzi”⁴. Dei tre solo uno è chiaramente riconoscibile, perché descritto nella sua collocazione: quello centrale con *Diana e le ninfe*, il cui telaio, non potendo uscire dalla porta perché troppo grande, fu segato e poi riassemblato con cerniere (in gergo tecnico dette ‘mastietti’). La tela invece venne rintelata e provvista di una tinta protettiva, le fratture sulla superficie anteriore furono chiuse con stucco. Infine, annota il Mangiacani, il quadro fu “rilavato”, cioè sottoposto a una operazione di pulitura di cui, come nota Incerpi, non conosciamo il grado⁵. Il ‘lustrò’, cioè la vernice finale, e una ulteriore sostanza protettiva applicata sul retro della tela e sul telaio completavano le fasi operative.

I lavori del Mangiacani evidenziano le principali criticità legate alla posizione della sala, esposta su due lati e sormontata direttamente da un tetto a falde, che avrebbero condizionato la vita dei dipinti ma anche delle pareti nel corso dei secoli successivi. E così poco più di trent’anni dopo i lavori di Giuseppe Mangiacani, suo figlio Bruno, che ne aveva raccolta l’eredità insieme all’incarico nella Galleria granducale, dovette intervenire sul restauro paterno che probabilmente aveva irrigidito eccessivamente le tele, causando l’indebolimento della pellicola pittorica⁶. In questo caso il dipinto centrale, i quattro laterali ‘bislunghi’ (cioè *Pan*, *Endimione*, *La Notte e Mercurio*) e le allegorie laterali furono staccati dai telai e nuovamente rintelati, ma per rinforzarli ulteriormente Mangiacani junior applicò delle strisce perimetrali, una procedura che utilizzava con una certa consuetudine e che si ritrova anche su altre opere di Galleria⁷. Nel caso delle quattro allegorie angolari, i documenti riferiscono di un “accrescimento” di circa 1/3 di braccio su due lati, che corrisponde al tipo di fascia presente a oggi sulle tele. Gabriella Incerpi ha fatto notare che Mangiacani usava spesso una mestica a olio con biacca e terra rossa⁸: il rinvenimento di tali materiali sulle parti esterne dei dipinti (in particolare si vedano le schede alle pp. 291-305) ci fa ritenere che si possa trattare proprio di quell’intervento. Inoltre, dato che le dimensioni totali delle tele angolari è rimasto lo stesso, dovendosi adattare alla dimensione del soffitto, è da ritenere verosimile che, nel caso delle quattro allegorie angolari, Mangiacani abbia inserito le sue ‘strisce’ sostituendo, in tutto o in parte, quelle aggiunte dal Buti a fine Cinquecento (probabilmente ammalorate dalle infiltrazioni e indebolite). Anche in questo caso dovevano essere presenti sfondamenti e buchi che necessitavano di essere ricostituiti con stuccature e ridipinture. A queste operazioni si collega la presenza di Giovanni Domenico Ferretti, che nello stesso anno risulta aver ritoccato tutte le tele, intervenendo sia nei fondali (“paesi e aria”), sia nelle figure (“panni e teste, braccia et altre molte altre cose”)⁹.

Spostandoci al XIX secolo, raccogliamo referti analoghi riguardo ai danni all’intero ambiente e alle loro cause: nel novembre 1890 Enrico Ridolfi, vicedirettore delle Gallerie, scriveva al commissario regio Carlo Ginori denunciando ancora una volta danni al tetto e a uno dei dipinti sottostanti, sfondato dal peso dell’acqua raccolta in corrispondenza del punto più debole e cedevole. Le parole con cui il funzionario descrive lo stato della tela estratta dal soffitto non si scostano di molto dalle analoghe relazioni sei e settecentesche che abbiamo visto in precedenza¹⁰. Ridolfi spiega che la tela, “di pregio mediocrissimo”, era stata foderata più volte in passato “e ingrandita con pezzi aggiunti alle sue estremità per renderla della grandezza che esigea il compartimento del soffitto che fu posta a cuoprire; ed essendo ora la fodera imporrata, sembra indispensabile sfoderarla e rifoderarla di nuovo con tela resistente per riunire i labbri della rottura e forse mettervi un tassello che la chiuda compiutamente”¹¹. A quale dei dipinti potesse riferirsi specificamente il Ridolfi è difficile dire, dal momento che, a causa delle ridipinture e dello stato mediocre, non ne riconosceva l’esatto soggetto e lo riferiva erroneamente come un “*Riposo in Egitto*”, ciò che farebbe pensare – per analogia – all’*Endimione* dormiente, sul quale però Chiara Mignani non ha trovato tracce di tali dimensioni e posizione.

Sappiamo ancora che nel biennio 1913-1914 le tele dovettero essere necessariamente rimosse dal soffitto. L’occasione fu posta dagli ingenti lavori apportati alle murature, richiesti dal Poggi per recuperare

l’ampiezza delle luci sulla parete est, inserire il pilastro angolare di rinforzo tra la parete est e sud, e impiantare un nuovo pavimento¹². Intorno a questi anni ebbero luogo nuove revisioni conservative ai telai e ai supporti, che le restauratrici hanno riscontrato concordemente in occasione del restauro (lo dimostra il ritaglio di giornale con la data 1914 rinvenuto tra listello ligneo e perimetro della tela della *Notte*), di cui danno conto analiticamente le schede che seguono¹³.

1 Si veda il contributo di Gloria Antoni in questo volume, in particolare pp. 63-68.

2 *App. doc.* n. 7: ASF, GM, 124, c. 205dx (cit. in HEIKAMP 1970, p. 20 doc. II). Un nuovo rinvenimento documentario esplicita inoltre la commissione di tale intervento: “tutto a piacimento del cavalier Gaddi con parola di S.A.S.”: ivi, c. 117sn.

3 INCERPI 2011, pp. 18, 32 nota 8.

4 ASF, GM, 1018, II, ins. 2, n. 705, cc. 167r-v; INCERPI 2011.

5 Ivi, p. 21.

6 Ivi, p. 28.

7 ASF, GM, 1360, ins. 9, n. 312, cc. 584r-v; INCERPI 2011, pp. 27-28.

8 Ivi, pp. 28, 35 nota 46.

9 ASF, GM, 1360, ins. 5, n. 425, cc. 409r-v; INCERPI 2011, p. 35 nota 44. Si veda in particolare la scheda di Andrea e Lucia Dori in questo volume, pp. 270-273.

10 Il testo integrale qui in *App. doc.* n. 96: ASU, anno 1890, Regio Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, pos. M1. Galleria degli Uffizi, ins. 20, lettera del 28/11/1890.

11 *Ibidem*.

12 Si veda il contributo di Daniela Smalzi in questo volume, pp. 23, 40 nota 12.

13 Un ringraziamento doveroso a Cristiana Todaro e Chiara Rossi per il coordinamento scientifico e tecnico-operativo del lavoro, nonché al team di restauratrici per l’impegno e la disponibilità nel rendere fruibili i risultati delle loro scoperte.

PROBLEMI DI CONSERVAZIONE

Chiara Rossi Scarzanella



Fin dalla loro realizzazione i dipinti che decorano il soffitto della sala hanno avuto vicende comuni: non solo sono stati realizzati nello stesso momento e successivamente riadattati alla nuova collocazione, ma sono stati sottoposti nel corso dei secoli a interventi di restauro, sia strutturale che estetico, che li ha interessati nel loro complesso¹.

Anche in questa occasione era necessario considerare i nove dipinti come un insieme unitario sul quale intervenire in modo coerente e organico, analizzando i problemi generali e mettendo a punto soluzioni comuni per risolverli e garantire un risultato esteticamente armonico, tecnicamente coerente, e una migliore conservazione futura. Le diverse necessità e problematiche che ogni singola opera poteva presentare sono state affrontate nel contesto dell'impostazione generale. Era infatti previsto che ogni opera sarebbe stata affidata a una ditta diversa, era quindi a maggior ragione indispensabile assicurare il coordinamento e l'omogeneità delle scelte teoriche, estetiche e tecniche.

Il progetto di intervento doveva anche considerare l'aspetto della buona conservazione nel tempo, cercando di eliminare o quantomeno ridurre le possibili cause di un degrado futuro, sicuramente inevitabile ma quantomeno mitigabile. Tale proposito deve essere tenuto ben presente fin dalla prima fase di stesura di un progetto di intervento, del quale costituisce parte integrante: ogni singola scelta tecnica, dai metodi ai materiali, deve essere fatta tenendo conto delle sue implicazioni per la conservazione dell'opera.

Nell'ambito di questo breve contributo intendo soffermarmi esclusivamente sui problemi strutturali delle opere e su quelli conservativi a essi collegati. La ricollocazione nel soffitto della sala, in condizioni ambientali e di postura non ottimali per una tela dipinta, determina delle difficoltà di conservazione che, a mio parere, costituiscono l'aspetto più problematico di questo intervento di restauro. Questo aspetto ha influenzato notevolmente le scelte tecniche effettuate fin dalla stesura del progetto di intervento, proprio in funzione della conservazione futura.

L'osservazione dello stato di conservazione delle opere ha permesso di individuare le principali cause del degrado delle tele nel loro complesso, ed è stato estremamente importante per stabilire gli obiettivi da raggiungere nel corso dell'intervento di restauro strutturale.

Una volta che i dipinti sono stati rimossi dal soffitto e portati a terra, è risultato subito evidente che la loro collocazione in posizione orizzontale aveva provocato, con il passare del tempo, un cedimento nel tensionamento delle tele, particolarmente vistoso in quelle di maggiori dimensioni. Diversamente da quanto avviene per una tela conservata in posizione verticale, la quale col passare dei secoli forma delle ampie gronde che iniziano dagli angoli superiori e si allargano poi verso il centro, qui le cinque tele di maggiori dimensioni avevano assunto una forma convessa con una freccia che in alcuni casi era anche superiore ai 15 centimetri². Minore, ma comunque presente, era la deformazione per le quattro tele più piccole.

Questo cedimento, inevitabile e conseguente al peso stesso di una tela dipinta che si deve autosostenere, è stato accentuato dalle condizioni climatiche dell'angusto ambiente soprastante il soffitto decorato. Si tratta di un sottotetto assai basso, al di sotto di una copertura a tegole priva di coibentazione. Questo

ambiente ristretto risente notevolmente delle temperature esterne e dell’insolazione, raffreddandosi molto durante l’inverno e surriscaldandosi in estate. Tale variazione stagionale, ripetuta per decenni, sottopone la fibra tessile del supporto a periodiche forti sollecitazioni e di conseguenza a un deterioramento più rapido e marcato di quanto non sarebbe avvenuto in condizioni climatiche costanti.

Lo stato di conservazione di quasi tutti i dipinti è stato inoltre peggiorato dal verificarsi di consistenti infiltrazioni di acqua piovana verificatesi in più occasioni, a quanto ci è dato di capire osservando le tracce rimaste su alcune opere. Sempre osservando queste tracce si giunge alla conclusione che l’acqua è rimasta stagnante sul retro delle tele per lungo tempo, fino a naturale evaporazione. La conseguenza è stata il dilavamento delle colle di rintelo presenti nelle porzioni di tela bagnate e il loro accumulo al margine delle pozze sotto forma di vistosi aloni. La compresenza di alta umidità e notevole quantità di collagene ha avuto come conseguenza consistenti attacchi di muffe, che hanno indebolito sia le fibre tessili che gli adesivi naturali presenti (colla pasta usata per i rinteli) compromettendone la tenuta. In queste parti anche la tenuta della pellicola pittorica appariva compromessa, mostrando distacchi e sollevamenti diffusi.

Relativamente al progetto di intervento, i problemi strutturali da risolvere erano dunque essenzialmente il recupero della planarità della tela, della stabilità del colore, della solidità del supporto. Ma era necessario giungere a questi obiettivi utilizzando materiali che salvaguardassero le opere da nuovi attacchi microbiologici e utilizzando metodi che consentissero di ridurre il più possibile il rischio di deformazioni dei supporti legate alla loro collocazione.

Queste scelte sono state prese di concerto e in continuo confronto con le operatrici incaricate del lavoro dopo approfonditi confronti e discussioni. Ognuna di esse ha apportato un significativo contributo alle decisioni finali in base alle proprie conoscenze ed esperienze. Anche i problemi particolari di singoli dipinti sono stati spesso discussi, trovando soluzioni specifiche che rimanessero comunque nell’ambito delle linee guida prefissate, che sono state assunte di fatto in modo collegiale e assai fecondo.

Riguardo alla scelta dei materiali da impiegare come consolidante e come adesivo fra le tele le possibilità erano sostanzialmente due: utilizzare i tradizionali materiali naturali a base di colle animali oppure rivolgersi a una resina sintetica. Nell’ambito dei materiali sintetici termoplastici, da molti anni in uso nel campo del restauro, occorreva comunque scegliere un prodotto caratterizzato da una temperatura di ram-mollimento abbastanza alta da non risentire del considerevole calore cui può arrivare il clima del sottotetto durante l’estate¹. Entrambe queste classi di prodotti presentavano indubbi vantaggi ma anche qualche aspetto problematico. Era quindi necessario valutare l’opportunità di utilizzare l’uno o l’altro di essi a seconda delle specifiche operazioni che si rendevano necessarie sulle singole opere. Di conseguenza sono state scelte tele sintetiche o in lino, preferendo fra le tante tessuti particolarmente robusti, tali da essere meno soggetti alle deformazioni dovute allo sforzo di sostenere il peso dei dipinti.

Per contrastare il fenomeno della deformazione del tessuto è stata molto utile l’osservazione dello stato di conservazione del *Mercurio*, restaurato nei primi anni sessanta del Novecento dall’Opificio delle Pietre Dure. In quel caso sono state applicate sul retro, in corrispondenza delle traverse, delle strisce di tela che sono state poi appuntate alle traverse stesse in modo da sostenere il peso dell’opera. Questo accorgimento ha consentito al dipinto di conservare un’ottima planarità a distanza di più di cinquant’anni dall’intervento. Abbiamo quindi convenuto di mettere in pratica un sistema analogo, sia pure con alcune modifiche: non sono state applicate strisce continue ma solo alcuni punti di ancoraggio per evitare o ridurre al minimo una possibile ripercussione sulla superficie del dipinto; inoltre i lembi di queste strisce di sostegno non sono stati appuntati sulle traverse in modo fisso, col rischio di creare dei punti di tensione, ma agganciando fra loro le due estremità in modo da formare degli anelli scorrevoli.

Oltre a lavorare sulle opere in quanto tali, era anche opportuno trovare il modo di ridurre l’impatto delle sollecitazioni dovute alla presenza del sottotetto. Occorre dire che abbastanza recentemente la copertura è stata rifatta, e quindi non dovrebbero più presentarsi problemi di infiltrazioni d’acqua piovana. È anche vero però che le manifestazioni atmosferiche degli ultimi anni sono sempre più violente, e purtroppo non si può escludere che un evento eccezionale arrechi danni alla copertura. Anche le variazioni estreme di temperatura possono essere solo parzialmente ridotte dalla coibentazione, visto lo spazio angusto. Si è deciso quindi di applicare sul retro dei dipinti, ancorate alla parte esterna dei telai, delle pannellature in materiale sintetico termoisolante e impermeabile la cui presenza può ridurre di molto il rischio di sgocciolature di acqua direttamente sulle tele. Ma soprattutto si è così creata una intercapedine fra tele e pannelli, tale da costituire uno spazio ammortizzante sia per quanto riguarda la temperatura che l’umidità. Questo spazio non è ermeticamente chiuso, il che potrebbe essere dannoso, ma si propone di rallentare gli sbalzi climatici, sulla falsariga delle scatolature tergalì che da anni l’Opificio utilizza per le tavole dipinte.

Queste sono dunque le linee guida generali del progetto di intervento strutturale, che tengono conto non solo dei danni da riparare ma anche della conservazione futura delle opere. Come già detto, le problematiche specifiche di ogni singolo dipinto sono state poi affrontate rimanendo comunque nell’ambito delle linee guida sopra descritte.

1 Si veda a questo proposito il contributo storico di Anna Bisceglia in questo volume. Fa eccezione solo la tela raffigurante *Mercurio*, restaurata dall’Opificio delle Pietre Dure nei primi anni sessanta del secolo scorso. Si tratta dell’unica opera che presenta uno stato di conservazione strutturale decisamente migliore, conseguenza delle scelte tecniche allora adottate (doppia rintelatura, la seconda con materiale sintetico, e applicazione alla seconda tela di strisce di sostegno agganciate alle traverse). Purtroppo la scelta di una pulitura approfondita che ha eliminato tutti gli strati

pittorici non originali ha invece prodotto un risultato estetico dissonante rispetto ai dipinti circostanti.
2 Solo il *Mercurio* si era conservato perfettamente piano.
3 Nell’ambito di questo scritto non intendo soffermarmi sui singoli prodotti e materiali che sono stati scelti. Queste informazioni sono riportate nell’ambito delle relazioni sui singoli restauri.

Jacopo Zucchi (e Ludovico Buti)

DIANA E LE NINFE

Andrea e Lucia Dori

TECNICA:
olio su tela

DIMENSIONI TOTALI:
273 × 304 cm²

== Cucitura della tela di Jacopo Zucchi

□ Tracce della finta cornice dipinta



TECNICA ESECUTIVA

Il supporto è costituito da due pezze di tela intere con trama orizzontale e tessitura a spina di pesce e due strisce più strette della stessa tela di lino ai margini destro e sinistro.

A differenza delle altre otto tele, non sono presenti qui tracce di ampliamento.

Non sappiamo quale sia il tipo di giunzione tra le tele, ma ipotizziamo possa trattarsi di soprappiù visto la notevole rimarcatura sul davanti dovuta agli interventi sul supporto.

Su questo dipinto sono stati effettuati alcuni prelievi al fine di stabilire le principali componenti della materia pittorica e della preparazione e ottenere informazioni utili anche per la conoscenza delle restanti tele del ciclo.

La preparazione, come confermato dalle sezioni stratigrafiche, è una mestica brunastra oleosa a base di terre, ocre e poco nero di carbone probabilmente applicata in tre stesure successive.

Gli strati pittorici sul cielo sono compatti, corposi con impasti e pennellate intrecciate con libertà; la loro composizione presenta una base di biacca e smaltino e sopra una stesura superficiale di azzurrite.

I carnati femminili sono a base di biacca, vermiglione e poca terra d'ombra; la loro stesura è più sottile, lavorata con tratti e pennelli piatti più piccoli per sfumare il chiaroscuro e il rosso delle guance. I verdi sono costi-

tuiti da bianco di piombo, malachite, terra verde e resinato di rame per i toni più scuri, con aggiunta di giallo di piombo e stagno per le luci.

I gialli dei panneggi delle ninfe in basso a sinistra e in alto a destra sono realizzati con biacca, ocre gialla, terre e rari grani di vermiglione.

Il vestito rosato della ninfa sulla sinistra risulta composto da poca biacca, terra d'ombra, tracce di vermiglione e lacca, verosimilmente di robbia.

Non sono presenti residui della vernice originale se esistente e questo è senza dubbio compatibile e spiegabile con la serie dei restauri succedutisi nel corso dei secoli.

PROBLEMATICHE CONSERVATIVE

a tela, come è stato subito evidenziato in luce radente (fig. 1), era molto allentata, con una bombatura al centro, molte depressioni, tagli e toppe di grandi dimensioni stuccate e ritoccate con approssimazione.

La superficie pittorica era coperta da ridipinture totali su alcune zone del dipinto e sul cielo e da uno strato consistente di vernici resinose ingiallite e ossidate che rendevano complessa la lettura delle cromie sottostanti e in generale, con le loro forti tensioni, appesantivano e mettevano a rischio la conservazione stessa della pittura.



FIG. 1: Fotografia dell'intero in luce radente



FIG. 2: Particolare durante la pulitura: in evidenza, sotto la ridipintura, la cornice dipinta



FIG. 3: Particolare della testa di Diana con lo sfondo del cielo dipinto a smaltino e finitura con azzurrite

L'eventuale asportazione delle ridipinture è stata uno dei problemi più complessi e articolati da risolvere: anche se potevamo ipotizzare la presenza di colore originale, non potevamo però conoscerne la conservazione e la qualità pittorica.

Come si spiega nell'introduzione di Anna Bisceglia, i ripetuti restauri condotti tra Sei e Ottocento hanno comportato ritocchi significativi sia sul fondo di cielo che sulle figure.

Sul perimetro della tela era presente, sotto le ridipinture più recenti, una fascia eseguita con colori a olio, molto diversa dal colore originale, che male si raccordava con quest'ultimo e che in alcune zone ricostruiva porzioni di pittura: per esempio, il gomito della ninfa più esterna a sinistra, le corna del cervo, la zampa del cavallo nero sulla destra e le dita della mano della ninfa in basso.

I frammenti rettilinei e le righe che si rilevano nella parte alta del dipinto sembrano potersi riferire alla finta cornice che riquadra anche tutti gli altri dipinti del ciclo; possiamo notare la coincidenza della sua larghezza con quella delle strisce perimetrali applicate in due restauri precedenti.

L'ipotesi più plausibile è che essendo questa parte del dipinto soggetta a chiodature per i ripetuti ancoraggi, nel tempo presentasse fori e lacerazioni stuccate e ritoccate in molti restauri.

Proprio il susseguirsi di queste operazioni avrebbe indotto i restauratori del passato a operare almeno due strip-lining per ritensionare la tela sul telaio.

La striscia presente attualmente è stata un'altra problematica complessa da risolvere in fase di restauro pittorico.



FIG. 4: Particolare dopo la pulitura: in evidenza il grande inserto non originale



FIG. 5: Particolare delle vesti di Diana: in evidenza la serie di stuccature di vario colore dei restauri precedenti

INTERVENTO DI RESTAURO

Supporto

I telaio non è originale e considerando l’ analogia con quelli delle restanti tele del ciclo, dovrebbe essere stato sostituito durante l’ intervento del Novecento: presentava due rompitratto verticali e due orizzontali, rinforzati con regoli messi di taglio, e agli angoli estensori metallici ossidati.

Il dipinto è foderato e sui margini sono presenti due strati di strisce perimetrali di tele diverse, la più fine a trama tela a contatto con la fodera e la più esterna più grossa e robusta, incollate entrambe a pasta fiorentina.

La tela è stata smontata dal telaio perché le sue dimensioni non permettevano il passaggio dalla porta d’ ingresso della sala; per questo è stata arrotolata su un rullo, protetta con tessuto non tessuto e imballaggio morbido e portata in studio.

La prima operazione è stata il rimontaggio provvisorio su un telaio costruito da noi per questo scopo.

Dopo l’ intervento di pulitura, lungo e difficoltoso per la quantità di sovrammissioni e ritocchi, si è posizionato il dipinto a faccia in giù su un



FIG. 6: Particolare delle vesti di Diana dopo la stuccatura



FIG. 7: Particolare delle vesti di Diana dopo il restauro pittorico a selezione cromatica

piano di multistrato e tessuto non tessuto e lo si è staccato dal telaio provvisorio, agendo sull’ ancoraggio dei punti metallici.

Sul bordo sono stati rinvenuti residui di carta di giornale incollati a pasta, come nel caso della Notte², che interessavano la tela di foderatura e ambedue le strisce perimetrali.

Si è quindi proceduto alla spolveratura e pulitura del retro dalle polveri presenti e si sono asportate meccanicamente una per volta le strisce dello strip-lining.

La facilità dell’ asportazione ci ha confermato la possibilità di collocare temporalmente l’ intervento ai primi del Novecento.

Si sono così liberati i bordi della foderatura, che presentava molti fori provocati dagli insetti xilofagi, ghiotti anche della cellulosa delle tele e di colle animali.

Dopo la rimozione a secco della pasta, si è deciso di stuccare questi fori con una pasta la cui formulazione è stata testata dall’ Opificio delle Pietre Dure per le stuccature delle gallerie dei tarli sui dipinti su tavola.

La scelta di non foderare di nuovo la tela, in accordo con la Direzione tecnica, è stata presa per una serie di considerazioni: la buona tenuta,

l’ esigenza di non stressare ulteriormente un supporto così provato dagli interventi di restauro e la presenza di alcune toppe di grandi dimensioni oramai integrate sia come aspetto estetico sia matericamente.

Sono state applicate le strisce perimetrali in tela di poliestere con collante applicato a spatola e si è messo il dipinto sottopeso, sostituendo la carta assorbente fino a completa asciugatura.

In corrispondenza del centro della tela sono state applicate, con la stessa resina, due strisce per ancorare il dipinto al telaio, evitandone lo spanciamiento; la loro chiusura avviene tramite velcro cucito in precedenza.

Alcune iniezioni di colla di storione sono state effettuate su due distacchi tra la tela originale e quella di foderatura e dopo una stiratura con calore moderato si è proceduto alla loro messa sotto pressa fino alla loro riadesione.

Dopo aver abbassato le stuccature presenti su alcune toppe, si è sopperito alla mancanza di porzioni di tela predisponendo una base preparatoria per lo stucco, composta di gesso e colla, che è stato applicato sopra e asciugato sotto peso con carta assorbente.

Non è stato possibile applicare inserti in tela poiché le stratificazioni e sovrammissioni presenti impedivano la messa in luce della tela al disotto.

Dopo il ritensionamento sul nuovo telaio in abete, la buona tensione della tela e il considerevole miglioramento della sua planarità ci hanno confortato in questa scelta.

Si è proceduto anche alla chiusura del retro della tela con carton plume e all’ applicazione di nastro Teflon sulla cornice perimetrale del soffitto, punto di appoggio del dipinto.

Superficie pittorica

Dopo la necessaria consultazione dei documenti sul dipinto, sulla sua storia e arrivo nelle collezioni, si è proceduto all’ osservazione in luce diffusa, radente, ultravioletta e con microscopio ottico binoculare per lo studio delle problematiche conservative e dei materiali costitutivi.

Si è effettuata una documentazione fotografica in luce radente, visibile e ultravioletta prima dell’ inizio delle operazioni di restauro, con particolari macro in luce radente per documentare il degrado e la tecnica pittorica.

Per affrontare le operazioni di consolidamento del supporto e degli strati pittorici, abbiamo dovuto prima provvedere alla pulitura della materia dipinta.

Per questo con test di pulitura abbiamo individuato il range di parametri di solubilità delle vernici presenti in superficie, che erano a base resinosa, ossidate e ingiallite notevolmente, come abbiamo potuto notare maggiormente sui colori di intonazione fredda.

Sono stati quindi scelti i solventi da adoperare per la dissoluzione delle vernici in base ai parametri trovati, alla non tossicità per gli operatori, alla minor polarità possibile e alla poca reattività con gli strati dipinti; i solventi trovati sono stati comunque adoperati in gel per agire in superficie e non farli penetrare all’ interno del film pittorico.

Durante la pulitura sono emerse molte ridipinture a base di vernici resinose, con una base di bianco di piombo mescolato con altri colori e velature di colori più scuri per invecchiarne il tono.

Il cielo in smaltino con finitura in azzurrite (fig. 3) era ripassato per metà della sua ampiezza con blu di cobalto come pigmento principale mescolato sempre con biacca e altri colori.

Nella fascia inferiore (fig. 4) una grande toppa era stata integrata con una ridipintura incoerente, costituita di nuvole bianche in evidente contrasto con le zone circostanti in ombra, secondo l’ orientamento della fonte di luce.

L’ intervento deve verosimilmente ricondursi a una caduta d’ acqua dall’ alto che doveva aver sfondato la tela e compromesso la pittura.

Gli stessi danneggiamenti e ridipinture si sono riscontrati sulla parte centrale, in corrispondenza della figura di Diana, causando la perdita di parte del vestito rosato, del manto giallo ocra e del ginocchio destro, e della ninfa alla sua destra, che aveva perso parte della mano destra e del gomito.

Rimosse le ridipinture è emersa una successione di cinque strati sovrapposti di stuccature, relativi ad altrettanti interventi (fig. 5): possiamo quindi pensare al percolamento periodico di acqua che nel tempo ha insistito sulle stesse porzioni della tela (del resto la posizione del dipinto e la perdita di tensione favorivano il confluire dell’ acqua nei punti di massimo spanciamiento).

Le sopracciglia delle ninfe e di Diana erano state rinforzate, provocando un effetto estetico sgradevole; dopo una prova di asportazione del ritocco a olio abbiamo constatato l’ impossibilità di recuperarne la forma originale, che era rimasta visibile solo nella ninfa in basso, rimandando al restauro pittorico il compito di assottigiarle.

La superficie pittorica presentava anche i segni di evidenti puliture che avevano asportato e abraso le finiture dei colori originali, fino a portare in vista la mestica scura.

Le numerose mancanze presenti sulla superficie dipinta sono state integrate con stuccature a gesso e colla condotte a imitazione della superficie originale (fig. 6).

Le basi a tempera sono state effettuate diversificandone i materiali in base alla superficie su cui dovevano insistere: molto aggrappanti e resistenti sulle stuccature rosse, dure e a base oleosa di un precedente intervento, di normale tenuta e forza sulle nostre stuccature bianche a gesso e colla.

Per questo, nel primo caso sono state adoperate tempere a base acrilica e nell’ altro tempere a guazzo; le tempere acriliche una volta asciutte sono insolubili in acqua e ci hanno permesso di velare con i guazzi le parti preparate, raggiungendo così una base più mossa.

Il dipinto è stato quindi verniciato due volte a pennello con resina urea-aldeide solubile in solventi apolari e con ottime proprietà ottiche, di reversibilità e di resistenza all’ ingiallimento.

Il restauro pittorico è stato condotto, in accordo con la Direzione lavori, a selezione cromatica (fig. 7).

Per ovviare alla diversità cromatica delle strisce perimetrali si è scelto di abbassarle, intonando in trasparenza le velature ai colori originali; questo ci ha permesso di raccordare la parte senza adoperare mescolanze contenenti il bianco per una migliore conservazione e leggerezza di intervento.

La verniciatura finale è stata effettuata con la stessa vernice applicata a spruzzo.

APPENDICE: SPECIFICHE TECNICHE

SUPPORTO STRISCE PERIMETRALI Tela poliestere Trevira. Plextol B500 addensato con Klucel G 1%.	SUPERFICIE DIPINTA PULITURA Solvent Surfactant Gel di Solvanol.
STUCCATURA TELA Klucel G 4% in Etanolo con Arbocel e gesso di Bologna. Balsite.	STUCCATURA Colla di coniglio 1/16 con gesso a saturazione.
FERMATURA Colla di storione 1/20 in acqua.	RESTAURO PITTORICO Tempere acriliche Maimeri. Tempere a guazzo Winsor & Newton. Gamblin Conservation Colors.
	VERNICIATURA Regal Retouching Varnish pennello e spruzzo.

1 Misure delle pezze di tela da sinistra: 44 × 273 cm, 98,5 × 273 cm, 98,5 × 273 cm, 63 × 273 cm.
2 Cfr. la scheda di Luisa Landi in questo volume, pp. 282-286.

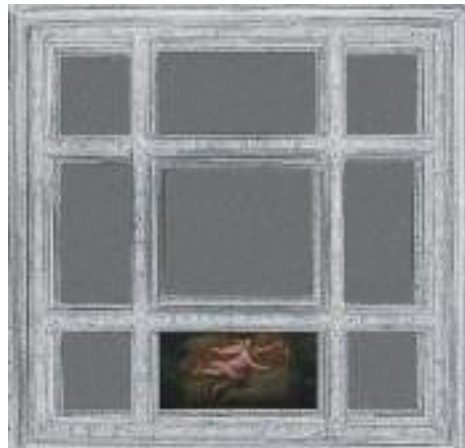
Jacopo Zucchi (e Ludovico Buti)

MERCURIO

Laura Caria



- TECNICA:**
olio su tela
- DIMENSIONI DELLA TELA ORIGINALE:**
158,5 × 253 cm
- DIMENSIONI TOTALI:**
158,5 × 326 cm
- ⋯ Perimetro originale della tela di Jacopo Zucchi
- - Aggiunte di Ludovico Buti
- Tracce della finta cornice dipinta



Mercurio, messaggero degli dei e dio del commercio, è raffigurato come un giovane che si libra in un cielo azzurro circondato da nuvole all'interno di una cornice che funge da finestra.

Nella raffigurazione compaiono i suoi simboli iconografici: i piedi con i calzari alati, il copricapo (petaso) con due ali, in una mano il caduceo, un bastone magico recante due serpenti intrecciati e sormontato da due piccole ali, nell'altra mano una borsa di denari.

Il dipinto originale misura 158,5 × 253 centimetri. Alla fine del Cinquecento, in occasione della ricollocazione dei dipinti da Roma a Firenze, la tela fu ampliata da Ludovico Buti nei due lati verticali con aggiunte complessive di 36 centimetri nel lato destro e 37 centimetri nel lato sinistro.

Il dipinto di Zucchi era riquadrato in una finta cornice¹, rinvenuta anche sulle altre otto tele del ciclo, che fu coperta con inserti di nuvole e cielo al momento dell'ampliamento realizzato dal Buti dopo il trasferimento a Firenze².

Il *Mercurio* è anche l'unico dipinto della serie sul quale fu condotto un restauro relativamente recente, risalente al 1962, presso il Gabinetto Restauri della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze³. Non si conoscono le ragioni per cui il *Mercurio* rimase l'unica tela sottoposta a restauro.

In quell'intervento fu demolita la vecchia rintelatura, applicata una nuova tela, tolte con solventi le ridipinture che coprivano il cielo fino a



FIG. 1: Il dipinto prima del restauro



FIG. 2: Il dipinto durante il restauro del 1962

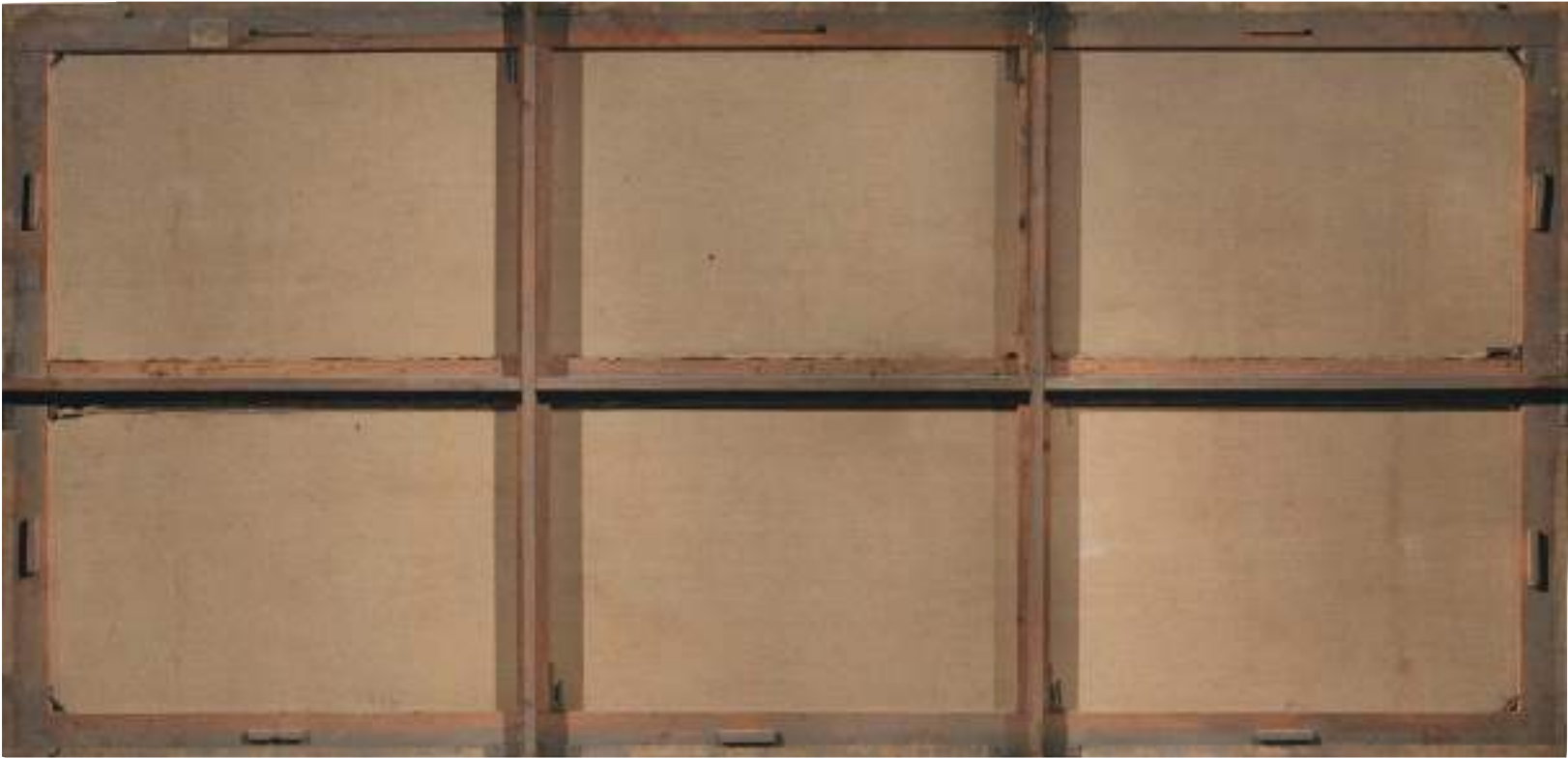


FIG. 3: Retro del dipinto



FIG. 4: Dipinto a luce radente

raggiungere la pittura originale, scoprendo così la finta cornice che nella composizione di Zucchi circondava più strettamente la figura e che doveva essere, verosimilmente, in continuità con la cornice lignea del cassettonato del palazzo romano (fig. 2).

È probabile che i restauratori, rimuovendo le parti aggiunte dal Buti e riscoprendo la cornice dipinta, non abbiano potuto intuirne la finalità (non avendo la possibilità di uno studio comparato con gli altri dipinti della serie) e abbiano deciso di lasciarla in evidenza, considerandola come mero recupero dell'originale.

Anche le due aggiunte sui lati furono lasciate come semplici sfondi o forse considerate come parti neutre da cui ipoteticamente si schiudeva una sorta di finestra con la figura del Mercurio.

In occasione dell'ultimo restauro si è notato che, con il passare del tempo, la tela originale aveva conservato una buona adesione a quella di rifodero e si dimostrava ben tesa sul telaio di sostegno. Quest'ultimo, anch'esso in buono stato di conservazione, presentava gli estensori metallici funzionanti anche se fortemente ossidati e arrugginiti (fig. 3).

La vernice protettiva a base di gommalacca appariva ingiallita e ossidata, e tutti i ritocchi risultavano alterati e visibili anche a occhio nudo.

Una attenta lettura della superficie pittorica a luce radente (fig. 4), con relativo studio della fluorescenza ai raggi UV, ha confermato la presenza della spessa vernice che ricopriva il dipinto e le numerose e vaste riprese pittoriche effettuate nel precedente intervento di restauro. In base a queste indagini si è proceduto all'esecuzione dei test di solubilità ed elaborati il solvente e le metodologie d'intervento idonee per la rimozione sia della vernice che dei ritocchi pittorici, controllandone il livello sia in luce visibile che con la lampada di Wood.

La pulitura ha messo in evidenza i segni dei numerosi interventi eseguiti sulla pellicola pittorica. La figura di Mercurio, in buono stato di conservazione a parte alcune cadute di colore di piccole dimensioni, ha mantenuto sostanzialmente la sua cromia originale. Sorte opposta è toccata allo sfondo del cielo, che risulta di una tonalità scura con vaste zone ossidate e dove oramai permangono solo minime tracce di un colore azzurro originale, probabilmente un blu di smalto drasticamente virato e alterato. Questa ipotesi può essere sostenuta dai risultati dell'indagine stratigrafica eseguita su uno dei nove dipinti dello Zucchi che presentava le stesse problematiche del Mercurio, i cui risultati hanno evidenziato la presenza di blu di smalto nel cielo¹.

In base alle piccole tracce di colore trovate attorno alla figura del Mercurio, probabilmente le tonalità originali avevano un colore azzurro acceso, chiaro, in accordo con la tonalità più luminosa dei cieli delle allegorie che la fiancheggiano (*Fedeltà* e *Silenzi*) e con il senso generale del soffitto, in cui la luminosità del cielo stesso varia al passare dal giorno alla notte².

Numerose lacune si susseguono lungo il perimetro della tela originale e anche la finta cornice è in più parti abrasa e graffiata.

Per quanto riguarda lo stato di conservazione delle fasce laterali del Buti, essendo state rimosse nel corso del restauro degli anni sessanta le nuvole che collegavano l'originale di Zucchi alle aggiunte, il colore risultava un fondo confuso, piatto, macchiato, senza più coerenza con la pittura iniziale.

Diversamente dagli altri dipinti della serie, la presenza vistosa e discrepante della cornice dipinta rivelatasi a seguito dei medesimi lavori poneva un problema diverso e complesso nella metodologia dell'attuale intervento, poiché la figura risultava inclusa e delimitata in uno spazio oltre il quale si estendevano le aggiunte successive. Era necessario, dunque, ricordare il Mercurio agli altri dipinti che componevano il soffitto, suggerendo come poteva essere l'aspetto della pittura dopo le aggiunte, quando la figura doveva risultare libera in uno spazio di cielo e nuvole più ampio di

come lo aveva immaginato Zucchi, necessario però alle esigenze del soffitto cui era stato destinato insieme alle altre tele del ciclo. Si è optato, in accordo con la Direzione lavori, di nascondere la cornice ritoccandola e facendo proseguire pittoricamente le tracce delle nuvole nelle fasce laterali, al fine di ricreare una visione d'insieme. Anche il colore del cielo, che non poteva essere riproposto nella sua tonalità originale, oramai perduta e solo intuibile, ha richiesto un'operazione di assimilazione e armonizzazione con le altre tele, ottenuta con una sottile selezione cromatica sulle vaste zone alterate.

APPENDICE: SPECIFICHE TECNICHE

PULITURA DEL DIPINTO

RIMOZIONE VERNICE

Alcool isopropilico + ligroina in rapporto 60/40.

RIMOZIONE VECCHI RITOCCHI

Dimetilsolfossido + white spirit in rapporto 50/50.

STUCCATURA

Colla di coniglio + gesso.

VERNICIATURA

Regalrex Retouching a pennello + Regalrex nebulizzata.

RESTAURO PITTORICO

Colori a vernice totalmente reversibili.

TELAIO LIGNEO

Tutte le parti metalliche sono state trattate con acido citrico al 20% in acqua e poi protette con Paraloid. Applicazione pannello antisfondamento (carton plume) sul retro della tela.

1 Le dimensioni del dipinto inquadrato nella cornice dipinta sono 142,8 x 234 cm.

2 Cfr. in questo volume i contributi di Anna Bisceglia, p. 55, e Gloria Antoni, p. 63.

3 Il dipinto fu spostato nel 1959 e il restauro iniziò nel 1962: cfr. scheda n. 2966 dell'Archivio Restauri OPD.

4 Cfr. la scheda su *Diana e le ninfe* di Andrea e Lucia Dori in questo volume, pp. 270-273.

5 Cfr. il contributo di Gloria Antoni in questo volume, pp. 67-68.

Jacopo Zucchi (e Ludovico Buti)
PAN

Miriam Fiocca,
Lorenzo Conti

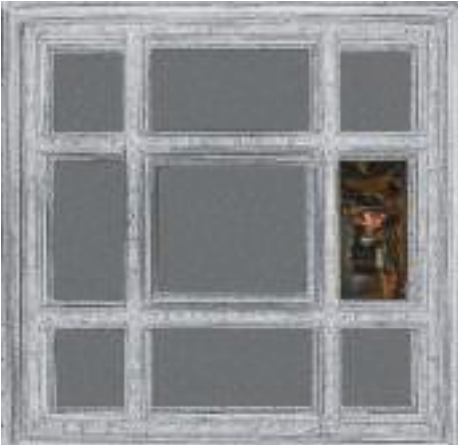


TECNICA:
olio su tela

DIMENSIONI DELLA TELA ORIGINALE:
144 x 171 cm

DIMENSIONI TOTALI:
144 x 283 cm

- Perimetro originale della tela di Jacopo Zucchi
- Aggiunte di Ludovico Buti
- Cucitura della tela di Jacopo Zucchi
- Area con intarsi di tela con caratteristiche differenti



L'opera raffigura il dio Pan, figlio del dio Hermes (il romano Mercurio) e della ninfa Driope, divinità del mondo incontaminato agreste, della vita all'aperto e della fecondità, metà uomo e metà capra, raffigurato in primo piano con lo sguardo rivolto a destra, appoggiato al tronco di una quercia con in mano la matassa di lana in atto di offerta alla dea Luna, a terra la fistola di canne e il bastone sulla spalla. Sullo sfondo appare una folta quinta di alberi che sfuma sul cielo, nella radura antistante il bosco un gregge si raccoglie al pascolo.

Gli interventi di restauro effettuati in accordo con la Direzione lavori sono stati motivati dallo stato conservativo compromesso, sia dal punto vista strutturale che estetico, e la conseguente analisi più approfondita ha permesso di comprendere maggiormente l'opera e la sua storia. Il dipinto è stato realizzato con più porzioni di tela: quella centrale, occupata dalla figura di Pan in primo piano, è a sua volta composta da due parti uguali, unite con cucitura che corre orizzontalmente alla composizione; sui laterali si presentano due aggiunte unite da cucitura per tutta l'altezza, a destra dello spettatore una tela con continuazione pittorica del tronco della quercia con fogliame, sul laterale sinistro l'aggiunta di tela divisa in due porzioni cucite dove c'è continuità del cielo con vegetazione più sfumata e con l'ampliamento della vallata in cui si presentano elementi di vegetazione e la base di un tronco tagliato in primo piano (figg. 1-2).



FIG. 1: Fotografia d'insieme prima del restauro



FIG. 2: Fotografia d'insieme a luce radente



FIGG. 3-5: Particolari durante la pulitura

Il supporto di tela, già rintelato, si presentava molto deformato e allentato, sia a causa della gravità dovuta alla collocazione a soffitto, sia per l'alterazione dovuta agli interventi di restauro precedenti, come la contrazione e rimarcatura lungo i bordi di strisce perimetrali inserite per il ritenzionamento della tela sul telaio. La scelta di rimuovere la vecchia rintelatura e le strisce di tela è stata dettata dalla necessità di risolvere le deformazioni e le contrazioni trattenute dalla vecchia fodera e una nuova rintelatura è stata finalizzata a dare maggior sostegno nel tempo al supporto e a restituire la planarità originale; la rimozione della vecchia foderatura ha permesso anche di analizzare meglio il retro originale, i confini chiari della tela centrale attribuita a Jacopo Zucchi e l'ampliamento attribuito a Ludovico Buti. Infatti sul retro si sono evidenziate chiaramente le cuciture a soprappiglio che indicano con evidenza le porzioni laterali verticali aggiunte dal Buti, con l'utilizzo dello stesso tipo di tela dello Zucchi, di lino a tramatura spinata di media grossezza ma collocata in senso opposto. In corrispondenza della tela centrale dello Zucchi, sul bordo superiore e inferiore, presentandosi estese rotture risarcite con intarsi di tela in precedenti interventi di restauro, e non avendo tracce di porzioni cucite, non possiamo asserire con certezza che siano aree di ampliamento del Buti, pur ritenendolo plausibile nel contesto generale della storia delle opere.

Il telaio presente è di tipo a espansione con tensori metallici e data la sua validità dal punto di vista conservativo e la capacità di esercitare ancora bene la sua funzione si è deciso di riutilizzarlo e, al fine di sostenere maggiormente il supporto data la sua posizione, è stata applicata una striscia di tela sulla nuova fodera ancorata sulla traversa centrale del telaio per sostenerne il più possibile il peso.

La materia pittorica risultava ancora ben aderente agli strati sottostanti, tranne lungo i bordi superiore e inferiore, più soggetti a degrado, dove anche la tela era corrosa. A un'osservazione più attenta, si evidenziava uno stato molto alterato della superficie: gli interventi pittorici di restauri precedenti ne mutavano del tutto la qualità materica pur non modificando la lettura della composizione espressa dall'autore. La zona superiore interessata dal cielo era stata interamente ripassata con pesanti stesure di vernici pigmentate che avevano lo scopo di patinare il tono di celeste intenso su base biancastra, probabilmente a base di bianco di piombo, scontornando in maniera netta gli alberi sull'orizzonte, le foglie di quercia e la testa di Pan (figg. 3-5). Qui la pulitura ha messo in evidenza, oltre alla tecnica pittorica (pigmento con legante oleoso su preparazione a base di terre), anche il colore originale del cielo, che si mostra degradato, con preparazione a vista, e alterato in un tono scuro. Dal tipo di alterazione risulterebbe essere lo smaltino, pigmento che a contatto con l'umidità si modifica in un tono grigio/bruno; indagini diagnostiche eseguite su un campione di cielo di un altro dipinto dello stesso ciclo (*Diana e le ninfe*) confermano questa ipotesi, così si spiegherebbero il deterioramento cromatico generale e la necessità di ridipingerlo completamente. La figura di Pan, realizzata con pennellate sottili e compatte, risultava piuttosto integra, senza rifacimenti, ma solo alterata dall'ingiallimento di film superficiali di vernice, così anche l'intera aggiunta di tela a destra che raffigura una grande quercia, mentre sull'aggiunta di tela a sinistra altre ridipinture coprivano numerose svelature anche reinterpretando elementi del paesaggio, il capriccio, il tronco d'albero, foglie di quercia e parti di fondo nella zona inferiore.

La pulitura della superficie è stata indirizzata dalla necessità di rendere una lettura dell'opera il più possibile fedele, asportando le ridipinture più deturpanti, con lo scopo di alleggerire la cromia generale, lasciando solo qualche ritocco non originale ai margini che non interferisse eccessivamente e dove al di sotto erano assenti brani pittorici più antichi. Il metodo di pulitura adottato ha permesso di identificare un intervento di restauro



FIG. 6: Un particolare durante la pulitura

recente, data la mancanza di invecchiamento dei relativi ritocchi pittorici. In seguito alla pulitura si sono evidenziate le lacune colmate con stucco rossastro antico di natura oleosa molto tenace, che debordava abbondantemente occultando l'originale, di cui una molto estesa in prossimità della cucitura sinistra, probabilmente per livellare la superficie della giunzione. Queste sono state rimosse parzialmente, solo dove nascondevano il colore originale, e lasciate nelle zone a diretto contatto con la tela; invece, le stuccature presenti lungo i bordi superiore e inferiore a base di colla, più recenti, sono state rimosse del tutto a causa dell'inconsistenza materica e in seguito riprodotte. Il restauro pittorico, eseguito dove il colore si presentava alterato e svelato, è stato eseguito in maniera leggera e misurata, nel rispetto delle caratteristiche intrinseche della materia originale, e la preparazione venuta alla luce è stata velata per riequilibrarla al resto della cromia (cfr. Atlante).

APPENDICE: SPECIFICHE TECNICHE

OPERAZIONI DI RESTAURO E MATERIALI UTILIZZATI

PULITURA DELLA SUPERFICIE PITTORICA
Asportazione di film di vernice, delle ridipinture e delle stuccature più recenti decoese con Dovanol al 20% in white spirit in supportante gel, stuccature rimosse a secco con cotone umido.

VELINATURA DELLA SUPERFICIE PITTORICA
Carta giapponese e Aquazol al 10% in miscela di acqua e alcool.

RIMOZIONE DELLE STRISCE PERIMETRALI E DELLA VECCHIA FODERA
Pulitura del retro dai residui di colla pasta a secco e con ausilio di Nevek gel previa saturazione del filato con ciclometicone D5.

CONSOLIDAMENTO E RINFORZO DELLE CUCITURE DEL SUPPORTO
Applicazione di cencio di nonna con Plectol B 500 addensato con Klucel al 2%.

CONSOLIDAMENTO DELLA MATERIA PITTORICA
Plexisol P 550 riattivato a temperatura controllata tramite sottovuoto con pressione di 400 mm hg.

RINTELATURA SU NUOVO SUPPORTO DI TELA
Tela di 100% lino 2145 grammatura g/mq 440 battute 9 x 17 stressata e irrigidita con colla proteica 1:10, pasta alla fiorentina con Plectol B 500 al 3% in sottovuoto con pressione di 400 mm hg.

REVISIONE DEL TELAIO ORIGINALE
Applicazione di antitarlo (permetrina), pulitura degli estensori metallici con rimozione della ruggine con soluzione di acido citrico e acqua al 20% e protezione con Paraloid al 15% in acetone.

MONTAGGIO SUL TELAIO
Applicazione di una striscia di tela sintetica Lipari sulla fodera con Plectol B500 riattivato con etilacetato e ancorata sulla traversa centrale del telaio.

STUCCATURA DELLE LACUNE
A pennello con gesso di Bologna e colla di coniglio.

REINTEGRAZIONE PITTORICA DELLE LACUNE
Preparazione a tempera e velature con colori a vernice Gamblin.

VERNICIATURE A PENNELLO E PER NEBULIZZAZIONE
A pennello con Regal Retouching e per nebulizzazione con Regal Retouching in diluizione con ligroina e toluolo al 50%.

1 Porzione di tela centrale 133 x 171 cm, composta da due tele cucite di 70 x 171 cm e 63 x 171 cm; aggiunta verticale laterale destro 58 cm, laterale sinistro 54 cm diviso in due porzioni di 24 e 30 cm. Bordi interessati da intarsi di precedenti interventi di restauro di altezza 5-6 cm.

Jacopo Zucchi (e Ludovico Buti)

LA NOTTE

Luisa Landi



TECNICA:
olio su tela

DIMENSIONI DELLA TELA ORIGINALE:
163 x 250 cm

DIMENSIONI TOTALI:
163 x 324 cm

- Perimetro originale della tela di Jacopo Zucchi
- Aggiunte di Ludovico Buti
- Tracce della finta cornice dipinta
- Cucitura della tela di Jacopo Zucchi



Il dipinto raffigurante *La Notte* è collocato nel soffitto lato finestra della sala delle Carte geografiche della Galleria degli Uffizi, in testa alla tela raffigurante *Diana e le ninfe*. La parte inferiore dell'opera è rivolta verso la finestra, a destra si trova il dipinto raffigurante *La Pazienza* e a sinistra quello raffigurante *La Vigilanza*.

Il dipinto è composto da più tele assemblate assieme. La tela individuata come supporto della parte centrale è costituita da due pezze unite da una cucitura orizzontale¹. Le due tele sembrano avere una tessitura a spina di pesce che va in senso orizzontale². Ai lati della tela così composta ci sono due aggiunte, a destra e a sinistra, che aumentano la dimensione in senso orizzontale di 37 cm per parte. Le aggiunte si soprammettono con il bordo al perimetro verticale della parte centrale e sono unite con una cucitura piatta³ (fig. 1).

Il dipinto si presenta foderato, con l'impiego della pasta fiorentina, con una tela unica. L'incollaggio tra i due supporti è ancora oggi perfetto senza cenni di cedimento del collante utilizzato. Non sono, inoltre, presenti deformazioni, se non leggere ondulazioni dovute a un allentamento della tensione perimetrale. Lungo il perimetro, sul retro, sono state poi incollate, sempre a pasta fiorentina, due fasce perimetrali che rinforzano ulteriormente i bordi. La prima fascia, attaccata alla tela da rifodero, ha un'altezza di 18/20 cm, mentre la seconda fascia, attaccata sopra alla prima, ha un'altezza di 8/9 cm (fig. 2). Entrambe presentano sul perimetro una sfrangiatura



FIG. 1: Piccola apertura della tela di rifodero sul retro dove si osserva la giunzione verticale tra le tele a spina di pesce



FIG. 2: Particolare del retro: sono visibili le due fasce perimetrali sovrapposte alla tela di rifodero



FIG. 3: Traccia di carta di giornale ritrovata tra il listello in legno che copriva il bordo e il perimetro della tela



FIG. 4: Particolare della mano della Notte con cambiamento di impostazione della posizione delle dita



FIG. 5: Particolare durante la pulitura della nuvola destra ridipinta: si osservano le tracce della cornice dipinta, la campitura grigia all'esterno della cornice e le stuccature rosse



FIG. 6: Particolare della capigliatura della figura della Tenebra, scontornata dalla ridipintura blu; nel mezzo si osserva la campitura alterata in ocre gialla-marrone



FIG. 7: Particolare del medaglione della Notte durante la rimozione della vernice alterata



FIG. 8: Particolare del gufo durante la rimozione della vernice alterata

perfettamente parallela al bordo del dipinto: ciò testimonia l'attenzione del precedente restauratore a creare un sistema della distribuzione omogeneo delle forze di tensionamento sulla superficie. Anche la realizzazione delle fasce perimetrali è stata molto accurata; tracce di matita a delimitare con precisione l'area per l'applicazione della pasta sono state ritrovate sotto a entrambe. La tela di foderatura e le due fasce perimetrali hanno la medesima tramatura e sono state fatte aderire con la stessa tipologia di colla pasta. Questi due elementi fanno risalire l'operazione di foderatura e l'applicazione delle strisce allo stesso intervento di restauro.

La tela era inchiodata sul perimetro con chiodi di ferro a testa piatta, con un diametro pari a 1 centimetro. Il perimetro era protetto da quattro listelli lignei anche questi inchiodati. Tracce di carta da giornale sono state ritrovate tra il listello e il perimetro della tela. Una traccia, in particolare, riportava la data “marzo 1914” (fig. 3)⁴.

Il soggetto è dipinto nella parte centrale del supporto: attraverso le consunzioni della pellicola pittorica è possibile osservare alcuni cambiamenti di impostazione, come la posizione della mano della Notte (fig. 4). Come negli altri dipinti della serie, anche in questo caso la composizione originariamente doveva essere delimitata da una cornice dipinta, oggi non più visibile, rilevata laddove, per scelta condivisa con la Direzione tecnica, è stato deciso di rimuovere l'area delle nuvole ridipinte che risultava particolarmente alterata e confusa rispetto al resto della raffigurazione. La cornice dipinta originaria definiva dunque lo spazio, racchiudendo tutti i soggetti⁵.

Al di fuori della cornice (zona osservata in particolare sotto la nuvola a destra) la cromia è caratterizzata da una campitura grigia non ben definita, molto alterata e consumata, che si estende anche sulle strisce aggiunte verticalmente al corpo centrale, collegando la superficie con una unica tonalità cromatica. Questa tonalità grigia si interrompe in corrispondenza delle cuciture delle aggiunte, dove è presente uno stucco di colore rosso ocre molto tenace, che si ritrova anche come riempitivo di lacune più estese presenti nel dipinto. Sopra la campitura grigia sono state ridipinte con colori a vernice, oramai alterati, le nuvole in momenti diversi e con risultati disomogenei. Le ridipinture occultavano la finta cornice e si estendevano sulle strisce aggiunte (fig. 5).

Il cielo blu, non originale, seppur completamente composto da ridipinture alterate, mantiene una sua unità. Per questo motivo è stato scelto, nell'attuale intervento di restauro, di mantenere queste integrazioni. Ciò ha reso difficile osservare compiutamente la cornice sul perimetro in alto, che restava tuttavia intuibile in luce radente come prosecuzione della riquadratura dipinta, visibile ai lati durante la pulitura. In basso, invece, la cornice si intravedeva per trasparenza della ridipintura marrone delle nuvole.

La ridipintura del fondo blu è stata trovata anche sui regoli che proteggono il bordo del quadro e scontornava le figure e le stelle in modo piuttosto grossolano, anche se uniforme. Molti sono i ritocchi successivi, anche alterati, che si sovrappongono sul fondo stellato. Sotto questo cielo ricostruito, la cromia originale sembra essersi alterata, virando in marrone (fig. 6): questo degrado potrebbe spiegare una ridipintura così estesa. La stessa alterazione cromatica si osserva sulla veste della Notte (ma anche sulle nuvole); oggi la osserviamo di colore ocre giallo-marrone, ma un tempo doveva essere di colore blu. Queste ipotesi sono da mettere in relazione con le analisi eseguite sul dipinto *Diana e le ninfe*, in quanto per *La Notte* non sono state fatte analisi specifiche.

La superficie pittorica corrispondente alle figure è risultata essere interessata da altre tipologie di ridipinture, anche estese, che coltavano lacune, abrasioni e assottigliamenti del colore originale dovuti a processi di restauro antichi molto aggressivi.

Una spessa vernice (o forse più stratificazioni insieme) ingiallita alterava la cromia generale dell'opera, tanto da far virare le campiture blu in verde.

Per quanto riguarda il supporto, è stato deciso di mantenere il telaio su cui a oggi il dipinto è giunto tensionato. Questo, in legno di abete, è espandibile e presenta una traversa orizzontale e due verticali. Il movimento è regolato da viti metalliche filettate, la loro rotazione conferisce avvicinamento o allontanamento agli elementi che collegano, consentendo l'espansione di tutto il telaio nelle due direzioni. Sempre sul retro, sono presenti due gangherelle sul lato superiore del dipinto in corrispondenza delle traverse verticali, utili alla movimentazione dell'opera. Sul retro del telaio sono presenti anche i tasselli lignei che accolgono la copertura utilizzata per proteggere il dipinto inserito nel soffitto. Come iscrizione di rilievo, sul retro del telaio, sul lato lungo in alto, è presente una iscrizione in rosso “XX”; altri segni a matita testimoniano l'estrema accuratezza e precisione nell'assemblaggio del telaio stesso.

PROBLEMI EVIDENZIATI SULL'OPERA E CONSEGUENTE IMPOSTAZIONE DELL'INTERVENTO

L'esame dell'opera, della sua stratificazione⁶ e il confronto dello stato conservativo con le altre opere del medesimo ciclo decorativo hanno permesso di individuare come obiettivo del restauro il ripristino dell'unità visiva del soggetto con scelte differenziate per stato di degrado delle campiture cromatiche e il recupero delle funzionalità del supporto necessario all'esposizione a faccia in giù.

Insieme alla Direzione lavori, è stato deciso di differenziare il livello di pulitura secondo tre zone così distinte:

– Nel corpo centrale racchiuso entro la cornice dipinta, a oggi non più visibile, la pulitura ha avuto l'obiettivo di rimuovere le vernici ingiallite e le ridipinture alterate. Il recupero è stato significativo, considerati i numerosi interventi del passato che hanno innescato processi di degrado di rilievo. Non è stato possibile recuperare il manto della Notte, originariamente blu e oggi irreversibilmente virato in ocre scuro.

– La campitura blu del fondo stellato corrisponde a circa metà dell'opera ed è totalmente ridipinta. Sono stati fatti dei piccoli saggi di pulitura in diverse zone ed è stato verificato che la cromia originale, presente solo nella parte centrale, è ormai virata in un colore giallo bruno; mentre sotto la vernice ingiallita, la ridipintura blu mantiene ancora la sua intensità e omogeneità, nonostante sia composta da ritocchi anche alterati. In considerazione di questi due fattori, la scelta è stata quella di rimuovere la sola vernice ingiallita e mantenere questa redazione pittorica. Essendo questa campitura della stessa natura della vernice, la difficoltà è stata quella di utilizzare un solvente per rimuovere la vernice che agiva indistintamente anche sullo strato sottostante. Per questo motivo l'intervento di pulitura è stato eseguito gradualmente assottigliando la vernice senza rimuoverla completamente, fino a raggiungere lo strato della ridipintura senza intaccarlo.

– A differenza del cielo stellato, le nuvole ritoccate come estensione di quelle della parte centrale erano decisamente alterate in scuro e la cattiva qualità dell'integrazione ha fatto optare per la loro completa rimozione.

L'intervento di restauro sul supporto ha seguito le indicazioni della Direzione lavori, che ha valutato invasivo l'intervento di sfoderatura e nuova rintelatura. Questa scelta ha tenuto conto del buon incollaggio tra i due supporti e della loro buona planarità.

INTERVENTO DI RESTAURO SULLA SUPERFICIE PITTORICA E SUL SUPPORTO

L'rimozione dello sporco superficiale dalla superficie pittorica è stata ottenuta con spugne ad alta densità leggermente inumidite con acqua, in modo da accedere successivamente, senza interferenze di materiali soprammessi, alla rimozione della vernice alterata. Attraverso i

test di pulitura si sono individuati i solventi più adatti a rimuovere vernici e ritocchi in modo differenziato secondo le zone precedentemente descritte.

Sulla zona centrale, l'intervento di assottigliamento della vernice è stato eseguito a solvente supportato in “pappina”, mentre per la rimozione delle ridipinture, leggermente più tenaci di quelle che descriveremo in seguito, è stato utilizzato localmente il solvente in forma gelificata (figg. 7-8).

La vernice presente sulla campitura del cielo aveva la stessa natura della ridipintura che doveva essere mantenuta. Non era quindi possibile ottenere una pulitura selettiva: pertanto l'assottigliamento della resina ingiallita è stato possibile attraverso la gelificazione del solvente, agendo dalla superficie verso l'interno quantificando il tempo di contatto.

Per rimuovere le ridipinture delle nuvole ai lati del quadro, è stato utilizzato lo stesso solvent gel precedentemente impiegato, ma con applicazione in tempi più lunghi.

Il bordo del dipinto si presentava estremamente degradato dalla presenza di insetti che avevano provocato una grave erosione della tela. La zona interessata dall'attacco biologico era quella a stretto contatto con il telaio, che però non aveva riportato conseguenze. Tale degrado rendeva estremamente precario l'ancoraggio della tela al telaio ed è stato necessario intervenire per rinforzare questi bordi. Per questo motivo è stato deciso di rimuovere le vecchie strisce perimetrali e sostituirle con delle nuove.

L'unica zona dove erano presenti sollevamenti instabili che hanno necessitato una fermatura localizzata è risultata la parte inferiore dell'opera, lungo una fascia di circa 10 centimetri. Rimosse le strisce perimetrali e l'adesivo, questa zona in basso è stata trattata con resina acrilica termoplastica. La resina sintetica è stata riattivata con l'ausilio della tavola a bassa pressione. Con questa modalità è stata fatta rientrare, leggermente, la deformazione data dalle due cuciture verticali. Sul retro della tela è stata data una mano di insetticida a base di solventi organici per non interferire con gli adesivi a base di colla animale presenti nell'incollaggio dei supporti. Le lacune di tela provocate dalle gallerie da insetto, che avevano interessato anche il perimetro delle tele, sono state stuccate per dare continuità e ripristinare una adeguata superficie di adesione per le nuove strisce perimetrali. I bordi sono stati protetti con un velo di tessuto sintetico applicato con resina acrilica in dispersione.

Per applicare le nuove strisce perimetrali in tessuto sintetico, si è preferito non aggiungere ulteriori adesivi di origine organica visto il degrado dovuto alla presenza di insetti che si erano nutriti dell'adesivo a base di farine. Dopo opportuni test per verificarne la tenacia, è stata scelta la medesima resina acrilica precedentemente utilizzata per proteggere il bordo. In previsione delle alte temperature che possono manifestarsi durante l'estate sotto un tetto, la resina è stata scelta appositamente non termoplastica.

Le fasce di tela sintetica per sostenere il dipinto alle traverse nella parte centrale e attenuare lo spanciamento in orizzontale sono state applicate sempre con resina acrilica sul supporto, mentre alla traversa sono agganciate con velcro per facilitarne lo smontaggio. Il dipinto è stato tensionato sul telaio restaurato, frapponendo tra tela e grappette una fascetta in cotone bianco.

Il telaio è stato conservato e quindi ripristinato nelle sue funzionalità: questo è stato smontato e gli elementi in ferro arrugginiti sono stati rimossi, ripuliti e protetti. Anche le viti in diagonale sono state trattate ma senza smontarle, per poter ripristinarne il movimento a espansione. Il telaio è stato quindi pulito, trattato con un insetticida e isolato con resina acrilica. Sulla tela in corrispondenza dell'inguine di Thanatos, una vite di costruzione premeva dal retro sul dipinto creando una deformazione: questa è stata riposizionata correttamente perché non creasse più pressione sull'opera.

È stata eseguita la stuccatura per le lacune più profonde, ed eseguite le basi a tempera. Le lacune sono state portate più vicine possibile al tono originale attraverso un attento lavoro ad acquerello. L'opera è stata verni-

ciata seguendo le modalità indicate dalla Direzione lavori per tutti e nove i dipinti del ciclo pittorico.

L'intervento pittorico ha provveduto a ricostruire le parti rimosse durante la pulitura per ridare visibilità e unità a tutte le parti dell'opera. La verniciatura, in linea con gli altri dipinti, è stata eseguita con materiali sintetici e reversibili, come indicato dalla Direzione lavori.

Sono stati riposizionati e avvitati i listelli di legno perimetrali, opportunamente trattati.

Sul retro del telaio sono stati inseriti sei pannelli in carton plume fissati con staffe elastiche metalliche in modo da proteggere il dipinto dai depositi di sporco incoerente una volta ricollocato nel soffitto.

APPENDICE: SPECIFICHE TECNICHE

MATERIALI UTILIZZATI PER LA PULITURA
ASSOTTIGLIAMENTO VERNICE DELLA PARTE CENTRALE

Emulsione a pH 7 realizzata con cera d'api sbiancata, acqua e stearato di ammonio (pappina) addizionata con 20% di alcool isopropilico.

RIDIPINTURE TENACI

Etanolo gelificato con Klucel G® al 4%.

ASSOTTIGLIAMENTO GRADUALE DELLA VERNICE DA CIELO

Solvent gel costruito con Carbopol Ultrez 21®, Ethomeen C12® e miscela solvente con fd 80 (alcool isopropilico e ligroina).

FERMATURA

Plexisol P550® diluito al 15% in ligroina 100-40°.

INSETTICIDA PER LA TELA

Biotin R®.

RIEMPITIVO PER LE LACUNE DI TELA DOVUTE AD ATTACCO DA INSETTI

Stucco realizzato con alcool isopropilico addensato al 4% in Klucel G® e saturato con due cariche inerti Arbocel® BWW40 (cellulosa) e gesso di Bologna.

TESSUTO DI RINFORZO PER BORDI

Origam 254®.

ADESIVO UTILIZZATO PER APPLICARE LE STRISCE PERIMETRALI

Plectol B500® addensato in Klucel G® al 4% utilizzato in forma spumosa e applicato attraverso l'ausilio di uno schermo.

TESSUTO PER LE STRISCE PERIMETRALI

Ispra® colore grezzo 130 g/m2.

RIMOZIONE RUGGINE DA ELEMENTI METALLICI

Acido citrico al 18% in acqua.

PROTETTIVO ELEMENTI METALLICI

Paraloid B72®.

INSETTICIDA PER IL LEGNO

Permetar®.

PROTETTIVO PER IL LEGNO

Paraloid B72®.

VERNICIATURA A PENNELLO

Laropal A 81® diluita 1:5 in miscela di solvente (ligroina 100-140° 60% e toluene 40%).

VERNICIATURA A SPRUZZO

500 ml di vernice Laropal A 81® (diluita in miscela di solvente 1:5) + 200 ml di ligroina e 50 ml di toluene.

STUCCATURA

Colla di coniglio 1:16 saturata con gesso di Bologna.

INTEGRAZIONE CROMATICA A VERNICE

Eseguita con pigmenti legati con Laropal 81® in forma di pasticca.

- 1 Le pezze di tele che compongono la parte centrale originale hanno misure 68 × 250 cm (superiore) e 94,5 × 250 cm (inferiore). È plausibile supporre che la direzione della trama sia in senso verticale e l'ordito in senso orizzontale.
- 2 Si fa presente in questa sede che il dipinto non è stato sfoderato e quindi l'osservazione della tessitura del supporto è stata possibile solo in luce radente guardando sul fronte.
- 3 La tipologia di giunzione tra la parte centrale e le tele laterali è ipotizzata grazie all'osservazione in luce radente sul fronte e a una piccola apertura della tela di rifodero sul retro.
- 4 La data “1914” si riferisce a un censimento di bozzoli e seta, e da questa si può solo dedurre che il restauro deve essere avvenuto intorno a quegli anni.
- 5 Misure della cornice dipinta: 135 × 228 cm.
- 6 L'esame dell'opera è stato ottenuto attraverso le osservazioni in luce visibile e in ultravioletta, con l'ausilio del microscopio. Si fa presente che non sono state fatte analisi specifiche perché non richieste dalla Direzione lavori.

Jacopo Zucchi (e Ludovico Buti)

ENDIMIONE ADDORMENTATO E DIANA

Chiara Mignani



TECNICA:
olio su tela

DIMENSIONI DELLA TELA ORIGINALE:
129 × 177 cm

DIMENSIONI TOTALI:
147 × 285 cm¹

- Perimetro originale della tela di Jacopo Zucchi
- Aggiunte di Ludovico Buti
- Cucitura della tela di Jacopo Zucchi

Le condizioni conservative del dipinto erano piuttosto complesse, per la presenza simultanea di problematiche di diversa tipologia. Come esposto nel capitolo introduttivo, le vicende che hanno interessato l'opera e gli interventi di restauro che si sono succeduti nel corso dei secoli avevano lasciato evidenti tracce sul dipinto. Ludovico Buti interviene sulla tela originale di Zucchi aggiungendo vegetazione e un paesaggio rurale ai lati, oltre ad ampliare le nuvole intorno a Diana e la zona sottostante alla figura di Endimione. Come nel caso degli altri dipinti della serie, anche qui sono state trovate in fase di pulitura le tracce di una cornice dipinta, appartenente alla redazione di Zucchi, per riquadrare la scena nel soffitto di Palazzo Firenze. E analogamente alla sorte degli altri otto dipinti del ciclo, gli interventi conservativi che comportarono risanamenti del supporto, in seguito a danni riportati da ripetute infiltrazioni di acqua, richiesero ridipinture anche piuttosto estese. Sulla tela si trovano preparazioni brune a base di terre con intonazioni leggermente diverse tra la parte della composizione centrale originale e le successive aggiunte laterali. La stesura pittorica è condotta con l'impiego di colori a olio, in una gamma cromatica piuttosto contenuta, sia nella realizzazione della composizione centrale a opera di Zucchi, che nelle aggiunte laterali del Buti.

Al momento dell'attuale restauro², l'opera presentava uno stato conservativo piuttosto compromesso. Il dipinto era montato su di un telaio non originale in legno di pioppo, strutturalmente molto robusto e ben





FIG. 1: Il dipinto prima del restauro



FIG. 2: Retro prima del restauro



FIG. 3: Particolare del bordo superiore con ridipinture e sollevamenti di colore



FIG. 4: Fotografia a luce radente



FIG. 5: Rimozione della vernice e delle ridipinture successive all'intervento di Ludovico Buti



FIG. 6: Stato di conservazione del retro del dipinto smontato dal telaio prima del restauro

conservato, a espansione con un sistema di espansori in metallo posizionati nei punti di giunzione dei regoli costituenti lo scheletro (figg. 1-2). Sulla tela foderata appariva una grande gora scura centrale, provocata da infiltrazioni di acqua piovana, senza segni di integrazioni o di altra tipologia di danni, come verificato poi in fase di intervento. La collocazione a soffitto aveva determinato l'allentamento della tela e la formazione di una bombatura centrale pronunciata e rigida che interessava un'ampia zona dell'opera, oltre a una parziale apertura delle cuciture. L'allentamento era stato anche favorito dal cedimento dei bordi, particolarmente danneggiati da un attacco massiccio di insetti (i cosiddetti 'pesciolini d'argento') che avevano completamente consumato il supporto. Per tale motivo la parte superiore della tela, molto deteriorata e deformata, era stata incollata su quasi tutta la lunghezza del regolo del telaio per evitarne il conseguente completo distacco. In questa area e in generale lungo il perimetro, si concentravano ampie stuccature pericolanti e aree diffuse con scaglie di colore sollevato (fig. 3). Malgrado lo scarso tensionamento e le deformazioni, il dipinto non presentava particolari problemi di staticità degli strati pittorici sul resto della

superficie e ciò era probabilmente dovuto ai precedenti interventi avvenuti in tempi non recenti che avevano interessato l'opera e che erano analoghi a quelli eseguiti anche sugli altri dipinti. Per il dipinto in oggetto non ci sono indicazioni precise riguardo a passati interventi, ma la tipologia di operazione, i materiali impiegati e il telaio stesso farebbero propendere per lavori avvenuti intorno alla prima metà del Novecento.

Il supporto presentava una foderatura a colla pasta con tela di lino e un tensionamento con doppie strisce perimetrali di lino, sempre eseguito a pasta. Sul fronte si potevano osservare i segni evidenti delle giunzioni di pezze di tela aggiunte su ogni lato, indice dell'ampliamento delle dimensioni del dipinto. La superficie del colore, pur essendo contraddistinta in origine da una pittura materica, che caratterizzava prevalentemente la composizione centrale originale dello Zucchi, appariva più levigata negli spessori e con i segni della trama della tela impressi e ben visibili all'indagine in luce radente (fig. 4), a causa dell'intervento di foderatura. Anche gli equilibri cromatici risultavano alterati da estese ridipinture a corpo e a velatura di colore che interessavano tutta la superficie, da stuccature e ritocchi dovuti all'avvicinarsi degli interventi, concentrati prevalentemente lungo quasi tutto il perimetro, e da una vernice alterata e disomogenea. L'osservazione all'ultravioletto rendeva particolarmente evidente la disomogenea situazione e la fluorescenza intensa, relativa al materiale alterato sovrastante il film pittorico. La composizione centrale appariva tuttavia ben conservata rispetto alle parti di ampliamento a opera del Buti, interessate invece dalle estese e pesanti ridipinture dai toni molto scuri e alterati. I rifacimenti, condotti con una pittura a tratti materica e pesante, avevano probabilmente l'intento di rinforzare e rendere più visibile la composizione sottostante, di difficile lettura a causa dell'alterazione dei toni verdi che caratterizzavano queste parti. Mentre nella parte sinistra la vegetazione era stata intensificata con aggiunte di fogliame, sulla destra erano state realizzate delle nuvole per movimentare un'area scura e uniforme. Alcune aggiunte di fogliame si trovavano anche nella scena centrale alla base del tronco, assieme a una estesa ridipintura a velatura del fondo scuro per coprire il sottostante tono bruno, consunto da una presumibile precedente pulitura. È possibile ipotizzare che sia stato un intervento condotto successivamente alla foderatura, in quanto la materia pittorica dei rifacimenti non appariva compressa dal processo di foderatura come sul resto della superficie. A questa estesa situazione si aggiungeva l'intervento successivo e più localizzato di stuccatura e ritocco eseguito lungo tutto il perimetro.

Dopo un'attenta osservazione visiva del dipinto coadiuvata da indagini fotografiche e visione agli UV, la valutazione delle problematiche conservative emerse e un approfondimento storico-artistico, è stata definita una metodologia d'intervento che tenesse conto anche del gruppo di opere di cui faceva parte, al fine di mantenere, per quanto possibile, un equilibrio d'insieme. Fondamentale in questa fase e per tutta la durata del restauro è stato il confronto costante con le colleghe, data la diversità delle vicende conservative di ciascuna opera. L'intervento di restauro è iniziato con la pulitura, mettendo a punto una idonea miscela di solventi che permettesse la rimozione graduale della spessa vernice presente sul colore e delle estese ridipinture (fig. 5). In seguito ad alcuni saggi eseguiti, si era potuto verificare che la materia pittorica sottostante era per molta parte ancora presente, risultando solo a zone più abrasa o interrotta da qualche stuccatura prevalentemente nei punti di giunzione delle pezze di tela. La rimozione delle estese ripassature, ridipinture e l'assottigliamento delle stuccature dei bordi che creavano uno spessore su parti di colore originale si rendevano necessari anche in previsione del successivo intervento di foderatura per evitare di danneggiare la materia pittorica sottostante. Con la rimozione delle ridipinture sono emerse stuccature attribuibili a interventi diversi: quelle più chiare,

presenti lungo i bordi e assottigliabili con impiego di umidità, erano riferibili all’intervento più recente; quelle di colore rosso scuro, molto rigide e dure che si trovavano nella parte interna delle aggiunte superiori e in alcune zone centrali delle aggiunte laterali, erano di interventi passati³. Come già accennato, in seguito alla pulitura sono emerse inoltre alcune tracce non ben delineate e discontinue di quella che poteva essere una riquadratura dipinta, a incorniciatura della scena centrale. La decisione di rimuovere la foderatura e di conseguenza anche le strisce perimetrali, malgrado fossero ancora entrambe bene adese, è stata dettata principalmente da due motivi: i bordi della tela che erano eccessivamente degradati (fig. 6); la rigidità dell’insieme che non avrebbe permesso di recuperare l’ampia deformazione e ritensionare il dipinto al fine di restituire un’adeguata planarità quale condizione necessaria per garantire una corretta conservazione. Considerate le dimensioni dell’opera e le numerose cuciture presenti, era necessaria una nuova foderatura che fosse in grado di sostenere il peso del dipinto una volta collocato al soffitto e non eccessivamente elastica per mantenere la planarità nel tempo. Sono state fatte attente valutazioni e considerazioni sul luogo di collocazione, nonché sulla presenza di cuciture che avrebbero potuto interferire con la riuscita dell’intervento, rimarcandosi eccessivamente sul colore. Tenendo presente anche l’esempio del dipinto dello stesso nucleo, raffigurante *Mercurio*, foderato negli anni sessanta presso il Gabinetto Restauri della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze a colla pasta e ancora ben conservato, è stato deciso, in accordo con la Direzione lavori, di impiegare la stessa metodologia. È invece stato escluso l’impiego di soli materiali sintetici perché eccessivamente elastici e sensibili alle calde temperature, data la collocazione a soffitto. Dunque la scelta dei materiali d’intervento e il procedimento di applicazione degli stessi sono stati fondamentali per far fronte alle problematiche emerse. L’impiego della tela di foderatura, un lino bollito con doppio ordito, ha permesso di garantire un buon sostegno, considerati la robustezza del supporto originale e gli spessori degli strati pittorici da sorreggere in una condizione non usuale per un dipinto su tela, data l’elasticità del tessuto. L’impiego di un adesivo ‘tradizionale’ a base di colle di derivazione animale ha garantito un sostegno maggiore, perché molto meno elastico di un adesivo sintetico e meno sensibile alle temperature più elevate che si possono facilmente creare in questo tipo di ambienti. Tuttavia per ovviare all’inconveniente di un eccessivo rimarcarsi delle cuciture, dovuto principalmente alla scelta del tipo di adesivo per sua natura tenace e rigido, è stata impiegata una colla pasta preparata modificando la ricetta originale al fine di renderla leggermente più elastica. Anche il processo di foderatura stesso è stato adattato alle esigenze del caso specifico. Prima dell’intervento di foderatura la superficie del supporto è stata trattata con resina sintetica al fine di isolare in superficie il filato e renderlo meno sensibile all’umidità della colla pasta. L’unione delle due tele, di rifodero e originale, è stata realizzata con l’impiego del sottovuoto con contrasto rigido sul fronte del colore, senza apporto di calore, come avviene per le foderature tradizionali. In questo modo si sono potuti sfruttare più fattori contemporaneamente: l’umidità rilasciata dalla colla pasta per allentare le tensioni e rendere più flessibile il dipinto; il piano rigido su cui poggiava la superficie del colore per garantire e mantenere la planarità evitando un’eccessiva visibilità delle cuciture sul davanti del dipinto; un’asciugatura lenta e graduale per rallentare il processo di essiccazione della colla ed evitare eccessive e repentine tensioni, tipiche di questi materiali, che avrebbero indotto un avanzamento delle cuciture. Alla prima fase di sottovuoto per l’adesione sono seguite fasi alterne di apertura e chiusura del sacco per fare arieggiare la tela e sostituire la carta assorbente, introdotta di volta in volta all’interno del sacco, per aiutare l’asciugatura. Solo nell’ultima parte del processo di asciugatura è stato impiegato il calore del ferro da stiro, mantenendo il sot-

tovuoto. L’asciugatura è stata completata lasciando il dipinto sotto pressa per un giorno, interponendo carta assorbente. Sul retro della foderatura, al centro del dipinto per tutta la sua lunghezza, è stata applicata una striscia di tela sintetica da fissare al regolo centrale del telaio, come ulteriore sostegno. Il fissaggio della fascia è avvenuto posizionando l’opera con la parte dipinta rivolta verso il basso e sollevata da terra, in modo da creare una freccia di curvatura e non vincolarla eccessivamente. Infine il retro del dipinto è stato chiuso con pannelli di carton plume a protezione dalla polvere, dagli scambi microclimatici e da eventuali pericoli di infiltrazioni d’acqua. Il restauro è stato portato a termine con le successive fasi di stuccatura delle mancanze di colore, ritocco pittorico e verniciatura finale. Data l’entità circoscritta delle dimensioni delle lacune, collocate principalmente lungo i bordi, quale metodologia di integrazione pittorica è stata impiegata la chiusura a tono, in accordo con la Direzione lavori. Le parti di colore più abrase sono invece state integrate puntualmente al fine di ricomporre il tono cromatico.

APPENDICE: SPECIFICHE TECNICHE

PULITURA DEL DIPINTO

Rimozione della vernice con miscela solvente di alcool isopropilico (30%) e Dowanol (70%) in emulsione cerosa. Rimozione delle ridipinture con etanolo al 99% addensato con il 4% di Klucel G.

FODERATURA

Trattamento isolante del filato della tela del dipinto con resina acrilica Plexisol P550 al 4,5% in essenza di petrolio 80-110 °C. Adesione delle tele a colla pasta preparata con 50% colla forte e 50% colla di coniglio e l'aggiunta dell'1,5% di resina acrilica Plextol B500 sul composto finale per renderlo meno sensibile all'umidità e aumentarne l'elasticità.

STRISCIA CENTRALE

Tela Ispra applicata con miscela adesiva sintetica composta di 70% Plextol B500 e 30% Plextol D360 addensato con 1,5% di Klucel G. L'adesione sul retro della foderatura è avvenuta con il sottovuoto e calore per la riattivazione della resina.

STUCCATURA DEI BORDI

Impiego di stucco sintetico intonato alla preparazione del dipinto.

INTEGRAZIONE PITTORICA

Impiego di colori a vernice Gamblin su basi a tempera.

VERNICIATURA

Resina sintetica Laropal A81 applicata a pennello (intermedia) e a spruzzo (finale).

Jacopo Zucchi (e Ludovico Buti)

IL SILENZIO

TECNICA:
olio su tela

DIMENSIONI DELLA TELA ORIGINALE:
135 × 151 cm

DIMENSIONI TOTALI:
149 × 164 cm

- ⋯ Perimetro originale della tela di Jacopo Zucchi
- Aggiunte di Ludovico Buti
- Cucitura della tela di Jacopo Zucchi
- Tracce della finta cornice dipinta



novi dipinti che decorano il soffitto della sala delle Carte geografiche degli Uffizi, pur avendo una storia comune, sia nella realizzazione che nelle varie vicissitudini vissute nel corso dei secoli, presentavano uno stato conservativo non del tutto simile. Come gli altri dipinti, anche nel *Silenzio* la variazione strutturale più importante era quella apportata in occasione del passaggio da Roma a Firenze, riguardante l’ampliamento delle sue dimensioni. Dall’analisi dell’opera abbiamo riscontrato che i lati interessati a questa modifica sono due: il lato superiore e il lato di sinistra (fig. 1). Uno dei motivi per cui le opere erano state ampliate va imputato, come si chiarisce nei saggi introduttivi, alle dimensioni inferiori dei dipinti rispetto alle misure delle cornici del soffitto ligneo che dovevano ospitarli. Tuttavia l’analisi delle aggiunte e della stratigrafia ivi individuata suggeriva che un possibile rimaneggiamento di questi inserti fosse stato eseguito anche più avanti nel tempo¹.

Abbiamo riscontrato l’inserimento nel lato superiore di due pezze di tela: a destra l’armatura è *a tela*, la seconda è *a spina di pesce*. Sul lato sinistro, invece, è stata applicata un’unica pezza ad armatura *a tela*.

Le strisce aggiunte sono state collocate sul retro della tela originale e

si soprammettono a essa di circa due centimetri. Le due tele (originale e strisce aggiunte) sono unite da due cuciture visibili dal retro, una volta rimossa la tela di rifodero. Sul profilo del perimetro più esterno della tela originale è presente una cucitura *a sopraggitto* (o *sopraffilo*), mentre più internamente, sul limite della striscia aggiuntiva, la cucitura è eseguita con un punto detto *a impuntura*.

A questo intervento strutturale ha corrisposto l’intervento pittorico, che doveva accordarsi con il resto del dipinto. Pertanto, il *Silenzio* si staglia in un più ampio cielo scuro riempito di nuvole (fig. 2).

Una volta terminato l’intervento di pulitura, il dipinto è apparso fortemente sofferente, segnato da interventi che hanno profondamente alterato la materia pittorica. Possiamo considerare che la parte più fedele dell’impianto stilistico dello Zucchi rimane essenzialmente la figura centrale, il resto è stato un susseguirsi di interventi difficilmente collocabili in un orizzonte temporale preciso.

Il dipinto è tensionato su un telaio ligneo non originale, la specie legnosa utilizzata è presumibilmente conifera. Il telaio originale è stato sostituito, come gli altri, probabilmente nel corso del primo Novecento.

Debora Minotti



FIG. 1: Il dipinto dopo l'intervento di pulitura, rimozione delle ridipinture



FIG. 2: Il dipinto prima del restauro



FIG. 3: Retro del dipinto



FIG. 4: Alterazioni e macchie presenti sulla pellicola pittorica



FIG. 5: Strisce perimetrali presenti sul retro del dipinto

Il telaio ha gli incastri a tenone e mortasa, non sono presenti le biette angolari, ma un sistema di espansione costituito da elementi metallici, arrugginiti ma ancora funzionanti, con i quali è possibile ritensionare la tela in caso di distensione di quest'ultima.

Al momento del nostro intervento, i regoli che compongono il telaio non presentavano segni di deformazioni o disconnessioni, erano in un buono stato conservativo, solo su quello superiore si notavano macchie dovute a un attacco fungino.

La tela originale non era più visibile, il dipinto presentava una tela di rifodero; anche questo intervento risulta difficile da datare ma, viste le sue condizioni conservative e la sua adesione all'originale, si ipotizza che anche questo sia stato eseguito nel corso del Novecento.

Osservando l'opera dal fronte si nota una cucitura al centro: il dipinto originariamente era costituito da due pezze di tela in lino poste orizzontalmente, aventi un'armatura a tela.

La tela da rifodero non presentava segni di distacco da quella originale, ma su un'ampia zona del retro era evidente un grande alone dovuto a un lungo e prolungato contatto con l'acqua. Il dilavamento aveva causato la migrazione dei materiali costitutivi e di restauro sulla superficie pittorica, facilitato dalla posizione orizzontale a soffitto. Per tale motivo si apprezzavano fondamentalmente due fattori di degrado sul dipinto: un attacco biologico in atto su entrambe le tele (originale e rifodero) (fig. 3) e la presenza di varie macchie dall'aspetto vetroso su buona parte della pellicola pittorica, che alteravano fortemente la lettura del dipinto (fig. 4).

L'opera era tensionata mediante chiodi al telaio in modo soddisfacente e uniforme (a eccezione di una zona nell'angolo in basso a sinistra).

Gli strati pittorici erano contraddistinti da zone più materiche e dense e zone in cui la pellicola pittorica era arida, sottile e fortemente svelata. Il film pittorico aveva mantenuto maggiormente la sua stratificazione originale nella figura al centro, dove i passaggi cromatici erano più leggeri.

Si suppone che lo strato preparatorio che l'artista aveva steso fosse di tonalità scura, questo lo si notava soprattutto al di sotto delle tonalità più chiare (incarnati e bianchi) presenti. La tonalità brunastra dello sfondo del dipinto era probabilmente dovuta all'alterazione dello smaltino del cielo, pertanto l'effetto cromatico del dipinto in origine era assai lontano dall'effetto odierno.

In corrispondenza delle aggiunte erano presenti una serie di fenomeni di decoesione e sollevamenti degli strati pittorici; difatti il dipinto in passato era stato velinato con carta giapponese e colla animale per salvaguardare e proteggere il film pittorico particolarmente debole.

Lo strato di preparazione nelle zone aggiunte aveva una tonalità rosastra. Nelle altre aree del dipinto la pellicola pittorica risultava bene adesa al supporto.

Una zona in cui il colore risultava particolarmente fragile era in corrispondenza dell'attacco micotico in alto al centro del dipinto. Il film pittorico in quell'area aveva perso l'intensità cromatica e si segnalava la presenza di tante macchie superficiali.

Gli strati protettivi presenti erano particolarmente alterati e ingialliti. Grazie all'osservazione con la lampada di Wood si notavano varie stesure di più materiali filmogeni.

Il primo intervento ha riguardato la rimozione di sporco di deposito dal retro dell'opera con pennelli e aspirapolvere. La zona colpita da funghi e muffe è stata invece aspirata utilizzando un microaspiratore dotato di un ago cannula.

A seguire sono stati effettuati dei test di solubilità delle macchie presenti sullo strato pittorico. Come già accennato queste macchie avevano un

aspetto vetroso e, se leggermente sollecitate con la punta del bisturi, saltavano asportando anche l’ultima velatura della pellicola pittorica. I test hanno dimostrato che si trattava di un materiale solubile con soluzioni acquose: abbiamo ipotizzato che si trattasse di colla animale e/o melassa, derivante da precedenti interventi di restauro. Successivamente si è passati a eseguire i test di solubilità con i solventi organici sugli strati protettivi, questi sono stati rimossi totalmente. Gli strati di ridipintura, per decisione della Direzione lavori, sono stati anch’essi rimossi, utilizzando in questo caso una miscela di solventi differente.

Si è quindi proseguito con fermature localizzate del colore decoeso lungo i margini del dipinto, inoculando tra gli strati pittorici un collante animale e diffondendolo meglio con il calore.

In seguito, il dipinto è stato protetto eseguendo una velinatura con un adesivo naturale; in questo modo si è cercato di preservare il film pittorico durante la fase delicata di rimozione della foderatura, nell’ambito della quale sono state rimosse in prima battuta le strisce perimetrali presenti sul retro (fig. 5). Successivamente è stata eliminata la tela da rifodero: grazie a questa operazione è stato possibile osservare la tela originale e le strisce applicate successivamente per ingrandirla.

È stato inoltre sperimentato un trattamento citocida con oli essenziali² (più naturali, meno inquinanti e tossici) sul retro del dipinto, dopo che le analisi microbiologiche avevano isolato due specie fungine attive: *Aspergillus versicolor* e *Penicilium chrysogenum*.

Il consolidamento degli strati pittorici è stato eseguito applicando colla su tutto il retro e asciugando su tavola a bassa pressione.

Le zone di fragilità sono state rinforzate con toppe in tessuto naturale molto sottile applicate con adesivo acrilico.

Essendo il controsoffitto più soggetto a variazioni termoigrometriche rispetto al resto della sala, e visto il tipo di posizionamento dei dipinti a faccia in giù, si presentava l’esigenza di creare un ancoraggio forte tra le tele (originale e di foderatura), che evitasse un repentino spanciamento dei dipinti e un rammollimento dell’adesivo utilizzato: per questo si è pensato di procedere con una foderatura alla fiorentina.

La foderatura è stata realizzata seguendo il procedimento tradizionale e utilizzando materiali consueti a questo tipo di intervento, mentre l’asciugatura è stata eseguita sulla tavola a bassa pressione, per conferire calore e pressione con maggiore uniformità.

Una volta foderato, il dipinto è stato riposizionato sul telaio, sul quale era stata eseguita un’accurata spolveratura; inoltre il telaio stesso è stato protetto con una resina acrilica e infine applicato un trattamento biocida e antitarlo. Gli elementi in ferro qui presenti sono stati trattati in modo da rimuovere lo strato di ruggine e successivamente sono stati protetti.

Le lacune sugli strati pittorici sono state stuccate e integrate tenendo conto delle preesistenze originali.

Il maggiore problema dell’integrazione pittorica era suggerire, per quanto possibile, lo scorcio di cielo nel quale la figura volteggiava. L’intervento è stato realizzato in una prima fase eseguendo dei fondi cromatici a tempera e successivamente a velature con i colori a vernice.

Prima del ritocco, l’opera è stata verniciata con resina sintetica. La vernice è stata precedentemente applicata a pennello, successivamente al ritocco pittorico la stessa vernice, con una diluizione diversa, è stata applicata a spruzzo.

In conclusione il retro è stato protetto con carton plume, tagliati a misura e fermati con apposite molle ai regoli del telaio.

APPENDICE: SPECIFICHE TECNICHE

PULITURA

La rimozione delle macchie presenti sulla pellicola pittorica è avvenuta attraverso un gel acquoso costituito da Klucel G e acqua deionizzata. L’asportazione degli strati protettivi è stata effettuata con una miscela di solventi organici a base di butilacetato e alcool isopropilico, supportati in pappina cerosa. La rimozione delle ridipinture è stata eseguita utilizzando una miscela di solventi organici costituita da alcool isopropilico e acetone, sempre supportati in pappina cerosa.

FERMATURE LOCALIZZATE

Colla di pelli 1:22 in acqua.

FERMATURA TOTALE

Colla di storione 1:16 in acqua.

VELINATURA

Colla di pelli 1:16 in acqua.

PULITURA DEL RETRO DELLA TELA ORIGINALE

Sono stati eseguiti degli impacchi sulla tela con Klucel G al 4% in acqua.

TRATTAMENTO ANTIFUNGINO

Prima del trattamento citocida il dipinto è stato svincolato dal telaio e rimossa la tela da rifodero presente, in modo da eseguire l’operazione in maniera uniforme su tutta la superficie del dipinto. L’opera è stata posta sulla tavola a bassa pressione, sulla quale era stato precedentemente steso un foglio di Melinex. L’emulsione è stata preparata al momento ed è stata applicata a spruzzo dopo averla mescolata per

bene in modo da ottenere un’emulsione omogenea.

La miscela era costituita da idrolato *Citrus aurantium* con olio essenziale di *Cinnamomum zeylanicum* ed è stata erogata da una distanza di circa 20 centimetri dall’opera.

REALIZZAZIONE DELLE TOPPE

Le toppe sono state realizzate utilizzando tela di seta (velo di Lione), fatte aderire alla tela originale con Plextol B500 addensato con il Klucel G.

FODERATURA

I materiali utilizzati per questo intervento sono colla forte, farina di grano, farina di segale, trementina veneta, miele, semi di lino.

TELAIO

La protezione degli elementi lignei è stata effettuata con Paraloid B 72, gli elementi in ferro sono stati trattati con acido citrico in acqua e anch’essi protetti con Paraloid B 72.

STUCCATURA

Le stuccature sono eseguite con colla di pelli e gesso di Bologna.

VERNICIATURA

È stato applicato prima uno strato di vernice Laropal A 81 a pennello e successivamente nebulizzata.

COLORI A VERNICE

Sono stati utilizzati i Gamblin Conservation Color.

Jacopo Zucchi (e Ludovico Buti)

LA FEDELTA'

TECNICA:

olio su tela

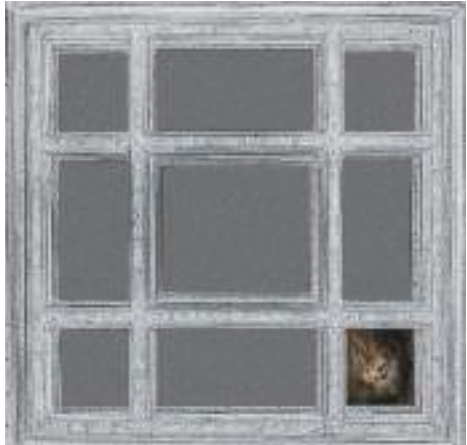
DIMENSIONI DELLA TELA ORIGINALE:

135 × 157 cm¹

DIMENSIONI TOTALI:

146 × 166,5 cm

- ⋮ Perimetro originale della tela di Jacopo Zucchi
- — Aggiunte di Ludovico Buti
- Tracce della finta cornice dipinta
- ══ Cucitura della tela di Jacopo Zucchi



INFORMAZIONI SU INTERVENTI PRECEDENTI

Rispetto alla grandezza della tela originale (135 × 157 cm), *La Fedeltà* (figg. 1-3) occupa uno spazio più ristretto, a causa dell’ingombro che in origine aveva la cornice dipinta, successivamente nascosta da consistenti strati di ridipintura. Sono infatti visibili le profilature ortogonali, ben identificabili nell’immagine a luce trasmessa in infrarosso (indagini LT-IR) e a luce radente negli spessori materici² (figg. 4-5).

Durante le operazioni di pulitura del retro sono stati trovati i fori di una vecchia chiodatura su tre lati (superiore, inferiore e destro) del supporto originale. Il margine inferiore appare tagliato, la materia pittorica è girata sul bordo del telaio e a 5 centimetri da quest’ultimo appaiono evidenti i segni di una precedente piegatura di tensionamento (fig. 5). Tali tracce potrebbero corrispondere alla originaria collocazione della tela dipinta da Zucchi per il soffitto della villa romana, il cui solaio si suppone fosse composto da tavole di abete.

Possiamo ipotizzare che nel riadattamento nella sala fiorentina del 1588-1589 il Buti nella *Fedeltà* coprì l’incorniciatura dipinta allargando nuvole e cielo utilizzando la tela originale residua, che Zucchi aveva occultato, ripiegandola sul supporto ligneo e modificando le dimensioni con aggiunte di tela per adattarla alle nuove dimensioni del soffitto.

Daniela Lippi

La posizione nel soffitto della terrazza ha comportato nel tempo problemi di infiltrazioni d’acqua dal tetto, notizia evidenziata fin dalle prime fonti documentali del 1695 ritrovate nei conti della *Guardaroba Medicea*. In quest’anno, infatti, il mesticatore Giuseppe Mangiacani interviene su tre dei nove dipinti, infradiciati dall’acqua, due dei quali dovevano essere le allegorie angolari: “Stesso lavoro a 2 quadri alti b. 2 × 3, [...] attaccati alla tela con mestica e ristuccati dove erano rotti, e ridatoli il suo lustro”³.

Nel 1729 l’intero ciclo viene nuovamente restaurato dal figlio Bruno, e in particolare la nota riferisce ancora delle quattro figure sugli angoli, delle medesime misure: “4 pezzi di quadri b. 2 5/6 × 2 1/2 messo ‘le sue brache impastate e cucite’, ricresciuti da due parti 1/3 di braccio, messo strisce intorno, cuciti e stuccati gli sfondi, attaccati con pasta, mesticato a olio giunte e sfondi, ritirati, puliti, dato il lustro”⁴.

Stando a queste informazioni, potremmo datare a questo intervento settecentesco l’aggiunta⁵ delle due fasce di tela sul lato destro e sul lato superiore del dipinto (“ricresciuti da due parti un terzo di braccio”), sui quali è stata ritrovata la mestica rossa a olio preceduta da uno strato di stucco chiaro color ocra (“cuciti e stuccati gli sfondi poi mesticato a olio giunte e sfondi”) e che copre anche parte della cromia originale (fig. 3).

Al 1729, in poco più di centocinquant’anni di vita, le tele dello Zucchi

¹ Forse nel corso dell’intervento di Bruno Mangiacani, documentato nel 1729. Cfr. il capitolo introduttivo in questo volume, pp. 263-265.

² Si tratta di un trattamento sperimentale e si colloca all’interno del progetto di ricerca sull’impiego degli oli essenziali e degli idrolati nell’ambito della conservazione dei beni culturali, portato avanti da Maura Di Vito (Dipartimento di Scienze biotecnologiche di base, cliniche intensivologiche e perioperatorie, Università Cattolica del Sacro Cuore, Roma; Dipartimento di Scienze e Tecnologie agro-alimentari, Università di Bologna, Bologna) e Daphne De Luca (Dipartimento di Scienze pure e applicate, Università di Urbino Carlo Bo, Urbino).



FIG. 1: Il dipinto prima del restauro



FIG. 2: Retro del dipinto prima del restauro



FIG. 3: Il dipinto durante il restauro, dopo la pulitura con stuccatura



FIG. 4: Immagine a luce trasmessa con filtro infrarosso (LT-IR)



- 1 Margine del riquadro centrale
- 2 Segni della profilatura della cornice dipinta
- 3 Segni della piegatura a circa 5 cm dal bordo inferiore
- 4 Residui di dipintura
- 5 Stuccature dei fori di chiodatura

FIG. 5: Immagine a luce radente della porzione inferiore in corrispondenza del piede sinistro



FIG. 6: Particolare del bordo laterale destro, lo stucco grigio-bruno che è posto sopra i residui della vecchia velina di protezione



FIG. 7: Dettaglio del volto della Fedeltà ancora velinato e con sollevamenti e infiltrazioni in evidenza

hanno dunque subito notevoli trasformazioni e rimaneggiamenti, sia per cause conservative sia per modifiche generali.

Non sono state rinvenute notizie documentali riguardanti altri interventi di restauro sulle tele, ma nel biennio 1913-1914 furono eseguiti lavori di restauro della sala mirati alla riapertura della loggia con l’inserimento di finestre⁶. Per il ritrovamento su uno dei dipinti della serie di un frammento di carta di giornale, rimasto attaccato sui bordi e riportante la data del 1914, si suppone che un restauro significativo, e di seguito descritto, possa essere collocato in un periodo vicino e successivo a questa data.

Al momento del presente intervento il dipinto recava una foderatura realizzata a colla pasta ed era ritensionato su un telaio a espansione con l’inserimento di strisce perimetrali, sempre a colla pasta, segni forse riconducibili al restauro sopra menzionato.

L’intervento novecentesco, oltre alla pulitura, aveva previsto sulla pittura l’adeguamento sia materico sia estetico del cielo: le strisce aggiunte (riportate con la mestica a vista) e le fasce perimetrali erano state corposamente ridipinte con biacca e cobalto a vernice. Sotto questo strato pittorico, sul bordo estremo del dipinto, è stata trovata una stuccatura color grigio-bruno che aveva lo scopo di pareggiare la pittura sui bordi e sotto la quale erano presenti residui della velinatura di protezione utilizzata durante la rintelatura (fig. 6).

TECNICA D’ESECUZIONE E PROBLEMATICHE EVIDENZIATE SULL’OPERA a tela utilizzata è di tipo *spigato* e le due pezze che la compongono sono unite alle due cimose con cucitura a *sopraggitto*. Dai prelievi eseguiti sul carro di Diana si può desumere che la preparazione sulla tela sia composta da una mestica brunastra a base di terre, ocre e poco nero di carbone in uno spessore variabile dai 50 ai 300 micron⁷. Sulle fasce laterali, attraverso i campioni che riguardano la zona in cui è presente la cornice dipinta, s’individuano miscele composte da bianco di piombo contenenti maggiore o minore quantità di grani di nero carbone, eseguite in più stesure successive a tracciare i profili.

La *Fedeltà* presenta una sovrapposizione più corposa di miscele di pigmenti sopra la mestica brunastra, che creano così una materia pittorica più spessa e cretata rispetto alla zona circostante. La figura e le nuvole sono dipinte con ampio uso di biacca: pennellate consistenti che sfumano a creare trasparenze sulla donna, pennellate di sottofondo per gli effetti attenuati dell’azzurro delle nuvole.

L’azzurro smaltino usato da Zucchi è degradato in bruno ambrato mentre l’azzurrite sovrapposta ha mantenuto la sua tonalità luminosa.

In queste campiture, il forte livello di abrasione della pittura causato da puliture aggressive, sia a livello chimico che meccanico, ha provocato la consunzione dei rilievi della craquelure, lasciando intravedere miscele di stesure sottostanti che variano dal grigio al rosa e all’arancio, a tratti arancio scuro. In alcuni casi s’intuiscono dei pentimenti, come ad esempio nella posizione del braccio che porta in alto il cuore (fig. 4), mentre al di sotto della nuvola bianca si vedono campiture rosate non ben interpretabili.

Sono inoltre presenti residui di una ridipintura a olio che copre anche la mestica rossa delle strisce aggiunte e che maschera anche le stuccature che celano i fori dell’antica chiodatura nella tela originale dello Zucchi. Nella zona centrale resti di questa ridipintura si rilevano ancora in corrispondenza delle ombre, nei profili delle gambe e della veste, mentre le campiture in luce furono pulite più a fondo lasciando residui di ridipintura nella conca dei cretti.

La velinatura presente al momento in cui è iniziato l’intervento, eseguita a colletta, proteggeva ampie zone di colore sollevato, in parte riguardanti la porzione di dipinto allargata, in parte la cromia originale e in particolare sul volto della donna, integro ma interessato da sollevamenti di colore dall’andamento orizzontale. La lunga permanenza di acqua sul retro ha causato la parziale solubilizzazione della pasta da foderatura, con il conseguente appiattimento della materia pittorica nella zona di percolatura e la penetrazione fino al recto



FIGG. 8 A-B: Il dipinto durante la pulitura: confronto di immagini in luce visibile e in infrarosso falso colore

della parte più solubile di questo collante, la melassa, originando il formarsi di gocce bruno-rossastre che fuoriuscivano dal colore e dalla velina (fig. 7).

Le zone perimetrali, già pesantemente rimaneggiate negli interventi descritti, apparivano uniformate da uno spesso strato di ritocco pittorico, realizzato con colori a vernice, blu cobalto e biacca, in modo da completare le nuvole dipinte intorno alla donna e ricoprire la sottile cornice che appariva già ridipinta in grigio azzurro.

Anche la craquelure abrasa era stata ritoccata in ogni sua parte, ed era presente inoltre una spessa verniciatura ambrata a uniformare i toni; per i materiali e la metodologia rinvenuta si potrebbe imputare anche questo intervento ai primi decenni del Novecento.

La tela montata su un telaio ligneo a croce, munito di un sistema di tensionamento a vite, mostrava sul retro tutta l'incidenza della permanenza dell'acqua: una grande onda scura e in parte bianca che segnalava l'attacco biologico tipico di un ambiente eccessivamente umido e in presenza di materiali adesivi di origine vegetale come i componenti della colla pasta (fig. 2).

A INTERVENTO DI RESTAURO SUL SUPPORTO E SULLA SUPERFICIE PITTORICA
livello estetico la cromia del dipinto era dunque pervasa da una gran quantità di ritocchi pittorici oltre che da uno strato assai spesso di vernice alterata (figg. 8 A-B).

Non è stata possibile una pulitura mirata al mantenimento delle estese ridipinture che ricostruivano le nuvole, poiché già non esisteva un raccordo fra la pittura dello Zucchi e le ridipinture realizzate nel corso del tempo; il tutto era mitigato dalla spessa verniciatura.

La pulitura odierna ha dunque mirato a riportare in luce quanto più possibile la cromia sottostante alle estese ridipinture recenti, sia nel riquadro centrale realizzato dallo Zucchi che nelle fasce perimetrali ridipinte e allargate. Sono diventati così maggiormente evidenti i vari ripensamenti in corso d'opera e anche la presenza di stesure antiche sovrapposte, come la ripresa delle sopracciglia del volto o l'azzurrite rimessa a coprire lo strato di smaltino alterato sulle nuvole oppure i ritocchi volti a ridefinire il contorno delle stesse nuvole e del piede sinistro.

Una volta rimossi la vernice alterata e i ritocchi più recenti, alcuni residui di ridipinture a olio più antiche erano incongruenti con la visione del colore originario: è stata dunque eseguita una successiva pulitura che mirava alla riduzione di tale disturbo. I residui più minuti sono stati ammorbiditi con impacco di solvente in gel e ridotti con azione meccanica a bisturi.

Come da indicazioni date dalla Direzione lavori, era prevista una rintelatura a pasta fiorentina. Nel caso della *Fedeltà*, presentando gli effetti dell'invasivo attacco biologico, per tutte le operazioni preliminari alla foderatura è stato scelto l'utilizzo di materiali sintetici, utili a contrastare il riformarsi di tali fenomeni di degrado.

Dal retro sono state rimosse le strisce di tela perimetrale e la tela di foderatura, effettuando un preliminare trattamento con biocidi sulle zone interessate dall'attacco dei biodeteriogeni. Lo strato di pasta colla era consistente e per la sua rimozione è stato necessario renderlo malleabile in ambiente umido.

Durante la rimozione della colla pasta, si sono manifestati i danni dovuti alla percolazione d'acqua: la tela della striscia superiore mostrava una colorazione nera data dalla presenza dei filamenti di muffe, mentre sul recto la vecchia stuccatura a mestica rossa non aveva più solidità né adesione alla tela: è stato pertanto necessario rimuovere queste parti non originali. Nella zona di cromia sulla tela originale si notava un assottigliamento della materia pittorica, per fortuna senza ulteriori perdite e in assenza di biodeteriogeni.

Una volta liberato il retro della tela originale dalla pasta colla si sono evidenziati i fori corrispondenti alla vecchia chiodatura: sul lato superiore e inferiore e sul lato sinistro in corrispondenza della tela originaria, a poco meno di due centimetri dalla cucitura delle due pezze aggiunte, mentre sul

lato inferiore vicino allo spigolo del telaio. Tali fori erano stati stuccati con una materia di colore grigio visibile dal retro, mentre sul recto vi corrispondevano porzioni di stuccatura rossastra. La tela originale fu dunque staccata dal suo supporto in legno e aperta per modificarne le dimensioni: la stuccatura rossastra sul fronte sembra più antica, mentre quella grigiastria sul retro potrebbe appartenere all'intervento dei primi del Novecento, per similitudine con lo stucco grigio bruno trovato sul davanti. Dopo l'applicazione del consolidante sintetico dal retro, nel momento di massima bagnabilità, sono diventate evidenti le fasce di costruzione dell'incorniciatura dipinta su tutti e quattro i lati.

A livello estetico, le poche lacune sono state stuccate con imitazione strutturale della superficie e, dopo una leggera saturazione del film pittorico, sono state eseguite le basi a tempera anche sulle zone di preparazione grigia o rosata a vista, riducendo l'incidenza scura delle crettature aperte e mantenendo libero il filo del cretto. Sulle fasce perimetrali sono stati ritoccati tutti gli elementi di disturbo consistenti in residui di ridipinture antiche, non rimosse per non danneggiare la sottile materia di questo strato pittorico, con l'obiettivo di assimilare queste campiture alle tonalità azzurre presenti all'interno del riquadro; lo stesso procedimento è stato adottato sulle due fasce a mestica rossa.

APPENDICE: SPECIFICHE TECNICHE

Il dipinto è stato ritensionato sul suo vecchio telaio (ripulito e trattato con cera) avente tensori angolari metallici (risanati da ruggine con acido citrico e protetto con un velo di Paraloid).

PULITURA
Dowanol e acetone, solvent gel composto da acido poliacrilico e Ethomen C25 con acetone e alcool benzilico per i residui di ridipintura. Carta giapponese tipo 508 Tengujo gr 18. Degalan P550 (Plexisol) per velinatura e consolidamento in differenti percentuali e diluito in essenza di petrolio dearomatizzata; 50% essenza di petrolio dearomatizzata e downanol per il consolidamento, effettuato sia dal davanti (in sola essenza di petrolio) prima della velinatura, che dal retro. Klucel G al 4% in acqua per ammorbidire e rimuovere meccanicamente la vecchia pasta di foderatura.

RINFORZO CUCITURA ORIZZONTALE ORIGINALE
Tessuto monofilato art. Origam 254 applicato con pasta fiorentina e Plectol B500 in parti 2:3.

FODERATURA
Tela CTS 2145, altezza 3,1 metri, grammatura 440 g/m², composizione 100% lino – stoppa di lungo taglio, battute 9 × 17 n. fili/cm in trama e ordito. Pasta alla fiorentina addizionata al 4% con Plectol B500.

Biotin R biocida, diluito in white spirit al 4% applicato per nebulizzazione. Il retro è stato consolidato con Plexisol con lo scopo di impermeabilizzare ulteriormente la materia ed evitare un successivo attacco o la riattivazione di eventuali spore rimaste. La riattivazione del Plexisol è avvenuta con sacco sottovuoto e il dipinto posto a faccia in giù con contrasto rigido ammortizzato da tre strati di TNT 84 e Melinex siliconato, mentre sul retro è stato usato Melinex 12 mn. Il sottovuoto è stato impostato a 400 mb pari a 500 gr/cm² di pressione; l'apporto di calore per la riattivazione è avvenuto con il sistema della piscina e con acqua a calore controllato. La nuova foderatura è avvenuta su tela Olona con pasta colla alla fiorentina e con sottovuoto e contrasto rigido davanti.

STUCCATURE
Modostuc addizionato con piccola percentuale di Eva Art.

RITOCCHO PITTORICO E VERNICIATURA
Colori gouache Horadam Schmincke, colori a vernice Gamblin. Regal Retouching Varnish CTS. Il retro del dipinto è stato protetto con un foglio di carton plume spessore 5 mm applicato con molle e una vite centrale sulla traversa del telaio.

- 1 Misure del riquadro dipinto da Zucchi: 98 × 121 cm all'interno della cornice.
- 2 Le dimensioni di questa cornice dipinta non sono simmetriche rispetto al soggetto realizzato dallo Zucchi: lato sinistro 20 cm, lato inferiore 25 cm, lato superiore 11 cm, lato destro 15,5 cm.
- 3 ASF, *GM*, 1018, II, ins. 2, n. 705, cc. 165-169; cfr. INCERPI 2011, p. 18 (ritrovamento e trascrizione dei documenti d'archivio di Gabriella Incerpi).
- 4 ASF, *GM*, 1360, ins. 9, n. 312, c. 854; cfr. INCERPI 2011, pp. 27-28 (ritrovamento e trascrizione dei documenti d'archivio di Gabriella Incerpi).
- 5 Oppure la manomissione o modifica di sopravvivenze dei lavori del Buti.
- 6 Cfr. il contributo di Daniela Smalzi in questo volume, pp. 21-23.
- 7 Cfr. la scheda di Andrea e Lucia Dori in questo volume, pp. 270-273.

Jacopo Zucchi (e Ludovico Buti)

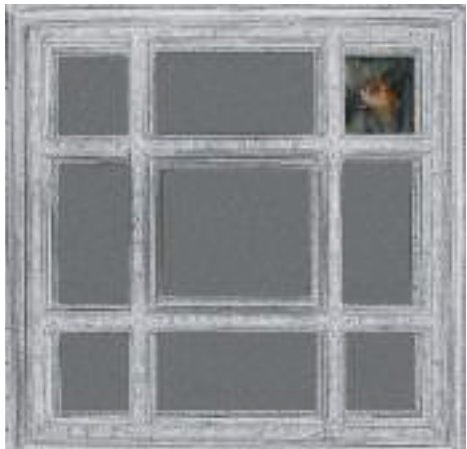
LA PAZIENZA

TECNICA:
olio su tela

DIMENSIONI DELLA TELA ORIGINALE:
133 × 150 cm

DIMENSIONI TOTALI:
144,5 × 160,1 cm

- Perimetro originale della tela di Jacopo Zucchi
- Aggiunte di Ludovico Buti
- Tracce della finta cornice dipinta
- Cucitura della tela di Jacopo Zucchi



IL RESTAURO
La metodologia operativa si è basata sulle indicazioni contenute nel progetto dei lavori. Oltre a impostare il restauro conservativo, del quale si indicavano le direttive peculiari alla specificità delle condizioni, per quanto riguarda la pulitura, si richiedeva la messa in opera di una procedura che, nel riordino estetico dell’insieme, permettesse di conservare il più possibile gli interventi di restauro pittorico preesistenti. Nella fase iniziale del lavoro, quindi, molto tempo è stato dedicato all’osservazione, studio e individuazione dei principali interventi a cui l’opera era stata sottoposta nel corso dei secoli, provando a stabilirne una corretta cronologia anche attraverso le notizie storiche disponibili. Tali testimonianze hanno permesso, infatti, una migliore comprensione delle vicende conservative, costituendo il principale supporto alla scelta operativa compiuta. Molto importante e proficua si è rivelata la collaborazione assidua con le colleghe restauratrici che si sono occupate degli altri dipinti del soffitto: il confronto di opinioni, esperienze ed elementi ritenuti rilevanti ha contribuito al raggiungimento di ipotesi significativamente plausibili sulla storia conservativa delle opere.

Come ampiamente descritto nell’introduzione, la tela viene sottoposta a importanti variazioni, sia estetiche che dimensionali, nell’ambito del nuovo assetto progettato da Ludovico Buti: la finta cornice dipinta (della quale sono presenti tracce al di sotto degli strati pittorici) che originariamente circondava la figura nella collocazione romana viene nascosta da campiture che raffigurano ulteriori nuvole e spiragli di cielo. Nella fattispecie le caratteristiche di questo intervento sono facilmente identificabili, infatti vi è notevole differenza tra lo spessore materico del colore nella zona centrale occupata dalla figura e quello periferico, più sottile, sovrapposto alle finte cornici. A differenza della preziosa azzurrite impiegata da Jacopo Zucchi per dipingere il cielo intorno alla figura, che doveva essere un notturno (secondo l’alternanza di giorno e notte che caratterizza il ciclo²) e della quale a tutt’oggi se ne apprezzano purezza e trasparenza, il colore impiegato per dipingere le nuvole, non sappiamo con certezza se già dallo Zucchi e poi dal Buti, ha subito nel tempo gravi alterazioni tonali, assumendo colorazioni grigio-brune. Si tratta del blu di smalto, detto anche smaltino, il quale diventa chimicamente instabile a seguito di esposizione a umidità, acquisendo una colorazione grigia e sorda. È probabile che l’appiattimento

Sandra Pucci

che ne è conseguito abbia reso necessari una serie di ritocchi pittorici successivi con lo scopo di restituire armonia, volumi, lumeggiature ed equilibrio spaziale. Un successivo importante intervento di restauro, documentato nel 1729, necessario a seguito delle cattive condizioni conservative conseguenti alle infiltrazioni d’acqua piovana², comportò probabilmente l’inserimento di due strisce di tela, una di 10 centimetri sul lato sinistro e l’altra di 12 centimetri sul lato superiore della tela³. In corrispondenza del quadrante inferiore destro è presente una lacuna di notevoli dimensioni, più volte restaurata, dovuta appunto al passaggio continuo di acqua piovana. Possiamo ipotizzare, dalla presenza di poche tracce, che il colore usato per integrare il blu notturno nelle porzioni laterali aggiunte sia indaco di tonalità molto scura.

A proposito dello stato conservativo della figura centrale, a differenza di quanto accade per altre tele di questo ciclo, possiamo rilevare che non vi siano danni alcuni, né alterazioni cromatiche o abrasioni dovute a puliture drastiche, né ridipinture; si rilevano solo vernici raggrumate e alterate. È quindi possibile affermare che *La Pazienza* si sia conservata sostanzialmente integra nel corso dei secoli, risparmiata dai danni dell’acqua e dagli interventi di pulitura e restauro pittorico, che hanno riguardato soltanto parti dello sfondo e gli accrescimenti laterali.

DESCRIZIONE DELLE PRINCIPALI OPERAZIONI DI RITOCCHO PITTORICO ESEGUITE NEI SECOLI

L’antico intervento di ritocco delle nuvole e del cielo (presumibilmente del Buti) è stato condotto con colori a olio accordando i caratteri di stile all’originale di Jacopo Zucchi. Si intuisce ancora infatti una pennellata fresca e ben sfumata, più evidente nella parte destra della tela (fig. 1).

L’intervento del Buti si accosta e sormonta sulle pennellate dello Zucchi, armonizzandosi con esse.

Vi è poi l’intervento presumibilmente settecentesco già citato⁴, di cui si conservano sporadiche tracce, eseguito anch’esso a olio, di ottima fattura, che si integra con le parti più antiche.

In un restauro successivo, risalente probabilmente agli ultimi anni dell’Ottocento o ai primissimi del Novecento, è stata eseguita una integrazione pittorica, sul perimetro del dipinto, che muove da una base a tempera di colore azzurro chiaro e che accenna a nuvole e cielo, sulla quale è stato eseguito un tratteggio di finissima fattura, che imita perfettamente le pennellate antiche. Il tratteggio potrebbe essere stato eseguito con colori a vernice per mezzo di pennelli sottilissimi, intrecciando le linee di colore con grande maestria (fig. 2).

Altre tipologie di intervento pittorico, difficili da datare ma piuttosto recenti, più vicine agli attuali metodi operativi, si trovano sul profilo sollevato delle crettature (fig. 3), finalizzate a conferire maggiore compattezza a un colore tanto alterato da sembrare inconsistente. Altri ritocchi, posti sulle lacune, delle quali alcune non stuccate, erano più grossolani e attribuibili a periodiche rapide manutenzioni (figg. 4-6).

Con la pulitura abbiamo cercato di conservare il più possibile gli interventi di restauro pittorico presenti, con la consapevolezza che la loro rimozione avrebbe creato un forte e difficilmente risolvibile squilibrio tra la ammirevole compattezza materica della *Pazienza* e del suo immediato contorno e il fondo in cui la straordinaria creatura della notte si trovava immersa.

Dal punto di vista strutturale il dipinto presentava, oltre alle problematiche comuni a tutti i dipinti della sala, una grave criticità nella zona del quadrante inferiore destro. Era infatti presente una grande lacuna, già citata, dovuta alle continue infiltrazioni d’acqua dal sottotetto, che avevano comportato un gravissimo degrado delle fibre della tela originale tanto da



FIG. 1: Grande lacuna con intarsio di tela stuccato



FIG. 2: Ritocco pittorico a tratteggio sottile, particolare



FIG. 3: Ritocco pittorico sulle crettature, particolare



FIGG. 4-6: Ritocchi grossolani visibili

causarne qui la perdita. Tale lacuna è stata ovviamente sottoposta a restauro nel corso dei secoli, ed è stato possibile individuare almeno quattro interventi successivi. Per non creare ulteriori tensioni nelle fibre tessili immediatamente vicine alla lacuna, si è deciso di non sostituire il vecchio intarsio, ritenendo possibile intervenire con integrazioni di tela antica solo su piccole mancanze, cercando di operare in modo non invasivo.

Nell’attuale restauro il dipinto è stato sottoposto a foderatura eseguita a pasta fiorentina su tela di lino.

La superficie dell’intarsio è stata inoltre integrata assimilandola agli spessori materici originali. Il tono rosso scuro, qui presente centralmente, appartiene a una vecchia stuccatura probabilmente eseguita durante l’intervento di restauro che incluse anche la foderatura, forse databile tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento.

Con il restauro pittorico si è cercato di armonizzare le varie tipologie di ritocco presenti, attraverso un intervento minimo di collegamento tonale per mezzo di velature leggere. Per quanto riguarda l’intarsio, l’integrazione pittorica è stata eseguita a tratteggio sottile.

APPENDICE: SPECIFICHE TECNICHE

PULITURA Solvente Dowanol diluizione al 50% in white spirit. Solvente Dowanol diluizione al 30% in white spirit. <i>Risciacquo:</i> white spirit.	STUCCATURA LACUNE Stucco composto da gesso di Bologna e colla di coniglio (1:12 in acqua).
CONSOLIDAMENTO Plexisol, termoplastico, a freddo, steso a pennello sul retro della tela.	RITOCOCCO PITTORICO <i>Per le basi:</i> tempere Winsor & Newton. <i>Per le velature:</i> colori Gamblin.
FERMATURA Acril 33 in acqua 70/30 localizzato su piccoli sollevamenti di colore e preparazione.	VERNICIATURA PROTETTIVA Regal Retouching Varnish.
FODERATURA Pasta fiorentina o colla pasta.	TRATTAMENTO ANTITARLO DEL TELAIO Permetar in petrolio 1:49.
	TRATTAMENTO ELEMENTI METALLICI DEL TELAIO Soluzione di acido citrico in acqua.

- 1
- Cfr. il contributo di Gloria Antoni in questo volume, pp. 70-72.
- 2
- Ci si riferisce all'intervento del mesticatore Bruno Mangiacani, coadiuvato per le riprese pittoriche da Giovanni Domenico Ferretti. Cfr. la sintesi delle vicende conservative in questo volume, pp. 263-265 e INCERPI 2011.
- 3
- Riteniamo verosimile che le strisce di tela aggiunte all'opera non siano quelle originariamente impostate da Buti ma che, per fattura e stratigrafia, siano imputabili ai lavori successivi forse settecenteschi: nell'ambito di questi interventi è possibile che gli inserti più antichi fossero stati modificati o sostituiti.
- 4
- Forse eseguito dal Ferretti e realizzato sulle strisce di tela aggiunte o rimaneggiate dal Mangiacani.

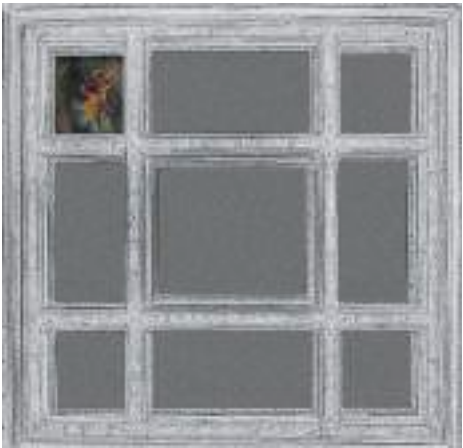
Jacopo Zucchi (e Ludovico Buti)

LA VIGILANZA

Manola Bernini

- TECNICA:
olio su tela
- DIMENSIONI DELLA TELA ORIGINALE:
134 × 157 cm²
- DIMENSIONI TOTALI:
144 × 165 cm
- ⋮⋮⋮

Perimetro originale della tela di Jacopo Zucchi
- Aggiunte di Ludovico Buti
- Tracce della finta cornice dipinta



Il dipinto presentava una spessa vernice bruna che ne ostacolava la lettura; erano inoltre evidenti le estese ridipinture, frutto di interventi di restauro che si sono susseguiti nei secoli¹. L’intervento ha avuto inizio impostando alcuni test di pulitura partendo dalle parti perimetrali, per poter valutare i problemi dello strato pittorico e procedere in maniera equilibrata e concordante con gli altri dipinti.

Riscontrati i vari tipi di sporco e vernici, le prove sono state estese anche ad altre parti del dipinto. La pulitura è stata fatta con solventi scelti sulla base delle prove effettuate, assottigliando gradatamente la vernice spessa e molto ingiallita. Sono venute così in evidenza le estese ridipinture che per caratteristiche tecniche (cioè la facile rimovibilità) si possono probabilmente imputare a restauri più recenti (cfr. sintesi alle pp. 263-265 e fig. 1).

Le ridipinture maggiori interessavano tutta la zona perimetrale delle nuvole, arrivando a coinvolgere anche parte della figura femminile, assai danneggiata: tale condizione conservativa si manifestava anche nelle molte stuccature e negli intarsi realizzati con tela antica preparata con un fondo scuro, conseguenza degli sfondamenti e crepe dovuti alle infiltrazioni.

Si è così proceduto alla pulitura completa recuperando, per quanto possibile, dati i danni occorsi nel tempo, tutta la pittura originale: tale ritrovamento non è stato possibile nella zona in corrispondenza tra il braccio destro e l’ala, che si presentava priva di colore al di sotto delle ridipinture. Di conseguenza, è stato necessario conservare il vecchio intervento pittorico di restauro, che si mostrava congruo con l’insieme (fig. 3).

Nella pulitura sono stati rimossi poi alcuni stucchi e ridipinture ‘a corpo’ che sormontavano sulla pittura originale. Abbiamo riscontrato varie tipologie di stuccature che confermavano la presenza di interventi pregressi diversi.

Un elemento importante osservato era che le ridipinture rimosse sembravano abbastanza recenti, eseguite a vernice e facilmente rimovibili. In seguito a questa pulitura non abbiamo riscontrato interventi pittorici eseguiti in epoche più antiche. La materia pittorica era abrasa e svelata come anche parte delle nuvole e del cielo, forse a causa di puliture aggressive avvenute in passato.

Le aggiunte di strisce di tela sul lato destro e in alto, per una larghezza rispettivamente di 8 e 10 centimetri non presentavano tracce di ridipinture antiche, ma solo una preparazione a base di terra rossa³.



FIG. 1: Saggi di pulitura



FIG. 2: Linee bianche che identificano la finta cornice stilizzata



FIG. 3: Il dipinto a fine pulitura: si può notare il dettaglio dell'ala



FIG. 4: Dettaglio del dipinto dopo il restauro

Anche in questo caso la pulitura ha portato in evidenza la finta cornice che nella versione originale destinata al soffitto romano serrava la figura in uno spazio più piccolo, come si evince nel grafico qui predisposto (cfr. p. 303).

Questo elemento architettonico era stato poi ricoperto in vista dell'ampliamento della tela, a opera del Buti, che necessitava di avere una maggiore estensione del cielo.

La preparazione originale che si è potuta rilevare sui bordi della tela antica era di colore grigio.

Sull'opera erano rimaste visibili nuvole nella parte bassa e alcune sfumate in alto, forse inizialmente realizzate dal Buti e poi ritoccate nel tempo: sotto a queste nuvole si intravedono linee bianche in varie misure che stavano a indicare la finta cornice (fig. 2).

La foderatura era in buono stato di conservazione, non essendovi sollevamenti di colore né distacchi; peraltro sul retro non si era verificata la presenza di muffe come invece in altri dipinti della serie. Di conseguenza, questa è stata mantenuta.

Il telaio aveva la medesima tipologia di quelli di supporto delle altre tele del ciclo ed era in buono stato di conservazione. Pertanto è stato mantenuto ed è stato sottoposto a pulitura superficiale e trattamento antitarlo a pennello. Il sistema di espansione è stato recuperato effettuando una pulitura del metallo con un reagente gelificato. È stata quindi eseguita l'operazione di stuccatura a gesso e colla con imitazione della superficie.

L'integrazione pittorica è stata effettuata a tempera nelle varie lacune e nei bordi laterali, ricostruendo un collegamento con le poche tracce di nuvole ritrovate con la pulitura, e utilizzando colori a vernice (Gamblin)

a velature. La verniciatura è stata compiuta con vernice Regal Retouching prima a pennello, e poi a spruzzo (fig. 4).

È stata infine predisposta la coibentazione del retro con un pannello di un materiale leggero, impermeabile e termoisolante (carton plume) per proteggere l'opera da eventuali future infiltrazioni d'acqua e dagli sbalzi termici che si verificano stagionalmente nel sottotetto.

APPENDICE: SPECIFICHE TECNICHE

PULITURA Soluzione composta da Dowanol 30% con 70% di ligroina. Altri solventi impiegati: essenza di petrolio, alcool isopropilico.	VERNICIATURA Regal Retouching Varnish (prodotti C.T.S.).
STUCCATURE Stucco a base di gesso e colla.	TELAIO Trattamento antitarlo con permetrina. Pulitura del metallo del sistema di espansione con gel con acido citrico al 20% e conseguente protezione con Paraloid al 15%.
RITOCOCCO Colori a tempera e Gamblin.	

- 1 Misure della composizione dipinta da Zucchi all'interno dell'incorniciatura: 95 × 123 cm.
- 2 Cfr. introduzione per la storia conservativa del ciclo, pp. 263-265.
- 3 Anche questo dato ci farebbe propendere per attribuire la manipolazione di queste parti ai lavori svolti nel corso delle epoche recenti con asportazione dei ritocchi più antichi.

MANUTENZIONE CONSERVATIVA DELLE TRAVI AL SOFFITTO

Giovanni Gualdani,
Elisa Millacci,
Hiromi Yamada

Le travi del soffitto del Terrazzo delle Carte geografiche delle Gallerie degli Uffizi (fig. 1)¹, dipinte dal pittore Ludovico Buti nel 1588-1589, sono un notevole esempio di opera decorativa tardo-cinquecentesca. La complessa struttura lignea² (8,40 × 8,60 metri), opportunamente dipinta con ricchezza e dovizia di particolari, è stata principalmente realizzata allo scopo di spartire lo spazio superiore della stanza in nove riquadri, ognuno dei quali accoglie un dipinto su tela di carattere allegorico. L'intervento manutentivo³ sulle travi è stato fondamentale per risolvere alcune problematiche di degrado sviluppatesi nel tempo: è da sottolineare come, ad esempio, l'aspetto delle pitture appaia genericamente con tonalità più calde rispetto alle tele allegoriche; un fenomeno dovuto al differente degrado dei materiali esecutivi delle travi, in particolare dei pigmenti, rispetto a quello dei teleri. L'occasione manutentiva è stata, inoltre, irripetibile per lo studio di un manufatto così articolato e complesso.

TECNICA ESECUTIVA E PITTORICA
La costruzione portante è composta da due coppie di travi⁴ che si intersecano fra loro ad angolo retto⁵. Essa è ancorata alle pareti tramite il posizionamento di alcuni elementi portanti all'interno di fori nella parete muraria e sostenuta da tiranti metallici ancorati alle pareti e al soffitto superiore. Le suddette travi fungono da scheletro per il montaggio di assi⁶ applicate sui versanti laterali e inferiore della travatura tramite l'utilizzo di chiodi in ferro. Questo tipo di costruzione (figg. 2 A-B) determina la presenza di un'intercapedine tra le travi portanti e le assi inferiori della scatolatura che ha permesso il posizionamento di traverse lignee, atte al contenimento dei movimenti di deformazione delle tavole, scandite in modo regolare sulla superficie retrostante. Lungo i lati esterni del soffitto, le traverse sono sostituite da travetti di maggiori dimensioni inseriti in fori sulla struttura muraria. Gli elementi di corniciatura, modanati con vari profili, sono applicati in conclusione per decorare e rifinire il manufatto; sulla porzione decorativa inferiore essi svolgono anche una funzione strutturale poiché, collegandosi alla travatura e alla parete, forniscono un ulteriore sostegno per scaricare parzialmente il peso del soffitto.

La decorazione pittorica delle travi appare ricca ed elaborata: l'artista dipinge sontuosi festoni vegetali su fondo beige (fig. 3) accompagnati da un compendio di leoni, volti umani e antropomorfi (fig. 4). Lo spazio dei singoli riquadri è delimitato da listelli dorati, sormontati da una decorazio-

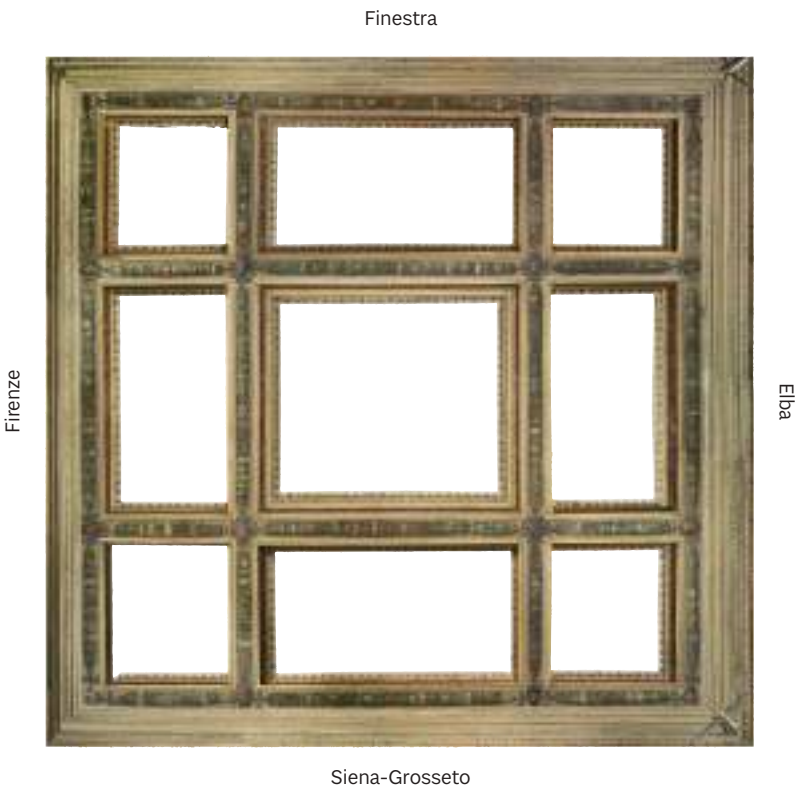


FIG. 1: Travi del soffitto della sala delle Carte geografiche della Galleria degli Uffizi, fotografia in luce visibile

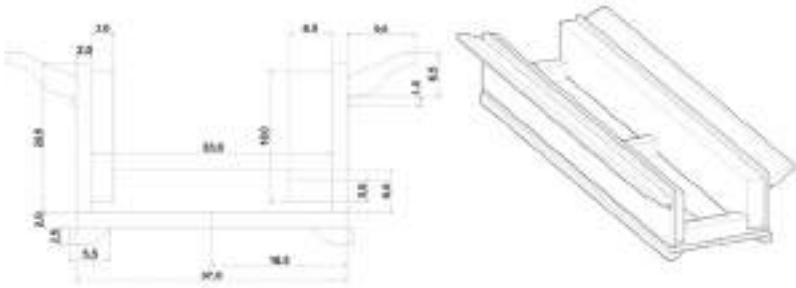


FIG. 2 A: Schema quotato (cm) della costruzione delle travi

FIG. 2 B: Schema grafico della travatura in sezione



FIG. 3: Particolare dei festoni vegetali della decorazione pittorica



FIG. 4: Fotografia in luce visibile della decorazione pittorica delle travi a soffitto



FIG. 5: Particolare dei motivi decorativi della corniciatura esterna



FIG. 6: Sollevamento della pellicola pittorica



FIG. 7: Fotografia in luce UV della decorazione pittorica delle travi a soffitto



FIG. 8: Pulitura superficiale del colore



FIG. 9A: Particolare della superficie pittorica durante l'integrazione materica e pittorica



FIG. 9B: Particolare della superficie pittorica dopo l'intervento di restauro

ne a fascia a fondo rosso e una cornice con un motivo dorato con palmette e mascheroni su fondo bianco. Lungo il perimetro del soffitto sono presenti delle decorazioni dorate che disegnano quattro differenti ordini di cornici con classici motivi a foglia, baccellatura e strigliatura (fig. 5). Lo strato preparatorio, probabilmente composto da colla animale e gesso, è applicato sull'intero soffitto ligneo con uno spessore abbastanza sottile e che rimarca le cordonature del pennello utilizzate per la stesura⁷.

L'operatività pittorica dell'artista sembra fondarsi sulla realizzazione di un disegno preparatorio che, tramite osservazione a luce radente, denota la presenza di incisioni dal tratto leggero e discontinuo: caratteristiche tipiche di un metodo di riporto del disegno indiretto basato sull'utilizzo di un cartone⁸. Esaminando la pellicola pittorica a luce visibile e le fotografie infrarosse⁹, è stato possibile osservare come l'artista abbia successivamente disegnato tracce grafiche sottili, riconducibili a segni di grafite, ripresi in seguito da tratti più fluidi e impulsivi realizzati a pennello con un medium acquoso, come una tempera diluita. Il legante utilizzato nell'impasto pittorico presenta caratteristiche tipiche di una tempera magra¹⁰ che, visivamente, simula l'aspetto di una pittura murale: l'aspetto del film è opaco e senza alcuna craquelure; le pennellate sono sottili, fluide e gestuali. Le dorature presenti sull'intero soffitto sembrano realizzate a mordente¹¹.

STATO DI CONSERVAZIONE

Prima dell'attuale intervento, le travi del soffitto si presentavano in una condizione di degrado piuttosto avanzata, causata principalmente dall'invecchiamento dei materiali costitutivi, dalla tecnica esecutiva dell'opera e dagli interventi conservativi precedenti.

La travatura lignea è concepita e realizzata quale struttura rigida dove le tavole risultano eccessivamente costrette dal proprio sistema di controllo e sostegno. I notevoli sbalzi climatici a cui la sala era sottoposta, in termini di variazioni di temperatura e umidità, sono ulteriori 'catalizzatori' per i continui movimenti a cui il legno tende naturalmente. L'osservazione degli interventi strutturali realizzati in passato¹² ha evidenziato la propensione, da parte dei restauratori, a bloccare i movimenti deformativi del legno, nonostante la complessa situazione strutturale del soffitto e la naturale tendenza del materiale avrebbero richiesto una maggiore libertà di movimento.

L'insieme delle problematiche finora descritte e il loro perdurare nel tempo hanno generato un eccessivo accumulo di forze tensionali causando sconnessioni e fenditure a livello strutturale; compressioni, sollevamenti e perdite della pellicola pittorica, in particolare sulle commettiture e sugli incastri fra le assi. Alcuni importanti documenti¹³ testimoniano modifiche avvenute sul lato della parete muraria rappresentante l'Isola d'Elba, dove lo spostamento del filo della parete verso l'interno della stanza lascia presupporre conseguenti variazioni anche sulla porzione di modanature adiacenti a essa.

Esaminando la superficie, anche con una luce radente, sono stati comunque rilevati dei problemi di adesione della preparazione gessosa, che hanno portato al suo distaccamento rispetto al piano del supporto (fig. 6). Gli unici fenomeni di decoesione fra gli strati pittorici sono stati riscontrati sulle dorature, dove si presentano diffusi e numerosi sollevamenti a scaglia, piuttosto corrugati e pronunciati. La presenza di lacune e di un diffuso stato di abrasione del colore, probabilmente dovuto a operazioni di pulitura eccessivamente aggressive avvenute in passato¹⁴, sembra aver motivato estesi interventi di ridipintura tuttora presenti e ben visibili anche tramite l'osservazione in luce UV (fig. 7). Data l'assenza di strati di verniciatura originari o applicati successivamente, va osservata la presenza di uno strato di deposito atmosferico che, inglobandosi allo strato pittorico, ne ha leggermente ingrigito e ottuso l'aspetto superficiale.

INTERVENTO DI MANUTENZIONE

L'intervento sulle travi lignee della sala delle Carte geografiche si è basato sull'individuazione dei metodi d'azione più idonei, in un'ottica manutentiva, rispetto alle esigenze conservative dell'opera. La materia pittorica composta da leganti di natura magra (colla di coniglio, gomma arabica, ecc.) risulta un 'paziente' particolarmente difficile da trattare nel campo della conservazione a causa della sensibilità all'acqua, spesso contenuta negli adesivi e nelle soluzioni impiegate per la pulitura, la quale risulta un mezzo assai efficace per la risoluzione di molti problemi. Questo ha spinto a effettuare anche dei test volti a eliminare l'aspetto negativo impartito da questa compatibilità, senza rinunciare all'efficacia del mezzo per il conseguimento degli obiettivi conservativi. Inoltre, le operazioni manutentive, dalla fermatura alla pulitura, si sono basate sul rispetto di alcuni punti fondamentali quali il mantenimento dell'originario aspetto superficiale opaco della materia e la salvaguardia delle ridipinture e dei ritocchi di restauro.

La fase di messa in sicurezza della pellicola pittorica è stata un'indispensabile premessa volta a evitare qualsiasi ulteriore caduta della materia pittorica. I sollevamenti sono stati trattati in maniera differenziata¹⁵, in base alle diverse problematiche rilevate (adesione e decoesione), impiegando strategie per rispettare la materia pittorica e garantire l'efficacia dell'operazione.

Effettuata la fermatura del colore, è stata affrontata la revisione della struttura lignea di supporto che è principalmente consistita nel risanamento dei danneggiamenti relativi alle tavole inferiori della scatolatura¹⁶, dove si presentavano fenditure e sconnessioni. Nella metodologia applicata per il risanamento delle tavole si è cercata la minore invasività, mantenendo l'efficacia dell'intervento, con l'obiettivo di ricostituire l'integrità strutturale delle tavole compromesse a causa delle alterazioni subite¹⁷.

La pulitura della pellicola pittorica ha riguardato la scelta del metodo per rimuovere, in modo selettivo, il deposito atmosferico coerente alla superficie. Come nel caso della fermatura, i mezzi acquosi sono risultati più efficaci e per questo sono stati individuati e adoperati dei metodi basati su strategie alternative ed efficaci¹⁸. L'ottimo esito delle operazioni in fase di pulitura ha permesso di ottenere un buon recupero della luminosità d'insieme della decorazione, accentuando la plasticità dei chiaroscuri e la freschezza della materia pittorica che mettono in risalto la florida vegetazione e le figure (fig. 8).

La fase conclusiva dell'intervento ha riguardato la stuccatura delle lacune, presenti soprattutto in corrispondenza dei punti d'incastro delle travi¹⁹, e la successiva integrazione pittorica a selezione cromatica compiuta con materiali reversibili, ovvero tramite l'applicazione di basi a tempera e conclusa ad acquerello, allo scopo di conferire nuovamente unità percettiva dal punto di vista estetico (figg. 9 A-B).

- 1 Il punto di vista dell'immagine è proposto con una visione dal basso verso l'alto. Si ringrazia Ottaviano Caruso per la realizzazione delle fotografie in luce visibile, luce ultravioletta, infrarosso e infrarosso falso colore.
- 2 Tutti gli elementi lignei sono stati lavorati e completati dal carpentiere prima del loro assemblaggio sul soffitto.
- 3 L'intervento si basa su una relazione impostata nei caratteri generali dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze.
- 4 Esse sono probabilmente realizzate in legno di larice.
- 5 Le travi si uniscono attraverso un incastro a mezzo legno.
- 6 Esse sono ipoteticamente realizzate in legno di pioppo.
- 7 Tra il supporto ligneo e lo strato preparatorio non sono presenti strati ammortizzanti, come pezze di tela o altri materiali.
- 8 In questo caso è possibile supporre l'utilizzo di patroni, ovvero figure sagomate che riproducono singoli elementi figurativi della composizione: elementi sicuramente più facili da gestire per la decorazione di un soffitto.
- 9 L'utilizzo di indagini fotografiche infrarosse (paragonabili a immagini di una lunghezza d'onda di 900 nm di un comune scanner riflettografico) non ha evidenziato tracce di spolvero sottostanti alla pittura.
- 10 Tale affermazione è confermata anche da un documento della Guardaroba Medicea: ASF, GM, 124, c. 205dx: *App. doc.*, n. 7 (19 aprile 1589): "... fattovi un festone che ricorre a tempera...".
- 11 L'unica eccezione è determinata da una cornice che circonda tutto il perimetro esterno del soffitto e che presenta una doratura a guazzo su una base di bolo giallo-arancio.
- 12 Nonostante non sia presente alcuna documentazione che testimoni restauri pregressi sul soffitto, è possibile ipotizzare che alcune operazioni sulle travi siano state ragionevolmente realizzate in concomitanza con quelle sulle tele dipinte e con alcuni lavori manutentivi del soffitto, questi ultimi riconducibili agli anni sessanta-settanta del Novecento.
- 13 Si veda in questo volume il contributo di Daniela Smalzi sugli interventi del 1853-1854, pp. 24-29.
- 14 Vedi nota 12.
- 15 I sollevamenti dello strato pittorico sono stati trattati tramite l'utilizzo della colla di coniglio in acqua (1:16). L'adesivo è stato inserito mediante una siringa da insulina (5 ml) e gli eventuali eccessi del liquido sono stati immediatamente assorbiti attraverso la siringa stessa. La superficie è stata successivamente massaggiata con la punta tiepida di un termocauterio, in modo da diffondere il più possibile l'adesivo al di sotto degli strati, e interponendo un Melinex monosiliconato tra essa e la superficie dipinta. I sollevamenti della doratura sono stati adesi tramite l'applicazione di Regalrez 1126 sciolta in Shellsol T (1:10). Il solvente idrocarburico estremamente apolare non ha interagito né con la doratura né con i ritocchi presenti. Anche in questo caso la superficie è stata massaggiata con la punta tiepida di un termocauterio, in modo da attivare l'adesivo.
- 16 L'operazione preliminare è stata quella di rimuovere gli accumuli di polvere e degli altri detriti depositati nella parte superiore del soffitto e favoriti dalla forma scatolare della struttura.
- 17 Le fenditure sono state risanate con inserti lignei di balsa e di lunghezza ridotta, in modo da concedere movimento alle tavole e adattarsi alle zone degradate: essi sono stati incollati tramite colla vinilica Bindan e, in alcuni punti, è stata adoperata la balsite in modo da ricostruire una sede adeguata al loro posizionamento. Tutti gli inserti sono stati infine rettificati perfettamente con l'utilizzo degli scalpelli e integrati pittoricamente tramite mordenti per legno in modo da riprodurre un aspetto più simile a quello del legno del supporto.
- 18 Attraverso test preliminari, la saliva artificiale ha dimostrato una discreta selettività di rimozione del deposito rispetto alle altre soluzioni. Essa è stata impiegata attraverso una particolare spugna, chiamata PU sponge, dotata di alte capacità ritenitive dei solventi: essa permette di utilizzare, senza controindicazioni, solventi acquosi anche su superfici estremamente sensibili a essi. La tipologia di pulitura si basa su un'azione chimico-fisica: il solvente acquoso scioglie le particelle di polvere inglobate e la struttura a pori della spugna le cattura inglobandole al proprio interno.
- 19 Trattandosi di punti particolarmente sensibili ai movimenti del legno è stato scelto di utilizzare uno stucco più elastico rispetto a quello tradizionale, ovvero gesso Polyfilla, applicato tramite piccole spatole data la posizione del manufatto.

Avvertenza Nella trascrizione dei documenti è stato seguito il criterio di conservare la lezione originale il più estesamente possibile, sciogliendo le abbreviazioni o intervenendo su punteggiatura, accentuazione, apostrofazione, grafia delle parole solo se ritenuto necessario per una più agevole comprensione del testo. I documenti sono generalmente riportati integralmente; l'omissione di alcuni brani è indicata con [...], mentre eventuali difficoltà di scioglimento o comprensione di singole parole con [?]. Gli interventi del curatore relativamente ad annotazioni o integrazioni sono indicati entro parentesi quadre o in nota.	
DOC. 1 ASF, GM, 113, cc. 158v, 159v Pagamento al legnaiolo per disfare lo ‘studiolo grande’ e trasportarlo al Casino di San Marco, datato 03 e 05/07/1586	DOC. 4 ASF, GM, 132, c. 522sn Menzione delle tele del palco estrapolata dall’inventario generale della Guardaroba del Serenissimo cardinale gran duca di Toscana don Ferdinando de’ Medici, segnato A, di Bernardo Fedini (Firenze), datata 1588
c. 158v [...] 3 detto [luglio 1586] [...] Assi a far buono a mastro Luca legnaiolo lire dua piccioli per una iornata lavorata questo di suddetto a disfare uno studiuolo grande pieno di bronzi, che era nella stanza de’ bronzi di S.A.S. e ritto al casino di S.A.S. tutto per sua parola, (riporta) lire 2. —. —. Messo in listra in questo a c. 159.	c. 522sn YHS M. ^a MDLXXXVIII Quadri co’ pitture e pitture di più sorte, segue di questo da c. 482 n. [sic] Tele dipinte d’una Diana e altre invenzioni della Notte che servivano in Roma per la soffitta del salone, venute di Roma da quella Guardaroba, come al quaderno segnato A1, c. 415, (riporta) N. 1 [...]
c. 159v Sabato addì 5 di luglio [1586] [...] A S.A.S. lire dua piccioli per detti a Luca di Domenico Patenti legnaiolo sono per una giornata lavorata sotto di 3 stante a disfare uno studiuolo grande pieno di bronzi quale era nella stanza de’ bronzi in sulla Galleria e condotto al casino di San Marcho e quivi l’ha ritto, era uomo insieme, come in questo a c. 158, porto detto, (riporta) lire 2. —. —. N. 34, lire 537. 12. 11. Posto avere Creditori e Debitori a libro B, c. 110.	DOC. 5 ASF, GM, 112, cc. 131sn, 151sn, 151dx, 171sn Liste, copie di conti della Galleria, datate 1588-1589 c. 131sn Mastro Antonio di Battista da Vinetia finestraio de’ dare addì 4 d’aprile 1588 l’appiè robe, levò lui detto di Castello di Firenze, per far lavori per l’invetriate del terrazzo come per polizza in filza n. 45, avere Castello in questo a c. 128 Stagno sodo libbre 33 denari 11. Piombo dolce libbre 205 denari —. Addì 4 di maggio l’appiè robe, levò detto di Castello di Firenze, per le suddette invetriate Piombo dolcie libbre 132 denari —. Stagno sodo nuovo libbre 17 denari —. [di fianco a destra delle due registrazioni del 4 aprile e 4 maggio:] L’appiè stagno e piombo l[’h]a consumato e messo in opera alle invetriate del terrazzo, rischontro e vista per mastro Anfolso Parigi capomastro, questo di 11 di luglio 1589. Dare spese, in questo a c. 171, stagno per saldatura libbre 50 denari 11. piombo per e piombi de vetri, a far saldatura e calo libbre 337. —. E addì 17 di febbraio per 8 d’asse di larice grosse furno braccia 3 quadre per farne telai e sportelli per le invetriate dell’armeria e camera rossa, levò detto di Castello, avere in questo a c. 155, [?] 34 [?] 8 [di fianco a destra della registrazione del 17 febbraio:] L’asse di larice consumate ne 4 telai delle finestre della armeria, questo di suddetto, viste per mastro Anfolso [Parigi], dare spese a c. 149, [?] 34 [?] 8 E addì 17 maggio 1589, n. 72 ochi di vetro porto detto disse per invetriate, a c. 113, n. 72 [di fianco a destra della registrazione del 17 maggio:] Detti ochi li rimesse all’invetriate de giard.no e così si riscontrorno, n. 72

c. 151sn

MDLXXXVIII

Don Stefano monaco di Montuliveto cosmografo de’ dare addi 3 di ottobre sino a di 30 di settembre [15]88 l’a[p]piè robe consegnate a detto a[v]ute di Castello di Firenze per in bottega sua nella Galleria per parola del sig. Emilio Cavalieri cioè, (riporta) avere Castello a c. 149

Una tavola d’abete con le mostre di noce, lunga braccia 3 ½	N. 1
Dua trespoli per detta tavola d’abete, con ceppo d’olmo	N. 2
Dua sgabelli d’albero	N. 2

c. 151dx

MDLXXXIX

Don Stefano di contro deve avere addi 6 di novembre [15]89 le infrascritte robe consegnate a Angiolo di Giuliano per parola del sig. Emilio de Cavalieri cioè:

Una tavola d’abete con le mostre di noce, lunga braccia 3 ½	N. 1
Dua trespoli per detta tavola	N. 2
Dua sgabelli d’albero	N. 2

Tutto posto a dare in questo a c. 170.

c. 171sn

MDLXXXIX

Spese per il terrazzo della Galleria deon’ dare addi 11 di luglio l’appiè robe consumate e messe in opera mastro Antonio di Battista da Vinetia finestraio alle invetriate d’esso terrazzo, viste e rischontre per mastro Anfolso Parigi capomastro, avere in questo a c. 131.

Stagno sodo nuovo fattone saldatura per faldare e saldatore piombi che tenghano vetri

	libbre 50 denari 11
--	---------------------

Piombo dolce libbre 337 fattone piombi suddetti mescolato in far la saldatura e calo

	libbre 337. denari —.
--	-----------------------

DOC. 6**ASF, GM, 149, cc. 13v, 22r, 24r, 81v, 82r, 99r, 101v, 104r, 108v, 110v, 112r, 115r, 116r, 117v, 121r, 124r****Lavori al Terrazzo estrapolati dal Quaderno, segnato C, di Cosimo Latini, datati 1588-1589****c. 13v**

Addi 19 di marzo 1588 [1587 stile fiorentino]

A spese per la bottega di maestro Antonio Santucci maestro di fare sfere lavora al palazzo de Pitti, lire 22. soldi 13. 4. piccioli per detti a Giulio di Lorenzo valigiaio alla piazza del Grano sono per valuta di dozzine 4 di cerchi di faggio da mugnai, per dozzine 3 a lire 6 la dozzina e dozzine 1 a lire 4. 13. 4., tutto consegnato sotto di 11 stante ad Antonio per farne una sfera per S.A.S. per parola del sig. Emilio Cavalieri come per il suo conto in filza N. 18, (riporta) lire 22. 13. 4.

c. 22r

Addi 28 di marzo [15]88

[...]

Addi a far buono a maestro Antonio di Giovanni Santucci maestro di fare sfere, lire 5 soldi 3. 4. piccioli tanti spesi di suo nelle infrascritte robe per servizio di detta sfera che fa a Pitti per S.A.S. come per suo conto in filza n. 27

Per una dozzina di cerchi da stacci, (riporta)	lire 2. —. —.
Per 4 succhielli comperi da [?], (riporta)	lire —. 16. —.
Per braccia 1 ½ di tela, (riporta)	lire —.18. —.
Per braccia ½ di cordella rinforzata, (riporta)	lire —. 6. —.
Per un f.o di aceto da far colla, (riporta)	lire —. 10. —.
Per libbre 4 di farina stacciata, (riporta)	<u>lire —.13. 4.</u>
e tutto per servizio di detta sfera, consumasi ogni cosa, (riporta)	lire 5. 3. 4.

Messo in lista in questo a c. 24

c. 24r

Addi 2 di aprile [15]88

A spese per la bottega di maestro Antonio di Giovanni Santucci maestro di sfera lavora a Pitti per S.A.S., lire 5 soldi 3. 4. piccioli tanti spesi di suo in cerchi da stacci, succhielli, tela, corda, aceto e farina tutti per servizio di detta sfera, come al conto a c. 22, (riporta) lire 5. 3. 4.

c. 81v

Addi 12 di luglio [15]88

Addi a far debitore a libro rosso segnato C spese per le stanze dell’armeria di lire 4862, soldi 2. 6. piccioli e creditore Ludovico di Tommaso Buti pittore per manifattura dellì infrascritti lavori, tutto d’accordo a tutte suo spese come appresso, cioè:

lire 2217. 16. —. per braccia 682 ⅔ quadre di grottesche dipinte sulle stuoie nelle sopradette 4 stanze tocche d’oro a tutte suo spese come sopra, a lire 3. 5. il braccio quadro per esservi l’oro, misurate per mastro Raffaello di Pagno architetto e mastro Alfonso Parigi capomastro	
---	--

Segue

c. 82r

Addi 12 di luglio [15]88

lire 557. 11. —. per braccia 185 soldi 17 quadre di grottesche dipinte alli sguançi dellì usci, finestre e fregio di chiaro schuro finti di stucho attorno alle duo prime stanze sopra le colonne, misurate per suddetti a lire 3 il braccio quadro a suo spese	
lire 35. —. —. per fattura di una nicchia dipinta la muro della Cupola	

ricontro a dette stanze, tutto d’accordo a suo spese

lire 56. —. —. per aver dipinto 6 colonne e dua pilastri con suo capitelli e base finte di pietra verde verniciate, a tutte suo spese della pittura e colori tutto daccordo	
lire 1609. 7. 6. per braccia 128 ¾ di cornice finta di stucho sopra dette colonne e attorno alle stanze messa d’oro fine a tutte suo spese, a lire 12. 10. il braccio quadro misurate per e sopraddetti	
lire 386. 8. —. per braccia 110 ⅔ di cornice attorno a dua stanze	

ultime coperte di [?] e tocche d’oro fine, e sono braccia andante a lire 3. 10 il braccio andante a loro spese, misurate per e sopraddetti

[Totale] lire 4862. 2. 6. somma in tutto come sopra, come per suo conto in filza n. 161 sotto scritto dal suddetto Raffaello e mastro Alfonso, (riporta) lire 4862. 2. 6.

c. 99r

Addi 16 di agosto in martedì [15]88

A schalcinare muro nel terrazzo della stanza dove stava e bronzi sulla Galleria, intonacarlo di fresco per dipingervi su a olio per ordine di S.A.S. data al cav. Gaddi, far calcina, portare acqua, servire al maestro e altri affari per detto affare

maestro Francesco di Bernardo Zanobini muratore [...], (riporta)	lire 8. 15. —.
Francesco di Bastiano Ramazotti manovale [...], (riporta)	lire 4. 10. —.
Michele d’Antonio di Romagna manovale [...], (riporta)	<u>lire 4. 10. —.</u>
	[Totale] lire 7. 15. —.

c. 101v

Addi 22 di agosto [15]88

Al terrazzo a intonacare muro di fresco per potervi dipingere, portar calcina, servire al maestro, portare acqua e altro per detto affare

maestro Francesco di Bernardo Zanobini muratore [...], (riporta)	lire 8. 15. —.
Francesco di Bastiano Ramazotti manovale [...], (riporta)	lire 4. 10. —.
Michele d’Antonio manovale [...], (riporta)	<u>lire 4. 10. —.</u>
	[Totale] lire 7. 15. —.

Somma e segue in questo a c. 103

c. 104r

Addi 27 di agosto [15]88

A Lodovico di Tommaso Buti pittore lire 175 piccioli a buon conto, (riporta)	lire 175. —. —.
A mastro Antonio di Giovan Battista da Vinetia finestraio lire 56 piccioli a buon conto (riporta),	
	lire 56. —. —.

[...]

c. 108v

Addi 7 di settembre [15]88

[...]

A Lodovico di Tommaso Buti pittore lire 140 piccioli a buon conto, (riporta)	lire 140. —. —.
--	-----------------

[...]

c. 110v

Addi 5 di settembre [15]88

Al terrazzo della Galleria dove prima stavano e bronzi di S.A., a intonacarlo, far calcina, colarla fine fine, portare acqua, servire al maestro, e altro per detto per dipingerlo, come sopra

maestro Francesco di Bernardo Zanobini muratore [...], (riporta)	lire 8. 15. —.
Francesco di Bastiano Ramazotti manovale [...], (riporta)	lire 4. 10. —.
Michele d’Antonio di Romagna manovale [...], (riporta)	<u>lire 4. 10. —.</u>
	[Totale] lire 7. 15. —.

Somma e segue in questo a c. 112

c. 112r

Addi 10 di settembre [15]88

[...]

A Lodovico di Tommaso Buti pittore lire 105 piccioli porto Pagholo di Piero Perini compagno¹ a buon conto del terrazzo [h]a dipinto e messo d’oro, (riporta) lire 105. —. —.

[...]

¹ "porto Pagholo di Piero Perini compagno", nota in interlinea.

c. 115r

Addi 12 di settembre [15]88

[...]

Al terrazzo arrenar e concì di pietra, pulirli e altri affari per detto

Francesco di Bastiano Ramazotti manovale [...], (riporta)	lire 5. 8. —.
Michele d’Antonio di Romagna manovale [...], (riporta)	<u>lire 5. 8. —.</u>
	[Totale] lire 10. 16. —.

[...]

c. 116r

Addi 17 di settembre [15]88

[...]

A Lodovico di Tommaso Buti pittore lire 105 piccioli a buon conto del terrazzo [h]a dipinto, (riporta) lire 105. —. —.

[...]

A mastro Antonio di Battista da Vinetia finestraio lire 70 piccioli a buon conto di invetriate, li fa per armeria e terrazzo, (riporta) lire 70. —. —.

[...]

c. 117v

Addi 19 di settembre [15]88

[...]

Al terrazzo arrenar e concì di pietra, pulirli e nettarli

Michele d’Antonio di Romagna manovale [...], (riporta)	lire 4. 1. —.
--	---------------

[...]

c. 121r

Sabato addi 24 di settembre [15]88

[...]

A Lodovico di Tommaso Buti pittore lire 105 piccioli a buon conto del terrazzo ci [h]a dipinto e stanze dell’armeria per metter d’oro palchetti e altro, (riporta) lire 105. —. —.

[...]

c. 124r

Addi primo di ottobre [15]88

[...]

A Lodovico di Tommaso Buti pittore lire 105 piccioli a buon conto del terrazzo [h]a dipinto, (riporta) lire 105. —. —.

[...]

DOC. 7**ASF, GM, 124, cc. 23dx, 104sn, 105sn, 117sn, 117dx, 205dx, 228sn, 274dx**
Lavori al Terrazzo estrapolati dal libro di Debitori-Creditori, segnato C, di Cosimo Latini, datati 1588-1590**c. 23dx**

A Mastro Antonio [di Battista da Vinetia] [...]

1589 E addi 11 di luglio lire 306. 16. 4. piccioli se li fanno buoni per l’appiè robe e fatture, cioè:

lire 98. 13. 4. per fattura di braccia 74 quadre di invetriate andante spese a lire 1. 6. 8. il braccio quadro, fatte a 4 telai del terrazzo misurate per mastro Anfolso Parigi capomastro

lire 208. —. —. per valuta di braccia 520 andante di ferri di filo stacciati e inginocchiati sulle teste, confitti a detti telai e legati con filo di rame, a suo spese di ferro, bullette e rame a soldi 8 il braccio

[...]

c. 104sn

Addi 12 detto [luglio 1588] lire 4862. 2. 6. piccioli si fanno buoni a Lodovico Buti pittore per manifattura dellì infrascritti lavori tutto d’accordo a tutte suo spese come appresso, cioè:

lire 2217. 16. —. per braccia 682 ⅔ quadre di grottesche dipinte sulle stuoie nelle 4 stanze di detta Armeria tocho d’oro a tutte suo spese a lire 5 il braccio quadro misurate per mastro Raffaello Pagni e mastro Anfolso Parigi capomastro

lire 557. 11. —. per braccia 185 soldi 17 quadre di grottesche dipinte alli sguançi dellì usci e finestre, e fregio di chiaro schuro finto di stucho a lire 3 il braccio quadro come sopra

lire 35. —. —. per fattura di una nicchia dipinta la muro della Cupola ricontro a dette stanze

lire 56. —. —. per aver dipinto 6 colonne e duo pilastri con suo capitelli e base che reggano il cavalletto, a tutte suo spese

lire 1609. 7. 6. per braccia 128 ¾ quadre di cornicie finta di stucho sopra dette colonne e attorno a dette stanze messe d’oro fine a tutte suo spese a lire 12. 10. il braccio quadro, misurate per i suddetti

lire 386. 8. —. per braccia 110 ⅔ quadre di cornicie attorno alle 2 ultime stanze coperte di [?] e tocho d’oro fine a tutte suo spese, misurate per i suddetti a lire 3. 10. il braccio andante

[...]

c. 105sn

Lodovico di Tommaso Buti pittore de’ dare posto avere in questo a c. 14 lire 565. —. —.

[...]

Addi 27 detto [agosto 1588] lire 175. —. —. piccioli porto detto per a buon conto del terrazzo della stanze de bronzi dove stavano già sulla Galleria come a quaderno C a c. 104, avere a c. 116, (riporta) scudi 25. —. —. —.

[...]

c. 117sn

Spese per il terrazzo dove stavano e bronzi sulla Galleria deon dare addi 20 d’agosto [15]88

lire 17 soldi 15 piccioli pagati a un muratore e 2 manovali per opere 15 a duo pregi [h]anno lavorato questa settimana a schalcinare le mura, intonacarle per dipignervi su a olio per ordine di S.A., portar calcina servire al maestro, colarlo e portar acqua e altro per detto effetto come al quaderno C a c. 99, avere a c. 116, (riporta) scudi 2. 3. 15. —.

Addi 27 detto lire 17 soldi 15 piccioli pagati a un muratore e 2 manovali per opere 15 a vari pregi [h]anno lavorato questa settimana come sopra, come al quaderno C a c. 101, avere a c. 116, (riporta) scudi 2. 3. 15. —.

Addi 10 di settembre lire 17 soldi 15 piccioli pagati a un muratore e 2 manovali per opere 15 a duo pregi [h]anno lavorato questa settimana a intonacar mura, far calcina, colarla, portare acqua servire al maestro e altro per dipignerlo come di sopra, come al quaderno C a c. 110, avere in questo a c. 124, (riporta) scudi 2. 3. 15. —.

Addi 17 detto lire 10 soldi 16 piccioli pagati a 2 manovali portorno i compagni per opere 12 a soldi 18 lavorate questa settimana a renare e concì delle pietre e altro per detto terrazzo, come al quaderno C a c. 115, avere a c. 124, (riporta) scudi 1. 3. 16. —.

Addi 24 detto lire 4 soldi 10 piccioli pagati a un manovale porto i compagni per opere 5 a soldi 18 lavorate questa settimana a renare e concì di pietre e altro porto detto, come al quaderno C a c. 117, avere a c. 140, (riporta) scudi —. 4. 10. —.

Addi 19 detto lire 41 soldi 16 piccioli pagati a Taddeo di Francesco Curradi battiloro porto i compagni per valuta di danari 12 d’oro fine battuto consegnato ai pittori per miniare la pittura fanno in detto per parola di S.A.S. a lire 3. 9. 8. il danaio, come al quaderno C a c. 157, avere a c. 156, (riporta) scudi 5. 6. 16. —.

Addi 26 detto lire 2 soldi 3 piccioli pagati a un muratore a murare per opere 2 a duo pregi [h]anno lavorato questa settimana a intonacare a pittori da piè sotto le sponde e pilastri per dipingere a olio, servire a muratori, come al quaderno a c. 160, avere a c. 156, (riporta) scudi —. 2. 3. —.

Addi detto lire 15 piccioli pagati a don Basilio Latini monaco di Valembrosa in San Pancratio porto i compagni sono per averli macinato onçe ½ d’oro fine consegnato a don Stefano cosmografo frate di Montoliveto e Lodovico Buti pittore per profilare la pianta dello Stato di Firenze che si dipignie a olio in detto terrazzo, come al quaderno C a c. 162, avere in questo a c. 156, come al quaderno a c. 162, avere a c. 156, (riporta) scudi —. 2. 1. —.

1589 addi 19 d’aprile lire 1723 soldi 1. 8. piccioli si fanno buoni a Lodovico di Tommaso Buti pittore per aver messo d’oro la soffitta del palcho dipinto in fregio di duo sorte riresciuto la pittura vecchia di detto terrazzo in detto palcho, tutto a piacimento del cavalier Gaddi con parola di S.A.S. come particolarmente si vede al quaderno, e a tutte sue spese, segnato C a c. 256, avere c. 205, (riporta) scudi 246. 1. 1. 8.

c. 117dx [segue il dare]

E addi 3 di giugno [1589] lire 1 soldi 10 piccioli pagati a un legnaiolo porto i compagni per opere una lavorata lunedì passato rizzare un paio di caproni e altro per far ponte per e pittori per dipingere detto terrazzo, come al quaderno C a c. 267, avere a c. 217, (riporta) scudi —. 1. 10. —.

Addi detto lire 5 soldi 6. 8. piccioli pagati a Battista di Parri porto i compagni per opere 5 ½ [?] lavorate questa settimana a renare pietre cioè concì di detto terrazzo, come al quaderno C a c. 270, avere c. 221, (riporta) scudi —. 5. 6. 8.

Addi detto lire 41 soldi 16 piccioli pagati a Taddeo di Francesco Curradi battiloro porto Battista suo figlio e compagno per valuta di onçe ½ d’oro fine battuto, lire 69. 8. il danaio, consegnato a don Basilio Latini monaco in Santa Trinita per macinarlo per allumare le pitture, come al quaderno C secondo a c. 3, avere a c. 221, (riporta) scudi 11. 6. 12. —.

Addi detto lire 50 soldi 1. 8. piccioli pagati a don Basilio Latini porto Domenico di Matteo compagno per tanti sono lire 48 per aver macinato un’oncia e 15 danari d’oro fine a lire 30 l’oncia e lire 1 per duo nichietti d’oro fine macinato, Soldi 6. 8. per 8 bichierini messovi dentro detto oro, tutto consegnato a don Stefano cosmografo e Lodovico Buti pittore consumato da detti in allumare lo Stato di Firenze e Siena dipinto in detto terrazzo, come al quaderno C secondo a c. 3, avere a c. 221, (riporta) scudi 7. 1. 1. 8.

Addi 11 di luglio lire 175 piccioli tanti se li fanno buoni per valuta, anzi a mastro Helio di Federigo bichieriao per valuta di n. 2500 ochi di vetro a lire 7 il cento consumanti mastro Antonio di Battista da Venetia finestraio a 4 telai in detto terrazzo, vistr e rischontri come al quaderno C secondo a c. 10, avere a c. 92, (riporta) scudi 25. —. —. —.

Addi detto lire 306 soldi 13. 4. piccioli si fanno buoni a mastro Antonio di Battista da Venetia finestraio cioè lire 98. 13. 4. per fattura di braccia 74 quadre di invetriate a tutte nostre spese a lire 1. 6. 8. il braccio quadro misurate per mastro Anfolso [Parigi] capomastro, e lire 208. —. —. piccioli per valuta di braccia 520 confitti a suddetti telai per armadure de vetri, a suo filo di rame, dove son leghati come sopra a soldi 8 il braccio andante e suo ferro, tutte per detti telai come al quaderno C [secondo] a c. 10, avere a c. 23, (riporta) scudi 43. 5. 13. 4. Addi 22 di luglio lire 3 piccioli pagato a un muratore per opere 2 [?] lavorate questa settimana a ristuchare ammattonato, profilarlo e altro come al quaderno C secondo a c. 12, avere a c. 225, (riporta) scudi —. 3. —. —.

c. 205dx

Lodovico [di Tommaso Buti] di contro de’ avere addi 19 d’aprile 1589 lire 1723 soldi 1. 8. piccioli se li fanno buoni per aver dipinto e messo d’o[ro] l’appiè lavori a tutte suo spese nel terrazzo della Galleria dove già stavano e bronzi come appiè: lire 1318. 15. —. per braccia 105 ½ quadre di cornice intagliata tocha d’oro fine che ricorre tutta la soffitta del palcho a tutte suo spese a lire 12. 10. il braccio quadro lire 170. 6. 8. per braccia 97 ½ andante di fregio ne’ di sotto delle travette fattovi un festone che ricorre a tempera, a lire 1. 15. il braccio a tutte suo spese, in detta soffitta lire 129. —. —. per braccia 129 andante di fregio che ricorre tutti e quadri di detta soffitta, tutto a grottesche in campo di cinabro, a suo spese a lire 1 il braccio lire 105. —. —. per aver ricresciuto la pittura a nove quadri di detta soffitta fattovi paesi e aria secondo l’ordine vecchio a suo fattura e colori [Totale] lire 1723. 1. 8. somma come al quaderno C a c. 256, dare a c. 117, (riporta) scudi 246. 1. 1. 8. [...]

c. 228sn

Spese per il terrazzo della Galleria dove già stavano bronzi, deon dare poste avere per saldo di quel conto in questo a c. 117 Addi 29 di luglio lire 8. 13. 4. piccioli pagati a un muratore e un manovale per opere 8 a duo pregi, and., lavorato questa settimana a ristuchare l’ammattonato e servire al maestro, come al quaderno C secondo a c. 14, avere a c. 225, (riporta) scudi 1. 1. 13. 4. Addi detto lire —. 5. —. piccioli pagati a Piero di Domenico muratore porto compagno, spesi di suo in tante uova mescholate nella calcina per far stucho per stuchare l’ammattonato, come al quaderno C secondo a c. 15, avere a c. 231, (riporta) scudi —. —. 5. —. E addi 5 d’agosto lire 2. 5. —. piccioli pagati a un muratore porto compagno, per opere 1 ½ lavorate questa settimana, come sopra, come al quaderno C secondo a c. 16, avere a c. 231, (riporta) scudi —. 2. 5. —. E addi 17 di febbraio [1590] lire 2296 soldi 3. 8. piccioli si fanno buoni a Lodovico di Tommaso Buti pittore per aver dipinto su dua facciate e un pilastro di muro e fregio da piè in detto terrazzo lo Stato di S.A.S. cioè il Vecchio el Nuovo di Firenze e Siena, tutto a olio e tocho d’oro macinato conforme all’ordine datoli per S.A.S. dal cavalier Gaddi fatto per mano di don Stefano cosmografo, cioè il disegno, e a tutte spese di colori, fattura, e nostro oro macinato e in alchuno luoghi d’oro di foglia tutto di detto Lodovico, che fa tutto il detto lavoro braccia 225 ⅔ quadre misurate per mastro Alfonso Parigi capomastro, a lire 8 il braccio quadro stimato per Alessandro Allori pittore; monta dette braccia 225 ⅔ lire 1803. 4. —. e lire 492. 19. 8. piccioli sono per aver dato di colla nero e rabeschato d’oro fine di foglia a mordente e vernice fine a 4 telai grandi di finestre invetriate nel modo ordinatoli dal detto cavalier Gaddi a tutte suo spese; forno braccia 78 ⅔ quadre del lavorato misurate per il suddetto mastro Alfonso a lire 6. 5. il braccio quadro, stimate per terza persona, come al quaderno C secondo a cc. 87-88, avere a c. 274 (riporta), scudi 328. —. 3. 8.

c. 274dx

Lodovico [di Tommaso Buti] di contro deve avere a di 17 di febbraio [1590] [...] [...] E addi detto lire 2296 soldi 3. 8. piccioli se li fanno buoni per aver dipinto in dua facciate e un pilastro di muro e fregio da piè nel terrazzo della Galleria lo Stato di S.A.S. cioè il Vecchio el Nuovo, Siena e Firenze, tutto a olio e tocho d’oro macinato conforme all’ordine datoli per S.A.S. dal cavalier Gaddi, fatto per mano di don Stefano cosmografo cioè il disegno, e a tutte suo spese di colori, fattura, e a nostro oro macinato e in alcuni luoghi d’oro di foglia tutto di detto Lodovico, che fa tutto il detto lavoro braccia 225 ⅔ quadre misurato per mastro Alfonso Parigi capomastro, a lire 8 il braccio quadro stimato per Alessandro Allori pittore; montano dette braccia 225 ⅔ quadre lire 1803. 4. —. e lire 492. 19. 8. sono per aver dato di colla nero arabeschato d’oro fine di foglia a mordente e vernice fine a 4 telai grandi di finestre invetriate nel modo ordinatoli da detto cavalier Gaddi a tutte suo spese, quale sono nel detto terrazzo, a lire 6. 5. il braccio quadro; forno braccia 78 ⅔ quadre del lavorato misurate per mastro Alfonso, come al quaderno C secondo a cc. 87-88, dare in questo a c. 228 (riporta), scudi 328. —. 3. 8.

DOC. 8

ASF, GM, 183, ins. 2, cc. 7r, 9r, 9v, 10r, 10v

Conti di Ludovico Buti nella filza di conti della Galleria, datati 18 e 24/07/1589

c. 7r

YH di 18 di dicembre [1589]

Stima fatta per noi Domenico di Zanobi Landini metti d’oro per la parte di S.A.S. e Giovanni di Pagolo metti d’oro per la parte di Lodovico di Tommaso Buti pittore chiamati esser stati d’accordo l’una parte a vedere e stimare a quanto il braccio quadro de telai delle finestre del terrazzo della Galleria messo d’oro a mordente, datolli prima di nero e poi il mordente, colla e messi d’oro arabescati e poi datolli di vernice fine, a tutte ispese di detto Lodovico lo stimano a ragione di lire sei soldi 5 il braccio quadro. [...] Io Domenico di Zanobi Landini ho fatto questi versi di mia mano per fede de vero. Io Giovanni di Pagolo metti d’oro sopra detto affermo quanto di sopra in fede del vero ho fatto questi versi di mano propria questo di sopra detto in Certosa.

c. 9r

Addi 24 di luglio 1589

{tara daccordo}

{lire 450. 16. —.} Il Serenissimo Gran Duca di Toscana de’ dare per avere dipinto a olio sul muro e tocho d’oro sul terrazzo della Galleria in una facciata lo Stato Vecchio di Firenze e nell’altra lo Stato di Siena e ne’ pilastro l’Isola del Elba a tutte mia spese accettuato l’oro macinato ch’ebbi da Cosimo Latini ministro, il resto a mio oro di foglia tutte quelle lettere grande e altro e ogni cosa di mio, così il fregio da basso, ragguagliato ogni cosa per prezzo di lire 10 il braccio quadro. Ogni cosa forno braccia 225 ⅔ quadre monta lire [sic]. Tutte le lettere sono scritte per mano di don Stefano girografo di S.A.S., così disegnata la pianta pura mia colori e oro eccetto che macinato, dico braccia dugento venti cinque ⅔ quadre, monta a lire dieci il braccio quadro {a lire 8 il braccio quadro}, (riporta) lire 2254. —. —.

{lire 138. —. 4.} E più de’ dare per aver dipinto di nero e tocho d’oro fine i legnami delle finestre di detto terrazzo a tutte mia spese e verniciato a lire otto il braccio quadro. E tutto il sopraddetto lavoro fatto per commissione di Sua Altezza Serenissima datomi dal sig. cavaliere Gaddi, forno braccia 78 ⅔ quadre, monta lire {a lire 6. 5. il braccio quadro}, (riporta) lire 631. —. —, somma lire 2885. —. —. {lire 588. 16. 4.} tara lire 588. 16. 4. Lodovico Buti pittore ho fatto i sopraddetti lavori. Resta lire 2296. 3. 8.

Io Alfonso di Santi Parigi ho visto e misurato i sopra iscritti lavori insieme con mess. Cosimo Latini ministro della Galleria e alla presenza di Lodovicho Buti pittore questo di 3 d’agosto 1589 e per fede ho sotto iscritto di mio manproprio, cioè la pittura suddetta fu braccia 225 ⅔ quadre fatta in sul muro, in tutto (riporta), braccia 225 ⅔ quadre E la pittura data in su i 4 telai delle invetriate son braccia 78 ⅔, ridotto a braccia quadre son (riporta), braccia 78 ⅔ quadre

Io Alessandro Bronzino Allori havendo considerato la detta pittura del numero delle braccia 225 ⅔ quadre, dico che la stimo lire 8 il braccio quadro, aggiunto che mi [ha] informato detto Ludovico Buti, molti rifacimenti cose racconche no per suo difetto, e così altri tempi e spese di ridar mestiche, per ciò le dico lire 8 il braccio quadro, et in fede ho fatto la presente di mano propria questo di 14 di novembre 1589 in villa nuova a Peretola. Segue.

c. 9v

Somma il primo conto lordo	lire 340. 2. —.
Somma il presente conto lordo	lire 2885. —. —,
	lire 3225. 2. —.
Somma la tara del primo conto	lire 73. 4. —.
Somma la tara del presente conto	lire 588. 16. 8,
	lire 662. —. 8.
	lire 662. —. 4,
Resta netto di tara	lire 2563. 1. 8.

c. 10r

[...]

Spese per il terrazzo:

lire 1803. 4. —. sono per avere dipinto su dua facciate e un pilastro e fregio interno di detto terrazzo nel muro proprio lo Stato di S.A.S. Vecchio e Nuovo, cioè di Firenze e Siena, tutto a olio e tocho d’oro macinato conforme all’ordine datoli per S.A.S. dal sig. cavaliere Gaddi fatto per mano di don Stefano già cosmografo di S.A.S., a tutte suo spese di colori, fattura, e nostro oro macinato e in alcuni luoghi a suo oro di foglia che fa tutto il suddetto lavoro braccia 225 ⅔ quadre misurato per mastro Alfonso Parigi, a lire 8 il braccio quadro, stimato e visto per Alessandro Allori pittore; tutto monta lire

c. 10v

Segue le spese del terrazzo:

lire 492. 19. 8.;

per aver dato di colla nero e rabeschato d’oro di foglia fine a mordente e vernice fine a 4 telai grandi di finestre impamate [sic] invetriate nel modo ordinatoli dal sig. cavaliere Gaddi per parte di S.A.S., forno braccia 78 ⅔ quadre del lavorato misurate per mastro Alfonso Parigi capomastro a lire 6. 5. il braccio quadro, stimate per terza persona come si vede per la stima, a tutto suo spese monta le dette lire (riporta),

lire 492. 19. 8.

lire 1803. 4. —.

lire 2296. 3. 8.

DOC. 9

ASF, GM, 262, c. 176v

Restauro di Matteo Neroni al mappamondo terrestre, datato 04/04/1605–07/01/1606

c. 176v

Yhs Mr.^a MDCV

[...]

[di fianco a sn:] A di 7 detto [gennaio 1606 (1605 stile fiorentino)]

Colla [et descho?] libbre 55

A Matteo Neroni cosmografo cominciatoli a dare sino in di 4 d’aprile passato per l’appamondo terrestre che si è disfatto, per rifarlo, del corridore, sebbene anche molte cose ha avuto dallo Scrittoio del corridore come al quaderno D ½ a c. 276

Toppa di canapa libbre 5

Traliccio ordinario braccia 106

DOC. 10

ASF, GM, 823bis, ins. 3, c. 10r

Pagamento a Matteo Neroni per il restauro del mappamondo terrestre, datato 18/07/1613

c. 10r

Yhs Mr.^a MDCXIII

[...]

A di 18 detto [luglio 1613]

[...]

Debitore spese generale e creditore Matteo Neroni cosmografo di scudi mille cinquecento sessanta di moneta per havere fatto la palla della terra di braccia 4 di diametro tutta miniata e colorita d’azzurro oltramarino e altri lavori come per il suo conto in filza n. 580, (riporta) scudi 1560. —. —. —. [...]

DOC. 11

BDU, ms. 75, cc. 116sn, 116dx

Inventario della Galleria del 1635

c. 116sn

Yhs M.^a MDCXXXV

segue Nella Seconda Camera anzi su il Terrazzo accanto alla detta Camera

n. 54 Una Sfera grande con il suo Grovo della terra tutto di legname dorato e suo piede di legno dorato N. 1
n. 55 Un Grovo della terra con suo ornamento di ferro grande fatto di mano di [sic] N. 1
n. 56 Dua padiglioni di taffetà rosso che a uno si cuopri il piè da sé e foderati di fustano che cuoprano li detti Sfera e Grovo, guarniti di frangia di seta rossa e oro N. 2
n. 57 Un quadro di musaico entrovi entrovi [sic] un Navicello con uno huomo nudo e altre fiure fuora del navicello di huomini e donne mezze nude, con una prospettiva di una pergola, che molti luoghi è guasto, con un riguardo a torno di marmo bianco di una cornicina, con uno adornamento largo d’ebano e granatiglio con filetti di commessi d’avorio, alto e largo braccia 2 ⅓ in circa N. 1
c. 116dx
n. 56 I dua padiglioni di contro per essere tutti rotti si rimandorno in Guardaroba e levorno il detto taffetà e frange, e rimandorno le fodere di fustagno che queste servono per coprire e detti Globi N. 2

DOC. 12

BDU, ms. 76, cc. 61r, 61v

Inventario della Galleria del 1638

c. 61r

Yhs M.^a MDCXXXVIII

[...]

Nelle [sic] Seconda Camera in sul Terrazzo

Una Sfera grande con il suo Globo della terra, tutto di legname dorato N. 1
Un Globo della terra con ornamento di ferro grande, fatto di mano di Matteo Neroni N. 1
Dua padiglioni di taffetà rosso, foderati di fustagno, che coprano detta Sfera e Glovo N. 2
Un quadro di musaico, entrovi un Navicello, con un homo nudo e altre figurine [di] huomini e donne, e una prospettiva, con adornamento d’ebano e granatiglio con filetti d’avorio, alto e largo braccia 2 ⅓ in circa, con un telaio, che fa tavolino, di legno N. 1
Una coperta per detto, di cuoio N. 1

c. 61v

Yhs M.^a MDCXXXVIII

Segue in sul Terrazzo di là cominciato

Dodici Teste, con lor busti, di marmo, con peducci simili d’huomini e donne, che una non ha peduccio N. 12
Un Termine di marmo, che rappresenta un vecchio, che ha un pecorino in su la spalla, e una mezzinina in mano, alto braccia 1 ⅔ N. 1
Un Cupido di paragone, a diacere, che dorme, in su una pelle di lione, lungo braccia 2 incirca N. 1
[...]

DOC. 13

ASF, GM, 494, c. 75r

Descrizione dello 'studiolo grande' con figure di bronzo spostato da Pitti agli Uffizi, datata 28/04/1651

c. 75r

Yhs Mr.^a MDCLI

[...]

A di 28 detto [aprile 1651]

Alla detta [Guardaroba Generale], uno stipo di noce alto braccia 3 ¾, largo braccia 2 ⅔, tutto commesso, e intagliato di legno e noce, con festoni, e due teste di lione con campanelle in bocca che reggono i festoni, con 12 aovati per dinnanzi, entrovi 12 teste con busto e base di bronzo d’imperatori, e alle bande 4 figure di bronzo alte braccia 1 che 2 sono Ercole e 2 Venere nuda e altro un giovane nudo, e per di sopra 2 figure di giovani nudi di bronzo con due cavalli sfrenati simili, e in cima a detto un giovane che ha un manto in braccio ad un tronco, (riporta) N. 1. [...]

DOC. 14

ASF, GM, 907, c. 1006r

Conto del legnaiolo Paolo Baldi per le armadiature della stanza degli Strumenti matematici, datato 23/11/1677

c. 1006r

Addi 23 novembre 1677

[in alto a sn:] N. 20

[a sn:] Al quaderno O primo c. 127, Legnaioli

Conto della ghalleria di S.A.S. deve dare per avere fatto armadi di noce nella stanza delli strumenti matematici, da una parte sono lunghi braccia 11 con dua pie di stalli alti braccia 1 ⅔ e a detti pie di stallo vi è uno sportello mastiettato e nel fregio vi è una cassetta, e a detti armadi vi è [?] sportelli mastiettati inpiallacciati drento e fuora, e dalla altra parte de li armadi dove è il cassettone, sono lunghi braccia 10 ⅔ e non compreso il cassettone, con dua pie di stalli simili e vi è n. 4 sportelli mastiettati simili a sopradetti, e tra e pie di stallo e gli armadi fanno di lunghezza braccia 26 e si valutano il braccio andante lire Diciotto; e il sopraddetto cassettone è lungo braccia 3 ⅔ e dal petto alle rene braccia 1 ½ con n. 4 cassette da tirare fuora e suo coperchio mastiettato, inpiallacciati drento e fuora, con dua pilastrini dalle parte larghi ⅔ e da capo vi è una cassetta da tirare fuora con sua cornicie risaltate e si valuta il detto cassettone lire dugentoquarantacinque, e tra gli armadi e il cassettone vagliano lire 731. —. —.

DOC. 15

ASF, GM, 842, c. 127r

Lista di conti della Galleria con indicazione delle armadiature della stanza degli Strumenti matematici, datata 08/01/1678

c. 127r

A di 8 gennaio 1678 [1677 stile fiorentino]

[...]

Fa debitore al libro rosso segnato O

[a sn:] 23/21

Spese di più nostri acconcimi di lire 525, e creditori Paolo Bardi e Carlo Socci compagni legnaioli tanti per valuta delli armadi e cassettoni di noce fatti di ordine del sig. Pier Maria Baldi nella stanza delli Appamondi per tenere gli strumenti mattematici in consegna a Giovanni Bianchi, loro conto tarato in filza n. 20, (riporta) lire 525. —. —.
lire 75. —. —. [...]

DOC. 23

ASU, anno 1775, filza VIII, ins. 22, c.n.n.

Appunti manoscritti di Giuseppe Pelli Bencivenni che in data 03/06/1775 ha visto i manoscritti di Sebastiano Bianchi conservati nell'archivio Niccolini, databili al 1775

					
Manoscritti attenenti alle raccolte della R. Galleria che esistono nella Libreria dei marchesi Niccolini di via de’ Servi.					
[appunto di fianco:]	Ho veduti questi manoscritti il dì 3 giugno 1775.			G. Pelli Bencivenni	

Relazione della R. Galleria di Toscana composta da Sebastiano Bianchi. cod. cart. mss. in fol. Questa descrizione è diffusa, ma non è scritta male, e concorda quasi interamente con quella stampata da Giuseppe Bianchi nel 1759, almeno fino alla pag. 183 mentre in fine vi è un lungo e ragionato ragguaglio delle medaglie più rare della R. Galleria, e della distribuzione loro, siccome delle gemme e loro classazione, cioè dal Quaderno 25 fino al 36 che è l’ultimo. Non vi si legge il nome di Sebastiano Bianchi se non nella costola di fuori. Index Numismatum Antiquorum ex Museo M. Ducis Hetruriae Imperatorum Regum ac diversarum Urbium ex auro et argento cod. ms. chart. in fol. Index Numismatum Antiquorum ex Museo M. Ducis Hetruriae ex aere diversae Magnitudinis cod. ms. chart. ms. in fol. In principio di quest’indice leggesi: Questi cataloghi furono i primi fatti da Sebastiano Bianchi al suo ritorno a Firenze l’anno ... [sic] da Bologna e Roma avendo unito l’antico museo della casa Massimi con quello del card. Leopoldo, e la gran quantità di medaglie comprate dal G.D. Cosimo III in Spagna, e altrove, come si potrà meglio vedere nelle lettere scritte dal card. Noris al conte Mezzabarba Birago ora stampate nell’opera postuma delle regalie, e investiture, come pure quello fece il medesimo Bianchi dopo il suo ritorno da Parigi che trovò terminati questi X scrigni di granatiglia dove sono al presente ordinate e conservate, secondo aveva veduto e imparato nei diversi musei da lui veduti nei suoi viaggi.

Indice degli intagli e cammei della Galleria di Toscana in 34 tavole cod. ms. cart. ms. in fol. In questo volume vi è lo sbozzo di una lettera con cui Giovan Francesco Bianchi presentò il detto catalogo al G.D. Francesco II nella sua venuta a Firenze, fatto dal defunto Sebastiano suo fratello.

Catalogo 1º di Sebastiano Bianchi delle gemme figurate antiche e moderne della R. Galleria di Toscana in 26 tavole numerate, e 3 tavole non numerate cod. ms. chart. in fol.

Catalogo delle medaglie che si dicono di gran bronzo, e volgarmente di prima grandezza, da Giulio Cesare sino a Traiano. cod. ms. cart. in fol.

Catalogo delle medaglie di seconda grandezza volgarmente dette mezzane con qualche osservazione della R. Galleria di Toscana cod. cart. ms. in fol.

Catalogo dei medaglioni di bronzo della R. Galleria di Toscana cod. cart. ms. in fol.

Catalogo delle medaglie di terza grandezza volgarmente serie piccola della R. Galleria di Toscana sino a Giustiniano cod. cart. ms. in fol.

I suddetti 9 codici manoscritti furono depositati da Francesco Bianchi custode della Galleria nel 17... [sic] presso il sig. marchese abate Antonio Niccolini per uno prestito fattogli di scudi 50, e poi nel 1767 rilasciati al suddetto sig. marchese per detto suo credito in occasione della condanna di Giuseppe Bianchi suo nipote, né S.A. gli volle acquistare.

DOC. 24

ASU, anno 1776, filza IX, ins. 17, c.n.n.

Lettera del direttore della Galleria, Giuseppe Pelli Bencivenni, al direttore sostituto del gabinetto di Fisica, Giuseppe Pigri, per lo spostamento dei due globi dagli Uffizi al Regio Gabinetto di Fisica, datata 05/01/1776

Al sig. dott. Pigri direttor sostituto del R. Gabinetto di Fisica. Il dì 5 gennaio 1776. Mi prendo la libertà di spiegare a V. Ecc.che con biglietto di S. Ecc. il sig. consig.e Tavanti del dì 10 settembre 1771, fu ordinato al defunto canonico Querci direttore in quel tempo di questa Regia Galleria che fra le altre cose spettanti alla Fisica ed alla Storia Naturale, consegnasse al sig. abate Fontana due mappamondi, cioè il Sistema Tolemaico, ed un Globo terraqueo, che si trovano nella Stanza delle Mattematiche. Il sig. abate Fontana estrasse tutti i generi delle divisate due classi nel successivo mese di novembre, ma lasciò le suddette macchine, le quali esistono tuttavia nella medesima stanza. Queste a me sono affatto inutili, anzi inframmezzano il luogo, a segno che non posso disporne per collocarvi altre cose come vorrei e come bisognerebbe fare per dar sesto con qualche simmetria a molti capi che restano fuori d’ordine e che non sono per ciò goduti dai Dilettanti. Sarei pertanto assai venuto alla gentilezza di V. Ecc. se in qualche modo potesse sortirle di sbarazzarmi di queste macchine, per il qual effetto non è giusto che faccia altro passo, che indirizzarmi a lei giacché esiste l’ordine che sieno collocate nel Regio Gabinetto di Fisica, e non credo che mai possa convenire il disfare almeno il Globo terraqueo, il quale, salve le correzioni che avrebbe il bisogno, è d’un diametro molto singolare. E nell’attendere quello che sarà per risolvere, pieno di vera stima mi dichiaro.

DOC. 25

ASU, anno 1776, filza IX, ins. 17, c.n.n.

Ricevuta del direttore sostituto del gabinetto di Fisica, Giuseppe Pigri, per la ricezione dei due globi, datata 28/03/1776

					
Addì 28 marzo 1776.					
Io appiè sottoscritto ho ricevuto dalla R. Galleria per collocare nel R. Gabinetto di Fisica i due globi descritti nell’inventario come appresso:					
N. 780	Una sfera secondo il sistema di Tolomeo tutta di legno dorato, con il globo della terra in mezzo, con sua chiave d’ottone per girarlo, fermo il tutto ad un cerchio di ferro, anzi di legno intagliato e dorato con arme della casa Serenissima, con palla sopra dorata simile, posa sopra d’un piede di noce ornata di quattro sirene e nicchie tutte dorate alta in tutto braccia 6 con sua coperta di tela verde retta da cappelletto di legno, con vasetto sopra dorato.				
N. 781	Un globo terrestre di grandezza straordinaria di braccia 11 di circonferenza dicesi fatto dal Neroni, con sfera di ferro, e cerchio attorno di bronzo, ove sono segnati i gradi, e i venti, quale posa su due mezzi cerchi, che uno raddoppiato di bronzo simile, che reggono tutta la macchina, sopra traverse e scartocci di ferro, con sua coperta a padiglione di fustagno verde, retta da un cappelletto, con vaso sopra tornito a termine tutto dorato.				
Ed in fede					

Giuseppe Pigri mano propria.

DOC. 26

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38

Testo a stampa del Regio Decreto per l'istituzione della Direzione Generale degli Archivi dello Stato, datato 20/02/1852

[a sn:]	n. 2
[a dx:]	R. a 624
[in basso a sn:]	

(estratto dal Monitore Toscano di martedì 2 marzo 1852 N. 51)
Noi Leopoldo Secondo, per la grazia di Dio Principe Imperiale d’Austria, Principe Reale d’Ungheria e di Boemia, Arciduca d’Austria, Granduca di Toscana ecc. Trovando conveniente di riunire sotto una e centrale direzione quanto si riferisce alla miglior tenuta, alla buona conservazione, ed al più conveniente servizio di molti fra li Archivi dello Stato esistenti nella capitale, ed oggi dipendenti da uffizi diversi, i superiori dei quali necessariamente distratti da altre e più pressanti ingerenze possono meno attendere alla sorveglianza richiesta dall’indole, ed entità degli archivi medesimi; sulla proposizione del nostro Consiglio dei Ministri abbiamo decretato e decretiamo quanto appresso:

Art. 1. È istituita nella capitale una Direzione Centrale degli Archivi dello Stato, e dalla quale frattanto dipenderanno immediatamente quelli che appresso:

L’archivio Mediceo;
L’archivio delle Riformagioni;
L’archivio cosiddetto delle RR. Rendite;
E sotto la riserva espressa nell’art. 2 del presente decreto, li altri archivi misti e di varia origine oggi riuniti al dipartimento dell’Avvocatura Regia;
L’archivio Diplomatico;
L’archivio delle Decime granducali ora dipendente dalla Direzione del Pubblico

Censimento;
E finalmente
L’archivio dell’antico Monte Comune e i suoi annessi;
L’archivio dell’antico Demanio;
E quello delle Corporazioni Religiose Soppresse, i quali oggi rilevano dalla

Direzione Generale dell’Amministrazione del Registro ed Aziende Riunite.
Art. 2. Non è innuovato, quanto all’archivio dei Confini Giurisdizionali ed a quello della Deputazione sopra la Nobiltà e Cittadinanza del granducato, i quali rimangono nei rapporti che fino ad ora hanno avuto con l’Avvocatura Regia.
E continueranno ugualmente ad essere affidati alla custodia personale ed alla responsabilità dell’Avvocato Regio, i depositi dei Trattati o Convenzioni internazionali e delli Istrumenti ed Atti solenni interessanti la Famiglia Reale ed il Governo.

Art. 3. È nominata una commissione composta:
dell’Avvocato Regio Consultore dei RR. Dipartimenti,
del Cav. Direttore dell’Amministrazione del Registro ed Aziende Riunite, e
del Cav. Professore Francesco Bonaini per l’oggetto e colle incumbenze che appresso.

Art. 4. La surriferita commissione procederà ad esaminare, referire, e rispettivamente proporre:
(a) Se e come meglio possano, per quanto è conciliabile, esser riuniti anco materialmente li archivi stessi per guisa che si raggiunga l’intento di una più facile, efficace, ed economica custodia dei medesimi.

(b) La refusione e nuovo ordinamento in un solo ed unico ruolo degli attuali ruoli degli impiegati oggi addetto a ciascuno degli archivi prenominati, in modo da ridurre il personale che dovrà esser destinato ai servizi dei medesimi nel limite del necessario a provvedere convenientemente ad ogni relativa esigenza con la più rigorosa economia, e con il preconchetto di ottenere il maggior risparmio possibile sulla spesa attuale.

(c) Il Regolamento e le discipline con le quali meglio convenga dirigere il servizio degli archivi sunnominati con il triplice scopo di assicurarne la conservazione, non impedire che se ne ricavi quel partito che può meglio contribuire all’incremento degli studi storici, e prevenire al tempo stesso ogni abuso a danno dello stato e dei terzi.
Il nostro Ministro Segretario di Stato pel Dipartimento delle Finanze, del Commercio e dei Lavori Pubblici, è incaricato dell’esecuzione del presente decreto.

Dato in Firenze li Venti febbraio Milleottocentocinquantadue.

LEOPOLDO

Il Presidente del Consiglio dei Ministri Ministro Segretario di Stato pel Dipartimento delle Finanze, del Commercio e dei Lavori Pubblici G. Baldasseroni.

DOC. 27

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38

Informazione del ministro delle Finanze Giovanni Baldasseroni al direttore dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti circa il Regio decreto per l'istituzione della Direzione Generale degli Archivi dello Stato, datata 02/03/1852

[a sn:]	n. 1
[a dx:]	R. a 624
[in basso a sn:]	Sig. Comm. Direttore Generale dei Lavori di Acque, Strade e Fabbriche Civili dello Stato

Illustrissimo signore
Trasmetto a V.S. Ill.ma copia di un sovrano veneratissimo decreto in data dei 20 febbraio ultimo passato col quale è istituita nella capitale una Direzione Centrale degli Archivi dello Stato e sono indicati i vari archivi che dovranno frattanto dipendere dalla Direzione medesima.
Richiamando poi l’attenzione di V.S. Ill.ma sopra ciò che contiene il §: (a) dell’articolo IV del decreto suddetto, debbo invitarla a prendere i debiti concerti colla commissione in quello nominata onde vedere se e come meglio possa aver luogo la riunione anco materiale del maggior numero possibile degli Archivi nel decreto stesso contemplati. Ed a questo effetto debbo particolarmente designarle i locali che una volta servivano alla segreteria del Regio Diritto, e che sarebbero contigui agli archivi oggi addetti all’Avvocatura Regia, e che passano sotto la vigilanza della nuova Direzione.
E con distinto ossequio passo a segnarmi
Di V.S. Ill.ma

Dal Ministero delle Finanze, li 2 marzo 1852	
	G. Baldasseroni

DOC. 28

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38

Lettera del ministro delle Finanze Giovanni Baldasseroni al direttore dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti per la rimozione dell'Archivio delle Decime granducali da Palazzo Medici Riccardi e l'alloggiamento dello squadrone della Regia Gendarmeria, datata 02/03/1852

[a sn:]	n. 3
[a dx:]	R. a 624
[in basso a sn:]	Sig. Comm. Direttore Generale dei Lavori di Acque, Strade e Fabbriche Civili dello Stato

Illustrissimo signore
In sequela ed aumento delle disposizioni comunicate a V.S. Ill.ma con altro mio biglietto di questo medesimo giorno, debbo significarle come urgendo assolutamente di provvedere all'alloggio dello Squadrone della Regia Gendarmeria nel palazzo Riccardi, è suprema intenzione che frattanto ed in pendenza delle ulteriori misure da adottarsi, siano subito consegnate a comodo dello Squadrone suddetto le stanze terrene ove è collocato l’antico archivio delle Decime granducali.

Il quale dovrà senza indugio esser riportato sotto li Uffizi, consegnandolo per ora all’Avvocatura Regia per collocarsi siccome meglio sarà combinato sia in qualche locale che fosse vacuo in quell’uffizio, sia nelle stanze attigue e che già servivano alla segreteria del R. Diritto.
In questo senso prego V.S. Ill.ma a prendere i debiti concerti, sia coll’Avvocatura Regia, sia con chiunque altri occorre perché questa sovrana volontà riceva il dovuto adempimento.
E con distinto ossequio mi ripeto
Di V.S. Ill.ma

Dal Ministero delle RR. Finanze, li 2 marzo 1852	
	G. Baldasseroni

DOC. 29

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38

Lettera dell'Avvocatura Regia al direttore dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti relativamente agli accordi necessari per lo sgombero dell'Archivio delle Decime granducali da Palazzo Medici Riccardi, datata 04/03/1852

[a sn:]	n. 4
[a dx:]	R. a 624
[in basso a sn:]	Sig. Commendatore Alessandro Manetti Direttore Generale dei Lavori di Acque, Strade e Fabbriche Civili del Granducato

Illustrissimo signore
Appena mi fu partecipata l’ossequiata Ministeriale di S.E. il Ministro delle Finanze del 2 stante che mi commetteva l’incarico di concertarmi prima con codesta Direzione sulla scelta del locale adatto per quindi disporre l’occorrente alla traslocazione dell’archivio delle Decime granducali, ora esistente nel palazzo Riccardi, mi feci un dovere di pregare questo archivista del Mediceo, sig. Filippo Moisé, perché si portasse in persona costà per accordarsi con l’ingegnere che fosse deputato sul modo e sul tempo di mandare ad effetto gli Ordini Superiori.
Ma per combinazioni al certo indipendenti dalla volontà di V.S. Ill.ma quella gita fu inutile e in tutta la giornata d’ieri nessuno si presentò a questo dipartimento; e intanto ricevo le più incalzanti premure per la pronta traslocazione dell’archivio, le stanze che lo contengono attualmente dovendo servire ad urgenti bisogni dello Squadrone di Cavalleria dei Gendarmi alloggiati in detto palazzo Riccardi.
Quindi non posso dispensarmi dal tornare con questa mia rispettosa Officiale ad interessare la sua bontà sull’oggetto medesimo di cui le fu parlato a voce dal Moisé; – prevenendola che a ore 11 d’oggi stesso si unisce la prima volta la commissione nominata dal sovrano decreto del 20 febbraio in quest’Avvocatura Regia –, sicché se alle 11 ½ si presentasse il sig. ingegnere per la visita dei locali, parmi che si corrisponderebbe adeguatamente ai desideri di sollecitudine del Governo Superiore.
Frattanto ho l’altissimo onore di ripetermi
Di V.S. Ill.ma

Dall’Avvocatura Regia		
4 marzo a ore 9 ¾ antimeridiane		Devotissimo e obbligatissimo servitore

DOC. 30

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38

Lettera del ministro delle Finanze Giovanni Baldasseroni al direttore dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti per la predisposizione del progetto della Corte Regia presso gli Uffizi o il palazzo di Giustizia, datata 02/07/1852

[a sn:]	n. 5
[a dx:]	R. a 454
[in basso a sn:]	Sig. Comm. Direttore Generale dei Lavori di Acque, Strade e Fabbriche Civili

Illustrissimo signore
Dopodiché il salone costruito nell’antico Teatro Mediceo venne tolto all’uso delle Pubbliche Udienze della R. Corte, e trasformato in sala delle adunanze del Consiglio Generale dei Deputati, continui e purtroppo giustificati sono i lamenti della Regia Corte medesima per l’angustia ed inconvenienza della sala terrena ove tiene oggi le sue sedute il Turno Criminale.
Rimasto oggi libero l’antico locale con il corredo dei non pochi annessi, è naturalmente risorto il pensiero di rivendicarlo all’uso primitivo.
Il bisogno di un provvedimento in proposito è manifesto ed urgente: ma il modo di soddisfare può essere differente, e può meritare soggetto di esami accurati.
Io debbo quindi d’ordine sovrano eccitare codesto dipartimento ad intraprenderli, nell’intendimento in specie di verificare e stabilire se più convenga di ritornare a sala di Udienze Criminali quella che in ultimo serviva al Consiglio Generale dei Deputati, o di ricavarla invece nel locale del palazzo di Giustizia, dovendo entrare in calcolo la spesa dell’uno, o d’altro progetto, la maggiore o minore comodità relativa che possa ottenersi, un riguardo di convenienza a non richiamare un concorso di persone dell’ultima classe del popolo per le scale che conducono alla regia Galleria, e la esistenza nel palazzo di Giustizia di carceri che mancano nel locale degli Uffizi.
È bene inteso che sono indispensabili i più precisi concerti con il Presidente e Regio Procuratore Generale della R. Corte, dopo di che dovrà essere reso conto di tutto a S.A. I. e R. per la sovrana sua decisione.
E con distinto ossequio mi confermo
Di V.S. Ill.ma

Dal Ministero delle Finanze, li 2 luglio 1852	
	G. Baldasseroni

DOC. 31

ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38

Lettera del direttore generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti all'architetto Francesco Mazzei per lo studio del progetto della Corte Regia, datata 06/07/1852

[a sn:]	n. 6
[a dx:]	R. a 454
[a sn:]	All’arch. Francesco Mazzei, li 6 luglio 1852
[a sn:]	Si faccia copia dell’unito biglietto

Signor Architetto,

Le trasmetto in copia un biglietto del Ministero delle Finanze col quale viene questa Direzione Generale d’ordine di S.A. Reale invitata a sottoporre alla suprema considerazione il progetto di sistemare la Corte Regia in più adatto locale, sia ritornandola nell’antico Teatro Mediceo e stanze annesse, o collocandola nel Palazzo Pretorio come meglio sarà veduto, nonché per il lato economico, come per la più comoda residenza di quell’ufficio, tenuto conto degli altri motivi di convenienza di che nel biglietto medesimo.

E nell’incaricarla di concertarsi opportunamente col cav. Presidente e Regio Procuratore Generale della Corte anzidetta per porsi in grado di redigere ed accompagnarmi una dettagliata proposizione.

Me le confermo con distinto ossequio.

DOC. 32

ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38

Lettera del direttore generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti al cavalier presidente della Corte Regia Niccolò Nervini per la predisposizione del progetto della Corte Regia, datata 06/07/1852

[a sn:]	n. 7
[a dx:]	R. a 454
[a sn:]	Al cav. Presidente della Corte Regia, li 6 luglio 1852

Ill.mo signore
Mi tengo a dovere di prevenire V.S. Ill.ma che in ordine alle disposizioni abbassatemi col biglietto del Ministero delle Finanze dei 2 andante, ho incaricato l’architetto Mazzei di concertare con lei e col cav. Regio Procuratore Generale della Regia Corte da V.S. Ill.ma si meritatamente presieduta, il modo di provvedere di più comodo ed adattato locale la Corte medesima, sia col sistemarla nuovamente nell’antico Teatro Mediceo e stanze annesse, ossivvero nel Palazzo di Giustizia, dovendo entrare in calcolo la spesa dell’uno o dell’altro progetto, la maggiore o minore comodità relativa che possa ottenersi, un riguardo di convenienza a non richiamare un concorso di persone dell’ultima classe del popolo per le scale che conducono alla Real Galleria, e la esistenza nel palazzo di Giustizia di carceri che mancano nel locale degli Uffizi.
E mi onoro frattanto dichiararmi con la più distinta considerazione ed ossequio.

DOC. 33

ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38

Lettera del cavalier presidente della Corte Regia Niccolò Nervini al direttore generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti per la predisposizione del progetto della Corte Regia, datata 08/07/1852

[a sn:]	n. 8
[a dx:]	R. a 454
[a sn:]	Al sig. Commendatore Direttore generale dei lavori di Acque, Strade e Fabbriche Civili dello stato

Ill.mo signore
Ho ricevuto a questi bagni la riverita Officiale di V.S. Ill.ma de 6 luglio corrente, ed appena sarò ritornato alla capitale mi farò un dovere di concertare col sig. architetto Mazzei il modo di provvedere di più comodo locale la Camera Criminale di questa Corte Regia.
Frattanto ho l’onore di confermarmi con la più distinta considerazione
Di V.S. Ill.ma
Bagni di Casciana, li 8 luglio 1852

Niccolò Nervini

DOC. 34

ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38

Lettera del direttore generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti al Regio procuratore generale per la predisposizione del progetto della Corte Regia, datata 10/07/1852

[a sn:]	n. 9
---------	------

[a dx:]	R. a 454 / 624
[a sn:]	Al R. Procuratore Generale della Corte Regia
	10 luglio 1852

Dopo avere significato al cav. Presidente di codesta Regia Corte che in obbedienza del biglietto del Ministero delle Finanze del 2 corrente, è stato incaricato l’architetto Mazzei di esaminare il progetto per una sistemazione più conveniente alla Camera Criminale della Corte Regia suddetta, mi tengo a dovere prevenirla del pari V.S. Ill.ma secondo quanto si proferiva dal biglietto medesimo, poiché trattasi di stabilire se più convenga ritornare a sala per le Udienze Criminali quella già ceduta al Consiglio Generale dei Deputati, o ricavarla invece nel Palazzo Pretorio, così nelli studi et concerti da tenersi, dovrà aversi in mira la spesa dell’uno o dell’altro progetto, la maggior o minor comodità, e la convenienza di non richiamare troppo concorso di basso popolo per le scale che conducono alla R. Galleria, non meno che la comoda esistenza nel Palazzo Pretorio di carceri che mancano nel fabbricato degli Uffizi.
E ho frattanto l’onore [di confessarmi]
[Di V.S. Ill.ma]

DOC. 35
ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38

Lettera del Regio procuratore generale al direttore generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti per la predisposizione del progetto della Corte Regia, datata 12/07/1852

[a sn:]	n. 10
[a dx:]	R. a 454
[a sn:]	n. 357
[in basso a sn:]	Al sig. cav. Commendatore Direttore Generale d’Acque, Strade e Fabbriche Civili dello Stato

Ill.mo signore
Mentre porgo distinte grazie a V.S. Ill.ma per la comunicazione che si è compiaciuta farmi con la pregiata di lei Officiale de 10 corrente, stimo non inopportuno il prevenirla che ho già avuto qualche conferenza sul biglietto della comunicazione stessa col sig. ingegnere Mazzei, e che si riassumeranno nuove ed ulteriori sessioni allorché si sarà restituito dai Bagni [di Casciana] il sig. cav. Presidente di questa Corte Regia Niccolò Nervini.
E ho l’onora di essere
Di V.S. Ill.ma
Li 12 luglio 1852

DOC. 36

ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38

Memoriale del presidente della Cancelleria e del procuratore generale della Corte Regia relativamente al progetto della Corte Regia, datato 29/07/1852

[a sn:]	n. 12
[a dx:]	R. a 624

Eccellenza
Dopo che il R. Motuproprio de 2 agosto 1838 concentrò le attribuzioni Civili e Criminali in un solo Tribunale col titolo di Corte Regia, e volle questa assistita sempre dal Pubblico Ministero, e servita da una medesima Cancelleria, la riunione di tutto il relativo personale in un solo locale divenne una necessità di diritto ed un fatto dal quale non si potrebbe ora recedere senza incongruità legale, senza gravi imbarazzi di servizio, e senza danno della interna disciplina.
Anche la Finanza rimarrebbe aggravata dello stipendio di nuovi impiegati per lo meno subalterni qualora la Corte Regia dividendosi quasi in due sezioni, una civile l’altra criminale, si situasse in due differenti località, restando parte in quella che occupa di presente e parte trasferendosi nel Palazzo Pretorio. Per lo che noi sottoscritti siamo di concorde rispettosò parere che a consimili separazioni non convenga far luogo.
Ciò posto, quasi per postulato, soggiungeremo che può riescire indifferente che la intera Corte Regia col suo Ministero Pubblico e con la propria Cancelleria, resti nel locale degli Uffizi, o venga traslocata altrove ed anche nel Palazzo Pretorio, purché non accadano smembramenti o divisioni per le ragioni accennate.
Ma il trasporto di tutta la Corte nel ridetto Palazzo non potrebbe operarsi se non che a condizione di ridurlo internamente adattato ai suoi molti e svariati bisogni, lo che necessiterebbe la totale o quasi totale sua demolizione interna per costruirlo in altra foggia con gravissimo dispendio, con lavori di lunga durata, e con dubbio ancora della sua sufficienza in estensione quand’anche a tutto il piano terreno si voglia aggiungere l’intero primo piano di quello stabile.
Per convincersene basta por mente al numero e qualità delle sale che attualmente e con strettezza servono agli usi della Corte e del Pubblico Ministero. Tralasciamo poi di osservare che questa larga trasformazione di quell’antico edificio verrebbe a distruggere una parte monumentale tanto preziosa in arte ed in istoria patria, lo che noi non presumiamo sia per cadere nell’illuminata mente del Superiore Governo.

Il pensiero pertanto di trarre sussidio dal Palazzo Pretorio va, a nostro giudizio, abbandonato. Escluso questo, rimane l’altro progetto di ridonare alla Corte Regia la sala e le comodità annesse che le furono tolte nel 1848: e questo ne sembra più felice e meglio effettuabile.
La sala può riadattarsi agli usi delle sedute Criminali con modica spesa, perché i lavori che occorrono sono più di sgombero di seggi inutili, che di grandi ricostruzioni, secondo che è apparso anche al signor architetto Mazzei che l’ha insieme con noi visitata.
E nelle stanze annesse si ritrovano l’antica Camera di Consiglio, la stanza per il Ministero Pubblico, l’altra pei difensori, una stanza per i testimoni, il corpo di guardia.
Sulle forme interne architettoniche di detta sala, a noi non spetta di emettere giudizi, né di dar suggerimenti. Riferirà tutto l’occorrente il sullodato sig. Mazzei. A noi basta che rimanga, come sicuramente rimane, spazio sufficiente anche per le straordinarie numerose sedute. Né sembra poi che sia da disprezzarsi il comodo ed insieme l’ornamento che può restarvi di due Tribune laterali per gli uditori più distinti.
Si è pensato se si potesse farvi accedere il pubblico per scale diverse da quelle che conducono di poi anche alla I. e R. Galleria: ma ne è sembrato ciò impossibile a praticarsi.
La piccola scala interna che vi è va riserbata alla magistratura, alla cura, all’accusati, ai testimoni, alla forza pubblica e a tutti coloro che hanno diritto o dovere di passare nell’interno della barra. Il dare accesso per quella a tutto il popolo indistintamente potrebbe essere causa di molti inconvenienti.

Sarebbe quindi necessario che esso tornasse ad avere l’accesso dalle Scale grandi, come ve lo aveva in passato.

E come questo uso seguitato per un decennio (dal 1838 al 1848) non produsse veruno inconveniente, così ne sembra che si dovrebbe non temere alcuno per l’avvenire. E se per quelle scale passava il pubblico tanto numeroso per l’Assemblea Generale, molto più potrebbe transitarvi quello assai più ristretto e meno intemperante che suole assistere alle Udienze Criminali. Le scale altronde della Galleria dal punto donde muovono (e fino a quel punto le prime due branche possono riguardarsi come una prosecuzione di via portante a più uffizi) restano difese da grande e valido cancello che si tiene chiuso nei giorni ed ore di accesso vietato. Per lo che, a ben considerare la cosa quella servitù di passo non può nuocere né al locale, né ai Capi d’Arte, né a coloro che per qualsivoglia ragione si rechino giornalmente alla I. e R. Galleria.
Se non che al provvedere con maggior pienezza al conveniente e salubre collocamento della Corte Regia, noi ci sentiamo nel dovere di far presente che oltre alla sala ed alle altre stanze annesse che già una volta servivano alle Udienze Criminali, converrebbe concedere alla Corte stessa l’uso delle altre stanze che, destinate in prima alla Segreteria del Regio Diritto ed alla Commissione Ecclesiastica, vennero di poi assegnate al Consiglio Generale, per l’effetto che potesse la Corte stessa trasportarvi la sua Cancelleria ed in mezzo a questa la residenza del Presidente con la propria segreteria.

Un’ispezione anche superficiale che si faccia del locale ove risiede di presente, e prestano servizio i suddetti, convince chicchezza della necessità di un miglioramento. Finché non vi era modo di fare altrimenti, l’adattarsi ed il pazientare era una necessità. Ma or’ che si può migliorare senza altrui danno, senza sensibile dispendio della Finanza (che non vi occorrerebbero né scompartimenti nuovi, né nuove aperture né vistosi restauri) e con molto vantaggio delle persone e del servizio, non che col debito decoro della Magistratura, noi non possiamo dispensarci dal caldamente raccomandare alla equità e giustizia del R. Governo questi nostri voti perché rimangano esauditi.

Il nostro concetto pertanto sarebbe questo: che il Ministero Pubblico rimanesse a terreno nel locale che occupa di presente, ove le occorre solamente una stanza di più per archivio, quale potrebbe avere in una che li rimane a contatto, e che ora non serve a verun’ uso; che restassero del pari a terreno le due Camere Civili con valersi a vicenda, come fanno di presente, della unica sala a ciò destinata; che le stanze occupate presentemente dal Presidente della Corte e dalla sua segreteria si rilasciassero per uso di Camera di Consiglio e di libreria; che restassero le comodità che vi sono ancora attualmente per la Camera di Disciplina dei procuratori, per la Camera delle accuse, pei cursori, pei difensori che intervengono alle Sedute Civili; che ogni altra sala (e ne avanzerebbero tre) colle retro Camere di Consiglio, e tutto il locale ai mezzanini occupato al presente dalla Cancelleria venisse rilasciato al R. Governo, il quale ben potrebbe destinarlo ad archivi, e ad altri usi che non esigano molta luce né molta circolazione e mutazione d’aria; e che in cambio di queste si concedessero, come si disse, alla Corte Regia le stanze più luminose ed ariose del primo piano ove ebbe residenza il Consiglio Generale.

Dieci sono in cotesto piano le stanze poste in linea retta con finestre sulli Uffizi, comunicanti internamente fra loro, e nel medesimo tempo rese tutte libere mediante apposito corridoio. Di queste le prime due (cominciando a contare dalla parte del Lung’Arno) si destinerebbero al trattamento dei testimoni e dei periti, giacché una sola stanza non basta a questo oggetto come l’esperienza quotidianamente dimostra. (Gli accusati hanno e continuerebbero ad avere al terreno la carcere o stanza di trattenimento). Nelle tre che seguono immediatamente si collocherebbe il servizio Criminale di Cancelleria. Nelle altre cinque si situerebbe il Presidente della Corte con la sua segreteria, che occupa anche adesso il medesimo numero di ambienti felicissimi. Le stanze infine che seguono volgendo sopra via della Ninna si destinerebbero alla Cancelleria per il servizio Civile, e per custodirvi quel piccolo archivio che serve ai bisogni quotidiani di amministrazione di Giustizia. La disposizione, le comunicazioni interne e i modi di accesso a tutte le accennate stanze sono tali che non esigono veruna mutazione sostanziale: basta la semplice destinazione.

Così il Presidente, venendo a risiedere in mezzo alla Cancelleria potrebbe più facilmente vigilarla, visitarla e tenerla disciplinata.

Questi cenni confidiamo che verranno sviluppati e confortati dal sullodato sig. architetto Mazzei, il quale non può non essersi penetrato e dell’infelicissima collocazione attuale della Corte, e

della facilità di meglio situarla superiormente, e della modicissima spesa che occasionerebbe il progettato baratto di locali; siccome ha dovuto convincersi della impossibilità di situare nel Palazzo Pretorio senza dividere l’unità del nostro Corpo, e senza sottostare a lavori e spese veramente straordinarie. Confidiamo eziandio che il Superiore Governo valuterà quanto si deve la convenienza di collocare la Corte Regia (nostro Tribunale di unica appellazione), in modo più corrispondente alla sua dignità ed importanza.

Tanto ci siamo creduti nel dovere di far presente a pieno sfogo della commissione comunicatci coll’ossequiato foglio Ministeriale dell’8 luglio corrente.

E con profondo ossequio ci ripetiamo

Dell’Eccellenza Vostra

Li 29 luglio 1852

DOC. 37

ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38

Relazione dell'architetto Francesco Mazzei al direttore generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti relativamente al progetto della Corte Regia, datata 03/08/1852

[a sn:]	n. 11
[a dx:]	R. a 624

Illustrissimo Signore Padrone
L’antico salone del Teatro Mediceo, ridotto, serviva per le pubbliche Udienze Criminali della Regia Corte.
Nell’anno 1848 il predetto salone fu trasformato in sala delle adunanze del Consiglio Generale dei Deputati.
In seguito di questo alla Corte Regia fu assegnata un’angusta ed oscura saletta per le Udienze Criminali, la quale, oltre a non servire convenientemente, riesci dannosa alla salute perché l’aria vi rimane viziata.

Dietro i continui – e giustificati – lamenti, essendo ora libero l’antico locale, per ordine sovrano venne eccitato il Dipartimento d’Acque, Strade e Fabbriche Civili di verificare e stabilire se più convenga di tornare a sala di Udienze Criminali quella che in ultimo serviva al Consiglio Generale dei Deputati, o di ricavarla invece nel locale del Palazzo di Giustizia, dovendo entrare in calcolo la spesa dell’uno o altro progetto; la maggiore o minor comodità relativa che possa ottenersi; un riguardo di convenienza a non richiamare un concorso di persone dell’ultima classe del popolo per le scale che conducono alla Regia Galleria; e la esistenza nel Palazzo di Giustizia di carceri che mancano nel locale degli Uffizi.

Vostra Signoria Illustrissima con direttoriale segnata de 6 del caduto mese mi incaricava di concertarmi opportunamente col cavalier Presidente e Regio Procuratore Generale della Corte Regia per lo sfogo di tal quesito per sottoporre in seguito i risultati alla sovrana decisione. Le ispezioni fatte han convinto che la sala esistente a terreno nel Palazzo di Giustizia, che ha servito un tempo alle udienze della Rota Criminale, non è bastantemente grande per adattarsi a sala delle Udienze Criminali della Corte Regia senza incorrere nei medesimi inconvenienti per i quali si reclama che sia condannata per tale uso la sala che ora serve a queste udienze. È stato pure contestato che mancano molte stanze di corredo alla sala medesima, e che quelle che vi sono non presentano tanta luce e ventilazione, per essere le finestre situate in alto. Ora dovendosi ampliare la sala, corredare di un numero sufficiente di stanze la medesima, renderle più salubri perché sono prive di vespai, può ritenersi che il Regio Governo per la riduzione incontrerebbe spese assai più vistose di quelle che potessero occorrere per ritornare al primitivo uso la Sala Criminale che esisteva prima dell’anno 1848.

Per dimostrare questo penso non occorrerà apparato di calcoli perché se si riflette che per ottenere l’intento occorrerebbe demolire per ricostruire di nuovo è facile convincersi del dispendio e del ritardo nell’attivazione di questo locale.

Il signor cavalier Presidente e Regio Procuratore generale per molte ragioni che han dedotte in una memoria avanzata a Sua Eccellenza il Ministro di Grazia e Giustizia sotto di 29 luglio presente passato non trovano conveniente di dividere la Corte Regia in due sezioni ed in due distinte località, e ne prevedono gravi imbarazzi di servizio e un danno per le interne discipline. Altre ragioni pure han dedotte per provare la non convenienza anche per il lato della finanza, e mi parve di rilevare che neppure in parte avrebbei compenso nell’economizzare il trasporto dei condannati al pubblico giudizio come ora occorre, quando la sala di Udienze Criminali fosse situata nel Palazzo di Giustizia.

Ciò posto, è indubitato che è più conveniente di ritornare alla primitiva destinazione il Teatro Mediceo che è compreso nel medesimo locale ove risiede la Corte Regia, e per il che non può occorrere somma rilevante subito che propongano di togliere i sedili o gradinate soltanto ove stavano i deputati, e di lasciare la sala com’è ora. In questo caso non si tratta che di fasciare con legname a similitudine delle tribune per la Real Famiglia, lo zoccolo che rimane sotto le colonne; di fare alcuni cancelli alle scale per impedirne l’accesso al pubblico; di aggiungere due stanze delle sezioni per uso dei testimoni. Il lavoro più rilevante sarebbe quello di riordinare la soffitta, ma più la ponteggiatura che altro.

Nella citata memoria sono latamente indicati i vantaggi per il servizio e per le discipline, ed in questo bisogna riportarsi a quella.

Il signor cavalier Presidente ed il Regio Procuratore Generale desiderosi di meglio collocare gli impiegati loro, mi fecero osservare i locali tutti che ora ritengono, e giustamente rilevarono che non erano collocati né convenientemente né salubremente.

<p>Le sale infatti delle udienze e le stanze che rimangono sotto la loggia sono tutte oscure, tranne la Sala delle Udienze Civili, che non ha però un corredo di stanze salubri e luminose.</p> <p>Le altre stanze a tergo, comprese quelle della Cancelleria, ricorrono sopra tetti e vicoli. Le terrene sono oscure, non ostante servono non convenientemente per camere di consiglio, d'accuse, e per trattenimento del pubblico ministero, e ciò perché non hanno di meglio.</p> <p>Le finestre sono in alto e ferrate, e così le stanze non sono ventilate.</p> <p>In egual condizione è la Cancelleria che è composta di una fuga di stanze tagliate da un andito in diminuzione delle medesime, vi è per questo impedita la circolazione; ancora le finestre di questa sono costretti a condannarle per via delle pestifere esalazioni che emanano dai vicoli.</p> <p>Il signor cavalier Presidente inoltre rilevava che era incomoda la collocazione della Cancelleria in quella località quasi appartata, e che esso non poteva vigilarla senza fatica e senza perder gran tempo.</p> <p>Ora i rammentati ministri mentre non potevano convenire di destinare nel Palazzo di Giustizia la sola Sezione Criminale, ben volentieri avrebbero prescelto quel locale per collocarvi tutto l'Ufizio, nella speranza di ottenere più centralità nel servizio interno; maggior convenienza; ed una sempre desiderabile salubrità negli ambienti ove debbono dimorare gli impiegati; cose tutte che in generale non si trovano nei locali che di presente occupano.</p> <p>I vantaggi tutti emergono chiaramente nella memoria più volte rammentata trasmessa al Ministero di Grazia e Giustizia, ed essendosi essi compiaciuti di rimettermi una copia mi affretto ad accompagnarla a Vostra Signoria Illustrissima, sembrandomi essere in quella tutto sviluppato chiaramente.</p> <p>All'abbandono di questo progetto però ha contribuito la mancanza di ambienti, poiché la Corte Regia attuale ne ha N. 70; nel [palazzo] Pretorio — lasciando le mura esterne soltanto e prendendo due piani — non se ne possono conseguire altrettanti.</p> <p>Non parlerò della spesa non essendovi possibilità, ma seppur vi fosse Vostra Signoria Illustrissima comprenderà facilmente che sarebbe eccessiva e si perderebbe la speranza, se non in tutto in parte, di vedere ritornato al primitivo carattere questo stabile, per destinarlo a conservazione degli oggetti antichi o d'arte.</p> <p>A delucidazione del progetto avanzato nella più volte citata memoria che io ricevei il dì 30 luglio decoro mi affretto a trasmettere il lucido di una pianta dimostrativa il locale attualmente occupato dalla Corte Regia ed altra pianta della sala ed annessi che servivano per il Consiglio Generale dei Deputati.</p> <p>La sala predetta rimarrebbe come trovasi levate le gradinate; ove terminavano queste dovrebbe situarsi la barra. Lo spazio più vasto servirebbe per la magistratura e la parte più piccola per il pubblico.</p> <p>Le tribune rimarrebbero per le persone distinte, eccettuato lo spazio ricorrente dietro i giudici.</p> <p>La stanza di lettera A sarebbe la sala di consiglio</p> <p>B la scaletta interna per servizio del tribunale</p> <p>CC le stanze per corpo di guardia e per i testimoni, e sopra queste ne corrispondono due più che una per gli avvocati, per le toghe; l'altra per il pubblico ministero quando la magistratura si ritira in camera di consiglio.</p> <p>Le stanze marcate di lettera D sarebbero quelle da aggiungersi per i testimoni.</p> <p>Le stanze marcate di lettera E sarebbero l'ufizio del Presidente.</p> <p>Le altre di lettera F la cancelleria civile e quelle distinte con la lettera F' per il servizio criminale.</p> <p>La stanza di lettera G è l'accesso all'ufizio.</p> <p>G' è l'altro accesso alla cancelleria civile senza passare dall'interno dell'ufizio.</p> <p>L'ufizio del Regio Procuratore Generale rimarrebbe ove è attualmente, ed è velato a terreno color verde².</p> <p>La sala per le Udienze Civili e le stanze che vengono designate nella memoria in servizio di questa sono demarcate con color celeste³.</p> <p>L'andito H porrebbe in comunicazione tutto perché vi corrisponde la scala segreta B che conduce alla sala criminale, alla cancelleria nuova ed all'ufizio del Presidente, e ciò per il servizio interno e per le discipline.</p> <p>Per il pubblico bisognerebbe che rimanesse la scala che ha sin qui servito e per la Corte Regia e — in seguito — [per] i Deputati. Per andare alla Galleria vi sono dei cancelli che denotano una demarcazione, così le prime scale possono ritenersi come un seguito di pubblico transito, come viene avvertito anche nella memoria.</p> <p>Le rimanenti stanze a terreno più i mezzanini corrispondenti, sopra le stanze marcate di lettera a a a, sommano a 27 ambienti che rilascerebbe la Regia Corte.</p> <p>Per mettere in pratica questo concetto non occorre se non che di fare i lavori sommariamente indicati nella sala, per il che vi occorreranno approssimativamente £ 6500. —. —.</p> <p>Non essendo la fabbrica degli Uffizi affidata alle mie cure, né essendovi richiamato, mi astengo da formare una dettagliata perizia, credendo con questo avere soddisfatto a quanto Vostra Signoria Illustrissima mi aveva commesso.</p> <p>Intanto passo all'onore di confermarmi, colla più distinta stima ed ossequio profondo</p> <p>Di Vostra Signoria Illustrissima</p> <p>Firenze, li 3 agosto 1852</p>	<p>Devotissimo e obbligatissimo servitore Francesco Mazzei</p>
---	--

IL TERRAZZO DELLE CARTE GEOGRAFICHE AGLI UFFIZI

DOC. 38

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38

Piante del piano terreno e del primo piano del braccio est degli Uffizi, disegnate su lucido e corredate da lettere e scritte corrispondenti alle funzioni d'uso espresse nella relazione dell'architetto Francesco Mazzei ad Alessandro Manetti inerente al progetto della Corte Regia, datata 03/08/1852

Appunti sulla pianta del piano terreno: “Sala delle Udienze Civili”; “Carcere”; “Stanza dei Giandarmi”; “Ingresso” [nella stanza dei Giandarmi]; “Scala della libreria” [Magliabechiana]; “Ingresso” [da Baldracca]; “Baldracca”; “Loggiato degli Uffizi Lunghi”; “Scala di Galleria”; “Archivio del già Magistrato supremo”.

DOC. 39

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38

Perizia n. 15 del 1852 relativa alle spese necessarie per attuare il progetto di sistemazione della Corte Regia presso gli Uffizi, datata 06/09/1852

[a dx:] R.a.624
Direzione Generale dei lavori d’Acque, Strade e Fabbriche Civili dello Stato.
Sezione delle fabbriche civili. Circondario di Firenze.
Perizia n. 15. Lavori di mantenimento. Anno 1852.
Architetto Francesco Mazzei.
Somma presagita dall’architetto £ 9735,11.

Nome della Fabbrica: Uffizi.
Indicazione sommaria dei lavori che si propongono: Per la sistemazione della Corte Regia, ove risiedeva la Camera dei Deputati, conservando l’ufizio del Regio Procuratore Generale e facendo la sala per le Udienze Civili nelle stanze che servono d’archivio al già soppresso Magistrato Supremo.

[in calce:] –

Descrizione dei lavori:

Sistemazione definitiva della Corte Regia ove risiedeva la Camera dei Deputati, conservando l’ufizio al Regio Procuratore Generale e facendo la sala per le Udienze Civili ed altro nelle stanze che ora servono d’archivio al già soppresso tribunale del Magistrato Supremo. Con lasciare a disposizione del Regio Governo i locali che ora occupa.

1	Per smontare tutte le gradinate fino alla parete che sostiene le colonne, per tal lavoro si prevedono fra legnaiolo, Bardotti, n. 60 opere che a lire 2 per conguaglio	Legnaiolo lire 120,00
[...]		
2	Per sgombrò di legnami e per portarli ai Regi Magazzini si considerano n. 80 opere fra muratori, pontai e manovali a lire 1,66 l’una per l'altra	Muratore lire 132,80
3	N. 8 giornate di barroccio per il trasporto dei legnami a lire 6 per giornata	Muratore lire 48,00
4	Riduzione della Tribuna: levate le gradinate rimane scoperta l’armatura, per cuoprirla occorre farvi un’armatura prevalendosi dei legnami delle gradinate che siano atti, e sopra questa passarvi una stoa intonacata, sopra l’intonaco sarà passato uno stucco da tirarsi a lustro colla mestola sul disegno dello zoccolo di legname esistente sotto le tribune, questo lavoro si valuta lire 2 il braccio quadro, sono braccia quadre 450 che importeranno	Muratore lire 900,00
5	Occorrono n. 4 porte a comparire queste si potranno prendere dai Regi Magazzini giacché vi sono quelle che servivano per l’antica sala. Per restauro si pongono	Legnaiolo lire 40,00; Magnano lire 32,00; Verniciatore lire 12,00
6	Occorrono n. 4 bussole di nuovo di legname abete di Moscovia con telaio maestro, riquadrerà ciascuna braccia 8 ferrata, e messa a posto per il legnaiolo lire 5 il braccio quadro, e così per ciascuna bussola lire 40 ferramenti, consistenti bilico con rollino e mastietto a nocella, toppa a canale con sua chiave, grucce, staffe e quant’altro lire 14,00 per bussola, verniciatura lire 5 per ciascuna	Legnaiolo lire 160,00; Magnano lire 56,00; Verniciatore lire 20,00
7	Per colorire la nuova parete a similitudine di ciò che esiste, si pongono lire 20 il Cento, sono braccia 500	Imbianc. lire 100,00
8	Braccia 56 cornice di legname simile a quella che esiste sopra lo zoccolo della tribuna, cioè dove stacca l’ordine, a lire 2	Legnaiolo lire 112,00
9	La barra sarà quella che era nell’antica sala e che ora trovasi nei regi Magazzini. Per restauro della medesima e per prolungarla e farvi un cancello se occorra, si pongono	Legnaiolo lire 150,00
10	Si prevedono braccia quadre 400 mattonato a quadroni, arrotato e squadrato, in rattoppo a lire 1,50 il braccio quadro	Muratore lire 600,00
11	Si prevedono braccia 250 pedana alta circa braccia 2 compresa l’armatura, l’assito, tre scale che una nel centro e due sugli estremi, la ringhiera a lire 3 il braccio tutto compreso	Legnaiolo lire 750,00

12	Occorre rifare braccia 1000 stoaia, ed in alcuni punti anche l’armatura, e ciò ove è stata demolita e danneggiata. Nel far questo si prateranno degli sportelli per ventilare la sala da aprirsi dalla terrazza. Tal lavoro si valuta lire 1,50 il braccio quadro	Muratore lire 1500,00
13	Per resarcire le buche che esistono nella rimanente stoaia si prevede	Muratore lire 100,00
14	Per dipingere il soffitto in braccia quadre 1800 si pongono lire 15 il Cento	Imbianc. lire 270,00
15	Per eseguire i lavori contemplati alle Perizie 12, 13, 14 occorrono delle ponteggiature, per mano d’opera per tal lavoro per il trasporto dei legnami, e per il nolo quando non vi siano tanti legnami adattati nei Regi Magazzini, si prevedono	Muratore lire 500,00
16	Per rendere il colore alle mura degli anditi, in braccia 2000 a lire 4 il Cento	Quadratore lire 80,00
17	Si prevedono braccia 400 quadre di intonaco a rattoppo, a centesimi 25 il braccio quadro	Muratore lire 100,00
18	Per cancelli da collocarsi onde il pubblico non penetri dietro la tribuna, e acciò non possa salire le scale, si prevedono braccia 1500 ferro a centesimi 40 la libbra e collocazione	Muratore lire 80,00; Magnano lire 600,00
19	Nella stanza ove ricorre la scala per il tribunale, e dalla quale si accede alla sala di consiglio occorre fare una parete che posa sopra una volta riquadra braccia 114 a lire 1,50 per via della altezza alla quale debbono giungere i materiali, intonacata da ambe le parti	Muratore lire 171,00
20	Occorre una tosta di legname abete di Moscovia riquadra braccia 15 a lire 5 il braccio, ferramenti cioè staffe, vetri, verniciatura e collocazione di cristalli compreso il genere per la collocazione supple il vuoto per pieno	Legnaiolo lire 75,00; Magnano lire 6,00; Verniciatore lire 5,00; Vetraio lire 30,00
21	Per riprendere il colore ove occorra si prevedono	Quadratore lire 40,00
22	Per sistemazione di campanelli, ferri da tende	Muratore lire 50,00; Legnaiolo lire 20,00; Magnano lire 30,00
23	Nell’archivio che ora serve per conservarsi le carte del soppresso tribunale del Magistrato Supremo sarà fatta la sala per le Udienze Civili e perciò ottenere occorre fare un divisorio largo braccia 24 compreso altro divisorio. Per fare lo stesso del fondamento considero per braccia 8 di altezza, si hanno braccia quadre 192 che a lire 1 il braccio	Muratore lire 192,00
24	Muro lungo braccia 24 alto braccia 21 sono braccia 504 a lire 2	Muratore lire 1008,00
25	Occorre fare un arco a rottura del diametro di braccia 10 a tutto sesto, sviluppa braccia 18, sarà grosso cent. 75 nel cervello, sull’impostare braccia 1, largo braccia 1.33 con leghe, si valuta lire 10 il braccio andante e così	Muratore lire 180,00
26	Per demolire il muro e riprendere i pilastri, annestare il mattonato si prevedono in tutto	Muratore lire 60,00
27	Occorre una porta di noce alta braccia 4.50, larga braccia 2.33 che trovasi nei Regi Magazzini, per restauro e verniciatura	Muratore lire 8,00; Legnaiolo lire 10,00; Magnano lire 10,00; Verniciatore lire 6,30
28	Per un bussolone da prendersi come sopra, per restauro e collocazione	Muratore lire 10,00; Legnaiolo lire 14,00
29	Occorrono n. 7 aperture di nuovo, compreso gli archi, a Fabbrica, l’una per l’altra compreso i pietrami si valutano lire 25	Muratore lire 175,00
30	N. 7 affissi da prendersi dai magazzini, per restauro, apposizione, verniciatura	Muratore lire 28,00; Legnaiolo lire 14,00; Magnano lire 14,00; Verniciatore lire 21,00
31	Si prevedono braccia 100 parete per chiudere delle aperture a lire 1,50 il braccio	Muratore lire 150,00
32	Per riduzione della pedana servendosi dei legnami di quelle esistenti	Legnaiolo lire 60,00

Firenze, li 6 settembre 1852

Ricapitolazione:
I lavori di Muratore ascendono a £ 5992,80;
Idem di Legnaiolo a £ 1525,00;
Idem di Scalpellino a £ – ;
Idem di Magnano a £ 748,00;
Idem di Verniciatore a £ 64,30;
Idem Quadratore £ 490;
Idem Vetraio £ 30,00
Sommano £ 8850,10
Si aggiunge il decimo per spese impreviste in £ 885,01
In tutto £ 9735,11

Firenze, li 6 settembre 1852

I lavori sopra descritti, attesa la loro natura, non possono eseguirsi che a conto e nota. Non ho portato somma per sgombrò dell’archivio essendomi ignoto ove debba essere trasferito, perché credo pendano degli studi per la sistemazione degli archivi in generale.

L’architetto Francesco Mazzei

DOC. 40

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38

Perizia n. 16 del 1852, relativa al progetto di una nuova scala di accesso alla Galleria degli Uffizi, continuando quella che conduce alla Libreria Magliabechiana, datata 09/09/1852

[a dx:] R.a.624
Direzione Generale dei lavori d’Acque, Strade e Fabbriche Civili dello Stato.
Sezione delle fabbriche civili. Circondario di Firenze.
Perizia n. 16. Lavori di miglioramento. Anno 1852.
Architetto Francesco Mazzei.
Somma presagita dall’architetto £ 24639,56.

Nome della Fabbrica: Uffizi.
Indicazione sommaria dei lavori che si propongono: Una nuova scala per la Galleria degli Uffizi, continuando quella che conduce attualmente alla Libreria Magliabechiana.

[in calce:] –

Descrizione dei lavori:

1	Fondamento di due pilastri per sostenere il muro della nuova scala per il tratto ove traversa la corte che precede le stalle addette allo stabile del General Comando, larghi ciascuno braccia 1.50, lunghi braccia 2.75 e riquadrano braccia 4.13, si calcola la profondità di braccia 12 per ciascuno, e così in tutto braccia 24, occorrono braccia cube di sterro n. 99, a cent. 12 a £ 1 compreso la sbarratura e trasporto allo scarico, se ne prevedono però braccia 150	Muratore lire 150,00
2	Muro di fondamento ricuba braccia 99.12, prevedendo il caso però di dover rifondare i muri delle fabbriche ove debbono ristare i pilastri, si pongono braccia 200, che a £ 2 il braccio cubo compreso le occorrenti leghe	Muratore lire 400,00
3	I pilastri sono larghi braccia 1.25, aggettano braccia 0.75, sono alti ciascuno braccia 6 e così in tutto braccia 12, saranno costruiti con bozze di pietra squadrate spianate, e ben collegate con i contigui muri; tale lavoro si valuta £ 10 il braccio andante, e così vi occorreranno	Muratore lire 120,00
4	L’arco sarà mosso, grosso braccia 1 e terminerà grosso braccia 1.16. Si propone costruirlo a sesto acuto perché non abbiamo ritesto che da una parte. Sarà mosso con buone leghe a sella in n. 4 per parte che entreranno nei contigui muri, quindi a lavoro di laterizio con delle leghe a sella a piacere, e con serraglio di pietra. L’arco predetto nel suo sviluppo forma braccia 11, le quali si valutano £ 14 il braccio compreso l’armatura, e quant’altro per renderlo ultimato	Muratore lire 154,00
5	Sopra detto arcone saranno fatte delle spianate di leghe squadrate e piombate, cominciando da una di due pezzi soltanto, connesse sul serraglio, ed aventi presa nei muri vecchi, la seconda sarà in tre [pezzi] per collegare, quindi un'altra di due pezzi e così di seguito. La lunghezza è braccia 6.50, l'altezza braccia 3.50, grossezza braccia 1.25, sono braccia quadre 22.75, si valutano £ 10 il braccio andante	Muratore lire 227,50
6	Muro da costruirsi sopra quest’arco, ed in continuazione fino che si trova quello che limita il Medagliere, lungo braccia 16, alto braccia 38, grosso in conguaglio cent. 80, sono braccia quadre 608.00	Muro medio della scala, grosso cent. 75, lungo braccia 20, alto braccia 20, sono braccia quadre 400.00
	Detto esterno dalla parte dell’ufizio dello Stato Civile, alto braccia 26, lungo braccia 30, sono braccia quadre 780.00	
	Detto del lato che guarda la caserma dei Veliti, lungo braccia 12, alto in conguaglio braccia 30, [sono] braccia quadre 360.00	
	Per ingrossare il muro sul primo ripiano e per casi imprevisti si pongono braccia quadre 300.00	
	Sommano braccia quadre 2448.00;	
	Le braccia quadre 2448.00 intonacate a regolo, costruite con leghe, tutto compreso si valutano £ 2 il braccio quadro, non escluse le ponteggiature	Muratore lire 4896,00
7	Volterrane per i ripiani in n. 3, braccia quadre 288, più per uno strombo braccia 120 superficie sviluppata, riquadrano in tutto braccia 408.00	
	Controvolte per i ripiani braccia 200.00	
	Sommano braccia quadre 608.00	
	Le braccia quadre 608.00 volterrana si valutano £ 2 il braccio quadro compreso i rin fianchi, ghiere, sproni, controvolte ove occorra, centine, ponteggiature	Muratore lire 1216,00
8	Mattonati sopra i ripiani braccia quadre 220, saranno fatti a quadroni squadrati ed arrotati, si valutano £ 1.50 il braccio quadro	Muratore lire 330,00
9	Tettoia ad una pendenza per non murare acqua, lunga braccia 32 larga colla pendenza braccia 13, sono braccia quadre 416, la tettoia esistente è braccia [quadre] 280, compreso il disfacimento e ricostruzione si valuta £ 1.50 il braccio quadro, le rimanenti braccia quadre 136 che occorrono tutte di nuovo si valutano £ 3 il braccio quadro, così in tutto	Muratore lire 828,00

Appendice documentaria

^[1] Collocato vicino a San Pier Scheraggio

^[2] Collocato nella testata sud del braccio orientale degli Uffizi

10 Il muro che limita il Medagliere e stanze sottoposte ove deve posare la scala, per un lato va spellato di cent. 50 di grossezza e ciò per ottenere una larghezza come ha la scala esistente per accedere alla Libreria, siccome rimarrebbe troppo smembrato proporrei ricostruirlo a rottura, è alto braccia 38 lungo braccia 18, forma braccia quadre 684 che a £ 3 il braccio quadro compreso le leghe a piacere dell'architetto, e quant'altro Muratore lire 2052,00

11 Il posare del Medagliere a palco così rimane un'intercapedine fra questo e le volte che cuoprono due stanze sottoposte, e sul ripiombo del Medagliere suddetto come si scorge dai disegni. Queste volte pingono sopra un muro che riposa in falso. Anni indietro per questo fatto la volta sottoposta pericolava, il muro in falso fu scaricato con farvi un arco, questo giovò alla volta, ma l'arco pinge sulla facciata. Io proporrei adunque di demolire le volte ed il muro che è in falso, e consolidare così tutto. Per questa demolizione e le altre necessarie, e per mettere in stato di sostenenza i palchi e tettoia nel tempo che si eseguisce il muro a rottura, calcolato che la maggior parte dei materiali possono mettersi in opera, si prevedono per lo scarico soltanto, e per le puntellature Muratore lire 200,00

12 Sopra i vecchi muri si prevedono braccia quadre 300 intonaco a regolo, che a centesimi 30 il braccio quadro Muratore lire 90,00

13 Nella stanza dove si demoliscono le volte occorre di stoiare il palco che esiste al Medagliere, e che fu fatto — per quanto sembra — per mettere quella stanza a livello con la Galleria, sono braccia quadre 170 che a £ 1,33 il braccio quadro, compreso l'armatura staccata ed intaccata, gli intonachi, e quanto è necessario a rendere tutto ultimato Muratore lire 226,10

14 N. 58 scalini da estrarsi dalle cave delle colonne lunghe, colle prese braccia 5,50, di pianta cent. 80, alti cent. 25 più la pendenza di 6 danari con bastone e listello, in tutto eguali a quelli della scala che ascende alla Libreria Magliabechiana che saranno lavorati e tirati come quelli; per lo scalpellino — compresa l'assistenza per la collocazione — si pongono £ 10,50. Per valore di pietra, abbozzatura e vettura £ 8,50, in tutto per ogni scalino £ 19. Per muratura, compreso mano d'opera, calcina e quant'altro £ 6. Più N. 29 scalini con rivolta quali per la muratura si valutano il medesimo, per lo scalpellino £ 21, tutto compreso così Muratore lire 522,00; Scalpellino lire 1711,00

15 Pilastri simili in tutto a quelli esistenti sul ripiano della Libreria suddetta, i quali saranno egualmente lavorati e tirati, sono alti braccia 5,33 in faccia cent. 75; se hanno una rivolta compreso questa, sono larghi cent. 90, se ne hanno due braccia 1,05, aggettano indistintamente cent. 15. Per ogni ripiano occorrono 3 pilastri che ne formano uno a tre facce; sono così N. 3 pilastri che per lo scalpellino — compresa l'assistenza — si valutano £ 14, per valore di pietra £ 10, così £ 24 ciascuno, e per ciascun ripiano £ 72. I ripiani sono 3 Scalpellino lire 216,00

16 Zoccoli e basi per i descritti 3 pilastri come quelli che esistono, per lo scalpellino si pongono per ciascuno £ 9, per cavatura £ 4, così £ 13; per ciascun ripiano £ 39. I ripiani sono 3, così Scalpellino lire 117,00

17 Doppio capitello per ogni pilastro modinato come quelli che ora vi sono, a tre facce. Per ciascun capitello, per lo scalpellino £ 17. Per pietrame cava, vettura £ 7, in tutto £ 24, sono tre così £ 72 per ripiano, ed essendo 3 ripiani Scalpellino lire 216,00

18 Oltre il descritto pilastro a tre facce, in ogni ripiano occorrono tre pilastri più, che due con una rivolta ed una con due rivolte. Ripeteremo l'ammontare dei tre pilastri come alle partite n. 15, 16, 17 valutando a parte le rivolte, sebbene debbano formare tutto un pezzo in esecuzione, così si riportano Scalpellino lire 549,00

19 Fascione o ghiera centinata a forma della curva della volta con mostra quanto il pilastro. Sono tre ghiere per ripiano, in tutte N. 9, ciascuna sviluppa braccia 8, così braccia 72, per lo scalpellino si pongono — compresa l'assistenza — £ 2,50 per pietra, vettura £ 1,50, per ciascun braccio £ 4, così Scalpellino lire 288,00

20 Mostre di pilastro nelle cantonate, e ai pilastri rammentati alla partita N. 18, aggettanti da per tutto cent. 15, ne occorrono N. 20 alti come i pilastri, compreso l'imoscapo e sommoscappo, braccia 5,33. Per ciascuna mostra, per lo scalpellino si pongono £ 7 per cava, vettura £ 3, in tutto £ 10; come si è detto sono 20 mostre, così Scalpellino lire 200,00

21 Basi e zoccoli per dette mostre, per mano d'opera assistenza per ciascuno £ 3, per pietrame £ 1, così £ 4; sono N. 20 Scalpellino lire 80,00

22 Doppio capitello per dette mostre, per ciascuno per lo scalpellino si pongono £ 4, per cava £ 1, così £ 5, e sono N. 20 Scalpellino lire 100,00

23 Mostra centinata aggettante cent. 15 sopra detti pilastri che rigirano la volta, e ghiere. Ciascuna mostra ha uno sviluppo di braccia 8, per lo scalpellino £ 1 per la cava, vettura cent. 75, per ogni braccio £ 1,75, per ogni mostra £ 14. Ne occorrono 28 in tutti, così sono Scalpellino lire 392,00

24 Ricorso del secondo capitello che rigira le branche all'impostare delle volte, vi è una branca, così occorrono braccia 36, più quelle che rigirano all'impostare della volta che comprende le due ultime branche braccia 60, in tutto braccia 96; per lo scalpellino £ 2,33 per diritta di cava abbozzatura, cent. 80 per ogni braccio, così in tutto £ 3,13 il braccio Scalpellino lire 300,48

25 Cardinaletto per le finestre come quelle che esistono per le finestre rettangolari sopra i ripiani, e per le lunette se ne prevedono braccia 170, per lo scalpellino £ 1,33, per pietra £ 1, per ogni braccio £ 2,33 Scalpellino lire 396,10

26 Per muratura di N. 6 pilastri e 3 ghiere per ogni ripiano si pongono £ 400 compreso armature, ponteggiature; sono N. 3 ripiani, così Muratore lire 1200,00

27 Per muratura delle mostre dei pilastri e ghiere, per ogni ripiano si pongono £ 80 tutto compreso come sopra, così per 3 ripiani Muratore lire 240,00

28 Per muratura della fascia di rigiro in braccia 96, si pongono £ 2 il braccio Muratore lire 192,00

29 Per la muratura del cardinaletto non si pone somma veruna misurandosi vuoto per pieno lire —.

30 Per ogni scalino sarà collocato un balaustro con sua cimasa superiormente come dal disegno, la cimasa compresa la rivolta sul ripiano ne occorre braccia 35, le quali si valutano £ 8 per ogni braccio compreso pietrame fattura ed assistenza, e collocazione al posto, più N. 35 balaustri a £ 16 per ciascun, per muratura della cimasa e balaustri £ 5 Muratore lire 175,00; Scalpellino lire 840,00

31 Zoccolo di rigiro sopra l'imbasamento braccia 100 a £ 2 per lo scalpellino e muratura Muratore lire 100,00; Scalpellino lire 200,00

32 N. 2 lunette di legname abete simili a quelle esistenti sul primo ripiano, per il legnaiolo si pongono per ciascuna in ragione di £ 5 il braccio e riquadrano ciascuna braccia 9, così £ 45 compreso le bacchette e collocazione dei vetri e cristalli. Per le staffe e grappe per il magnano £ 3; per cristalli per il vetraio in ragione di £ 2 il braccio quadro, £ 18; per verniciatura in ragione di cent. 30 il braccio quadro, £ 5,40; per collocazione £ 5 Muratore lire 10,00; Legnaiolo lire 90,00; Scalpellino lire —; Magnano lire 6,00; Verniciatore lire 10,80; Vetraio lire 36,00

33 N. 8 terrazzini con telaio maestro larghi braccia 2,66, alti 5,66 di legname abete, formano ciascun braccia 15,06 a £ 5 il braccio, per il legnaiolo tutto compreso come sopra, £ 75,30; ferramenti con due squadre e 4 mastietti a T, serrame a gancio, per due fermi e staffe £ 24 per ciascun terrazzo per cristalli £ 24; per verniciatura £ 7,20, per collocazione £ 3 Muratore lire 24,00; Legnaiolo lire 602,40; Scalpellino lire —; Magnano lire 192,00; Verniciatore lire 57,60; Vetraio lire 192,00

34 Stoia che cuopre le due ultime branche di scala, compreso l'armatura composta di N. 4 centine intaccate, almeno correnti, intonacatura lunga braccia 22, e larga nel suo giro braccia 16, sono braccia quadre 352, si valuta tutto compreso £ 2 il braccio quadro Muratore lire 704,00

35 Occorre smontare il cancello che esiste a caposcala e collocarlo ai due pilastri da farsi in fronte all'ingresso della Libreria, per tal lavoro si prevede fra muratore, scalpellino e piombo Muratore lire 20,00; Scalpellino lire 40,00

36 Occorre smontare il cancello alla scala attuale della Galleria e collocarlo — quando si trovi opportuno — alla scala che si sostituisce dopo la prima branca, compresa la spesa di riduzione Muratore lire 30,00; Legnaiolo lire 20,00; Magnano lire 100,00

37 Sarà chiuso con soprammattone ove si cava il cancello, occorrono braccia quadre 50 a £ 1,50 per via dello scomodo Muratore lire 75,00

38 Per una porta di noce che esiste al magazzino per restauro Muratore lire 10,00; Scalpellino lire 20,00; Magnano lire 8,00; Verniciatore lire 6,30

39 Due vetratoni come dal disegno, sopra l'ultimo ripiano all'ingresso della Galleria di legname noce, che riquadrano braccia 30, per il legnaiolo si pongono £ 10 il braccio quadro. Ferramenti limati a lima fine per detti vetratoni in terzo £ 50 per ciascuno compreso la toppa. Pomiciatura a olio e mano di vernice a cent. 40 il braccio; cristalli e collocazione Muratore lire 30,00; Legnaiolo lire 300,00; Scalpellino lire 20,00; Magnano lire 100,00; Verniciatore lire 24,00; Vetraio lire 53,33

40 Per riquadratura della scala e della parete del Medagliere, braccia quadre 2500 a £ 6 il Cento per ponteggiatura Muratore lire 60,00; [Quadr.] lire 150,00

41 Per le ringhiere alle finestre si prevedono libbre 1000 di ferro che a cent. 40 la libbra, verniciatura, collocazione e impiombatura Muratore lire 24,00; Scalpellino lire 40,00; Magnano lire 400,00; Verniciatore lire 20,00

Sommano: Muratore lire 14305,60; Legnaiolo lire 992,40; Scalpellino lire 5745,58; Magnano lire 806,00; Verniciatore lire 118,70; Vetraio lire 281,33; Quadratore lire 150,00

Firenze, li 9 settembre 1852

Se il lavoro non deve eseguirsi a conto e nota, proporrei in questo caso un cottimo a misura.

Recapitolazione:
I lavori di Muratore ascendono a £ 14305,60; Idem di Legnaiolo a £ 992,40; Idem di Scalpellino a £ 5745,58; Idem di Magnano a £ 806,00; Idem di Verniciatore a £ 118,70; Idem di Vetraio a £ 281,33; **Idem di Quadratore a £ 150,00**
Sommano £ 22399,61

Si aggiunge il decimo per spese impreviste, assistenze in £ 2239,95

In tutto £ 24639,56 L'architetto Francesco Mazzei

DOC. 41
ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38
Lettera dell'architetto Francesco Mazzei al direttore generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti relativamente allo studio della nuova scala di accesso alla Galleria degli Uffizi, datata 18/09/1852

[a sn:] n. 14
 [a dx:] R. a 624

Illustrissimo Signore, allorché sotto dì 3 agosto presente passato rendeva conto a Vostra Signoria Illustrissima delle trattative corse con i signori cav. Presidente e cav. Procuratore Generale della Corte Regia sulla definitiva sistemazione dell’ufficio loro, rimetteva tutte le carte e documenti credendo per allora aver soddisfatto a quanto mi era stato commesso. In seguito però degli esami da Vostra Signoria Illustrissima fatti sull’avanzato progetto, non sembrandogli che fosse sciolto il programma avanzato dal Regio Governo, mi richiamò ad esaminare se potevasi trarre altra scala per accedere alla Real Galleria, e mi ventilò pure che se fosse stato possibile, sarebbe stato desiderabile poter ciò conseguire prolungando quella che conduce alla Libreria Magliabechiana. Mi invitò ad esaminare e concertare se potevasi, in deroga al progetto avanzato, riunire all’ufizio del Regio Procuratore Generale la sala per le Udienze Civili ed altri usi a quella inerenti, prevalendosi dell’archivio del già soppresso tribunale del Magistrato Supremo che è contiguo. Ricevei incarico infine di compilare una dettagliata stima di tutti i lavori necessari a dar compimento al progetto in questione nel senso da V.S. Ill.ma tracciato. In disarcio della commissione ricevuta tornai a concertare col sig. cav. Presidente sulle variazioni da indursi sul progetto da esso avanzato per la sistemazione dell’ufizio. Niuno ostacolo incontrai ed anzi ravvisò la riunione assai vantaggiosa per le discipline. Mi accinsi dunque a fare una dettagliata stima che qui unisco, e dalla Perizia N. 15 rilevasi che vi occorrono £ 9735.11, compreso il decimo per le spese d’assistenze. Il primo progetto ammontava a £ 6500 ma non era stato calcolato il decimo, ed era approssimativa la cifra annunziata nel rammentato rapporto de 13 agosto presente passato. Non vi erano poi innovazioni nei locali per le Udienze Civili che rimanevano tali quali ora sono. L’aumento però sembra abbastanza compensato dalle migliori discipline che si possono conseguire per il Tribunale e dalla maggior libertà che acquistano le stanze a terreno che vengono abbandonate dalla Corte Regia.

Tutto ciò adunque che è velato color celeste al piano terreno rimarrebbe in servizio della Corte Regia, ogni restante sarebbe a disposizione del Regio Governo per uso di archivi perché le stanze sono vaste e suscettibili di qualunque carico, e se non sono luminate abbastanza, a tergo ve ne sono altre più piccole capaci pure di contenere molti volumi e bastantemente luminose, per fare per chi lo desideri i necessari esami e studi. Anche il mezzanino in parte rimarrà a disposizione, dico in parte perché il sig. cav. Presidente non poté decidersi sul numero delle stanze che potevano occorrere ancora, sistemato che sia l’ufizio nel modo da V.S. Ill.ma tracciato. Le destinazioni per la sala Criminale, per la Cancelleria ed ufizio del cav. Presidente, rimangono tali e quali erano nel primo progetto, e sono velate anche queste color celeste, e rimangono al primo piano.

Le definizioni degli altri locali piano per piano vedonsi con annotazioni indicate nelle diverse piante.

Ho redatta una Perizia a parte perché i lavori in questione per la loro natura non possono eseguirsi che a conto e nota.

Non mi sono occupato della sistemazione degli archivi perché non aveva dati né commissione speciale; così non conoscendo ove vorrà trasferirsi il già archivio del soppresso Magistrato Supremo, mi sono trovato impossibilitato di indicare, anche approssimativamente, la spesa di traslocazione.

Dato sfogo a quanto V.S. Ill.ma mi aveva commesso sul progetto di sistemazione dell’ufizio che sopra; mi sono accinto a fare degli esami sulla possibilità di fare altra scala per accedere alla Galleria dello Stato.

Per notizie raccolte, riscontrai che in origine la scala della Galleria era quella ora in servizio delle Regie Possessioni. La percorsi ma la trovai viziosa e non decente; il suo miglioramento sarebbe la possibilità di avere un comodo atrio o ricetto.

Esaminai pure la scala che conduce al corridore che è maestosa e grandiosa, ma dovendola continuare sarebbe necessario diminuire l’ufizio del Tribunale di Prima Istanza che ha invece bisogno di essere ampliato.

Abbandonai adunque lo studio di queste scale perché impegnavano in vistose spese, arrecavano incomodo ad altre destinazioni, e perché con i loro sbocchi inducevano una nuova classificazione degli oggetti che si conservano nella galleria predetta.

Feci adunque i miei studi per la scala che conduce alla Libreria Magliabechiana, e sono questi appunto che ho l’onore di sottoporre all’esame di V.S. Ill.ma unitamente alla Perizia estimativa commessami.¹

[nota in alto a sn:] 1. i disegni sono in una cartella a parte.

Nella mia tenuità sembrami che questo progetto sciolga il programma e presenti i desiderabili vantaggi.

Sulla convenienza, decenza, comodità e grandezza della scala, sembra che non possa elevarsi dubbio quando si faccia confronto con quella che arriva al piano del già Teatro Mediceo, e che poi con altro ordine, e men rapidamente prosegue fino alla Galleria.

Per lo sbocco, cadendo questa nella stanza fra la Scuola Toscana e la Tribuna, facendo un’apertura sulla Galleria degli Uffizi, si ha comodo, e variato poichè si vede la fuga delle scuole appena entrati e si accede alla Galleria braccia 130 più sopra allo sbocco della scala attuale. I custodi, come ora, potrebbero rimanere nella Galleria quando non si trovasse più conveniente tenerli nella stanza che ora serve a conservare medaglie e monete. In questo caso a mio credere si avrebbe un miglioramento notabile perché si enterebbe subito in Galleria e non si vedrebbero altrimenti i custodi, ed attrezzi per mazze, ed ombrelli, ove gli amatori visitano e copiano. Il Medagliere potrebbe essere trasferito altrove perché mi consta che vi sono tre stanze nuove presso la loggia dei Lanzi che non hanno anche destinazione, e l’ultima di quelle sarebbe opportunissima.

Anche per la Classazione poco o nulla vi sarebbe a fare, la distanza fra l’accesso che ora esiste e quello che si proporrebbe non è sensibile.

Ora l’amatore appena entrato comincia a visitare e così prosegue, ritornando bisogna che ripercorra oziosamente lo spazio già percorso.

Ora qual male che anticipi a fare queste braccia 130 oziosamente per cominciare i suoi esami?

Ritornando non deve ripercorrerle altrimenti perché prende il nuovo ingresso.

Adottando adunque questo progetto si soddisfa come ho già notato al programma, non si hanno gravi ostacoli, e la spesa neppure è eccessiva sommando a £ 22399.61 senza il decimo, compreso questo che è cosa indispensabile a £ 24639.56.

La scala esistente rimane sempre intatta e, se si vuole, anche in guisa da potersene servire in qualche circostanza.

Nelle piante piccole è delineata tutta la parte lunga degli Uffizi, ed è indicata la precisa ubicazione della nuova scala.

Come rilevasi dallo sviluppo occorrono n. 3 branche di nuovo, nei tagli ho disegnato soltanto queste, il medagliere e le stanze sottoposte, non facendo conto della scala esistente. Nella pianta però sono tracciate anche le branche di quella.

Quando si adottasse per l’esecuzione di questa scala, il sistema del cottimo sarebbe necessario farlo a misura e non mai in tronco.

Se altri schiarimenti possono occorrere in proposito a Vostra Signoria Illustrissima sarò sollecito di corrispondervi.

Intanto lusingandomi avere corrisposto a quanto mi incombeva, passo all’onore di confermarmi con distinta stima ed ossequio

Di Vostra Signoria Illustrissima Firenze, li 18 settembre 1852 Devotissimo e obbligatissimo servitore Francesco Mazzei

DOC. 42
ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38
Pianta del piano terreno del braccio est degli Uffizi (disegno su carta acquerellato) corredata da lettere e scritte corrispondenti alle funzioni d'uso espresse nella legenda, databile 18/09/1852

Titolo: “Tavola I. Piano terreno degli Uffizi Lunghi”
 Appunti sulla pianta del piano terreno: “Loggia degli Uffizi Lunghi”; “Sala delle Udienze Civili”; “Sala di Consiglio”
 Legenda: “1. Uffizio del Regio Procuratore Generale”; “2. Archivio del già soppresso Tribunale del Magistrato Supremo da ridursi per le Udienze Civili ed altri usi in servizio della Corte Regia”; “3. Accesso per i carcerati che debbono essere tradotti al giudizio”; “4. Scala segreta per gli impiegati, che comunica con la sala Criminale, con l’ufizio del Presidente Cancelleria”; “5. Scala che conduce al mezzanino, ove dovrà essere la Camera di Disciplina dei Procuratori, ed altri usi che potessero mancare a terreno”; “6. Sala di Udienza succursale, per servire all’occorrenza per i Giudizi Civili e Criminali”; “7. Luogo ove muove la scala che deve ascendere alla Galleria dello Stato”; “8. Ingresso alla scala che porterà alla sala Criminale della Corte Regia”; “N.B. Le altre stanze che non hanno numero vengano rilasciate dalla Corte Regia, e tornano allo Stato per altri usi”
 Scala: “Scala di braccia 120 fiorentine”; “N.B. Le piante in questa proporzione sono state ricavate da alcune che erano in archivio; vi sono state fatte le varianti, non si garantisce però l’esattezza geometrica perché per ristrettezza di tempo non si sono potuti fare riscontri”.

DOC. 43
ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38
Pianta del piano mezzanino del braccio est degli Uffizi (disegno su carta acquerellato) corredata da lettere corrispondenti alle funzioni d'uso espresse nella legenda, databile 18/09/1852

Titolo: “Tavola II. Mezzanini”
 Legenda: “a. Archivio Diplomatico”; “1. Archivio delle Regie Rendite”; “2. Scala che condurrebbe alla sala Criminale che ora serve anche per la Galleria”; “3. Attual Cancelleria della Corte Regia. Più vicino alle scale suddette saranno ricavati gli usi che mancano a terreno per l’ufizio ridetto, ogni rimanente sarà abbandonato e potrà essergli data altra destinazione”; “4. Attuale ufizio del Presidente”; “5. Scala che conduce alla libreria Magliabechiana ed ingresso della medesima”; “6. Prima branca della nuova scala per accedere alla Galleria dello Stato”; “7. Soffitte”
 Scala: “Scala di braccia 80”.

riuniti sotto il titolo di *Archivio generale di Stato* proposta posteriormente al Rescritto de 30 settembre 1852; “corte”; “corte”; “Loggiato degli Uffizi”
 Legenda: “Annotazioni”; “Ufizio del R. Procuratore Generale”; “Ufizio della Corte Regia”; “1. Sala per le Udienze Civili”; “2. 2. Stanze diverse per le Toghe degli Avvocati, e Procuratori”; “3. Sala di Consiglio”; “4. Scaletta segreta di legname che conduce alla stanza del cav. Presidente”; “5. 6. Sale succursali”; “7. Ingresso ai carcerati da Baldracca”; “8. 9. Carceri”; “10. Calorifero”; “11. 11. 11’. Stanze diverse per uso di Camere d’Accuse, per Camera di Disciplina. Sopra i numeri 11. 11. corrispondono due stanze ove è ora la Libreria”; “12. Scala interna che conduce alla Sala per le Udienze Criminali, e stanze annesse al Primo Piano”; “Archivio Centrale”; “13. 13’. 13”. Stanze destinate per contenere l’Archivio del Monte Comune, e del Demanio. Sopra i numeri 13’. corrisponde il già Ufizio del Presidente che cede agli Archivi, e sopra i numeri 13”. la già Camera di Disciplina che cede pure agli Archivi”; “14. Ingresso all’Archivio Centrale”; “Archivio per ricovrarsi i libri che ora sono in S. Pietro Scheraggio quando non sia superiormente disposto altrimenti”
 Scala: –

Neroni
 Bicchierni
 Bonaini
 F. Mazzei arch.

Titolo: “Tavola III. Mezzanino”
 Appunti sulla pianta del piano terreno: “corte”
 Legenda: “Annotazioni”; “Corte Regia”; “1. Scala che prosegue al Primo Piano indicata a terreno con N. 12”; “2. Stanza per i Testimoni”; “3. Ufizio del Presidente Libreria”; “3’. Scala di legno per comunicare dall’Ufizio del Presidente alla Cancelleria”; “Archivio Centrale”; “4. 4. 4. Stanze per gli Impiegati Subalterni dell’Archivio”; “4’. Stanze che servivano per il Presidente che si sono nominate a terreno”; “5. 5. 5. Stanze per Documenti meno pregevoli”; “6. Archivio delle Regie Rendite”; “7. Scala per l’Archivio Centrale”; “8. Scala che condurrà alla Sala Criminale, e alla Cancelleria, e proseguendo arriva alla Galleria”; “9. Scala che conduce alla Libreria Magliabechiana”
 Scala: –

Neroni
 Bicchierni
 Bonaini
 F. Mazzei arch.

Titolo: “Tavola IV. Primo Piano”
 Appunti sulla pianta del piano terreno: “tetto”; “tetto”; “corte”; “corte”
 Legenda: “Corte Regia”; “1. Sala per le Udienze Criminali”; “2. Andito che libera tutto”; “3. Stanza ove sbocca la scala marcata a terreno con N. 12”; “4. Sala di Consiglio”; “5. Stanze per i Testimoni, e sopra a queste Stanza per gli Avvocati e Procuratore Generale”; “6. Scalette che conducono a queste stanze, una di queste si propone portarla alla Galleria superiore, in legname però per non aggravare, e ciò per andare a riguardare i tetti, ed altro”; “7. Cancelleria della Corte Regia”; “8. Scala Principale”; “9. Scala della Galleria”; “10. Libreria”; “10’. Luoghi comodi”; “Archivio Centrale”; “11. 12. 13. Archivio Diplomatico con scaffali chiusi”; “14. Riformagioni e Conventi Soppressi”; “14’. Archivio dei Tribunali”; “15. Archivio delle Decime”; “16. Stanze per Archivisti”; “17. Stanza per il cav. Soprintendente”; “18. Altra stanza per Archivista”; “19. Stanze per Custodi”; “20. Stanze per Impiegati anzi per Archivio”; “21. Stanza per un Impiegato degli Archivi Amministrativi”; “22. Ingresso”; “23. Scaletta segreta che comunica col mezzanino e col terreno”; “24. Archivio Mediceo”
 Scala: –

F. Mazzei arch.
 Neroni
 Bicchierni
 Bonaini

DOC. 51

ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38 [trascrizione parziale]
Perizia n. 16bis del 1853, relativa ai lavori per collocare la Corte Regia nell'antico Teatro Mediceo, datata 15/01/1853

[a sn:] n. 27
 [a dx:] R. a 77
 Direzione Generale dei lavori d’Acque, Strade e Fabbriche Civili dello Stato.
 Sezione delle fabbriche civili. Circondario di Firenze.
 Perizia n. 16bis. Lavori di miglioramento. Anno 1853.
 Architetto Francesco Mazzei.
 Somma presagita dall’architetto £ 19395,01.

Nome della Fabbrica: Fabbricato degli Uffizi.
 Indicazione sommaria dei lavori che si propongono: Riduzioni per collocare la Corte Regia nell’antico Teatro Mediceo e locali annessi.

Epilogo dell’ammontare di ciascheduna arte:

Muratore £ 9622,34
 Legnaiolo £ 6919,50
 Scalpellino £ 196,50
 Magnano £ 454,00
 Verniciatore £ 429,10
 Imbianchino £ 816,00
 Vetraio £ 34,00
Imprevisti £ 923,57
 Totale £ 19395,01

a opera;
 Monti Bracci Ceccherini [in società];
 Paoli Federigo;
 Simonetti;
 Zampini;
 Ghigi e Mancini [in società];
 Cremoncini;

[in calce:] Approvata da Risoluzione Sovrana del 2 febbraio 1853

Descrizione dei lavori:
 Esiste già una Perizia segnata di N. 16 e datata 6 settembre 1852⁴ ove era prevista la spesa per ordinare la sala per le Udienze Criminali e per l’ufizio del Presidente. In forza della sistemazione degli Archivi le destinazioni hanno sofferto alterazioni sensibili, quindi riporterò le partite di quella Perizia non assegnando prezzo a quei lavori che non occorrono altrimenti, riportando i lavori a prezzi di quelli che rimangono a farsi, ed aggiungerò in fine i lavori che occorrono di più e che non erano contemplati in quella Perizia.
1, 2, 3Non hanno altrimenti luogo per essere eseguiti i lavori
4 Non corre altrimenti per essere stato variato pensiero
 [...]
 7, 8 Non corrono altrimenti
 [...]
 14 Per dipingere il soffitto in braccia quadre 1400 si pongono lire 15 il Cento
 Quadratore lire 210,00
 [...]
 16 Per rendere il colore alle mura degli anditi, si prevedono braccia 2000 a lire 4 il Cento
 Quadratore lire 80,00
 [...]
 21 Per riprendere il colore ove occorre si prevedono
 Quadratore lire 40,00
 [...]
 32 La tribuna esistente nell’attuale sala per le Udienze Civili sarà trasportata in San Piero Scheraggio [...]
 Muratore lire 150,00

Qui cominciano i lavori non contemplati nella Perizia superiormente indicata. Si proseguono ad indicare i lavori reclamati in San Piero Scheraggio per collocarvi la sala delle Udienze Civili, dopo di questi si descriveranno quelli per la sala delle Udienze Criminali, infine quelli per gli uffizi e per le stanze ove dovrebbe essere trasportato l’Archivio del soppresso Magistrato Supremo.
33 Nell’antico coro sarà fatta una scaletta a collo, o a spirale, e ciò per comunicare dall’uffizio del Presidente alla sala del Consiglio delle Udienze Civili; vi occorrono n. 40 scalini, si considera per ogni scalino lire 7, compreso la ringhiera di legno, cimasa e quanto si faccia a tosta per montatura di detta scala, si ponghino per il muratore lire 40. Per il caso che la scala predetta debba farsi a collo, si aggiunge l’importare di una ringhiera di ferro con suo bracciolo, e così in tutto
 Muratore lire 40,00; Legnaiolo lire 280,00; Magnano lire 80,00
 [...]
 35 Per imbiancare il coro [di San Piero Scheraggio] sopra e sotto, si prevedono braccia 500 che a lire 2 il Cento
 Quadratore lire 10,00
 [...]
 45 Sala per le Udienze Criminali: occorre demolire le due scale esistenti alla già Camera dei Deputati che conducevano alle Tribune, e l’altra che guidava alla tribuna del Corpo Diplomatico, in tutto n. 170 scalini, compresa la demolizione dei pilastri e degli scalini ove sono nel muro, compreso il trasporto dei medesimi e delle ringhiere ai magazzini, si pongono lire 1,50 per scalino, e così
 Muratore lire 255,00
 [...]
 50 Nella già sala dei Deputati per stabilità necessita conservare i palchi delle tribune, non tanto per lo squadra delle pareti, quanto per sostegno della stoia, e bisogna conservare quell’andito acciò le stanze annesse per i testimoni, per il Pubblico Ministero abbiano libero accesso, e presentino facilità per accedere alla sala di Udienza pubblica senza avere contatto con il pubblico. È pero reclamato che siano rimosse le 18 colonne che vi sono, per ciò fare occorrono i ponti per smontare i capitelli che sono di gesso in due pezzi, lo che è facile, quindi puntellare il palco o ballatoio superiore per stornare ed elevare la colonna, quindi segare un pezzo di abetella, che è l’anima della colonna e sostiene il ballatoio, onde sfilare la colonna, e ciò fatto conviene rimettere detta abetella e soprassellarla con fasciature di reggetta onde renderla solida come per l’avanti a sostenere il predetto solaio o ballatoio. Questa medesima operazione sarà ripetuta per ciascuna colonna, si prevedono lire 30 per ciascuna compreso il trasporto delle medesime ai magazzini
 Muratore lire 540,00
 [...]
 54 Braccia 1500 riquadratura su detta parete, si valuta che a lire 10 il Cento
 Quadratore lire 150,00
 [...]
 98 Ricapitolazione:

[...]
 5 *Ibidem.*
6 *Ibidem.*

4 In realtà si tratta della perizia n. 15 del 6 settembre 1852: doc. 39.

I lavori di Muratore ascendono a £ 9622,34;
 Idem di Legnaiolo a £ 6919,50;
 Idem di Scalpellino a £ 196,50;
 Idem di Magnano a £ 454,00;
 Idem di Verniciatore a £ 429,10;
 Idem di Quadratore a £ 816,00;
Idem di Vetraio a £ 34,00
 Sommano £ 18471,44
 Si aggiunge il ventesimo per spese impreviste £ 923,57
 In tutto £ 19395,01
99 Nella Perizia di N. 16 segnata 6 settembre 1852⁵ che ora deve tenersi come annullata erano state inserite per la riduzione dell’ufizio della Corte Regia £ 9735,11
 Abbiamo ora un eccesso di £ 9659,90
100 [...] Ora per la sala soltanto fra demolizioni e riduzioni del semicerchio a parete vi occorrono oltre due terzi dell’aumento della Perizia del 9 settembre 1852⁶ da annullarsi (vedansi le partite dal n. **45** al **54, 55**) [...].
 Se contemporaneamente ai lavori degli Archivi si eseguisciono questi, è sperabile qualche economia poiché i legnami provenienti da disfacimenti e quelli che erano alle camere che si troveranno adattabili, potranno convenientemente adoperarsi nelle armature [delle stoie], tenendo qualche legnaiolo a giornata, e sarà bene che qualche economia vi sia perché ho veduto sempre che in pratica si richiedono altri lavori che forse non potevano prevedersi prima del fatto, da coloro che dovevano servirsi dei locali ove cadevano i lavori. Sembra adunque al sottoscritto indispensabile proporre che questi lavori siano eseguiti a conto e nota, e sorvegliati da una guida intelligente ed assidua la quale si occupi esclusivamente di questo e di quelli degli Archivi.
 Firenze, li 15 gennaio 1853
 L’architetto Francesco Mazzei

DOC. 52

ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38 [trascrizione parziale]
Perizia n. 21 del 1853, relativa ai lavori per collocare l'Archivio Centrale dello Stato al primo piano degli Uffizi, datata 15/01/1853

[a sn:] 28
 [a dx:] R. a 77
 Direzione Generale dei lavori d’Acque, Strade e Fabbriche Civili dello Stato.
 Sezione delle fabbriche civili. Circondario di Firenze.
 Perizia N. 21. Lavori di miglioramento. Anno 1853.
 Architetto Francesco Mazzei.
 Somma presagita dall’architetto £ 7418,90.

Nome della Fabbrica: Fabbricato degli Uffizi.
 Indicazione sommaria dei lavori che si propongono: Riduzioni per collocare l’Archivio Centrale dello Stato.

Epilogo dell’ammontare di ciascheduna arte:
 Muratore £ 4091,60
 Legnaiolo £ 719,00
 Scalpellino £ 146,50
 Magnano £ 339,00
 Verniciatore £ 1036,80
 Imbianchino £ 906,00
Vetraio £ 180,00
 Totale £ 7418,90

[in calce:] Approvata con Risoluzione Sovrana del di 2 febbraio 1853

Descrizione dei lavori:
 Stanze che servivano per ufizio della segreteria del Regio Diritto
 [...]
 10 Per riquadrare la stanza e fare altri ritocchi ove è stato proposto di lavorare, si prevedono braccia 2000 che a lire 5 il Cento
 [Quadratore] lire 100,00
 [...]
 13 Per traslocare una stufa nelle due ultime stanze che non servono per archivio, e per aprire l’uscio che comunica con l’archivio attuale del R. Diritto, si pongono
 Muratore lire 50,00
 [...]
 16 In queste stanze i mattonati sono informi ed in stato di degradazione. Anziché ricostruirli, lo che porterebbe umidità e spesa, si proporrebbe farli a stucco ad imitazione di granito al modo il più semplice, questo sistema si ravvisa più adatto per archivi essendo più difficile che la polvere alzi. Per non impegnare in vistose spese si proporrebbe di fare tal lavoro in sei stanze per quest’anno, e di proseguire nei successivi anni fino al suo compimento. Si portano adunque

5 *Ibidem.*
 6 *Ibidem.*

braccia quadre 700 che a cent. 66 il braccio quadro sono
 Verniciatore lire 462,00
 [...]
 22 Occorre riquadrare le tre stanze sopradescritte, quelle del direttore ed altre 8 stanze che debbono servire per gli impiegati degli Archivi Amministrativi, si calcolano braccia quadre 5800 a lire 7 il Cento [...]
 Muratore lire 120,00; Quadratore lire 406,00
 [...]
 32 Per riattivare una scala segreta che ora è condannata, per accedere ai mezzanini che si destinano per residenza degl’altri impiegati d’archivio, si pongono
 Muratore lire 60,00; Scalpellino lire 120,00; Quadratore lire 20,00
 [...]
 34 Archivio delle Decime [...]
 [...]
 Cancelleria Criminale che si destina per gl’impiegati subalterni dell’Archivio Centrale, e stanze al piano terreno
 [...]
 39 Per riprendere il colore in alcune stanze e riquadrarne altre per gl’impiegati, si calcolano braccia quadre 2000 che a lire 5 il Cento, compreso alcune linee ed un lambrý
 Quadratore lire 100,00
 [...]
 Recapitolazione:

I lavori di Muratore ascendono a £ 4091,60;
 Idem di Legnaiolo a £ 719,00;
 Idem di Scalpellino a £ 146,50;
 Idem di Magnano a £ 339,00;
 Idem di Verniciatore a £ 1036,80;
 Idem di Quadratore a £ 906,00
Idem di Vetraio a £ 180,00;
 Sommano £ 7418,90

Se la spesa sembra ardua è da considerarsi che molti lavori appellano a trascurata manutenzione, per cui le stanze per esser decenti meritano essere imbiancate o riquadrate semplicemente a seconda degli usi; gli affissi poi sono in deperimento e non possono altrimenti trascurarsi. I lavori medesimi poi proporrei eseguirsi a conto e nota, non tanto per la loro natura quanto per le variazioni alle quali probabilmente anderanno soggetti in pratica, poiché non tutto può apparire chiaro prima che sia fatto, a chi è preposto alla Direzione degli Archivi.
 Firenze, li 15 gennaio 1853
 L’architetto Francesco Mazzei

DOC. 53

ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38
Lettera del direttore generale di Acque e Strade Alessandro Manetti al ministro delle Finanze Giovanni Baldasseroni relativamente al costo dei progetti per la Corte Regia e per l'Archivio Centrale dello Stato, datata 28/01/1853

[a sn:] n. 26
 [a dx:] R. a 77
 Del 28 [gennaio] del 1853

Eccellenza,
 Dopo gli ordini superiori del 2 marzo 1852 coi quali veniva questa Direzione Generale incaricata di prender di mira per la collocazione dei diversi Archivi dello Stato che devono essere riuniti sotto una sola Direzione, il locale già addetto all’Assemblea Legislativa, concertandosi opportunamente con la commissione a quell’effetto delegata dal Real Governo, era frattanto provvisto al traslocamento dell’Archivio delle Decime Granducali di cui urgeva la rimozione da alcune stanze terrene del Regio Palazzo già Riccardi nella quali doveva acquartierarsi lo Squadrone dei Gendarmi a cavallo.
 Niuna ricerca di poi venne fatta dall’anzidetta commissione per combinare trasporti e conseguenti sistemazioni di altri degli Archivi compresi nel Sovrano Decreto dei 20 febbraio 1852.
 In questo tempo dal Ministero delle Finanze fu data commissione di esaminare come potesse più convenientemente esser collocato il Tribunale della Regia Corte Criminale sia ritornando al di lei uso una parte dell’antico Teatro Mediceo coi suoi non pochi annessi, o sistemandola nel Palazzo Pretorio ove fosse conciliabile.
 Vista la impossibilità per angustia di luogo di apprendersi a questo ultimo progetto, l’architetto Mazzei incaricato dei relativi esami rivolgeva i suoi studi sul modo di ritornare la detta parte del Teatro Mediceo a sala d’udienza della ricordata Corte, e dietro le indicazioni e suggerimenti del cav. Presidente et del Regio Procurator Generale destinava a formar seguito ad uso dei diversi uffizi il numero di stanze contigue che si ritenevano indispensabili.
 Per raggiungere l’oggetto colla possibile economia proponeva il Mazzei di lasciar nella sala sussistere il colonnato che rachiudeva le tribune insieme alle scale che ad esse accedevano, togliendo soltanto le gradinate e quanto altro serviva di residenza al Consiglio Generale per collocarvi invece la tribuna dei Giudici e le pedane degli avvocati difensori come si riteneva nella sale dei tribunali e con la spesa di £ 9740,00 da me portata al paragrafo 1 dell’articolo secondo del bilancio preventivo pel corrente 1853, veniva a provvedersi alla completa sistemazione di tutto quel dicastero.
 In pendenza però della approvazione del bilancio nel 28 ottobre del decorso anno venne partecipata una nuova sovrana risoluzione per la quale doveva destinarsi il primo piano della ala

dei fabbricati degli Uffici volto a levante ad esservi i diversi Archivi depositati ed ordinatamente distribuiti sotto il nome di Archivio Centrale di Stato.

Intraprese le trattative col cav. Soprintendente Bonaini onde conoscere qual numero di stanze a lui occorressero per la distribuzione degli Archivi che sotto la sua dipendenza dovevano formare una sola collezione, dovè convincersi l'architetto Mazzei della necessità di riformare in parte il progetto già ultimato per la collocazione della Corte Regia, specialmente dopo la raccomandazione da me fattagli di combinare che le carte degli Archivi fossero il più possibile collocate a terreno per non sopracaricare le volte dell'edifizio, e dopo molte sessioni tenute con i capi dei due dipartimenti è finalmente giunto a combinare la cosa, trovando il modo di assegnare tanto all'uno che all'altro il locale sufficiente alle rispettive loro occorrenze. L'unito rapporto insieme alle Perizie che vi fanno corredo in calce al quale sono le tavole dimostrative la distribuzione della parte del fabbricato degli Uffici che sarebbe da occuparsi dal Tribunale e dalla Soprintendenza agli Archivi spiegano chiaramente come sia stata convenuta tale sistemazione, e la prima delle parti interessate posta al piede tanto del rapporto che dei disegni danno lusinga che non saranno a verificarsi cambiamenti notabili nell'atto di esecuzione del doppio progetto.

La spesa necessaria alla trasformazione della Regia Corte che in principio si presagiva come là di sopra annunciato in £ 9740,00, ascende adesso alla maggior cifra di £ 19395,01 non tanto per i cambiamenti indotti nel primo progetto per l'impensata occorrenza di collocare nell'istesso luogo gli Archivi, mentre senza questa minor riduzione era da farsi nelle stanze di ufficio della Corte, quanto alla ordinata demolizione del colonnato e galleria dell'[?] camera dei Deputati e di ogni altra parte decorativa della medesima.

La spesa per ridurre il rimanente locale ad uso degli Archivi si presume nella Perizia che vi ha rapporto in £ 7418,90, che riunita all'altra dà un totale di £ 26813,90, dalle quali defalcando £ 9740,00 stanziante nel bilancio, rimane a differenza £ 17073,90.

Rappresentando dunque alla superior considerazione le carte che hanno rapporto alla definitiva sistemazione di questo affare, non mi resta che avvertire per il caso che piaccia al R. Governo di approvarlo, la mancanza di fondi occorrenti per supplire all'aumento di spesa a quella stanziata nel bilancio che sarebbe indispensabile fosse posto a disposizione sulla cassa della R. Depositeria a titolo straordinario ed erogabile nel corrente anno, non concedendo la natura dei lavori di farne un cottimo da pagarsi a rate, poichè trattandosi di riduzioni tra il nuovo e il vecchio, l'esperienza ha dimostrato esser molto più vantaggioso eseguirle a nota cogli operanti fissi e coll'altre parti.

E mi onoro dichiararmi con la più alta considerazione e profondo ossequio.

DOC. 54
ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38
Informazione del ministro delle Finanze Giovanni Baldasseroni al direttore di Acque e Strade Alessandro Manetti circa lo stanziamento dei fondi straordinari da destinarsi al progetto per la Corte Regia e per l'Archivio Centrale di Stato, datata 02/02/1853

[a sn:] n. 29
[a dx:] R. a 77
[in basso a sn:] Sig. Comm. Direttore Generale dei Lavori di Acque, Strade e Fabbriche Civili dello Stato

Illusterrissimo signore

S.A. I. e R. il Granduca, con venerata risoluzione di questo giorno si è degnata di approvare la sollecita esecuzione dei lavori che col qui unito progetto da V.S. Ill.ma rassegnato colla Officiale dei 28 gennaio scorso sono stati proposti dall'architetto Mazzei per la definitiva sistemazione della Corte Regia, e dell'Archivio Centrale di Stato nel Fabbricato degli Uffici.

E poichè per far fronte alla spesa a tali lavori relativa e prevista in £ 26813,90 non avrebbe codesta Direzione Generale disponibile che la somma di £ 9740,00 portata nel bilancio preventivo del corrente anno per provvedere al solo riordinamento dell'ufficio della Corte Regia, così l'I. e R. A. Sua ha ordinato che venga supplied al difetto mediante il corrispondente straordinario assegno sulla R. Depositeria di £ 17073,90.

Partecipando a V.S. Ill.ma questa sovrana disposizione onde in quanto le spetta possa procurare l'adempimento, ho il vantaggio di ripetermi con distinto ossequio

Di V.S. Ill.ma

Baldasseroni

Dal Ministero delle Finanze, li 2 febbraio 1853

DOC. 55
ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38
Lettera del direttore generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili
Alessandro Manetti all'architetto Francesco Mazzei circa lo stanziamento
dei fondi per il progetto della Corte Regia e dell'Archivio Centrale di Stato,
con i nominativi degli operatori coinvolti, datata 11/02/1853

[a sn:] n. 30
[a dx:] R. a 77
[a sn:] All'arch. Francesco Mazzei, li 11 febbraio 1853
[a sn:] Copia al computista per l'uso occorrente

Signor Architetto,

S.A. I. e. r. il granduca, al quale è stato reso conto dei progetti relativi alla collocazione del Tribunale della Regia Corte Criminale nell'antico Teatro mediceo e stanze annesse, e alla sistemazione dell'Archivio Centrale di Stato nel rimanente di quella parte del Fabbricato degli Uffizi, si è degnato approvare la immediata esecuzione con decreto dei 2 andante ordinando che alla complessiva spesa presunta in £ 26813,90 sia supplied sino alla concorrenza di £ 9740,00 coi fondi approvati all'art. 14 del bilancio miglioramento per il corrente anno, e per ogni rimanente venga corrisposto un assegno a titolo straordinario dalla cassa della Regia Depositeria. Nel comunicare questi sovrani comandi pel loro adempimento, la prevengo che il sistema di esecuzione sarà per conto e nota con gli appresso manifattori:

Perizia 16bis per la collocazione della Corte Regia:
Muratore a nota;
Legnaiolo Monti Bracci Ceccherini in società;
Scalpellino Paoli Federigo;
Magnano Simonetti;
Verniciatore Zampini;
Imbianchino Ghigi e Mancini in società;
Vetraio Cremoncini;

Perizia 21 per la sistemazione dell'Archivio:
Muratore a nota;
Legnaiolo Ponzani e Parenti in società;
Magnano Biondi;
Verniciatore Miniati e Majorfi in società;
Imbianchino Catani e Giovannozzi in società;
Vetraio Bonaiuti Gaetano.

Avverto infine che quanto alle partite di lavoro da eseguirsi in società fra più maestranze, una sola deve esser conosciuta dal dipartimento e con quella esser direttamente corrisposto tenendola responsabile, ed ella vorrà* compiacersi farne conoscere il nome a questa Direzione.

* raccomandandole di profittare nelle riduzioni antedette di ogni vecchio materiale che trovasi sul luogo o ne' magazzini del Dipartimento.

E me le confermo con distinta considerazione.

DOC. 56
ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38
Lettera dell'architetto Francesco Mazzei al direttore generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti relativamente all'inizio dei lavori, datata 14/02/1853

[a sn:]	n. 31
[a dx:]	R. a 77
[a dx:]	Rimessa copia al verifikatore di prima classe fino alla lettera A. Li 15 febbraio 1853

Illustrissimo Signore

In obbedienza a quanto mi viene da V.S. Ill.ma prescritto nel dì 11 andante, mi affretto a far conoscere il nome del maestro da tenersi responsabile per quei lavori che sono stati rilasciati in società a diverse maestranze.

Perizia 16bis per la collocazione della Corte Regia:
Legnaiolo Monti;
Imbianchino Mancini;

Perizia 21 per la sistemazione dell'Archivio:
Legnaiolo Parenti;
Verniciatore Majorfi;
Imbianchino Catani;

Questa mattina sono stati incominciati i lavori, ma non mi hanno mandato che due soli muratori.

Siamo in principio, è vero, ma ne occorrerebbero almeno N. 6 e N. 9 manovali perché il lavoro è in alto e non si potrebbe progredire.

In seguito ne occorreranno anche di più, ma per regola in quel lavoro sembrami necessario che per ogni due muratori occorran almeno tre manovali.

Nella lusinga che V.S. Ill.ma vorrà dare qualche disposizione in proposito, passo all'onore di confermarvi con distinta stima ed ossequio

Di Vostra Signoria Illustrissima

Firenze, li 14 febbraio 1853

DOC. 57
ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38
Lettera dell'architetto Francesco Mazzei al direttore generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti relativamente alla conduzione dei lavori agli Uffizi, datata 14/03/1853

[a sn:] n. 32
[a dx:] R. a 77

Illustrissimo Signore

Per procedere con più attività nella esecuzione della sala per le Udienze Criminali in servizio della Corte Regia nel già Teatro Mediceo, sarei a proporre a V.S. Ill.ma di far eseguire la parete che merita essere diligentata da cinque dei migliori muratori, da N. 6 manovali più attivi impegnandoli a lavorare sulle ore del riposo ed entrare prima, e sortire più tardi dal lavoro, assegnandoli il tempo di giorni venti ad avere ultimato la parete medesima.

Con questo sistema mi riprometterei sollecitudine, ed anche economia perché nei lavori a opera ve ne sono taluni che fanno compassione, ed arrecano il contagio anche agli altri che avrebbero capacità e maggiore attività.

Se dentro giorni venti adunque eseguiscano il lavoro con diligenza onde incoraggiare la loro attività e zelo, sarei a proporre di abbonare per soprappiù a ciascun muratore Denari 16. 8. per giorno, ed a ciascun manovale Denari 10. il giorno.

Mi auguro che ciò debba essere sprone ai più tardi, ed eccitamento ad istruirsi a quelli che hanno minor capacità.

Io avrei adunque concertato in questi termini con i muratori e i manovali, e quando V.S. Ill.ma non abbia niente in contrario procederò a far eseguire il lavoro.

Di Vostra Signoria Illustrissima
Firenze, li 14 marzo 1853

Devotissimo e obbligatissimo servitore
Francesco Mazzei

DOC. 58
ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38
Lettera del direttore generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili
Alessandro Manetti all'architetto Francesco Mazzei relativamente alle richieste
avanzate per una migliore conduzione dei lavori agli Uffizi, datata 17/03/1853

[a sn:] n. 33
[a dx:] R. a 77
[a sn:] All'arch. Francesco Mazzei, li 17 marzo 1853
[a sn:] Copia al verifikatore e al computista per loro notizia e regola

Signor Architetto

È approvata la misura proposta col di lei rapporto del 14 andante, e potrà far sentire a cinque dei migliori muratori e 6 manovali di quelli che lavorano alla riduzione per la sala della Corte Regia nel fabbricato degli Uffizi che ove nel termine prescritto di giorni venti abbiano a regola d'arte ultimato il noto muro, verrà loro accordato a titolo di straordinaria ricompensa un aumento di mercede per gli indicati giorni di Regie 10 ai muratori e 6 ai manovali.

Tanto per sua regola, me le confermo.

DOC. 59
ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38
Memoriale dell'architetto Francesco Mazzei al direttore generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti (con allegato un disegno in pianta e sezione: cfr. saggio Smalzi fig. 9), in cui si rendono noti i gravi problemi di stabilità delle strutture portanti emersi durante i lavori e si suggerisce l'immediato sgombero della sala del Medagliere, datato 07/06/1853

[a sn:] n. 34
[a dx:] R. a 77

Illustrissimo Signore

In una stanza in due suddivisa che è stata occupata fin qui dallo Stato Civile che è ora passata in servizio all'Archivio Centrale, vedesi il divisorio **B** grosso braccia $\frac{3}{4}$ che sopporta due volte reali, questo divisorio carica in falso sopra una volta del mezzanino. Ora da questo ricarico non indifferente ne sono nate lesioni piuttosto forti nella volta, e tanto che furono costretti a fare il ssegmento d'arco **abc** (vedi la sezione) per sostenere il divisorio in questione indipendentemente dalla volta che soffriva. Il sesto che fu dato a questo arco, che ha una corda di braccia 12 ed un rigoglio di braccia $3\frac{1}{2}$ soltanto produsse un vantaggio nella volta del mezzanino, ma tutto il carico del medesimo e delle volte sovrapposte si spinse sopra il muro **C** che è esterno sulla parte di Baldracca e sopra l'altro **D** che è interno. Sebbene questi muri fossero grossi braccia 2 risentirono qualche danno, ma più sensibile lo ha risentito sempre il divisorio **B** che ha sempre manifestato degli squarci che ristuccati si sono riaperti, tenendo in sospeso gli impiegati che vi avevano dimora.

dell' "eseguire ora i lavori di sistemazione dell' Archivio Centrale dello Stato approvati con decreto
 del 29 febbraio 1900 passato per la somma di £ 7418,90 (Perizia 21), si è ritrovata come era
 previsto la scaletta E che era stata condannata e che comunica con i mezzanini, i quali ora pure
 cedono all' Archivio Centrale dello Stato.

La stanza ove corrisponde la scala era destinata per il soprintendente e rimaneva ora angusta;
 nacque il pensiero di demolire il divisorio B e la volta, per fare di due stanze una più capace e più
 decente siccome era in originaria costruzione. Con questo provvedimento si pensò di consolidare
 la fabbrica e di togliere tutte le apprensioni che erano state sempre in tutti gli impiegati.

Prima di impetrare autorizzazione da V. S. Ill. ma volli assicurarmi se sotto il Medagliere che
 corrisponde sopra la stanza suddivisa in due ci fosse un palco, e se occorreva rafforzarlo perché vi
 posasse un carico non indifferente.

Feci fare un ponte ed una buca in una delle volte reali e, penetrato nell' interno, riscontrai che
 sulle volte vi posano tre divisori di mattoni di quarto **ddd** ove sono impostate altre volte **eeee** a
 sbarra a sostegno del Medagliere (vedasi l' annessa sezione).

Ne fui sorpreso perché sembrava impossibile che tutto questo immenso carico non abbia
 prodotto delle trince. Né a mio credere si può essere tranquilli non essendo avvenuto nulla fin
 qui, poiché le lesioni che si verificano nei muri, ed in particolare su quello esterno, si fanno più
 sensibili e rendono accorti di prendere dei provvedimenti, e sollecitamente. E poi, chi garantisce
 degli effetti di una piccola scossa di terremoto?

Adunque per non assumere responsabilità mi affretto a renderne conto a V. S. Ill. ma e le
 trasmetto contemporaneamente la Perizia dei lavori da farsi.

Questi consistono nella traslocazione degli armadi del Medagliere, nella costruzione di un solido
 palco atto a sopportare i predetti armadi dopo fatto il lavoro, e nella demolizione dei muri e
 volte posanti in falso il tutto con la spesa di £ 3494,80.

E prevenendola che intanto ho sospeso in quella stanza qualunque lavoro facendo fare altrove
 quelli già approvati, attenderò ulteriori istruzioni da V. S. Ill. ma, e nel caso che sia accolta
 favorevolmente la proposizione, si come penso, per non ritardarne più oltre la esecuzione che
 mi viene sollecitata dal sig. cav. soprintendente all' Archivio Centrale, sarà opportuno che V. S. Ill.
 ma si compiacia di fare avvertire la Direzione della Galleria della necessità di far sgomberare
 sollecitamente la stanza ove si conservano le Medaglie.

In attenzione di che passo all' onore di confermarvi con distinta stima ed ossequio profondo,
 Di Vostra Signoria Illustrissima

Firenze, li 7 giugno 1853

Devotissimo e obbligatissimo servitore
 Francesco Mazzei

- Pianta e sezione del vano al primo piano del braccio est degli Uffici sottostante alla sala del Medagliere (al secondo piano) corredata da lettere, numeri e scritte

Titolo: “Sezione sulla linea AB”
 Appunti sulla pianta del piano terreno: “Medagliere”; “Volta Reale”; “Cornice di pietra”;
 “Esterno”; “Qui sotto vi corrisponde una volta che ha sofferto, ed è rotta”
 Scala: –

Titolo: "Pianta"
Scala: —

DOC. 60
ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38
Perizia n. 21bis del 1853, relativa ai lavori da farsi al solaio della stanza del Medagliere e alle volte sottostanti, datata 07/06/1853

[a sn:] R
[a dx:] R. a 77

Direzione Generale dei lavori d'Acque, Strade e Fabbriche Civili dello Stato.
Sezione delle fabbriche civili. Circondario di Firenze.
Perizia N. 21bis. Lavori di mantenimento. Anno 1853.
Architetto Francesco Mazzei.
Somma presagita dall'architetto £ 3494,80.

Indicazione sommaria dei lavori che si propongono: Costruzione di un palco, mattonato e demolizione di muri e volte posanti in falso.

Epilogo dell'ammontare di ciascheduna arte:
I medesimi che hanno eseguito i precedenti lavori

Muratore £ 2256,56	-;
Legnaiolo £ 1108,00	[Ponzani, Paventi in società];
Scalpellino -;	
Magnano £ 48,00	[Biondi];
Verniciatore £ 10,24	[Miniati, Majorfi in società];
Imbianchino £ 40,00	[Catani, Giovannozzi in società];
Vetraio £ 32,00	[Bonaiuti Gaetano]
Totale £ 3494,80	

<div> <div></div> </div>	
[in calce:] Approvata a conto e nota per Sovrana Risoluzione dei 14 andante Li 16 giugno 1853	
Descrizione dei lavori: <div>1 Palco bossolato, regolato in sostituzione delle volticciole che sostengono il pavimento del Medagliere eseguito di legname di abete nostrale. Vi occorreranno 2 travi alte ⅔%, grosse ⅔s, lunghe braccia 17, e piane alte denari 4, grosse ⅓ e pancello di grossezza denari 8, riquadra il detto palco braccia 255 a lire 4 il braccio quadro, sono Legnaiolo lire 1020,00 Per trasporto al posto delle travi, collocazione e muratura al posto di tutti i legnami sono braccia 255 a lire 66 il braccio quadro per il muratore Muratore lire 168,30 2 Mattonato nella stanza del Medagliere con quadroni arrotati e squadrati, in braccia 255 quadre a lire 1,66 il braccio attesa la elevatezza della stanza Muratore lire 423,30 3 Sgombro da eseguirsi nella stanza del Medagliere avanti di eseguire il palco suddetto, e collocazione al posto di tutta la roba dopo eseguito il lavoro, si pone Muratore lire 100,00 4 Per armature e ponteggiature onde eseguire la demolizione dei muri e volte, e trasporto dei materiali e degli scarichi Muratore lire 250,00 5 Intonachi braccia quadre 900 da eseguirsi nella sottoposta stanza al Medagliere, in servizio dell'Archivio Centrale dello Stato a cent. 40, attesa l'altezza, per ogni braccio quadro Muratore lire 360,00 6 Muro grosso ⅔s per chiudere la scala ed altre luci, si pongono braccia 250 a lire 1,50 il braccio, intonato dentro e fuori Muratore lire 375,00 7 Mattonato di quadroni alla stanza che deve servire per il superiore degli Archivi, braccia quadre 255 a lire 1,66 Muratore lire 423,30 8 Per riduzione delle due finestre che esistono nella detta stanza, compreso i pietrami, in soglia usuale, con rifare la volta a vela, sguanci e spallette Muratore lire 50,00 9 Occorrono N. 2 vetrate nuove per le dette finestre che riquadrano braccia 16 in tutte, a lire 5,50 il braccio quadro, serramenti consistenti in due squadre a T e due para mastietti a T, serrame a torcetto, staffe, viti e quant'altro a lire 24 per ciascuna. Verniciatura braccia quadre 32 in tutte, a cent. 32 il braccio quadro. Cristalli N. 16 a lire 2,00 l'uno. Muratura Muratore lire 6,66; Legnaiolo lire 88,00; Magnano lire 48,00; Verniciatore lire 10,24; Vetraio lire 32,00 10 Per una decente quadratura a detta stanza si pone Quadratore lire 40,00 Per casi imprevisi Muratore lire 100,00 </div>	
Recapitolazione: <div>I lavori di Muratore ascendono a £ 2256,56; Idem di Legnaiolo a £ 1108,00; Idem di Magnano a £ 48,00; Idem di Verniciatore a £ 10,24; Idem di Vetraio a £ 32,00; <u>Idem di Quadratore a £ 40,00</u> In tutto £ 3494,80 </div>	
Firenze, li 7 giugno 1853	L'architetto Francesco Mazzei

DOC. 61

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38

Informazione del direttore generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti al ministro delle Finanze Giovanni Baldasseroni, dove si chiede lo stanziamento dei fondi per i lavori straordinari al solaio del Medagliere da recuperarsi dagli avanzi del bilancio del 1852, datata 10/06/1853

<div> <div></div> </div>	
[a sn:] Al Ministro Baldasseroni	
Li 10 giugno 1853	
[a dx:] R. a 77	

Eccellenza <p>Nella esecuzione dei lavori che si riferiscono al progetto dell’arch. Francesco Mazzei approvato da S.A.R. il granduca con venerata risoluzione dei 2 febbraio del corrente anno si è manifestata l’urgenza di adottare un provvedimento per la sicurezza del fabbricato degli Uffici nel punto ove ricorre la stanza destinata alla residenza del soprintendente all’Archivio Centrale dello Stato.</p> <p>Né poteva prima che fossero messe allo scoperto alcune parti della fabbrica apprendersi il pericolo che oggi presenta l’esistenza di muri divisori posati in falso sopra una volta [dei mezzanini] già aperta in più punti e che proseguendo nei movimenti, ove non sia riparato, porterebbe la rovina del sovrapposto pavimento della sala del Medagliere nella Galleria delle Statue.</p> <p>Il qui unito rapporto dell’arch. Francesco Mazzei corredato di pianta e alzato, serve a dimostrare chiaramente lo stato delle cose, e la indeclinabile necessità di operare la demolizione di tutto il muramento che posa sulla minacciante volta e costruire un solido palco capace di sostenere senza pericolo i pesanti armadi ove si custodisce la preziosa collezione delle Medaglie.</p> <p>La Perizia qui pure unita presagisce la spesa occorrente all’imprevisto lavoro in £ 3494,80 che sarebbe indispensabile venisse somministrata a titolo straordinario sulla cassa della R. Depositeria.</p> <p>Se con avanzo verificatosi nell’acquisto e collocazione dei bastoni di ferro fuso ai pioli che ornano i Rondeaux del R. palazzo Pitti non dasse modo di supplirvi.</p>	
--	--

<p>All’art. secondo del bilancio miglioramento approvato da S.A.R. pel decorso anno erano stanziatie £ 8000,00 per il lavoro in ultimo citato, e poiché all’epoca che fu da questa Direzione Generale trasmesso alla R. Corte dei Conti il consuntivo di quell’esercizio non si conosceva per anche il vero importare del lavoro che non era ultimato, fu quella somma tenuta in riserva per provvedere al pagamento dei rispettivi conti a tempo opportuno.</p> <p>Portate in atto pratico varie modificazioni sul disegno dell’architetto Giraldi relativo ai rammentati bastoni, s’è ottenuto sensibile risparmio sulla spesa in principio presunta, e perciò con questo avanzo, come io diceva, supplirsi a quanto si propone colla Perizia Mazzei, sempre che piaccia all’ E.V. degnarsi autorizzarmivi.</p> <p>E mi onoro dichiararmi con la più alta considerazione e profondo ossequio.</p>	
---	--

DOC. 62

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38

Lettera del camerlengo Lapi che trasmette l'informazione della Direzione Generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili al ministro delle Finanze Giovanni Baldasseroni (con successiva approvazione granducale), datata 10/06/1853

<div> <div></div> </div>	
[a sn:] Direzione Generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili	
[a dx:] R. a 77	
[a sn in basso:] Al cav. Gran Croce, Presidente del Consiglio dei Ministri, ministro segretario di Stato pel Dipartimento di Finanze	

Eccellenza <p>Nella esecuzione dei lavori che si riferiscono al progetto dell’arch. Francesco Mazzei approvato da S.A. R. e I. il granduca con venerata risoluzione dei 2 febbraio del corrente anno si è manifestata l’urgenza di adottare un provvedimento per la sicurezza del fabbricato degli Uffici nel punto ove ricorre la stanza destinata alla residenza del soprintendente all’Archivio Centrale dello Stato.</p> <p>Né poteva prima che fossero messe allo scoperto alcune parti della fabbrica apprendersi il pericolo che oggi presenta l’esistenza di muri divisori posanti in falso sopra una volta già aperta in più punti e che proseguendo nei movimenti, ove non sia riparato, porterebbe la rovina del sovrapposto pavimento della sala del Medagliere nella R. Galleria delle Statue.</p> <p>Il qui unito rapporto dell’arch. Francesco Mazzei corredato di pianta e alzato, serve a dimostrare chiaramente lo stato delle cose, e la indeclinabile necessità di operare la demolizione di tutto il muramento che posa sulla minacciante volta e costruire un solido palco capace di sostenere senza pericolo i pesanti armadi ove si custodisce la preziosa collezione delle Medaglie.</p> <p>La Perizia qui pure unita presagisce la spesa occorrente all’imprevisto lavoro in £ 3494,80 che sarebbe indispensabile venisse somministrata a titolo straordinario sulla cassa della R. Depositeria.</p> <p>Se un avanzo verificatosi con l’acquisto e collocazione dei bastoni di ferro fuso ai pioli che ornano i Rondeaux del R. palazzo Pitti non dasse modo di supplirvi.</p> <p>All’art. secondo del bilancio miglioramento approvato da S.A. I. e R. pel decorso anno erano stanziatie £ 8000,00 per il lavoro in ultimo citato, e poiché all’epoca che fu da questa Direzione Generale trasmesso alla R. Corte dei Conti il consuntivo di quell’esercizio non si conosceva per anche il vero importare del lavoro che non era ultimato, fu quella somma tenuta in riserva per provvedere al pagamento dei rispettivi conti a tempo opportuno.</p> <p>Portate in atto pratico varie modificazioni sul disegno dell’architetto Giraldi relativo ai rammentati bastoni, si è ottenuto sensibile risparmio sulla spesa in principio presunta, e perciò con questo avanzo, come io diceva, supplirsi a quanto si propone colla Perizia Mazzei, sempre che piaccia all’ E.V. degnarsi autorizzarmivi.</p> <p>E mi onoro dichiararmi con la più alta considerazione e profondo ossequio</p> <p>Di Vostra Signoria Illustrissima</p> <p>Li 10 giugno 1853</p>	<p>Umilissimo e devotissimo servitore</p> <p>Cam. Lapi</p>
<p>– Rescritto granducale di approvazione, datato 14/06/1853</p> <p>S.A.R. il granduca ha rescritto: Approvasi.</p> <p>Li 14 giugno 1853</p> <p>Baldasseroni</p>	
<p>DOC. 63</p> <p>ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38</p> <p>Lettera dell'architetto Francesco Mazzei al direttore generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti circa la conduzione dei lavori agli Uffici, datata 16/06/1853</p>	
<div> <div></div> </div>	
[a sn:] –	
[a dx:] R. a 77	
<p>Illustrissimo Signore</p> <p>V.S. Ill.ma mi è sembrato soddisfatto dei lavori che sinosi fin qui eseguiti alla Corte Regia e agli Archivi per la sollecitudine ancora loda a chi la merita e bisogna che la prodighi a favore della guida Segni, il quale se n’è occupato indefessamente per zelo e per quanto ho potuto</p>	

<p>conoscere anche con fedeltà. I muratori che passano per cattive voglie hanno lavorato e tranne due che sono inetti e che fanno però quello che possono, il lavoro ha progredito perché vigilato. Eppure è a mia notizia che sono stati fatti dei rimproveri al Segni per non essere venuto all’ufficio del verificatore il dopo pranzo ad aspettare le quattro come fanno tutte le altre guide quotidianamente, per cui negli altri lavori per ben tre ore gli operanti non sono vigilati, e nell’inverno il dopo pranzo rimangono inosservati a tutti. Ora dunque il male non sta tutto negli operanti ma nelle guide che non vigilano come dovrebbero, e sta ancora nell’aver per l’addietro elevato al grado di muratore alcuni che non hanno capacità.</p> <p>Debbo inoltre prevenire V.S. Ill.ma che lunedì o martedì salvo venne alla Corte Regia un tal muratore Romanelli in nome del sig. Mannini a fare l’inventario degli affissi, dei ferri e piombi provenienti da disfacimento, il quale ordinò al Segni di mandare a prendere le stadere per passare quelle cose che sono di stile.</p> <p>Sebbene sorpreso di questo strano modo mi contenni, e dissi al Romanelli che avvertisse il sig. Mannini che se avevasi sfiducia di alcuno, mandasse il Baglioni a ricevere quella roba che io avrei pensato a far riunire in stanze, e consegnare le chiavi, giacché non essendo ultimato il lavoro non gradivo che fossero trasportati ai RR. Magazzini.</p> <p>Ed esternaì questo desiderio poiché molti legnami sul principio furono portati ai magazzini, poi è occorso riprenderli per fare la tribuna, pedane etc. etc. e per questo siamo incorsi in una dispersione non indifferente di giornate di uomini per portare e riportare questi oggetti: questo io gradiva evitare per non aggravare il Regio Erario ed il lavoro.</p> <p>Questa mattina è tornato il Romanelli e quando sono salito alla sala aveva già fatto l’inventario etc. etc. trascurando però tutto quello che trovasi a terreno e ai magazzini. Richiestalo per ordine di chi, mi ha soggiunto del sig. Mannini che ne ha incarico dal sig. Direttore.</p> <p>Sono subordinato agli ordini di V.S. Ill.ma e non ho fatto parola se non che ho ordinato al Segni che consegnì le chiavi al Romanelli per non assumere ulteriormente responsabilità.</p> <p>Se l’ordine è emanato da V.S. Ill.ma non ho davvero da dolermene, perché immensa è la stima e la venerazione che io le professo, non mi rimane anzi che di pregarlo istantemente a scusarmi per averlo distratto dalle sue tanto gravi occupazioni.</p> <p>Ed in questa lusinga passo all’onore di rassegnarle la mia servitù e di confermarmi con distinta stima ed ossequio profondo</p> <p>Di Vostra Signoria Illustrissima</p> <p>Firenze, li 16 giugno 1853</p>	<p>Devotissimo e obbligatissimo servitore</p> <p>Francesco Mazzei</p>
<p>DOC. 64</p> <p>ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38</p> <p>Lettera della Direzione Generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili al computista di quella sezione relativamente al reperimento dei fondi straordinari per l'esecuzione dei lavori agli Uffici, datata 16/06/1853</p>	
<div> <div></div> </div>	
[a dx:] R. a 77	
Direzione Generale.	
<p>S.A.R. accogliendo le proposizioni avanzate da questa Direzione Generale per supplire ad un aumento di spesa verificatosi occorrere sul progetto dell’arch. Francesco Mazzei relativo alla collocazione della Corte Regia e dell’archivio Centrale di Stato nel locale degli Uffici, ha approvato con venerata risoluzione del 14 andante che sia provveduto all’imprevisto aggravio valutato con Perizia di N. 21bis in data de 7 detto, £ 3494,80 cogli avanzi verificatosi sull’assegno connesso col bilancio del decorso anno per corredare di traverse di ferro i pioli sui Rondeaux di palazzo Pitti, quale assegno fu tenuto in riserva nel rendiconto di quell’esercizio poiché all’opera della sua trascrizione non era ancora quel lavoro liquidato.</p> <p>Di tanto è prevenuto il computista per la sezione delle Fabbriche Civili per l’uso corrente.</p> <p>Di 16 giugno 1853</p>	
<p>DOC. 65</p> <p>ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38</p> <p>Lettera del direttore generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti all'architetto Francesco Mazzei in risposta alle osservazioni sulla conduzione dei lavori degli Uffici, datata 19/06/1853</p>	
<div> <div></div> </div>	
[a sn:] –	
[a dx:] R. a 77	
[a sn:] All’arch. Francesco Mazzei	
Li 19 giugno 1853	
<p>Signor Architetto</p> <p>Niun dubbio che nella esecuzione dei lavori per la collocazione della Corte Regia e dell’Archivio Centrale di Stato nel locale degli Uffici non sia stata portata esatta vigilanza, e questa Direzione Generale ne retribuisce giusta lode a lei come architetto e al capomaestro che vi ha assistito, e una prova ha la Direzione data a Filippo Segni di esser soddisfatta del suo servizio concedendogli un aumento alla giornaliera mercede.</p> <p>Non può dunque attribuirsi a sfiducia la misura che ella lamenta col suo rapporto dei 16 andante relativamente alla compilazione dell’inventario degli oggetti resultati dalle disfaciture delle</p>	

<p>tribune che servivano all’assemblea legislativa perché tale operazione è necessaria farsi ovunque, come nel caso in termini si tenga un deposito di molti oggetti alcuni dei quali manevoli e facili da esser trasportati in luogo ove molti manifattori sono costretti a transitare e trattenersi di continuo, e tanto è vero che non è stato veduto di alterare l’onoratezza del Segni, che a lui sono state consegnate le chiavi delle stanze di deposito.</p> <p>Quanto alla asserita troppo prolungata assenza delle guide dai lavori, quando si verifichi non può derivare dall’obbligo che hanno di presentarsi a questo ufficio per ricevere ordini di servizio perché, come è a loro noto, basta che per potere tornare alle loro ingerenze vi si trovino un poco prima delle tre, e non dopo le tre e mezzo.</p> <p>E anzi quanto al Segni, appunto per allontanarlo in meno possibile dal lavoro, è stato ordinato che si porti presso il verificatore tre volte soltanto la settimana. Il Timoni e Angiolo Turchi e gli altri che vengono chiamati, che nel giorno della riscossione profittassero della circostanza per trattenersi fuori soverchiamente, questa Direzione non mancherebbe di richiamarli al dovere.</p> <p>Schiarite le sue osservazioni su questo proposito, non mi resta che avvertirla che il caso di asportazione dei legnami avvenuto nel lavoro del quale si tratta per riportarne di poi una parte sul posto, è affatto eccezionale, ed ebbe luogo per ordini superiori che prescissero la sollecita demolizione di tutto l’apparato esistente nella sala prima che si potesse decidere cosa fosse da rimettersi in opera, ma niun aumento può derivare sugli assegni del lavoro perché sono stati sempre fatti regolari passaggi nella scrittura del magazzino, lo che non può evitarsi onde la Direzione sia, come deve esserlo, in grado di sapere sempre la vera spesa cui ascendono partitamente i lavori che fa eseguire.</p> <p>Tanto ho voluto significarle su quanto si avverte nel precitato suo foglio, e per farle conoscere che ciò che è stato fatto, lo è stato per ordine della Direzione e senza idea di mostrare sfiducia verso alcuno.</p> <p>E me le confermo.</p>	
<p>DOC. 66</p> <p>ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38</p> <p>Copia della lettera del direttore generale delle Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti al direttore delle Regie Gallerie Luca Bourbon del Monte, datata 28/06/1853 [copia in ASU, anno 1854, ins. 17, doc. 67]</p>	
<div> <div></div> </div>	
[a dx:] R.a.77	
[a sn:] Copia all’arch. Francesco Mazzei per l’uso occorrente	
<p>Illustrissimo Signore</p> <p>Mi tengo a dovere di informare la V.S. Ill.ma che con sovrana risoluzione dei 14 andante S.A. I. e Reale il Granduca si è degnato approvare che siano portati immediatamente ad effetto alcuni lavori proposti dall’arch. Francesco Mazzei e interessanti la sicurezza di quella parte del fabbricato degli Uffici ove è situato il Medagliere che si conserva nella R. Galleria da V.S. Ill.ma dependente.</p> <p>E poiché per la esecuzione di tali lavori si rende necessario che siano momentaneamente rimossi gli armadi che contengono le medaglie, ho incaricato l’arch. Francesco Mazzei di concertar quanto occorra con V.S. Ill.ma acciò possa ottenersi l’intento con minore imbarazzo del ramo di servizio a lei sì meritamente affidato.</p> <p>E mi onoro dichiararmi con la più distinta considerazione ed ossequio</p> <p>Di V.S. Ill.ma.</p> <p>Li 28 giugno 1853.</p>	
<p>DOC. 67</p> <p>ASU, anno 1854, ins. 17</p> <p>Lettera del direttore generale delle Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti al direttore delle Regie Gallerie Luca Bourbon del Monte, datata 28/06/1853 [copia in ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38, doc. 66]</p>	
<p>Illustrissimo Signore</p> <p>Mi tengo a dovere di informare V.S. Ill.ma che con sovrana risoluzione dei 14 andante S.A. I. e Reale il Granduca si è degnato approvare che siano portati immediatamente ad effetto alcuni lavori proposti dall’arch. Francesco Mazzei e interessanti la sicurezza di quella parte del fabbricato degli Uffici ove è situato il Medagliere che si conserva nella R. Galleria da V.S. Ill.ma dependente.</p> <p>E poiché per la esecuzione di tali lavori si rende necessario che siano momentaneamente rimossi gli armadi che contengono le medaglie, ho incaricato l’arch. Francesco Mazzei di concertar quanto occorra con V.S. Ill.ma acciò possa ottenersi l’intento con minore imbarazzo del ramo di servizio a lei sì meritamente affidato.</p> <p>E mi onoro dichiararmi con la più distinta considerazione ed ossequio</p> <p>Di V.S. Ill.ma.</p> <p>Li 28 giugno 1853.</p>	
<p>Cam.º Lapi</p>	

DOC. 68

ASU, anno 1854, ins. 8

Lettera del direttore delle Regie Gallerie Luca Bourbon del Monte al ministro delle Finanze Giovanni Baldasseroni relativamente agli armadi della sala del Medagliere, datata 30/08/1853

A S.E. il Ministro delle R. Finanze Presidente del Consiglio dei Ministri, li 30 agosto 1853

Eccellenza,

La demolizione di una volta, al piano di questa Regia Galleria che minacciava rovina, ha portato la necessità di rimuovere tutto il Medagliere. Gli armadi ossiano stipi posti lungo le pareti, i quali rimontano all’epoca dei Medici, erano infissi nel muro e costruiti in modo che è abbisognato disfarli per essere trasportati altrove; in questa traslocazione oltre la spesa di rimontare quei vecchi armadi si è fatto sentire il bisogno di essere risarciti.

Ma siccome la spesa non può essere da me fatta con gli assegni stanziati nel bilancio di previsione perché imprevista, né potendo – trattandosi di rimettere insieme legnami vecchi – presagire il suo importare, io domanderei all’E.V. l’autorizzazione di eseguire prontamente sui medesimi l’occorrente restauro per riporre e ben custodire un sì prezioso tesoro, e di poter quindi inviare dall’E.V. il pagamento dei conti relativi.

Domanderei pure di far costruire una tavola per posarvi le vetrine dei cammei che per il passato stavano esposti nel Medagliere per situarli altrove, e ciò per non ritardare nel tempo dei lavori l’ostensione dei medesimi al pubblico.

Questa spesa, per quanto modica, domando all’E.V. di poterla eseguire con assegni estranei al bilancio di previsione stabilito pel corrente anno per questa R. Galleria. I sopra riferiti lavori – mentre non potevo presagirli nella previsione dell’anno corrente perché imprevedibili – non possono attendere per eseguirsi la sanzione di quello che sarò per sottoporre all’E.V. per l’anno avvenire perché verrebbe di troppo a mancare al pubblico l’ostensione di sì pregevoli raccolte.

E nella lusinga di vedere favorevolmente accolta questa mia domanda passo all’onore di ripetermi con sentimenti di stima e di ossequio dell’E.V.

DOC. 69

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38

Lettera dell’architetto Francesco Mazzei al direttore generale delle Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti relativamente alla demolizione e ricostruzione del muro meridionale della sala del Medagliere, datata 23/09/1853

[a dx:] R.a.77

[a sn:] Al sig. Cav. Commendatore Direttore Generale delle Acque, Strade e Fabbriche Civili dello Stato

Illustrissimo Signore

Sotto di 7 giugno passato resi conto a V.S. Ill.ma che occorreva demolire alcune volte reali sotto il Medagliere ed un muro, il tutto in falso che pregiudicava immensamente alla Fabbrica degli Uffici.

Nel 16 giugno fu approvata la perizia dei lavori a riparo dell’enunciato pericolo. Si è dato mano e dopo aver demolito il pavimento del Medagliere e la volta sottoposta, sorretta da divisori posanti sopra alla volta, si è trovato che i muri sono totalmente intronati e che presentano degli squarci che fanno apprensione.

Fatti dei saggi si è verificato che il muro che guarda il General Comando è di solida costruzione ma che strapiomba un sesto di braccio, forse per il ricarico di queste volte sopra un arco che spingeva su quella facciata.

Il muro laterale di fronte a quello, ove muove la scala della Libreria [Magliabechiana] strapiomba egualmente ed è poi tutto vuoto e di cattiva costruzione, e non deve essere recente lo strapiombo per questo lato poiché vedesi uno sprone tendente a sostenere la cantonata; per la sua struttura e forma non so però quanto possa rassicurare.

È indispensabile ed urgente un provvedimento senza il quale non si può rimanere quieti. Con quattro catene e con riprendere a sodo il muro vuoto potrebbe conseguirsi stabilità e la spesa occorrente ammonterebbe a non meno di £ 2500.

Io non mi attento però a farne una proposizione giacché questa sarebbe gettata quando piacesse proseguire la scala della Libreria [Magliabechiana] fino alla Galleria o per lo meno all’Archivio Centrale che non ha conveniente e decente accesso.

Per fare la scala, o in un modo o nell’altro, il muro in questione occorre che sia ridotto di minor grossezza, ed è per questo appunto che proporrei ricostruirlo ex integro a mattoni di Signa e spese leghe. In questo caso sono necessarie soltanto due catene e la spesa ammonta a £ 3772,40 come vedesi dall’acclusa perizia.

Con questo per[ci]ò si fa un restauro radicale e non viene preclusa la strada a continuare la rammentata scala, o anche il Fabbricato quando si trovasse opportuno. E prevenendo V.S. Ill.ma che i lavoranti in questa località poco possono fare se prima non si procede a questi lavori, passo a confermarmi con distinta stima e ossequio Di V.S. Ill.ma. Firenze 23 settembre 1853.

Dev.mo e obb.mo servitore
Francesco Mazzei

DOC. 70

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38

Perizia n. 19 del 1853, relativa ai costi della demolizione e ricostruzione del muro meridionale della sala del Medagliere, datata 23/09/1853

[a dx:] R.a.77

Direzione Generale dei lavori d’Acque, Strade e Fabbriche Civili dello Stato.

Sezione delle fabbriche civili. Circondario di Firenze.

Perizia n. 19. Lavori di mantenimento. Anno 1853.

Architetto Francesco Mazzei.

Somma presagita dall’architetto £ 3772,40.

Nome della Fabbrica: Fabbrica degli Uffici.

Indicazione sommaria dei lavori che si propongono: Apposizione di due catene e ricostruzione di un muro vuoto e pericolante

Epilogo dell’ammontare di ciascheduna arte:

Muratore £ 3112,40;

Magnano £ 660,00;

Totale £ 3772,40

[in calce:] Approvato a conto e nota, li 24 settembre 1853. Art. 15 mantenimento.

Descrizione dei lavori:

1 Occorrono due catene con paletti per ritenere la cantonata a squadra, lunghe braccia 18 del peso di libbre 2000 che a cent. 33 la libbra. per la collocazione di dette catene a caldo, tra leghe, materiali, ponteggiatura e carbone si pongono

Muratore lire 150,00; Magnano lire 660,00

2 Ricostruzione del muro con spese leghe e con mattoni dalle fornaci di Signa, collegando bene con la cantonata del muro di terzo, compresa la demolizione ed il trasporto dei calcinacci allo scarico, si valuta lire 3,60 [al braccio quadro] attesa la difficoltà che presenta, sono braccia quadre 684, così vi occorrono

Muratore lire 2462,40

3 Per puntellare la tettoia, ed ove occorre, più per fare i ponti a tutte le altezze, si prevedono

Muratore lire 500,00

Sommano in tutto lire 3772,40

Firenze, li 23 settembre 1853

L’architetto Francesco Mazzei

DOC. 71

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38

Lettera del soprintendente dell’Archivio Centrale di Stato Francesco Bonaini al direttore generale delle Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti per la richiesta di nuovi fondi per portare avanti i lavori per la sistemazione dei locali adibiti ad Archivio Centrale di Stato, datata 13/10/1853

[a dx:] R.a.77

[a sn:] Ill.mo sig. Cav. Commendatore Alessandro Manetti Direttore Generale delle Acque, Strade e Fabbriche Civili dello Stato

[appunto in alto a dx:] L’architetto Mazzei si compiacia informare sollecitamente. Dalla Direzione 13 ottobre 1853.

Cam.º Lapi

Illustrissimo Signore

La superiore risoluzione dei 10 marzo di questo presente anno che voleva riuniti a questo Archivio Centrale di Stato i tre archivi degli Atti dei Tribunali Civili, fece che io dovessi chiedere a S.A. I. e R. una somma di supplemento (quale venne benignamente accordata) pei lavori di falegname, magnano e verniciatore bisognevoli per la loro traslocazione. E già questi lavori sono presso il loro termine. Se non che in questo momento vennero come sospesi, essendo che il sig. ingegnere Francesco Mazzei cui mi sono indirizzato, mi abbia significato non essergli possibile provvedere alle spese occorrenti di muratore e scarpellino per mancanza di fondi, e ciò per non essere stati contemplati questi lavori degli archivi giudiciali nei bilanci già esibiti.

Appressandosi l’epoca in cui è per riassumersi la trattazione ordinaria degli affari giudiciali, non fa mestiere che io addimostri a V.S. Ill.ma di quanto nocumento potrebbe essere al servizio pubblico, la non avvenuta definitiva sistemazione di quelli archivi che contengono la massima parte degli atti dei Tribunali Civili. Ed è per questo appunto che ardisco rivolgermi al senno distintissimo e alla singolare bontà di V.S. Ill.ma persuaso che vorrà compiacersi dare le disposizioni più convenevoli perché per parte di codesto uffizio delle Regie Fabbriche Civili sia provveduto a quanto è per occorrere alla compiuta sistemazione del locale terreno della fabbrica degli Uffici destinato alla custodia degli archivi suddetti.

Frattanto passo all’onore di dichiararmi pieno di rispetto

Di V.S. Ill.ma

Dall’I. e R. Direzione dell’Archivio Centrale di Stato.

Li 13 ottobre 1853

Dev.mo e obb.mo servitore
F. Bonaini

DOC. 72

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38 [trascrizione parziale]

Perizia n. 20 del 1853, relativa ai lavori necessari per la sistemazione dei locali adibiti ad Archivio Centrale di Stato, datata 15/10/1853

[a sn:] R

[a dx:] R. a 77

Direzione Generale dei lavori d’Acque, Strade e Fabbriche Civili dello Stato.

Sezione delle fabbriche civili. Circondario di Firenze.

Perizia N. 20. Supplemento alle perizie N. 21 e 21 bis. Lavori di miglioramento. Anno 1853.

Architetto Francesco Mazzei.

Somma presagita dall’architetto £ 2345,60.

Nome della Fabbrica: Archivio Centrale.

Indicazione sommaria dei lavori che si propongono: Lavori da eseguirsi alla Camera di Disciplina che passa agli Archivi. Lavori da eseguirsi alle stanze ove viene collocato l’archivio che è in San Piero Scheraggio.

Epilogo dell’ammontare di ciascheduna arte:

I medesimi che eseguiscono i lavori in corso

Muratore £ 1040,50;

Legnaiolo £ 234,00;

Scalpellino £ 320,50;

Magnano £ 140,00;

Verniciatore £ 228,00;

Imbianchino £ 171,60;

Vetraio £ 211,00;

Totale £ 2345,60

[in calce:] Approvata a conto e nota.

Li 24 ottobre 1853

Descrizione dei lavori:

1 Muratura di staffe [...]

2 Muratura dell’erre di ferro a sostegno dei ballatoi [...]

[...]

5 In dette stanze [che servivano per Camera di Disciplina] saranno smontati 5 caminetti e saranno portati ai magazzini

Muratore lire 24,00

6 Braccia 60 quadre di parete per piano per chiudere i predetti vuoti [dei 5 caminetti smontati] a lire 1,50 a braccio quadro intonacata

Muratore lire 90,00

7 Per riquadrare le predette stanze si pongono lire 12 per ciascuna Imbianchino lire 72,00 [...]

Firenze, li 15 ottobre 1853

L’architetto Francesco Mazzei

DOC. 73

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38

Lettera dell’architetto Francesco Mazzei al direttore generale delle Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti in relazione alla sistemazione dell’archivio dei Tribunali Civili collocato nell’ex Teatro Mediceo, datata 17/10/1853

[a dx:] R.a.77

[a sn:] Al sig. Cav. Commendatore Direttore Generale delle Acque, Strade e Fabbriche Civili dello Stato

Illustrissimo Signore

Con rapporto del di 15 gennaio anno cadente rimessi a V.S. Ill.ma il progetto per sistemare la Corte Regia e l’Archivio Centrale di Stato, concordato e firmato da tutte le parti interessate.

Rileggendo il rapporto che sopra si riscontrerà che nulla fu deciso quanto agli archivi dei Tribunali. Infatti il ministro di Grazia e Giustizia in un accesso che fece sul posto dimostrò essere propenso a lasciare l’archivio dei Tribunali Civili alle cure del soprintendente all’Archivio Centrale. Niente però fece sperare per l’archivio che conservavasi in S. Piero Scheraggio, il quale però dovendo essere trasferito altrove, furono per questo assegnate le stanze che nel progetto vedonsi velate color verde.

In tal pendenza non fu prevista somma veruna per la sistemazione dei rammentati archivi. Nel tempo che si eseguivano i lavori per sovrana risoluzione i due menzionati archivi passarono alle cure del soprintendente generale; così anche le stanze velate color verde furono aggiunte all’Archivio Centrale unitamente alla Camera di Disciplina.

Con la perizia che ho l’onore di trasmettere a V.S. Ill.ma ammontante a £ 2345,60 io credo che potranno ridursi le stanze già rammentate per ricovrarvi i documenti che trovansi in S. Piero Scheraggio, temo però che vi occorrerà altro locale perché sono state occupate dai Monti Comuni alcune di quelle che erano designate per contenere l’archivio in questione.

Nella perizia è compresa la riduzione della Camera di Disciplina ad uso di archivio, e la muratura di diverse erre di ferro a sostegno di ballatoi che si vanno ad adottare per facilitare il mezzo di

prendere i documenti che possono venire reclamati per il pubblico e per il privato. Nulla è stato previsto per l’archivio dei Tribunali Civili che rimane in una porzione del Teatro Mediceo, non avendo per anche il soprintendente determinata cosa veruna riguardo a questo. A tempo e luogo adunque in quando sia reclamato, si provvederà anche a questo con analoga perizia.

Intanto sembrandomi avere adempito a quanto mi incombeva, passo all’onore di confermarmi con distinta stima e ossequio

Di V.S. Ill.ma.

Firenze li 17 ottobre 1853

Dev.mo e obb.mo servitore

Francesco Mazzei

DOC. 74

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38

Lettera della Direzione Generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili al ministro delle Finanze Giovanni Baldasseroni in relazione ai fondi per la sistemazione dell’archivio dei Tribunali Civili, datata 20/10/1853

[a dx:] R. a 77

[a sn:] Al ministro delle Finanze

20 ottobre 1853

Eccellenza

Per render completa la sistemazione degli Archivi dello Stato sotto un solo soprintendente e nel medesimo locale, piacque superiormente ordinare che anche i documenti che spettano ai Tribunali venissero all’Archivio Centrale riuniti, ed una tal risoluzione essendo posteriore a quella dietro la quale fu eseguito il primo progetto di sistemazione non poteva perciò la Perizia a quello relativo comprendere la spesa occorrente al corrispettivo aumento di locale, al quale si è supplito col destinare ad archivio anche la Camera di Disciplina dei Procuratori che per superiore ordinanza dei 27 agosto prossimo passato, vedasi R. a 543, venne traslocata in alcune stanze superflue all’uffizio del Commissario delle Miniere e Fonderie del ferro.

Questa spesa resa oggi indispensabile è presunta colla unita dall’architetto Mazzei in £ 2345,60 ed il cav. Bonaini dimostra con la memoria qui unita qual sia l’importanza nell’interesse del pubblico servizio di non ammettere indugio alla effettuazione dei lavori che vi hanno rapporto che, come dissi, non potevano contemplarsi nel progetto generale.

Ammassa dunque l’impossibilità di attendere il futuro anno, ho esaminato come potesse supplirsi all’imprevisto aggravio senza straordinariamente onerare la cassa dello Stato e ho veduto che sull’assegno del decorso 1852 tenuto in riserva pel corrente onde provvedere al pagamento delle traverse in ferro fuso situate fra i pioli dei Rondeaux del palazzo Pitti, esiste un avanzo sufficiente per far fronte anche alla spesa di che oggi si tratti, nonostante che altra somma sia stata da quello prelevata per lo stesso titolo mediante la superiore autorizzazione dei 14 giugno ultimo decorso; ed è perciò che non esito domandare rispettosamente la facoltà di ordinare la pronta effettuazione dei lavori compresi nella inserta Perizia per sopperire alla spesa nel modo indicato, così facendo la formula “Approvasi e facciasi come si propone” potrà esser sufficiente a risolvere il presente affare.

E mi onoro dichiararmi con la più alta considerazione e profondo ossequio.

DOC. 75

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38

Lettera del ministro delle Finanze Giovanni Baldasseroni alla Direzione Generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili, con approvazione delle spese per la sistemazione dell’archivio dei Tribunali Civili, datata 21/10/1853

[a dx:] R. a 77

[a sn:] Sig. Commendatore Direttore Generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche

[a dx:] È passata copia del presente al computista. Li 24 ottobre 1853.

Illustrissimo signore

S.A. I. e Reale il granduca, cui è stato fatto presente quanto V.S. Ill.ma referiva con suo rapporto dei 20 corrente, si è degnata approvare che siano immediatamente portati ad effetto i lavori occorrenti alla stanza già addetta alla Camera di Disciplina riunita all’Archivio Centrale per collocarvi i documenti spettanti ai Tribunali, e che la somma presagita occorrere per tali lavori dall’architetto Mazzei in £ 2345,60, venga prelevata dagli avanzi esistenti sull’assegno del decorso 1852 tenuto in riserva onde provvedere al pagamento della ringhiera dei Rondeaux del palazzo Pitti.

E frattanto passo a segnarmi con distinto ossequio

Di V.S. Ill.ma.

Dal Ministero delle Finanze

Li 21 ottobre 1853

V. Baldasseroni

DOC. 76

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38

Lettera dell'architetto Francesco Mazzei al direttore generale delle Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti, con riepilogo delle spese previste e impiegate per le perizie di lavori agli Uffizi, datata 02/01/1854

[a dx:] Reg. a 33
[a dx:] E passata copia della presente al computista perché tengo in riserva i fondi di miglioramento sull'assegno del 1853.

Illustrissimo Signore
Nell'11 febbraio 1853 fu approvata superiormente la sistemazione del Tribunale della Corte Regia in ordine alla Perizia N. 16⁷ £ 19395,01
E quella dell'Archivio Generale dello Stato in ordine alla Perizia 21 in £ 7418,90
E così in tutto la somma di £ 26813,91
Fu decretato che si supplisse a questa spesa per £ 9740,00 con i fondi assegnati all'articolo 14 del bilancio, e per £ 17073,91 con un assegno straordinario sulla cassa della Depositeria.
Con sovrana risoluzione de 14 giugno 1853 fu approvata la Perizia N. 21bis per l'Archivio Generale di Stato in £ 3494,80
E con Direttoriale del 24 ottobre fu approvata altra Perizia N. 20 in supplemento alle Perizie N. 21 e 21 bis dell'Archivio in £ 2345,60.
Ora per la Corte Regia sono state approvate altre somme indipendenti dalla primitiva Perizia per far fronte alla collocazione del calorifero, delle stufe, dell'archivio del Presidente della Corte Regia, alla traslocazione della Tribuna della Sala Civile; questi lavori però sono stati liquidati, e rimessi tutti corredati dei relativi documenti, cioè delle diverse domande avanzate dal cav. Presidente della Corte Regia.

Non sono però finiti gli altri lavori contemplati nelle Perizie superiormente notate. Infatti avendo io, unitamente alla guida Segni, tenuto e fatto conto di tutte le spese fatte tanto per la Corte Regia che per l'Archivio Centrale di Stato, sono in grado di renderne conto nel modo che è appresso.

La Perizia N. 16⁸ per la sistemazione della Corte Regia ammonta, come si è detto, alla somma di £ 19395,01

Come vedesi nel prospetto di N. 1, le spese che abbiamo commesse a tutto oggi ammontano a £ 16949,91
Rimangono a spendersi nell'anno 1854 £ 2445,10

È questa somma indispensabile per ridurre i locali di S. Piero Scheraggio ove deve essere fatta una sala per le Udienze Civili, una volta che siano sgomberati i documenti che sempre vi si trovano, appartenenti al già Magistrato Supremo e che, per disposizioni superiori, sono passati alle cure del soprintendente all'Archivio Centrale di Stato.

Le Perizie 21, 21bis e 20, che riunisco giacché nessuna è stata ultimata, ascendono alla somma di £ 13259,30

Come vedesi dal prospetto N. 2, su queste Perizie è stata erogata fino a questo giorno la somma di £ 7744,28
E così rimangono a spendersi nell'anno 1854 £ 5515,02

Che è pure indispensabile siano tenute in riservo poiché non solo rimarrebbe incompiuta l'operazione degli Archivi, ma anche quella della sistemazione della Corte Regia.
Esiste anche un'altra approvazione de 24 settembre 1853 concernente la ricostruzione di un muro e l'apposizione di diverse catene, sopra i fondi Articolo 15 dello Stato di Previsione dei Lavori di Mantenimento; la Perizia è segnata di N. 19 ed ammonta a £ 3772,40.
Come rilevasi dal prospetto segnato di N. 3, sono state spese a tutto questo giorno su quella perizia £ 1819,97
Rimangono a spendersi nell'anno 1854 £ 1952,43

Ed anche questo lavoro non può dilazionarsi perché altrimenti non potrebbero eseguirsi i lavori della Perizia 21bis e 20.

Ora dunque mi occorre impegnare V.S. Ill.ma acciò voglia compiacersi di dare l'ordine che siano conservati i fondi onde portare a termine i lavori di sistemazione della Corte Regia e dell'Archivio Centrale.

Riepilogando
Per la Corte Regia occorrono £ 2445,10
Per l'Archivio Centrale di Stato £ 5515,02
Sulla perizia N. 19 £ 1952,43
In tutto £ 9912,55

[...]

Nella lusinga adunque che mi siano conservati i fondi senza di che bisognerebbe sospendere tutti i lavori, passo all'onore di confermarmi con distinta stima ed ossequio

Di V.S. Ill.ma.

Firenze li 2 [gennaio] del 1854

Dev.mo e obb.mo servitore
Francesco Mazzei

[a dx:] D a 33

PROSPETTO N. 1

Approvazione dell'11 febbraio 1853 delle somme previste nella Perizia 16bis, riguardante la sistemazione della Corte Regia nella fabbrica degli Uffizi, ascendente a £ 19395,01

1853	NOTE	CONTI	TOTALE
Mesi di febbraio e marzo	£ 1112.6.4.	£ 1082.6.4.	£ 2194.12.8.
Mesi di marzo e aprile	£ 1940.17.8.	£ 4803. —.8.	£ 6743.18.4.
Mesi di maggio	£ 993.6.4.	£ 1948.17.8.	£ 2942.4.—.
Mesi di giugno	£ 480.1.8.	£ 362.2. —.	£ 842.3.8.
Mesi di luglio e agosto	£ 222.4.4.	£ 2732. —.5.	£ 2954.4.9.
Mesi di settembre e ottobre	£ 263.4. —.	£ 440. —.10.	£ 703.4.10.
Mesi di novembre e dicembre	£ 321.6.8.	£ 44.13.4.	£ 366. —. —.
Mesi di dicembre	£ 159.10. —.	£ 44. —. —.	£ 203.10. —.
sommano	£ 5492.17. —.	£ 11457.1.3.	£ 16949.18.3.
			<u>£ 16949.91.—.</u>

Rimangono a spendersi nell'anno 1854

Firenze, 31 dicembre 1853

L'Architetto Francesco Mazzei

[a dx:] D a 33
PROSPETTO N. 2
Approvazione dell'11 febbraio 1853 delle somme previste nella Perizia 21 riguardante la sistemazione dell'Archivio Centrale di Stato nella fabbrica degli Uffizi, in £ 7418,90
Approvazione de 14 giugno 1853 della Perizia 21bis £ 3494,80
Idem de 24 ottobre 1853 della Perizia 20, in supplemento della Perizia 21bis £ 2345,60
Somme approvate per l'Archivio £ 13259,30

1853	NOTE	CONTI	TOTALE
Mesi di febbraio	£ 220.3.4.	£ 132.18.2.	£ 353.1.6.
Mesi di aprile	£ 108.19.8.	£ —. —. —.	£ 108.19.8.
Mesi di maggio	£ 233.13.4.	£ —. —. —.	£ 233.13.4.
Mesi di giugno	£ 785.9.4.	£ 308.17.4.	£ 1094.6.8.
Mesi di luglio e agosto	£ 934.4.4.	£ 498.11. —.	£ 1432.15.4.
Mesi di agosto e settembre	£ 481.15.8.	£ 1327.18. —.	£ 1809.13.8.
Mesi di settembre e ottobre	£ 652.12. —.	£ 619.2.8.	£ 1271.14.8.
Mesi di ottobre e novembre	£ 108. —. —.	£ 173.13. —.	£ 281.13. —.
Mesi di dicembre	£ 232.2.8.	£ 926.5.4.	£ 1158.8. —.
sommano	£ 3757. —.4.	£ 3987.5.6.	£ 7744.5.10.
			<u>£ 7744.28.—.</u>

Rimangono a spendersi nell'anno 1854

Firenze, 31 dicembre 1853

L'Architetto Francesco Mazzei

[a dx:] D a 33
PROSPETTO N. 3
Approvazione della Perizia 19 fatta con Direttoriale de 24 settembre 1853, sopra i fondi art. 15 dello Stato di Previsione, riguardante l'apposizione di catene e ricostruzione di un muro nel fabbricato degli Uffizi, ascendente a £ 3772.40

1853	NOTE	CONTI	TOTALE
Mesi di ottobre	£ 279.13.8.	£ 5. —. —.	£ 284.13.8.
Mesi di novembre	£ 388.3. —.	£ 177.16.2.	£ 565.19.2.
Mesi di dicembre	£ 264.11.8.	£ 704.14.10.	£ 969.6.6.
sommano	£ 932.8.4.	£ 887.11. —.	£ 1819.19.4.
			<u>£ 1819.97.—.</u>

Rimangono a spendersi nell'anno 1854

Firenze, 31 dicembre 1853

L'Architetto Francesco Mazzei

DOC. 77

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38

Lettera della Direzione Generale delle Acque e Strade e Fabbriche Civili all'architetto Francesco Mazzei in relazione ai fondi previsti per il nuovo anno, datata 09/01/1854

[a dx:] Reg. a 33
Sig. arch. Francesco Mazzei
9 [gennaio] del 1854

Signor Architetto

In seguito del di lei rapporto dei 2 andante col quale mi dà conto delle spese erogate nel decorso anno nei lavori sì di miglioramento che di mantenimento in corso di esecuzione nel fabbricato degli Uffizi, tanto nel locale addetto alla Corte Regia che a quello della soprintendenza generale agli Archivi dello Stato, la prevengo quanto [?] di aver ordinato alla computisteria di tenere in riserva nel rendiconto generale di questa amministrazione i fondi già concessi nel passato anno, e a riguardo di quelli di mantenimento non potendo ciò farsi per regolarità di scrittura, dovranno continuarsi a carico degli disegni pel corrente esercizio stanziati al N. 15 dell'Art. 1 del bilancio di previsione.

Tanto per sua regola, e me le confermo con distinta stima.

DOC. 78

ASU, anno 1854, ins. 8

Lettera del direttore delle Regie Gallerie Luca Bourbon del Monte per il ministro delle Finanze Giovanni Baldasseroni relativamente agli armadi del Medagliere, datata 21/03/1854

Al cav. Conte Luigi Guicciardini Segretario nel Dipartimento delle R. Finanze, 21 marzo 1854

Eccellenza,
Costretto — come resi conto all'E.V. nel 30 agosto 1853 — a trasportare tutto il Medagliere in altro locale per la demolizione della volta minacciante rovina sottostante alla stanza che ne formava il detto gabinetto, gli stipi antichi infissi nel muro ove si custodiva la preziosa collezione delle medaglie e monete soffrirono grandemente e io accennai in detta memoria che si rendeva urgente il provvedere al rifacimento dei medesimi non tanto per assicurare un tal prezioso in essere, quanto per la decenza in cui deve tenersi il materiale di questa R. Galleria che viene visitata continuamente da distinti personaggi.
Domandai in detta memoria l'approvazione del lavoro, ed allorquando nel successivo settembre con lettera del giorno 30 rimessi a codesto Ministero il bilancio di previsione per il corrente anno, richiamai in quella lettera l'attenzione dell'E.V. su questa spesa dichiarandola come di massima urgenza perché stava ad assicurare oggetti di gran valore e quindi il non eseguirla veniva a compromettere la responsabilità e del Capo d'Ufizio e del Conservatore dei Monumenti antichi, avvertendo che questa si prevedeva nella tenue somma di lire Mille.
In questo stato di cose e nella necessità in cui siamo continuamente di metter sott'occhio agli eruditi delle cose antiche, non che ai cultori di Belle Arti, ed ancora ai curiosi la collezione di cui tengo parola, mi fu forza di intraprendere il lavoro di restauro degli stipi in discorso, ed è perciò, che essendo in via questo lavoro sento la necessità di invocare nuovamente da V.E. l'approvazione della relativa spesa nella somma prevista di lire Mille.
E nella lusinga che l'E.V. riconoscerà un tal provvedimento come dettato dalla massima urgenza fattasi maggiore dalla responsabilità che mi grava, ho l'onore di segnarmi con la più distinta stima e rispetto di V.E.

DOC. 79

ASU, anno 1854, ins. 8

Lettera del ministro delle Finanze Giovanni Baldasseroni al direttore delle Regie Gallerie Luca Bourbon del Monte per il restauro degli armadi del Medagliere, datata 24/03/1854

Illustrissimo Signore,
S.A. I. e R. il Granduca, mi è stato fatto presente quanto V.S. Ill.ma rappresentava con la di lei ufficiale del 21 corrente relativamente alla opportunità di provvedere al restauro degli stipi destinati alla collezione delle medaglie e monete di cotesta Regia Galleria cui si presagiscono occorrere lire Mille, si è degnata ordinare che la proposizione di tale spesa venga riprodotta allorquando si tratti del preventivo del 1855.
Nel partecipare a V.S. Ill.ma questi sovrani comandi, per di lei norma e regola, passo a ripetermi con distinto ossequio
Di V.S. Ill.ma.

Dal Ministero delle Finanze li 24 marzo 1854
Baldasseroni

DOC. 80

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38

Lettera del direttore delle Regie Gallerie Luca Bourbon del Monte alla Direzione Generale delle Acque e Strade e Fabbriche Civili per la restituzione della sala del Medagliere, datata 22/04/1854 [copia in ASU, anno 1854, ins. 17, doc. 81]

[a dx:] R.a.33
[a sn in basso:] Al sig. cav. Commendatore Direttor Generale delle Acque, Strade e Fabbriche Civili dello Stato
[a dx:] L'architetto Mazzei si compiacia soggiungere con il suo parere. Dalla Direzione 24 aprile 1854
Cam.º Lapi

Illustrissimo Signore,
Fino dal luglio del decorso anno io mi feci un dovere di render libera, e consegnare a codesta Direzione Generale la stanza del Medagliere di questa R. Galleria, interessando per la sicurezza di quella parte di fabbricato di eseguirvi alcuni lavori proposti dal Regio Architetto Mazzei.
Potendo supporre che quei lavori abbiano avuto il loro compimento, io sono a domandare che mi venga riconsegnata quella stanza riaprendo la comunicazione con la R. Galleria e che vi sia fatto il bisognevole per renderla decente al pari delle altre stanze del detto stabilimento.
E con distinta stima mi pregio ripetermi
Di V.S. Ill.ma.
Dalla Regia Galleria delle Statue
Li 22 aprile 1854

Devotissimo e obbligatissimo servitore
Luca Bourbon del Monte

DOC. 81

ASU, anno 1854, ins. 17

Lettera del direttore delle Regie Gallerie Luca Bourbon del Monte alla Direzione Generale delle Acque e Strade e Fabbriche Civili per la restituzione della sala del Medagliere, datata 22/04/1854 [copia in ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38, doc. 80]

Al Commendatore Direttor Generale delle Acque, Strade e Fabbriche Civili dello Stato.
Li 22 aprile 1854

Illustrissimo Signore,
Fino dal luglio del decorso anno io mi feci un dovere di renderle libera, e consegnare a codesta Direzione Generale la stanza del Medagliere di questa Real Galleria interessando per la sicurezza di quella parte di fabbricato di eseguirvi alcuni lavori proposti dal Regio Architetto Mazzei.
Potendo supporre che quei lavori abbiano avuto il loro compimento, io sono a domandare che mi venga riconsegnata quella stanza riaprendo la comunicazione con la Galleria e che vi sia fatto il bisognevole per renderla decente al pari delle altre stanze del detto stabilimento.
E con distinta stima mi pregio ripetermi
Di V.S. Ill.ma.

DOC. 82

ASF, Acque e Strade, 2068, n. 38

Lettera del direttore dell'Archivio Centrale di Stato Francesco Bonaini al ministro delle Finanze Giovanni Baldasseroni relativamente a lavori necessari per alcune stanze degli archivi, datata 18/05/1854

[a dx:] Reg. a 33
[a sn in basso:] A Sua Eccellenza il sig. cav. Gran Croce Giovanni Baldasseroni Ministro Segretario di Stato pel Dipartimento delle RR. Finanze e Presidente del Consiglio dei Ministri.
[a dx:] Il comm. Direttore Generale dei Lavori di Acque e Strade dica il suo parere. Li 14 maggio 1854.

Eccellenza
Vedendo la somma necessità e standomi perciò vivamente a cuore di affrettare al più possibile il riordinamento di questo Archivio di Stato tanto sapientemente prescritto e con larghezza esemplare favorito dal Principe e dall'E.V., mancherei a me stesso se di troppo indugiassi a rappresentarle alcuni più urgenti bisogni e ad impetrare insieme su di questi un provvedimento opportuno.
Le opere murarie fin qui presagite possono dirsi compiute, grazie in ispecie alla diligenza e allo zelo dell'ingegner Mazzei che vi ha presieduto.
Ora in questo mezzo tempo due nuovi e molto urgenti bisogni di congeneri lavori fin qui non previsti vennero a farsi molto fortemente sentire. Infatti per osservazioni diligenti mi sono convinto che facilmente e con spesa non eccessiva rimarrebbero molto essenzialmente migliorate le tre stanze in cui già erano le carte delle Regie Rendite, e questo coll'allargarne le finestre che di presente vi sono, e per le quali adesso non si ottiene che una luce languidissima ed un mutamento d'aria insufficiente al bisogno della conservazione delle carte importantissime che vi si dovrebbero ordinare. In pari maniera non potendosi a meno di destinare una stanza bene illuminata agli studiosi che concorrono a quest'archivio, ed altra non trovandosene meglio adatta di quella che ricorre sul Lungarno in contiguità della loggia la quale congiunge le due grandi ale della fabbrica degli Uffizi, è di stretta necessità che si provveda sollecitamente all'allargamento dell'unica finestra che di presente vi è.
La somma sagacia di V.E. fa che io possa astenermi dal rappresentarle quanto interessi provvedere con sollecitudine alle cose indicate sendo capitalissimo il rimuovere al più presto possibile dall'interno degli Archivi i muratori ed altri artisti, affinché gli impiegati diano mano con la debita quiete al completo riordinamento delle carte che troppo a lungo differito recherebbe danno ugualmente all'amministrazione pubblica, agli interessi privati, agli studi e dicasi infine allo stesso decoro del paese.

E mentre mi auguro di vedere anco questa volta, come tante altre favorevolmente accolta dall'E.V. questa mia rispettosa proposta, passo all'atto e distinto onore di rassegnarmele
Dell'Eccellenza Vostra
Dall'I. e R. Direzione dell'Archivio Centrale di Stato, li 18 maggio 1854
Umilissimo, devotissimo, obbligatissimo
Servitore Francesco Bonaini

^[1] In realtà si tratta della Perizia 16bis, approvata il 2 febbraio 1853 (doc. 51).

^[2] In realtà si tratta della Perizia 16bis, approvata il 2 febbraio 1853 (doc. 51).

DOC. 92

ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38

Lettera dell'architetto Francesco Mazzei al direttore generale delle Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti circa l'ultimazione dei lavori alla sala del Medagliere, datata 14/06/1854

[a dx:] Reg. a 33
[a sn in basso:] Sig. cav. Commendatore Direttore Generale delle Acque, Strade e Fabbriche Civili dello Stato

Illustrissimo Signore

Prevengo V.S. Ill.ma che sono stati concertati col sig. cav. prefetto i lavori da eseguirsi per il Consiglio di Reclutamento del Compartimento di Firenze, nel locale che è destinato per Camera Civile della Corte Regia.

Non potrei con precisione accennare la cifra, credo però che non sarà sensibile poiché trattandosi di cosa provvisoria e non dovendosi menomemente alterare lo stato della fabbrica, la spesa maggiore poserà a carico del Mobiliare.

Ho incaricato la guida Segni di prestarsi e di somministrare i muratori quando occorranno. Colgo questa circostanza per ritornarle una domanda avanzata dal Direttore della Galleria tendente a riprendere la stanza ove era prima collocato il Medagliere.

In questa settimana rimarranno presso che ultimati i lavori, per cui ritengo che nell’entrante settimana potrà farsene la consegna.

Frattanto passo all’onore di confermarmi, con distinta stima ed ossequio

Di V.S. Ill.ma

Firenze, 14 giugno 1854

Devotissimo e obbligatissimo servitore

Francesco Mazzei

DOC. 93

ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38

Lettera del direttore generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti al direttore delle Regie Gallerie Luca Bourbon del Monte relativamente alla restituzione della sala del Medagliere, datata 21/06/1854 [copia in ASU, anno 1854, ins. 17, doc. 94]

[a dx:] R.a.33
Il cav. Direttore della R. Galleria delle Statue

21 giugno 1854

[a sn:] Copia all’Arch. Francesco Mazzei per l’uso opportuno.

Illustrissimo Signore

Compiuti i lavori per i quali fu forza occupare la stanza del medagliere della R. Galleria da V.S. Ill.ma dependente, mi faccio un dovere di prevenirla che ogni qual volta a Lei piaccia, l’architetto sig. Francesco Mazzei è incaricato di restituirne la consegna alla persona che Ella vorrà opportunamente delegare.

E mi onoro confessarmi con la più distinta considerazione ed ossequio

DOC. 94

ASU, anno 1854, ins. 17

Lettera del direttore generale dei Lavori di Acque e Strade e Fabbriche Civili Alessandro Manetti al direttore delle Regie Gallerie Luca Bourbon del Monte relativamente alla restituzione della sala del Medagliere, datata 21/06/1854 [copia in ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38, doc. 93]

Illustrissimo Signore

Compiuti i lavori pei quali fu forza occupare la stanza del Medagliere della I. e R. Galleria da V.S. Ill.ma dependente, mi faccio un dovere di prevenirla che ogni qual volta a Lei piaccia, l’architetto sig. Francesco Mazzei è incaricato di restituirne la consegna alla persona che Ella vorrà opportunamente delegare.

E mi onoro confermarmi con la più distinta considerazione ed ossequio

Di V.S. Ill.ma.

Li 21 giugno 1854.

Alessandro Manetti

DOC. 95

ASF, *Acque e Strade*, 2068, n. 38 [trascrizione parziale]

Perizia n. 25 del 1854, relativa alla riduzione di una parte dell'ex Teatro Mediceo a uso dell'Archivio Centrale di Stato, datata 18/10/1854

[a sn:] R
[a dx:] R. a 33 [barrato 232]
Direzione Generale dei lavori d’Acque, Strade e Fabbriche Civili dello Stato.
Sezione delle fabbriche civili. Circondario di Firenze.

Perizia N. 25. Lavori di miglioramento. Anno 1854.
Architetto Francesco Mazzei.
Somma presagita dall’architetto £ 13520,65.

Nome della Fabbrica: Archivio Centrale di Stato.
Indicazione sommaria dei lavori che si propongono: Riduzione del Teatro Mediceo ed aumento di una stanza in ampliazione del medesimo.

Epilogo dell’ammontare di ciascheduna arte:

Muratore £ 10039,66	a nota;
Legnaiolo £ 1900,00	Francolini Lorenzo;
Scalpellino £ 220,00	a nota;
Magnano £ 330,00	Donzelli Luigi;
Verniciatore £ 228,00	Zampini Luigi;
Imbianchino £ 292,99	Giovannozzi Ferdinando;
Vetraio £ 330,00	Bonajuti Eredi di Gaetano;
<u>Stuccatore £ 180,00</u>	a nota;
In tutto £ 13520,65	

Descrizione dei lavori:

Teatro Mediceo

[...]

11 Per colorire color celeste il tetto, i cavalletti a colla in braccia quadre 1500, misurate in piano a lire 5 il Cento, più per ponteggiature si pongono al muratore lire 30,00

Muratore lire 30,00; Imbianchino lire 75,00

[...]

13 Braccia 7000 imbiancatura con raschiare prima col ferro il vecchio, a lire 1 ⅔ il Cento

Imbianchino lire 116,66

[...]

14 Per rendere più decorosa questa sala che è vasta, proporrei un intercolunnio per avere così un praticabile più alto di quello che può sperarsi dai comuni ballatoi che si sono usati nelle stanze dell’archivio. Per minorare la spesa proporrei di prendere N. 18 colonne con capitello e basi dai RR. Magazzini, quelle appunto che decoravano la sala ove è stata costruita la camera Criminale della Corte Regia. [...]

Muratore lire 108,00; Scalpellino lire 360,00

15 Per montare al posto i capitelli e restaurarli, a stuccatore si pongono lire 10 per capitello, essendo N. 18 occorreranno

Stuccatore lire 180,00

[...]

21 Braccia 80 parapetto con pilastrini ricorrenti sulle colonne e tavole formellate fra pilastro e pilastro alto braccia 1 ⅔, si valuta lire 2 ½ il braccio andante

Legnaiolo lire 200,00

22 Le colonne ed architravato saranno colorite a pietra, a colla, si pongono al verniciatore lire 6 il Cento, sono braccia 700 quadre

Verniciatore lire 42,00

[...]

Firenze, li 18 ottobre 1854

L’architetto Francesco Mazzei

DOC. 96

ASU, anno 1890, Regio Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, pos. M1. Galleria degli Uffizi, ins. 20

Lettera del vicedirettore delle Regie Gallerie e Musei di Firenze, cavalier professor Enrico Ridolfi, al commissario per le Antichità e Belle Arti della Toscana Carlo Ginori relativamente alla rottura di un quadro del soffitto della sala della Scuola toscana, datata 28/11/1890

Oggetto: Rottura di un quadro del soffitto nella terza sala [sic] Galleria degli Uffizi
[a sn in basso:] All’Onorevole R. Commissario per le Antichità e Belle Arti della Toscana, Firenze

Ieri nella 3a sala detta Scuola Toscana di questa Galleria degli Uffizi, cominció a scendere acqua dal soffitto, facendosi strada da un assai largo foro che si osservò in una delle tele dipinte che lo ricuoprono. Fu mandato immediatamente il muratore sul tetto per ripararlo provvisoriamente, e questa mattina è stato meglio riparato nella parte che dava adito all’acqua. Smontata la tela da cui aveva luogo la caduta, si è trovata tutta imporrata dalla parte posteriore e massime da un lato nel quale l’acqua più lungamente in addietro si era trattenuta formando una pozzetta; di guisa che essendo rimasta corrosa prima la fodera e poi anche la tela dipinta, non ha avuto forza di sostenere l’acqua penetratavi ieri e vi si è determinata una assai larga rottura.

Quella tela di pregio mediocrissimo che figura il *Riposo in Egitto* fu foderata altre volte, e ingrandita con pezzi aggiunti alle sue estremità per renderla della grandezza che esigeva il compartimento del soffitto che fu posta a cuoprire; ed ora essendone la fodera imporrata, sembra indispensabile sfoderarla e rifoderarla di nuovo con tela resistente per riunire i labbri della rottura e forse mettervi un tassellotto che la chiuda compiutamente.

Il lavoro non presenta nessuna difficoltà e può esser fatto dal Tinghi e dal Parrini, e come cosa affatto decorativa mi sembra senza bisogno di nessuna superiore approvazione. Interesserebbe però che fosse fatto sollecitamente, producendo un brutto effetto la mancanza di quel tratto del soffitto nella sala ove sono i celebri dipinti.

Prego pertanto codesto onorevole Commissariato di voler dare in proposito le disposizioni opportune.

Devotissimo E.R.

DOC. 97

ASU, anno 1890, Regio Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, pos. M1. Galleria degli Uffizi, ins. 20

Lettera del commissario per le Antichità e Belle Arti Carlo Ginori al vicedirettore delle Regie Gallerie e Musei di Firenze Enrico Ridolfi relativamente alla rottura del quadro nella sala degli Antichi Maestri, datata 02/12/1890

Oggetto: Rottura di un quadro del soffitto della Sala degli Antichi Maestri
[a sn in basso:] All’Ill.mo sig. cav. prof. E. Ridolfi Vice Direttore delle Regie Gallerie e Musei di Firenze

Considerato quanto la S.V. Ill.ma riferisce con la sua lettera de’ 28 novembre ultimo scorso, intorno al quadro rappresentante il *Riposo in Egitto* appartenente al soffitto della Sala detta degli Antichi Maestri nella R. Galleria degli Uffizi, questo Commissariato le dà facoltà di fare eseguire dai signori Parrini e Tinghi i lavori di restauro da lei progettati al quadro medesimo.

Il R. Commissario

C. Ginori

DOC. 98

ASU, anno 1913, pos. 2. Galleria degli Uffizi, ins. 6

Relazione dell'architetto Ezio Cerpi allegata alla lettera indirizzata al soprintendente dei Monumenti Giuseppe Poggi del primo dicembre 1913 relativamente ai lavori di restauro della sala delle Carte geografiche, datata 18/11/1913

Firenze, 18 novembre 1913.

Posizione A/92

N. di Prot. gen. 1871

N. di Partenza 995

Oggetto: Sala della Carte Geografiche Uffizi. Restauri.

Dalle pareti decorate da grandi Carte Geografiche che, dipinte a buon fresco, prende nome una Sala nella Regia Galleria degli Uffizi.

Nella Sala medesima esisteva una graziosa loggia la quale venne nel tempo passato richiusa, con grande danno di quel caratteristico ambiente.

La loggia è lunga quanto la parete frontale e cioè m.tri 8.00 per un'altezza di m.tri 3.50 ed è divisa a metà da una svelta colonnetta in pietra arenaria che resta tuttavia incassata nella parete posticcia con la quale venne richiusa.

Essendo venuto nel felice concetto di riportare l’artistica loggia al suo stato originario, occorrerà disfare i muri posticci che ne otturano la luce ricompletandola di un pilastro d’angolo in pietra e per ragioni di statica sarà necessario rafforzare il muro d’angolo esterno, per uno spessore di cm 75⁹, in tutta la sua altezza in m.tri 4.00 × 9.00 di larghezza e circa 30 di spessore [sic].

I due vani di luce della loggia che misurano la dimensione di m.tri 3.65 × 3.50 ciascuno verranno muniti di doppia vetrata, e quella interna sarà costruita in legname [di] noce e provveduta di cristalli a figure geometriche con tessuti di piombo trafilato.

Per l’esecuzione di tale lavoro sarà necessario uno speciale ponteggio esterno a più ordini, e tutto compreso e considerato, e cioè opera del falegname, fabbro, vetraio, verniciatore etc., si incontrare una spesa di lire ----- [sic] incluse le opere impreviste per le quali l’amministrazione avrà a sua disposizione la somma di lire ----- [sic].

‡ Alla presente relazione esplicativa è allegato il preventivo dettagliato dei lavori nonché il disegno dello stato attuale e del progetto di ripristino della antica loggetta.

‡ I lavori verranno eseguiti ad Economia con maestranze di fiducia della Direzione delle R. Gallerie, e sotto la cura di quest’ufficio.

arch. Ezio Cerpi

DOC. 99

ASU, anno 1914, pos. 2. Galleria degli Uffizi, ins. 1

Perizia dell'architetto Ezio Cerpi, relativa ai lavori di restauro della sala delle Carte geografiche, datata 18/11/1913

Regia Soprintendenza ai Monumenti Firenze

[appunto a dx:] 4.50 × 0.40 × 0.30

Provincia di Firenze, Comune di Firenze

Perizia dei lavori occorrenti per la riapertura dell’antica loggia nella Sala delle Carte Geografiche nella Galleria Uffizi.

Addì 18 novembre 1913.

L’architetto Ezio Cerpi

Lavori di Muratore

1 Costruzione di parte di servigi interni ed esterni per ringrosso di parete, ricuciture di pietrami, disfacimento di muri e vari altri lavori

Opere di Muratore 10, lire 4. Tot. 40. Opere di Manovale 30, lire 3.

9 “per uno spessore di cm 75”, nota in interlinea.

Tot. 90. Spese di rigetto. Chiodazione etc., lire 0. Tot. 3.

2 Ringrosso di muro di spalla esterno con sue collegazioni alla vecchia parete, compreso il nuovo arriccio e intonaco per uno spessore di circa cm 30¹⁰. m² 36, lire 5. Tot. 180.

3 Smontatura degli affissi interni ed esterni e trasporto dei medesimi nei magazzini. Opere di Muratore 1 ½, lire 4. Tot. 6. Opere di Manovale 5, lire 3. Tot. 15.

4 Disfacitura di parete che richiude parte delle vecchie luci, calamento di macerie a terra e loro trasporto allo scarico. Opere di Muratore 2, lire 4. Tot. 8. Opere di Manovale 4, lire 3. Tot. 12. Trasporti barrocci N. 5, lire 15.0 Tot. 7.50.

5 Tiraggi a piè d’opera di pietrami nuovi del pilastro con capitello base etc. con tagli e differenziali. Opere di Muratore 1, lire 4 Tot. 4. Opere di Manovale 5, lire 3 Tot. 15.

6 Muratura al posto dei pietrami di che sopra. Opere di Muratore 6, lire 4 Tot. 24. Opere di Manovale 10, lire 3 Tot. 30.

7 Muratura degli infissi nei grandi vani di luce. Opere di Muratore 4, lire 4 Tot. 16. Opere di Manovale 9, lire 3 Tot. 27.

8 Ripresa e rattoppo d’intonaco nella parete esterna attorno ai vani della loggia m² 20. lire 0.80 Tot. 16.

9 Raschiati e lavati tutti i pietrami decorativi della loggetta. Opera di Muratore 2, lire 4 Tot. 8. Opera di Manovale 6, lire 3 Tot. 18.

10 Rimaneggiatura di tetto con rinnovi di varie terrecotte (escluso le provviste) e restauro della gronda m² 150, lire 0.14 Tot. 4, 20.

Tegole n. 30, lire 0.14 Tot. 4.20

Embrici n. 25, lire 0.18 Tot. 4.50.

11 Nuovo panconcello di legname abete dello spessore di centimetri 3 ½ in sostituzione di quello avariato nella gronda [...] m² 10.20. lire 3.50 Tot. 35.70.

12 Nuovi pietrami occorrenti e cioè pilastro con base e capitelli in pietra arenaria lavorata a scalpello e arrotata. Lunghezza m 0.50. Larghezza m 0.50. Altezza m 4.50 m² 1.12. lire 300 Tot. 336.

13 Disfacitura di pareti e calamento di legnami e loro trasporto. Opera di Muratore 2, lire 4 Tot. 8. Opera di Manovale 6, lire 3 Tot. 18.

Lavori di Falegname e Fabbro e nettare –

14 Costruzione di n. 2 vetrate in legname noce, a li battenti dei quali due fissi, con telaio maestro con regoli dello spessore di cm 7 × 8 e della dimensione ciascuna di m 3.46 × 3.82 × 2 m³ 26, 42. lire 35 Tot. 924.70.

15 Costruzione di n. 2 controvetrate in legno abete a 4 battenti c.s., che dei quali in Culis[?] con telaio maestro che ciroscrive il vano di luce con piccole sagome e con regoli dello spessore di centimetri 7 ½ × 7 ½ e della dimensione ciascuna di m 3.46 × 3.82 × 2 m³ 26, 42. lire 15 Tot. 396.30.

16 Opera del verniciatore per la lustratura a cera delle due vetrate m 3.46 × 3.82 m³ 26, 42. lire 1 Tot. 26.42.

17 Opera c.s. per la macchiatura e verniciatura a noce delle 2 controvetrate m 3.46 × 3.82 m³ 26, 42. lire 1 Tot. 52.84.

18 Ferramenti occorrenti per le 2 vetrate e 2 controvetrate, e cioè n. 12 maschietti a T doppi con finali di ottone, n. 2 ferrami a ruota con fusti e finali di ottone, biette per i battenti fissi con fori a vite, e staffe per fermare l’intelaiatura etc. guide [?] e pulegge di ottone per lo scorrimento delle parti delle vetrate interne

Infissi esterni n. 2. lire 90 Tot. 180. Idem interni n. 2. lire 40 Tot. 80.

19 Provvista e collocazione al posto di lastre diamantate nelle esterne stuccate etc. m 3.46 × 3.82 × 2 m³ 26, 42. lire 14 Tot. 369.88.

20 Idem c.s. per le vetrate interne, con cristalli spartiti a losange e tessuti con piombi, saldature doppie etc. m 3.46 × 3.82 × 2 m³ 26, 42. lire 20 Tot. 28.40.

21 Per spese impreviste e assistenza di maestranze Tot. lire 355.56.

Totale lire 3900.00

DOC. 100

ASU, anno 1913, pos. 2. Galleria degli Uffizi, ins. 6

Lettera del direttore delle Regie Gallerie al soprintendente dei Monumenti Giuseppe Poggi inerente al preventivo di spesa per i lavori di restauro della sala delle Carte geografiche, datata 24/11/1913

Firenze, 24 novembre 1913

Oggetto: Preventivo di lavori

Al Direttore del R.o Ufficio Regionale dei Monumenti, Firenze

La prego di far preparare all’arch. Ezio Cerpi un preventivo dei lavori occorrenti per la riduzione a terrazza coperta della sala degli Uffizi detta delle Carte Geografiche.

Il direttore

G. Poggi

10 Il numero “30” è una cifra aggiunta a matita, dunque con possibilità di modifica.

DOC. 101
ASU, anno 1913, pos. 2. Galleria degli Uffizi, ins. 6
Lettera del soprintendente dei Monumenti Giuseppe Poggi in risposta alla lettera del direttore delle Regie Gallerie inerente ai lavori di restauro della sala delle Carte geografiche, datata 01/12/1913

Firenze, 1 dicembre 1913
Posizione A/92
N. di Prot. gen. 1873
N. di Partenza 887
Oggetto: Galleria degli Uffizi, Sala delle carte Geografiche
Allegati n. 4

L'architetto di questo ufficio, cav. Ezio Cerpi ha compilato su incarico della S.V. Ill.ma una perizia che presume necessaria una spesa di £ 3900 alla riapertura a loggia della attuale sala delle carte geografiche nella galleria degli Uffizi.
Accompagno alla S.V. Ill.ma quella perizia insieme con una relazione illustrativa e due disegni che la corredano.

Il soprintendente

DOC. 102
ASU, anno 1914, pos. 2. Galleria degli Uffizi, ins. 1
Lettera del direttore della Galleria degli Uffizi Giuseppe Poggi al soprintendente dei Monumenti dove si riferisce dell'approvazione dei lavori di riapertura dell'antica loggia della sala delle Carte geografiche, datata 23/03/1914

Oggetto: Lavori nella Sala delle Carte Geografiche agli Uffizi
All'ill.mo sig. Soprintendente ai Monumenti, Firenze

Informo la S.V. Ill.ma che sono stati approvati i lavori per la riapertura dell'antica Loggia della Sala delle Carte Geografiche nella Galleria degli Uffizi, oggetto della perizia 18 novembre 1913 compilata da cotesta spettabile Soprintendenza, e che è già stata fornita l'anticipazione di L. 3900,00= a ciò necessaria.
Prego ora la S.V. Ill.ma a voler disporre che i predetti lavori siano condotti a termine entro il corrente esercizio, per non essere obbligati a riversare alla chiusura di esso l'anticipazione ricevuta.

Il direttore
G. Poggi

ELENCO DEI NOMI DI LUOGO PRESENTI SUI DIPINTI DEL TERRAZZO DELLE CARTE GEOGRAFICHE

a cura di **Leonardo Rombai**

DOMINIO DELLO STATO VECCHIO DI FIRENZE

	Marittimo)	B. S. Lorenzo (Borgo San Lorenzo)	Caresto	C. S. Niccolò (Castel San Niccolò)
Acquabona	Baggio	Borgo S. Sepolcro (Sansepolcro)	Carione	C. Vecchio (Castelvecchio)
Agna f.	Bagni (Bagni di Pisa/San Giuliano Terme) Bagni a Acqua (Casciana Terme)	Botignana (Bottignana)	Caritani f.	Castiglioncello (Castiglioncello del Trinoro)
Agnano	Bagni alla Porretta	Brana f.	Carmignano	Castiglione (Castiglione di Garfagnana)
Agnino	Bagno (Bagno di Romagna)	Brancolino	Carra	Castiglione (Castiglione di Massa)
Aiatico	Bagnone	Brandenigo	Casale (Casale Marittimo)	C. de Bocchi (Castiglion Fibocchi)
Aicola	Baldignano	Brisighella	Casalechio (Casalecchio)	Castiglione (Castiglion Fiorentino)
Aiola	Banone f.	Brucianese (Brucianesi)	Casalino	Castigno
Aiolla (Aiola)	Banzeria	Brugna	Cascia	Castracaro (Castrocaro)
Alica	Baralla	Buchio (Mulino del Buchio)	Casciana (Casciana Terme)	Castro
Alsero	Barberino (Barberino di Mugello)	Bucine	Casciana f.	Cavanella
Altopascio	Barberino (Barberino Val d'Elsa)	Buiano (Buriano)	Cascina	Cavarzano
Ambra	Barbialla	Buonriposo	Caselli	Cavinana (Gavinana)
Ambra f.	Bardalone f.	Bure f.	Casellina	Cavugliano
Anchiano f.	Barden (Bardine San Terenzo)	Buti	Casola (Casola in Lunigiana)	Cecina f.
Anghiari	Bardena f.	Cabelli	Casole (Casole d'Elsa)	Cecinella f.
Anneto	Bardeno f.	Cachiano (Cacchiano)	Casole (Casole di Arezzo)	Cegiano
Antignano	Barga	Cafaggiuolo (Cafaggiolo)	Castagneto (Castagneto Carducci)	Celle (Celle sul Rigo)
Antigo	Bascie (Bascio)	Caina f.	Castelletto	Celloze
Antizon	Bastardo	Calamecha (Calamecca)	Castellina	Cennina
Arbianello	Bastione	Calbenzano	(Castellina in Chianti)	Ceparana
Arbiano (Albiano)	Battifolle	Calboli	Castellina (Cavallina)	Cerfone f.
Arezzo	Belfiore	Calcinaia	C. Benedetto	Cerreto
Arlia	Bertinoro	Calcione	C. Bonsi (Castelbonsi)	Cerreto (Cerreto Guidi)
Arniano	Bettola	Calenzano	C. del Alpe (Castel dell'Alpe)	Certaldo
Artimino	Bevenno	Camaiore	C. dell'Aquila (Castel dell'Aquila)	Certaldola (Certardola)
Asciano	Beverino	Camaldoli	C. del Rio (Castel del Rio)	Certignano
Asinalongha (Sinalunga)	Beveron	Camigliai	C. Dicie (Casteldelci)	Cervia
Astronc f.	Biascia	Campi (Campi Bisenzio)	C. Durante (Casteldurante di Compito distrutto nel 1313)	Cesa
Azani (Azzano)	Bibiano (Bibbiano)	Campi (del Chianti)	C. Falfi (Castelfalfi)	Cesena
Badia (Badia del Passo allo Stale o Futa)	Bibiena (Bibbiena)	Campi (Campi Bisenzio)	C. Fiorentino (Castelfiorentino)	Cesina (Cecina)
Badia (Castellina Marittima)	Bibona (Bibbona)	Campiglia (Campiglia Marittima)	C. Focognano (Castel Focognano)	Chianni
B. a Isola (Abbadia Isola)	Bidente f.	Camporagea (Camporaghena)	C. Franco (Castelfranco di Sopra)	Chitigliano (Chitignano)
Badia al Pino	Bientina	Camporeggiano (Camporgiano)	C. Franco (Castelfranco di Sotto)	Chiusi
B. a S. Gio (Badia San Giovanni d'Arezzo)	Bisenzio f. (Bisenzio fiume)	Camprena	Castello	Chiusi (Chiusi della Verna)
Badia di Campriano	Bitoglio	Canelli	C. Martini (Castel Martini)	Cianciano (Chianciano)
B. di M. Piano (Badia di Montepiano)	Biserno distrutto	Canedo	C. Nuovo (Castelnuovo della Misericordia)	Cicognaia
Badia Farneta	Bitoglio	Canneto	C. Nuovo (Castelnuovo di Arezzo)	Cigoli
B. S. Gio (Badia e Pieve di San Giovanni in Petroio di Barberino di Mugello)	Boconi (Bocconi)	Cantagallo	C. Nuovo (Castelnuovo di Castellofiorentino)	Ciona
B. Tedaldi (Badia Tedalda)	Bolano	C. di Capalona (Capolona)	C. Nuovo (Castelnuovo di Garfagnana)	Cirano
Badiuola (Badiola di Monteverdi	Bolgari (Bolgheri)	Caposelvi	C. Nuovo (Castelnuovo di Pieve Santo Stefano)	Cireglio
	Bonano	Capraia	C. Nuovo (Castelnuovo di Prato)	Ciserano (Ceserano)
	Bonano f.	C. Carpeso (Caprese Michelangelo)	C. Nuovo (Castelnuovo Val di Cecina)	Citerna
	Bora f.	Caprigliola		C. Della Pieve (Città della Pieve)
	Borbetto	Caprile		Città del Sole
	Borghetto	Caprino		C. di Castello (Città di Castello)
	B. alla Collina (Borgo alla Collina)	Caprona		
		Capugalli (Campogialli)		
		Careggine f.		

Civitella (Civitella in Val di Chiana)
Civorio
Coaradica
Coboreta (Monte Coloreta)
Cociano (Corciano)
Codponte (Codiponte)
Colbensano
Colechia (Colecchia)
Colechio (Collecchio)
Colegoli (Collegalli)
Colignaco
Colle (Colla)
Colle (Colle di Val d’Elsa)
Colle (Colle in Casentino)
Collemucciolì
Colle Sallveti
Colline di Pisa
Colognoli (Colognole)
Comano
Comeana
Comerge
Conio
Coreglia (Coreglia Antelminelli)
Corlago (Corlaga)
Cornia f.
Cornilia (Corniglia)
Corniuolo (Corniolo)
Cornuto
Corsalone f.
Cortona
Corzano
Cotone
Cotto
Cozile (Massa e Cozzile)
Cravia f.
Crei
Crespoli (Crespole)
Cursigliano (Gorfigliano?)
Curto
Dicomano
Diruta (Deruta)
Donoratico
Dorbecco
Dovadola
Druovi f. (Drove f.)
Egola f.
Elsa f.
Ema f.
Empoli
Era f.
Era Morta f.
Ermo (Eremo di Camaldoli)
Fabiana
Fabica
Fabrica (Fabbrica)
Faenza
Fagnone f.
Farnochia (Farnocchia)
Fiazano
Fiesole
Figline (Figline di Prato)
Filattiera
Filgline (Figline Val d’Arno)
Firenze
Firenzuola (Firenzuola)
Fivizzano
Focci f.
Foenna f.
Foiano (Foiano della Chiana)
Folignano
Forba f.
Forcoli
Fornolo
Fortezza
Fossato

Frassineta
Fregione f.
Frigido f.
Fronzola
Frosegno
Fucecchio
Furli (Forlì)
Gabella
Gagliano (Galliano)
Gaiuola
Gaiuole (Gaiole in Chianti)
Galatrone (Galatrona)
Galeata
Gambassi
Garfagnana
Gargonza
Gassano
Gattaia
Gerfalco
Germinia
Giovi
Giugalto
Gorgona (Gorgona isola)
Gragnola
Granaiuolo (Granaiole)
Granelli
Grassina f.
Gressa
Grieve (Greve in Chianti)
Grievae f. (Greve f.)
Grignano
Grop.o Fosco (Groppo Fosco)
Grop.o S. Piero (Groppo San Piero)
Groppoli
Groville f.
Guardistalo (Guardistallo)
Ibilli (Pennabilli)
Iceri
Igno
Il Barone (Villa Barone)
Il Cocolio
Il Garbo (Gabbro)
Il Poggio (Villa di Poggio a Caiano)
Il Salvatore
Il Sasso (Sasso Pisano)
Isola (Isola d’Arno a Incisa)
Iugunna
La Cappella
La Castellaccia
La Catena
La Cerbaia (Le Cerbaie)
La Certosa (Certosa di Firenze)
La Chiassa (Chiassa)
Ladio f.
La Fina f. (Fine fiume)
La Fratta
La Ginestra (Ginestra Fiorentina)
Lago di Bientina
Lago di Fucecchio
Lago di Perugia (Trasimeno lago)
Lagoni
Laiola
La Lastra (Lastra a Signa)
La Leccia (Leccia)
La Madonna
La Magia (Villa La Magia)
Lambrogiana (Villa Ambrogiana)
Lamole
Lamone f.
Lancisa (Incisa Val d’Arno)
Lanciuole (Lanciole)
La Penan
La Pietra
Lapparita (L’Apparita)
Lappeggio (Lappeggi)

Larciano
Lari
La Rocca (Rocca San Casciano)
La Sassa (Sassa)
La Sassetta (Sassetta)
La Serra
La Strada (Strada di Castel San Niccolò)
Laterina
La Trappola (Trappola)
Laverna (La Verna)
Le Caminate (Rocca delle Camminate)
Le Chiane
Le Penna
Lepomaranci (Pomarance)
Lerici
Lestagnano (Lustignano)
Le Torri
Levalse
Levane
Levanella
Libiano (Libbiano)
Librafratta (Ripafratta)
Lierna
Ligliano (Lilliano)
Liguria
Lima f.
Limite (Limite sull’Arno)
Lievra f. (Limentra fiume)
Linari
Lincontro (Convento dell’Incontro)
Livenza (Avenza)
Livenza f. (Avenza fiume)
Livorno
Lizano (Lizzano)
Logomano
Lolino
Lora f.
Lorenzano
Loro (Loro Ciuffenna)
Lucardo
Lucca
Lucido f.
Lucignano (Lucignano della Chiana)
Lucimburgo
Lunigiana
Lusana
Lusolo (Lusuolo)
Madrigano
Maestà
Magliano (Magliano di Massa)
Magliedola
Magra f.
Malmantile
Mammi
Manarola
Mancigoli
Mangona
Maradi (Marradi)
Marcialla
Marciano (Marciano della Chiana)
Mare Adriatico
Mare di Toscana
Mare Ligustico (Mar Ligure)
Mare Mediterraneo
Maremma di Pisa
Maremma Volterrana
Marina f.
Marliana
Marti
Martignana (Martignano)
Marzano f.
Massa

Massa (Massa e Cozzile)
Mazola
Meldola
Meleto
Meloria (Meloria isolotto)
Menzano
Mercatale
Mezana
Mezola
Micciano
Migliana
Miraldella
Modiana (Modigliana)
Momiano (Mammiano)
Momiglio (Momigno)
Momio (Mommio)
Monachino
Monaco f.
Monsommano (Monsummano Terme)
Monsortino
Montagna di Pistoia
Montagnana
Montaio
M. Aioni (Montaione)
Montale
M. Alfonce
M. Alone
M. Alto (Montalto)
M. Antello
Montauto
M. Auto (Castello Montauto)
M. Benichi (Monte Benichi)
M. Bichieri (Monte Bichieri)
M. Bonello (Montebonello)
M. Bottolino (Montebotolino)
M. Cappello
Montecarlo
Montecarvoli (Montecalvoli)
M. Castelli (Montecastelli)
M. Castello (Montecastello)
M. Catini (Montecatini Terme)
M. Catini (Montecatini Val di Cecina)
M. Cerboli (Montecerboli)
Montechio (Montecchio)
M. Colona (Montecolognola)
M. Cornaio (Monte Coronaro)
M. Cuccoli (Montecuccoli)
M. Daltello
M. della Breve (Montelabreve)
M. di Sacco (Monte Sacco)
M. di Sasso (Monte Sasso)
M. di Treppio (Monte di Treppio)
M. Doglio (Montedoglio)
M. Domenichi
M. Erchi (Monterchi)
M. Fatucchio (Montefatucchio)
M. Ficalle (Montefioralle)
M. Fiore (Montefiore)
M. Follonico (Montefollonico)
Montefoscoli
M. Gonzi (Montegonzi)
M. Grossoli (Montegrossoli)
M. Irone (Monterone)
M. Lioni (Monteleone d’Orvieto)
M. Luccio
M. Luco (Monte Luco)
M. Lupo (Montelupo Fiorentino)
M. Marciano (Montemarciano)
M. Miccioli (Montemiccioli)
M. Muggiana (Monte Muggiana)
M. Murlo (Montemurlo)
M. Nero (Monteneco)
M. Paldi (Montepaldi)

M. Poggiuolo (Monte Poggiolo)
M. Pulciano (Montepulciano)
M. Rappoli (Monterappoli)
M. Reggioni (Monteriggioni)
M. Romano (Monteromano)
M. Rosso (Monterosso al Mare)
M. Ruffoli (Monteruffoli)
M. Scudaio (Montescudaio)
M. S. Savino (Monte San Savino)
M. S. Maria (Monte Santa Maria Tiberina)
M. Spertoli (Montespertoli)
M. Varchi (Montevarchi)
M. Vaso (Monte Vaso)
Montevecchio (Montevecchio)
M. Verdi (Monteverdi Marittimo)
M. Vettolino (Montevettolini)
Monti
Montia
Monti Appennini
Montieri
Montone f.
Montopoli
Montotio (Montozzi)
Monzone (Monzone)
Motrone
Motta
Mugello
Mulazo (Mulazzo)
Musoliera (Villa Mausolea in Casentino)
Necone f.
Nepozzano (Nipozzano)
Nestore f.
Nievole f.
Nutiata
Ombrone f.
Orciano (Orciano Pisano)
Orciatice
Orsegna f. (Orsigna f.)
Ortignano
Osa f.
Osteria (Osteria del Passo del Giogo)
Pagone f.
Palaia
Palazuolo (Palazzuolo d’Arezzo)
Palazzuolo (Palazzuolo sul Senio)
Palmara I. (Palmaria isola)
Pancale
Panicarola
Panigaletto
Panzano (Panzano in Chianti)
Parte della Liguria
Parte della Lombardia
Parte dello Stato di Siena
Parte dell’Umbria
Parte di Romagna
Partina
Partino
Pass’allo Stale (Passo dello Stale o Futa)
Passignano (Passignano in Val di Pesa)
Passignano (Passignano sul Trasimeno)
Patrana
Pavana
Peccioli
Pelago
Pergine (Pergine Valdarno)
Persignano
Perugia
Pesa f.
Pescia
Petrognano

Petrose
Pianeta (Pianetto)
Piantavigne (Piantravigne)
Piastrola
Pie a Cascia (Pieve di Cascia)
Pie a Goppine (Pieve di Gropina)
Pie di S. Piero (Pieve di San Piero)
Pie di S. Polo (Pieve di San Polo)
Pietrafitta
Pietramala
Pietra Rossa
Pietrasanta
Pietraviva
Pieve a S. Stefano (Pieve Santo Stefano)
Pignano
Pignon
Piombino
Pisa
Pistoia
Po
Poerano (Porciano nel Montalbano)
Pogiasca
Poggibonzi (Poggibonsi)
P. a Vento (Poggio al Vento)
Poggiofiorito
P. Imperiale (Fortezza del Poggio Imperiale di Poggibonsi)
Poggiuole (Poggiole)
Pogitatti (Poggitazzi)
Pognano (Pognana)
Pomaro (Pomaia)
Pomezana (Pomezzana)
Pondo
Pontassieve
P. a Era (Pontedera)
P. alla Strada
P. a Rignano (Ponte a Rignano)
Ponte di Sacco (Ponsacco)
Pontevecchio (Pontevecchio)
Pontremoli
Ponzano
Poppi
Populonia
Porchari (Porcari)
Porciana (Porciano)
Poritito
Portico (Portico di Romagna)
Porto (Porto a Signa)
P. Baratro (Porto di Baratti)
Porto di Silene oggi della Spetia (Spezia)
P. Venere (Porto Venere)
Posara
Possera f.
Potensano (Podenzana)
Prachi (Pracchia)
Pratieghi
Prato
Prato (Prato in Casentino)
Pratolino
Pratovechio (Pratovecchio)
Presiano (Fresciano)
Pretella (Pretella Massana)
Prisciano (Pieve a Presciano)
Pulcine
Pulciano (Pulicciano)
Puntormo (Pontorme)
Pupigliana (Popigliana)
Pupiglio (Popiglio)
Pratale
Prete
Quarata (Quarrata)
Quarata (Quarata di Arezzo)
Querceto

Radda (Radda in Chianti)
Radiracoli (Ridracoli)
Raginopoli (Regginopoli)
Ragone f.
Rancho (Ranco)
Raspagatte
Rasina f. (Rassina fiume)
Rassina
Ravenna
Reggio
Regnano
Rencine
Rendole
Reno f.
Revesa
Ricasoli
Ricco (Ricco di Spezia)
Rigutino
Rimini
Riparbella
Riporciaio f.
R. Bastia
R. Calamelle (Torre di Calamello)
R. Cigna (Cignano)
R. del Corniuolo (Corniolo)
R. della Pierla (Rocca di Pierle)
R. del Massetta
R. di Faciano
R. di M. Horiuolo
R. di Montanina (Rocca di Montanina)
R. di M. Venera
R. di M. Viaio
R. di Paventa (Rocca di Paventa)
R. di Sillano (Rocca di Sillano)
R. M. Battaglia (Rocca di Monte Battaglia)
R. Pietracassa (Rocca di Pietracassia)
R. Sernazano
R. Sigillina (Rocca Sigillina)
Rocchetta
Roglio f.
Romena
Rometta (Rometta)
Rometta
Roncuccio
Rondinaia
Rondine
Rosaio f.
Rosana (Rosano)
Rosignano (Rosignano Marittimo)
Rotaio
Rovezzano
Ruoti (Ville di Roti)
Rusati
Sala f.
Saletta
Salutio
Sambuca (Sambuca Pistoiese)
Sampoli (San Polo in Chianti)
S. Alluce
S. Allucio
S. Almatio (San Dalmazio)
S. Bartolo (San Baronto nel Montalbano)
S. Benedetto (San Benedetto di Badia Tedalda)
S. Benedetto (San Benedetto in Alpe)
S. Brancatio
S. Casciano (San Casciano Val di Pesa)
S. Donato (San Donato di Badia Tedalda)
S. Donato (San Donato in Collina)

S. Donato (San Donato in Poggio)
S. Donnino (San Donnino)
S. Gimignano (San Gimignano)
S. Gio (San Giovanni alla Vena)
S. Gio (San Giovanni Val d’Arno)
S. Giusto (San Giusto)
S. Godenzo (San Godenzo)
S. Leonardo (San Leonardo)
S. Lolino
S. Lorino
S. Marcello (San Marcello Pistoiese)
S. Martino (San Martino)
S. Miniato (San Miniato)
S. Paolo (San Paolo)
S. Piero (San Piero in Bagno)
S. P. in Grado (San Piero a Grado)
S. Piero in Varano
S. Polo (San Polo in Chianti)
S. Poto (San Poto)
S. Quintino (San Quintino)
S. Quirico (San Quirico)
S. Regolo (San Regolo)
S. Agnesa (San’Agnesa)
S. Cristina (Santa Cristina)
S. Croce (Santa Croce)
S. Fiore (Santa Fioara)
S. Gata
S. Mamma (Santa Mama)
S. Maria (Santa Maria a Monte)
S. M del Sasso (Santa Maria del Sasso)
S. M. Deurno
S. M. Impruneta (Impruneta)
S. M. Novella (Santa Maria Novella)
S. Soffia (Santa Sofia di Arezzo)
S. Soffia del Conte (Santa Sofia di Forlì)
S. Stefano (Santo Stefano di Magra)
S. Terenzo (San Terenzo di Liguria)
S. Terezo (San Terenzo di Lunigiana)
Santerno f.
S. Vivaldo (San Vivaldo)
Sanzano (San Sano)
Sasarola
Sarna
Sarsina f.
Sassalbo
Sasseta
Sasso di Simone
Savio f.
Scadolone
Scarlino
Scaricala.o (Scaricalasino)
Scarperia
Schignano
Scrofiano
Seano
Segolo f.
Selcro f. (Sillaro fiume)
Selva di Vada
Selva Piana (Selvapiana)
Senatello
Seravalle (Serravalle Pistoiese)
Seravezza
Serazano (Serrazzano)
Serchio f.
Serra (Serra Pistoiese)
Serrezana (Sarzana)
Sestino
Sezata (Sezzate)
Sicurana
Siena
Sieve f.
Signa

Signano
Silano (Sillano)
Smilea
Soci
Sogna
Solano f.
Solera (Soliera)
Sommocologno (Sommocolonia)
Sorano
Sorbaro
Sorbelo (Sorbello)
Sovara f.
Spedaletto
Spescia
Spignana
Spinello
Spizan (Spicciano)
Spugnole
Stabbia
Stadan (Stadano)
Staggia
Staggia f.
Stagno
Stato della Chiesa
Stato de Lucche[si]
Stato di Perugia
Stella f.
Stellace f.
Sterza f.
Steumi
Stignano
Stinche
Stintignano
Stregnano
Strido f.
Strolla f.
Strozzagolpe (Strozzaolpe)
Subian (Subbiano)
Sufignano
Suvereto
Suvero
Tavarone f.
Tavernela (Tavernelle)
Tavernelle (Tavernelle Val di Pesa)
Tegina f.
Tegoleto (Tegoleto)
Telar
Tenerano
Terranuova (Terranuova Bracciolini)
Terri
Terri
Terri (Torrite)
Trebbio
Tregliaia
Treppio
Tresana
Treschie (Treschietto)
Tripalo f.
Trossa f.
Truegna (Trivegna)
Turlago
Turon

Ulela f.
Uliveto (Uliveto d’Arezzo)
Uliveto (Uliveto di Pisa)
Uzzano (in Val di Greve)
Uzzano (in Val di Nievole)
Vada
Vagliano (Valiano)
Vaiano
Valazana
Val d’Arno di Sotto
Valdepiù
Val di Calci
Val di Chiana
Val di Nievole
Valdoppio
Valembrosa (Vallombrosa)
Valenzano
Valsivignone (Valsavignone)
Varo f. (Vara fiume)
Varrano (Varano)
Veglian
Vellano
Veltraio
Vendaso
Vercula
Verghereta (Verghereto)
Vergigno f.
Vernasa (Vernazza)
Vernio
Verrucola
Versano
Vertine
Vezano
Vgnita (Vigneta)
Vialto
Viano
Viareggio
Vichio (Vicchio)
Vico (Vico d’Elsa)
Vico (Vicipisano)
Villamagna
Vinca
Vinci
Vinci f.
Vitaia
Viti
Volegno
Volterra
Vugliancaldo (Ugliancaldo)
Zambra f.
Ziviglia f.

DOMINIO DELLO STATO NUOVO DI SIENA

Acquapendente
Aiolla
Albegna f.
Alborese (Alberese)
Alciano
Alma f.
Ansedonia
Arbia f.
Arcidosso
Armaiulo (Armaiolo)
Asinalunga (Sinalunga)
Asso f.
Astrone f.
Badia (Badia San Salvatore)
Badiuola (Badiola)
Bagni a Macerola (Bagno di Macereto)
Bagni a Vignone (Bagno Vignoni)
Batignano
Belforte
Besa
Bibona (Bibbona)
Biena f.
Biserno distrutto (Biserno di Rimigliano)
Bolgari (Bolgheri)
Bonano (Onano)
Borbone
Borg'alle Mura (Poggio alle Mura)
Botognano (Boccheggiano)
Botrone f.
Bozzone f.
Brolio
Buonconvento
Buriano (di Castiglione della Pescaia)
Buriano (di Montecatini Val di Cecina)
Calcione
Caldana
Camigliano
Camigniola
Campagnatico
Campiglia (Campiglia d’Orcia)
Cana
Caparbio (Capalbio)
Casale (Casale Marittimo)
Caselli
Casole (Casole d’Elsa)
C. Azari (Castell’Azzara)
C. del Piano (Castel del Piano)
Castelluccio
C. Nuovo (Castelnuovo Berardenga)
C. Nuovo (Castelnuovo del Trasimeno)
C. Nuovo (Castelnuovo di Arezzo)
C. Nuovo (Castelnuovo Val di Cecina)
C. Ottieri (Castell’Ottieri)
C. Vecchio (Castelvecchio)
Castiglioncello (Castiglioncello del Trinoro)
Castiglione (Castiglione della Pescaia)
Castiglioni (Castiglione d’Orcia)
Castiglioni (Castiglion Fiorentino)
Castro
Cecina f.
Celle (sul Rigo)
Cetona
Chiusi
Chiusuri (Chiusure)

Cianciano (Chianciano)
Cinigiano
Civitella (Civitella Marittima)
C. della Pieve (Città della Pieve)
Colona/Colonna (Vetulonia)
Contignano
Cotone
Crevole
Culechio (Collecchio)
Cuna
Donoratico
Elsa f.
Farnese
Farnetella
Fighine
Fiore f. (Fiora fiume)
Foiano (Foiano della Chiana)
Foinna f. (Foenna fiume)
Formiche (Formiche di Grosseto)
Fusina (Fucinaia/ Madonna di Fucinaia)
Gadoli (Gradoli)
Gavorano (Gavorrano)
Gerfalco
Gioncarico (Giuncarico)
Grosseto
Guardistalo (Guardistallo)
Ilci (Elci)
Il Garbo (Gabbro)
Il Sasso (Sasso Pisano)
Istia (Istia d’Ombrone)
Iusdino (Chiusdino)
La Bruna f. (Bruna fiume)
La Chiocciola
La Cornia f. (Cornia fiume)
La Fina f. (Fine fiume)
Lago di Castiglione
Lago di Perugia (Trasimeno lago)
Lago di Volsena (Bolsena lago)
Lagoni
La Leccia (Leccia)
La Rocca (Rocca d’Orcia)
La Sassa (Sassa)
La Sassetta (Sassetta)
Latera
La Velona
Le Chiane
Lente f.
Leonina
Lepomaranci (Pomarance)
Le Serre (Serre di Rapolano)
Lestagnano (Lustignano)
Lili (Tirli)
Liscano (Lisciano)
Lucidasso
Lucignanello
Lucignano (Lucignano d’Asso)
Macareto (Macereto)
Magliano (Magliano in Toscana)
Manciano
Marciano (Marciano della Chiana)
Mare di Toscana
Mare Mediterraneo
Maremma di là dal Fiume
Maremma di qua dal Fiume
Maremma di Volterra
Marmora (Marmoraia)
Marsiliana
Marta
Massa (Massa Marittima)
Menzano (Mensano)
Mersa f. (Merse fiume)
Monistaldo f.
Montagnona (Montagnano)
Montagnuola (Montagnola)

M. Aione
M. Alcino (Montalcino)
M. Alto (Montalto di Castro)
M. Alza
M. Ano (Montiano)
M. Anteno
M. Antico (Monte Antico)
M. Aperto (Montaperti)
M. Argentaro (Monte Argentario)
M. Auto (Montauto)
M. Castell (Montecastelli)
M. Catini (Montecatini Val di Cecina)
M. Celli (Monticello Amiata)
M. Cerboli (Montecerboli)
M. Chiello (Montichiello)
Montechio (Montecchio)
M. Ciano (Monticiano)
M. Follonico (Montefollonico)
M. Frasconi (Montefiascone)
M. Gemoli (Montegemoli)
M. Giovi (Montegiovi)
M. Grifoni
M. Guidi (Monteguidi)
M. Ilcinello (Montalcinello)
M. Isi (Montisi)
Guardistalo (Montelaterone)
M. Life (Montelifrè)
M. Marano (Montemerano)
M. Massaini
M. Massi (Montemassi)
M. Nero (Montenero)
M. Orgiali (Montorgiali)
M. Orio (Montorio)
M. Orsaio (Montorsaio)
M. Pescali (Montepescali)
M. Petroso
M. Pulciano (Montepulciano)
M. Reggioni (Monteriggioni)
M. S. Maria (Monte Sante Marie)
M. S. Savino (Monte San Savino)
M. Scudaio (Montescudaio)
M. Oliveto (Abbazia di Monte Oliveto Maggiore)
M. Vecchio
M. Verdelli
M. Verdi (Monteverdi Marittimo)
Montieri
Montuniata (Monte Amiata)
Moscona
Murlo
Olpita f.
Ombrone f.
Orbatello (Orbetello)
Orgiali
Osa f.
Paganico
Paglia
Paglia f.
Pagone f.
Panicale
Pari
Parte del Dominio Vecchio Fiorentino
Parte dello Stato della Chiesa
Passignano (Passignano sul Trasimeno)
Pereta
Perolla
Pescia f.
Petrignano
Petriuolo (Terme di Petriolo)
Piano (Piancastagnaio)
Piano d’Alma
Pienza

Pietrarossa
P. di Pierla (Pieve di Pierle)
Piombino
Pitigliano
Poggiofiorito
Pomaro (Pomaia)
P. a Centeno (Ponte a Centeno)
Populonia
P. Baratro (Porto di Baratti)
P. Ercole (Port’ Ercole)
Potentino
Potignano
Prata
Proceno
P. S. Cecilia (Poggio Santa Cecilia)
P. S. Stefano (Porto Santo Stefano)
Querceto
Radicofani
Radicondoli
Ragone f.
Rappolano (Rapolano)
Ravi
Ricorso
Riparbella
R. Albegna (Roccalbegna)
R. di Sillano (Rocca di Sillano)
R. Federighi (Roccatederighi)
R. Strada (Roccastrada)
Rocchetta (Rocchette)
Rocchette (Rocchette di Fazio)
Roselle distrutta
Rosia
Rosia f.
S. Almatio (San Dalmazio)
S. Angelo (Sant’Angelo in Colle)
S. Antonio (Sant’Antimo)
S. Casciano (San Casciano dei Bagni)
S. Colomba (Santa Colomba)
S. Filippo (Bagni San Filippo)
S. Fiore (Santa Fiora)
S. Giord’asso (San Giovanni d’Asso)
S. Girolamo (San Girolamo)
S. Gusme (San Gusmè)
S. Lorenzo (San Lorenzo a Merse)
S. Leonardo (San Leonardo)
S. M. a Pilli (Santa Maria a Pilli)
S. Polo (San Polo)
S. Prugnano (Semproniano)
S. Quirico (San Quirico d’Orcia)
Sarteano
Sasso (Sasso d’Ombrone)
Sassofortino
Saturnia
Scansano
Scarlino
Scrofiano
Seggiano
Selino (Saline d’Albegna)
Selva di Vada
Solvele
Seravalle (Serravalle)
Serazano (Serrazzano)
Sforzesca
Siena
Sora f.
Sorano
Sovana
Sovicille
Spedaletto
Stachilagio
Sterza f.
Stignano
Suvereto
Talamone

Talamone Vecchio (Talamone Vecchio)
Tatti
Terra Rossa (Terrarossa)
Tevalese
Tocci (Tocchi)
Tombolo (Tombolo di Burano)
Tombolo (Tombolo di Giannella)
Tombolo (Tombolo di Grosseto)
Tornieri (Torrenieri)
T. a S. Vincenzo (San Vincenzo)
T. delle Saline (Torre delle Saline)
T. Tricoste (Tricosto)
Torricella (Torniella)
Torrita
Toscanella
Travale
Treguanda (Trequanda)
Tressa f.
Troia I. (Scoglio dello Sparviero)
Vada
Vagliano /Valiano (Valiano)
Val d’Arbia
Val di Chiana
Vergoli
Volte
Volterra
Zambra f.

BIBLIOGRAFIA

ABBREVIAZIONI
ASF: Archivio di Stato di Firenze

Acque e Strade: Soprintendenza alla Conservazione del Catasto poi Direzione Generale delle Acque e Strade

FL: Fabbriche lorenesi

GM: Guardaroba Medicea

MP: Mediceo del Principato

SFF: Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche

ASU: Archivio Storico delle Gallerie degli Uffizi

Inventario Arazzi 1912: Inventario Arazzi delle Regie Gal-lerie, 1912

Inventario Generale 1880-1881: Inventario Generale dei dipinti posseduti dalla R. Galleria di Firenze, 1880-1881

Inventario Generale 1890-: Inventario Generale dei dip-inti posseduti dalle Gallerie di Firenze, 1890- (inventario aperto)

Inventario Sculture 1914: Inventario Sculture delle Regie Gallerie, 1914

BAM: Biblioteca Ambrosiana di Milano

BAR: Biblioteca Angelica di Roma

BCAB: Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna

BDU: Biblioteca degli Uffizi

BMBF: Biblioteca del Museo del Bargello di Firenze

BMF: Biblioteca Marucelliana di Firenze

BMGF: Biblioteca del Museo Galileo di Firenze

BMLF: Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze

BNCF: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

BUB: Biblioteca Universitaria di Bologna

BUG: Biblioteca Universitaria di Genova

GDSU: Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi

SABAP: Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato

ACCOLTI 1625
Pietro Accolti, *Lo inganno de gl’occhi...*, Firenze, Pietro Cec-concelli, 1625.

ACIDINI 1980
Cristina Acidini, *Niccolò Gaddi collezionista e dilettante del Cinquecento*, in “Paragone”, 31, 1980, 359/361, pp. 141-175.

ACIDINI 2012
Cristina Acidini, *Il Mare di Firenze. Arti e collezioni al tempo dei Medici*, Firenze, Le Lettere, 2012.

ACIDINI LUCHINAT 2009
Cristina Acidini Luchinat, *Ferdinando I, il granduca delle città, in Ferdinando I de’ Medici, 1549-1609*. Maiestate tantum, catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medi-cee, 2 maggio - 1 novembre 2009), a cura di Monica Bietti e Annamaria Giusti, Livorno, Sillabe, 2009, pp. 18-27.

ACIDINI, GALLETTI 1995
Cristina Acidini, Giorgio Galletti, *La villa e il giardino della Pietraia a Firenze*, Firenze, Edifir, 1995.

AGAPIOU 2005
Natalia Agapiou, *L’Endimione col cannocchiale del Guercino*, in “Studi umanistici piceni”, 25, 2005, pp. 269-281.

AGOSTI 2014 (2015)
Barbara Agosti, *Sulla biografia vasariana di Taddeo Zuccaro*, in “Prospettiva”, 153/154, 2014 (2015), pp. 136-157.

AGRIPPA 1553
Camillo Agrippa, *Trattato di scienza d’arme, con un dialogo di filosofia di Camillo Agrippa milanese*, in Roma, per Antonio Blado, Stampatore Apostolico, 1553.

AICHHOLZ, LÖHR, HOLZMAIR 1948
Viktor Miller zu Aichholz, August Löhr, Eduard Holzmair, *Österreichische Münzprägungen, 1519-1930*, 2 voll., II ed., Wien, Österreichische Staatsdruckerei, 1948.

ALBERI 1863
Eugenio Alberi, *Le relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, vol. XV, *Appendice*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 1863.

ALDROVANDI 1642
Ulisse Aldrovandi, *Monstrorum Historiae*, Bologna, Tebaldini, 1642, fig. 41.

ALDROVANDI, CARUSO, MARIOTTI 2010 (2011)
Alfredo Aldrovandi, Ottaviano Caruso, Paola Ilaria Mariotti, *Caratterizzazione dei materiali pittorici nelle pitture murali mediante tecniche fotografiche*, in “OPD Restauro”, 22, 2010 (2011), pp. 55-80.

Alla scoperta 1984
Alla scoperta della Toscana lorenese. L’architettura di Giu-seppe e Alessandro Manetti e Carlo Reishammer, catalogo della mostra (Firenze, 4 ottobre - 23 novembre 1984), a cura di Luigi Zangheri, Firenze, EDAM, 1984.

ALLEGRI, CECCHI 1980
Ettore Allegri, Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici: guida storica*, Firenze, S.P.E.S., 1980.

ALMAGIÀ 1923
Roberto Almagià, *Un manipolo di preziose carte a stampa di regioni italiane dei secc. XVI e XVII*, in “L’Universo”, 4, 1923, pp. 361-371.

ALMAGIÀ 1929
Roberto Almagià, *Monumenta Italiae cartographica*, Firenze, Istituto Geografico Militare, 1929.

ARIZZOLI-CLÉMENTEL 1991
Pierre Arizzoli-Clémentel, *Le décor intérieur et l’ameublement de la villa Médicis à l’époque du cardinal Ferdinand*, in *La Villa Médicis*, vol. 2, Roma, Académie de France à Rome, 1991, pp. 506-530.

Artists’ Pigments 1997
Artists’ Pigments. A Handbook of their History and Cha-racteristic, a cura di Elisabeth West FitzHugh, Washington, National Gallery of Art U.S.A., Publication, 1997.

ASBURGO LORENA [1773] 2011
Pietro Leopoldo d’Asburgo Lorena, *Relazioni dei diparti-menti e degli impiegati (1773)*, a cura di Orsola Gori, Firenze, Olschki, 2011.

Atlante del Barocco 2007
Atlante del Barocco, 1, Firenze e il Granducato: province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato, Siena, a cura di Mario Bevilacqua e Giuseppina Carla Romby, Roma, De Luca Editori d’Arte, 2007.

AURIGEMMA 2007

Maria Giulia Aurigemma, *Palazzo Firenze in Campo Marzio*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2007.

AURIGEMMA 2009-2010

Maria Giulia Aurigemma, *Torre Pia in Vaticano: architettura, decorazione, committenza, trasformazioni di tre cappelle vasariane*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 39, 2009-2010, pp. 65-163.

BACCI 1980

Mina Bacci, *Le collezioni scientifiche*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze, Centro Di, 1980, pp. 244-255.

BACCI 1983

Mina Bacci, *Le collezioni scientifiche*, in *Gli Uffizi: Storia e collezioni*, Firenze, Giunti Martello, 1983, pp. 244-249.

BALDASSERONI 1871

Giovanni Baldasseroni, *Leopoldo II granduca di Toscana e i suoi tempi: memorie del cavaliere Giovanni Baldasseroni*, Firenze, Tip. all'insegna di S. Antonino, 1871.

BAROCCHI 1983

Paola Barocchi, *La storia della Galleria e la storiografia artistica*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), a cura di Paola Barocchi e Giovanna Ragionieri, Firenze, Olschki, 1983, I, pp. 49-150.

BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 1986

Paola Barocchi, Giovanna Gaeta Bertelà, *Per una storia visiva della galleria fiorentina: il catalogo dimostrativo di Giuseppe Bianchi del 1768*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", s. 3, 16, 1986, 4, pp. 1117-1230.

BARSANTI 2009

Danilo Barsanti, *Alessandro Manetti. Un grande scienziato al servizio dei Lorena*, Pisa, ETS, 2009.

BARTOLI 1564

Cosimo Bartoli, *Del modo di misurare le distantie, le superficie, i corpi, le piante, le prouincie, le prospettive & tutte le altre cose terrene che possono occorrere a gli huomini secondo le uere regole d'Euclide & de gli altri piu lodati scrittori*, Venezia, per Francesco Franceschi sanese, 1564.

BASTOGI 2005

Nadia Bastogi, *Il granduca Ferdinando I (1549-1609)*, in *Fasto di corte: la decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, I, Da Ferdinando I alle Reggenti (1587-1628)*, a cura di Mina Gregori, Firenze, Edifir, 2005, pp. 13-97.

BELLESÌ 1998 (1999)

Sandro Bellesi, *Interventi decorativi in Palazzo Pitti tra fine Cinquecento e primo Seicento*, in "Paragone", s. 3, 49, 1998 (1999), 21, pp. 49-68.

BEMPORAD 1978

Nello Bemporad, *Restauro della sala Botticelli agli Uffizi*, in "L'architettura", 24, 1978, pp. 113-122.

BEMPORAD 1980

Nello Bemporad, *Notizie del progetto per il riordinamento del complesso degli Uffizi*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze, Centro Di, 1980, pp. 49-58.

IL TERRAZZO DELLE CARTE GEOGRAFICHE AGLI UFFIZI

BENSI 1990

Paolo Bensi, *La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materiali e tecniche esecutive dall'Alto Medioevo al XIX secolo*, in *Le pitture murali. Tecniche, problemi, conservazione*, a cura di Cristina Danti, Mauro Matteini e Arcangelo Moles, Firenze, Centro Di, 1990, pp. 73-102.

BENSI 2010A

Paolo Bensi, *Materiali e tecniche dei dipinti murali nelle fonti quattrocentesche*, in *Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento*, atti del convegno internazionale (Roma, Università La Sapienza, 20-22 febbraio 2002), a cura di Barbara Fabjan, Maria Cardinali e Maria Beatrice De Ruggieri, Roma, ENEA, 2010, pp. 77-92.

BENSI 2010B

Paolo Bensi, *La tecnica della pittura ad olio su muro nel Cinquecento: fonti ed opere*, in *Sebastiano del Piombo e la Cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*, atti del convegno internazionale (Roma, 13-14 maggio 2009), a cura di Santiago Arroyo Esteban, Bruno Marocchini e Claudio Seccaroni, Firenze, Nardini Editore, 2010, pp. 63-66.

BENSI, MONTIANI [CDS]

Paolo Bensi, Maria Rosa Montiani, *Colore: materia e dimensione simbolica*, in corso di stampa.

Bernardo Buontalenti 2012

Bernardo Buontalenti e la Grotta Grande di Boboli, a cura di Sergio Risaliti, Firenze, Maschietto, 2012.

BERNER 1971

Samuel Berner, *Florentine Society in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, in *Studies in the Renaissance*, New York, The Renaissance Society of America, 1971, pp. 203-246.

BERTI 1967

Luciano Berti, *Il Principe dello Studiolo*, Firenze, Edam, 1967.

BERTI 1980

Luciano Berti, *Profilo di storia degli Uffizi*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze, Centro Di, 1980, pp. 21-48.

BERTI, BEMPORAD 1978

Luciano Berti, Nello Bemporad, *Presentazione*, in *Inaugurazione della sala del Botticelli*, Firenze, Soprintendenza ai Beni ambientali e architettonici, Soprintendenza ai Beni artistici e storici, 1978.

BERTINI 2002

Marta Bertini, *Il Trattato di diversi istrumenti matematici di Antonio Santucci*, in "Nuncius", 17, 1, 2002, pp. 247-262.

BEVILACQUA, BORGIOLI, ADROVER GARCIA 2010

Natalia Bevilacqua, Leonardo Borgioli, Imma Adrover Garcia, *I pigmenti nell'arte. Dalla preistoria alla rivoluzione industriale*, Padova, Il Prato, 2010.

BIANCHI 1759

Giuseppe Bianchi, *Ragguaglio delle antichità e rarità che si conservano nella Galleria Mediceo-Imperiale di Firenze: parte I / opera di Giuseppe Bianchi custode della medesima*, in Firenze, nella Stamperia Imperiale, 1759.

BIANCHIN, CASELLATO, VIGATO 2006

Sara Bianchin, Umberto Casellato, Pietro Alessandro Vigato, *A physico-chemical investigation*, in *The frescoes of Casa Vasari in Florence. An interdisciplinary approach to understaning*,

conserving, exploiting and promoting, a cura di Umberto Baldini e Pietro Alessandro Vigato, Firenze, Polistampa, 2006, pp. 131-160.

BIFOLCO, RONCA 2014

Stefano Bifolco, Fabrizio Ronca, *Cartografia rara italiana: XVI secolo. L'Italia e i suoi territori. Catalogo Ragionato delle Carte a Stampa*, Roma, Edizioni Antiquarius, 2014.

BISCEGLIA 2013

Anna Bisceglia, *Vasari e l'Allegoria della Pazienza. Storia e fortuna di un tema iconografico*, in *Giorgio Vasari e l'Allegoria della Pazienza*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 26 novembre 2013 - 5 gennaio 2014), a cura di Anna Bisceglia, Livorno, Sillabe, 2013, pp. 15-25.

BISCEGLIA 2017

Anna Bisceglia, *Spazio ecclesiale e pale controriformate in Santa Maria Novella*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento*, III, *Dalla ristrutturazione vasariana e granducale a oggi*, a cura di Riccardo Spinelli, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 2017, pp. 77-119.

BOCCI PACINI 2008

Piera Bocci Pacini, *Un progetto di Giuseppe del Moro per una Sala di Galleria*, in *Governare l'arte: scritti per Antonio Paolucci dalle Soprintendenze fiorentine*, a cura di Claudio Di Benedetto e Serena Padovani, Firenze, Giunti-Firenze Musei, 2008, pp. 213-219.

BOCCI PACINI, GAMBARO 2011

Piera Bocci Pacini, Clara Gambaro, *Nummorum imagines circumdatae sunt armis et tropaeis et aquilis ad ornatum: Antonio Cocchi inventaria le monete degli Uffizi con le incisioni del Piccini alla mano*, in "Archeologia Classica", vol. 62, 2011, pp. 279-307.

BOCCI PACINI, VERONA 1999 (2001)

Piera Bocci Pacini, Vera Laura Verona, *Lo sviluppo della Galleria degli Uffizi sotto Ferdinando II con l'incremento ed i restauri delle statue classiche*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", s. 3, 22, 1999 (2001), 54, pp. 233-310.

BOCCI PACINI, VERONA 2004 (2010)

Piera Bocci Pacini, Vera Laura Verona, *Il "Gabinetto delle Miniature" nell'assetto Lanziano della Galleria degli Uffizi a Firenze*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", s. 3, 27, 2004 (2010), 59, pp. 247-279.

BOFFITO, MORI 1926

Guido Boffito, Attilio Mori, *Firenze nelle vedute e piante...*, Firenze, Tip. Giuntina, 1926.

BOITEL 2016

Isaure Boitel, *COMPESCIT IGNIBUS IGNES, ou l'histoire métallique parodiée*, in *Les médailles de Louis XIV et leur livre*, a cura di Yvan Loskoutoff, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016, pp. 385-402.

BONDIOLI, BURLET, ZYSBERG 1986

Mauro Bondioli, René Burlet, André Zysberg, *Oar Mechanics and Oar Power in Medieval and Later Galleys*, in *The Age of the Galleys. Mediterranean Oared Vessels since pre-classical Times*, a cura di Robert Gardiner e John Morrison, London, Conway Maritime Press, 1986, pp. 172-205.

BORGHINI [1584] 1969

Raffaello Borghini, *Il Riposo* (Firenze, 1584), rist. Hildesheim, 1969.

BORGIA, SECCARONI 2005 (2006)

Ilaria Borgia, Claudio Seccaroni, *L'azzurro di smalto nella pittura e nelle fonti italiane del XV e XVI secolo*, in "OPD Restauro", 17, 2005 (2006), pp. 152-164.

BORRONI SALVADORI 1987

Fabia Borroni Salvadori, *Artisti e viaggiatori agli Uffizi nel Settecento*, 3, in "Labyrinthos", 6, 1987, 12, pp. 93-156.

BORSI 1974

Franco Borsi, *Firenze del Cinquecento*, Roma, Editalia, 1974.

BOTTICELLI, BOTTICELLI 2008

Guido Botticelli, Silvia Botticelli, *Lezioni di restauro. Le pitture murali*, Firenze, Centro Di, 2008.

BRANDI 1977

Cesare Brandi, *Teoria del Restauro*, Torino, Einaudi, 1977.

BROTTON 2017

Jarry Brotton, *La storia del mondo in dodici mappe*, Milano, Feltrinelli, 2017.

BUCCI, LALLI, LANFRANCHI 2006 (2007)

Giulia Bucci, Carlo Lalli, Maria Rosa Lanfranchi, *Un caso particolare di pittura murale: la Vergine di Querceto. I problemi conservativi e i materiali di restauro*, in "OPD Restauro", 18, 2006 (2007), pp. 201-210.

BUISSERET 2003

David Buisseret, *The Mapmaker's Quest: Depicting New Worlds in Renaissance Europe*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

BUTTERS 1991

Suzanne Butters, *Le cardinal Ferdinand de Médicis*, in *La Villa Médicis*, vol. 2, Roma, Académie de France à Rome, 1991, pp. 170-197.

BUTTERS 2007 (2008)

Suzanne Butters, *The Uses and Abuses of Gifts in the World of Ferdinando de' Medici (1549-1609)*, in "I Tatti, Studies in the Italian Renaissance", 11, 2007 (2008), pp. 243-254.

CALCAGNO 1933

Anna Calcagno, *Jacopo Zucchi e la sua opera in Roma*, Roma, Zelli in Arezzo, 1933.

CALONACI 1996

Stefano Calonaci, *Ferdinando de' Medici. La formazione di un cardinale principe (1563-1572)*, in "Archivio Storico Italiano", vol. 154, 4 (570), ottobre-dicembre 1996, pp. 635-690.

CALONACI 2000

Stefano Calonaci, «*Accordar lo spirito col mondo*». *Il cardinale Ferdinando de Medici a Roma negli anni di Pio V e Gregorio XIII*, in "Rivista storica italiana", CXII, 1, 2000, pp. 5-74.

CANEVA, CECCHI, NATALI 1986

Caterina Caneva, Alessandro Cecchi, Antonio Natali, *Gli Uffizi. Guida alle collezioni e catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Becocchi-Scala, 1986.

Cantiere Uffizi 2007

Cantiere Uffizi, a cura di Roberto Cecchi e Antonio Paolucci, Roma, Gangemi, 2007.

Bibliografia

CAPOTORTI 2011

Marino Capotorti, *Lepanto tra storia e mito. Arte e cultura visiva della Controriforma*, Galatina, Congedo Editore, 2011.

La Cappella Strozzi 2003

La Cappella Strozzi in Santa Maria Novella. Studi, indagini diagnostiche e intervento conservativo, a cura di Laura Corti e Alberto Felici, in "Kermes", 16, 2003, 51, pp. 39-57.

CAROFANO 2015

Pierluigi Carofano, *L"Endimione" e l"Atlante" del Guercino per i Medici. Proposte per una lettura iconologica*, in "Valori tattili", 5/6, 2015, pp. [276]-237.

CARTARI 1571

Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei de gli antichi*, Venezia, (presso Giordano Ziletti), 1571.

CARUSO et al. 2015

Ottaviano Caruso, Marcello Melis, Matteo Miccoli, Marcello Spampinato, Marella Labriola, Francesca De Vita, Agnese Vastano, *Le pitture murali dei fratelli Salimbeni nell'Oratorio di San Giovanni a Urbino. Un approccio integrato nelle tecniche di imaging: l'utilizzo del Hypercolorimetric Multispectral Imaging (HMI) per lo studio delle superfici dipinte*, in "Lo Stato dell'Arte", 13, 2015, pp. 237-244.

CASADO SOTO 2001

José Luis Casado Soto, *The Spanish Ships of the Oceanic Expansion. Documentation, Archaeology and Iconography from the 15th and 16th Centuries*, in *Hull remains, manuscripts and ethnographic sources: a comparative approach*, atti del simposio internazionale di archeologia di navi medievali e moderne di tradizione iberico-atlantica (Centro Nacional de Arqueologia Náutica e Subaquática, Academia de Marinha Lisboa, 7-9 settembre 1998), a cura di Francisco J.S. Alves, in "Trabalhos de Arqueologia", 18, 2001, pp. 131-161.

CASALI 2008

Franco Casali, *Il grande globo terrestre di Egnazio Danti*, in *La Sala delle Carte geografiche in Palazzo Vecchio «capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo»*, a cura di Alessandro Cecchi e Paola Pacetti, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2008, pp. 269-273.

CASAROSA GUADAGNI 1986

Maria Rita Casarosa Guadagni, *Medaglie del Settecento*, Firenze, S.P.E.S., 1986.

CASCIU 2007

Stefano Casciu, *Principessa di gran saviezza. Dal fasto barocco delle corti al "Patto di famiglia"*, in *La Principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici, elettrice palatina*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 23 dicembre 2006 - 15 aprile 2007), a cura di Raffaele Casciu, Livorno, Sillabe, 2007, pp. 30-57.

CASOLI, DARECCHIO, SARRITZU 2009

Antonella Casoli, Maria Elena Darecchio, Lara Sarritzu, *I coloranti nell'arte*, Padova, Il Prato, 2009.

CASTELLI 2007

Daniela Castelli, *Tra ricerca empirica e osservazione scientifica: gli studi ittologici di Simone Porzio*, in "Archives internationales d'histoire des sciences", 57, 2007, pp. 105-123.

Catalogo degli strumenti 1954

Catalogo degli strumenti del Museo di storia della scienza, Firenze, Olschki, 1954.

Catalogo delle pitture 2004

Catalogo delle pitture della Regia Galleria compilato da Giuseppe Bencivenni già Pelli. Gli Uffizi alla fine del Settecento, a cura di Miriam Fileti Mazza e Bruna Tommasello, Firenze, S.P.E.S., 2004.

Catalogue 1864

Catalogue de la R. Galerie de Florence, Firenze, Imprimerie delle Murate, 1864.

Catalogue 1869

Catalogue de la R. Galerie de Florence, Firenze, 1869.

Catalogue 1882

Catalogue de la R. Galerie de Florence, Firenze, 1882.

Catalogue 1897

Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi à Florence, Firenze, 1897.

CECCHI 2008

Alessandro Cecchi, *Exempla Virtutis. Cicli di uomini e donne illustri in Palazzo Vecchio dall'Aula minor trecentesca alla Sala delle Carte geografiche*, in *La Sala delle Carte geografiche in Palazzo Vecchio «capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo»*, a cura di Alessandro Cecchi e Paola Pacetti, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2008, pp. 67-85.

CECCHI 2011

Alessandro Cecchi, *Giorgio Vasari, l'uomo e l'artista*, in *Giorgio Vasari. Disegnatore e Pittore "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*, catalogo della mostra (Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, 3 settembre - 11 dicembre 2011), a cura di Alessandro Cecchi, Milano, Skira, 2011, pp. 13-22.

CECCHI, GASPARRI 2009

Alessandro Cecchi, Carlo Gasparri, *La Villa Médicis*, vol. 4, *Le collezioni di cardinale Ferdinando. I dipinti e le sculture*, Roma, Académie de France à Rome, 2009.

CENNINI 2003

Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di Fabio Frezzato, Vicenza, Neri Pozza, 2003.

CERASUOLO 2010

Angela Cerasuolo *"Un nuovo modo di colorire in pietra". Vasari e la fortuna dell'invenzione di Sebastiano*, in *Sebastiano del Piombo e la Cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*, atti del convegno internazionale (Roma, 13-14 maggio 2009), a cura di Santiago Arroyo Esteban, Bruno Marocchini e Claudio Seccaroni, Firenze, Nardini Editore, 2010, pp. 47-53.

CERASUOLO 2014

Angela Cerasuolo, *Diligenza e Prestezza. La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze, Edifir, 2014.

CHIARELLI 1963

Renzo Chiarelli, Baldi, *Pier Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1963, vol. 5: https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-maria-baldi_(Dizionario-Biografico).

CHO 2002-2005

Sung-Yong Cho, *Palazzo di Firenze a Roma: l'attività romana di Bartolomeo Ammannati*, tesi di dottorato, tutor Francesco Paolo Fiore, Roma, Università La Sapienza, 2002-2005.

349

CHO 2003 (2005)

Sung-Yong Cho, *Palazzo di Firenze a Roma*, in “Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura”, n.s., 42, 2003 (2005), pp. 15-28.

I cieli 2019

I cieli in una stanza. Soffitti lignei a Firenze e a Roma nel Rinascimento, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 10 dicembre 2019 - 8 marzo 2020), a cura di Claudia Conforti, Maria Grazia D'Amelio, Francesca Funis e Lorenzo Grieco, Firenze, Giunti, 2019.

CIPRIANI 2019

Giovanni Cipriani, *L'incoronazione romana di Cosimo I de' Medici nel 1570*, in *Nel segno di Cosimo*, giornata di studio sulla figura del primo granduca di Toscana a cinquecento anni dalla nascita, a cura di Marzia Cantini, Firenze, Pontecorboli, 2019, pp. 15-31.

CIRNI 1560

Anton Francesco Cirni, *La reale entrata dell'Ecc.mo Signor Duca e Duchessa di Fiorenza in Siena con la significazione delle latine iscrizioni e con alcuni sonetti*, in Roma, per Antonio Blado Stampator Camerale, [1560].

CODAZZI 1971

Angela Codazzi, *Bonsignori, Stefano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, vol. 12: https://www.treccani.it/enciclopedia/stefano-bon-signori_res-8c9d3ee4-87e8-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico).

Collezionismo mediceo 2002

Collezionismo mediceo e storia artistica, I, *Da Cosimo I a Cosimo II: 1540-1621*, a cura di Paola Barocchi e Giovanna Gaeta Bertelà, 2 tomi, Firenze, S.P.E.S., 2002.

Collezionismo mediceo 2005

Collezionismo mediceo e storia artistica, II, *Il cardinale Carlo Maria Maddalena, Don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria Della Rovere: 1621-1666*, a cura di Paola Barocchi e Giovanna Gaeta Bertelà, 3 voll., Firenze, S.P.E.S., 2005.

CONFORTI 1993

Claudia Conforti, *Giorgio Vasari architetto*, Milano, Electa, 1993.

CONFORTI 1994-1995 (1996)

Claudia Conforti, *Gli Uffizi: progetto e cantiere della Fabbrica dei XIII Magistrati*, in "Rassegna di Architettura e Urbanistica", 28, 1994-1995 (1996), 84/85, pp. 38-46.

CONFORTI 2012A

Claudia Conforti, *Giorgio Vasari al servizio di Pio V: affermazione artistica o ostaggio diplomatico?*, in *L'immagine del rigore. Committenza artistica di e per Pio V a Roma e in Lombardia*, a cura di Luisa Giordano e Giampaolo Angelini, Pavia, Ibis Edizioni, 2012, pp. 79-99.

CONFORTI 2012B

Claudia Conforti, *Giorgio Vasari architetto: gli Uffizi della Galleria*, in *Giorgio Vasari e la nascita del museo*, atti del convegno (Firenze, 14-15 ottobre 2011), a cura di Maia Wellington Gahtan, Firenze, Edifir, 2012, pp. 135-146.

CONFORTI, FUNIS 2012

Claudia Conforti, Francesca Funis, *Expropriations (et confiscations) d'immeubles pour la construction des Offices*, in *Property rights and their violations. Expropriations and*

IL TERRAZZO DELLE CARTE GEOGRAFICHE AGLI UFFIZI

confiscations 16th-20th Centuries / La propriété violée. Expropriations and confiscations XVI-XX siècles, atti del convegno (Mendrisio, 17-18 settembre 2010), a cura di Luigi Lorenzetti, Michela Barbot e Luca Mocarelli, Berna, Peter Lang, 2012, I, pp. 99-119.

CONFORTI, FUNIS 2016

Claudia Conforti, Francesca Funis, *La costruzione degli Uffizi: nascita di una galleria*, Ariccia, Ermes, 2016.

CONIGLIELLO 1991

Lucilla Conigliello, *Pesci, crostacei e un'iguana per l'imperatore Rodolfo II*, in "Paragone", 42, 1991, 493/495 (n.s., 26/27), pp. 22-29.

CONTI 1893

Cosimo Conti, *La prima reggia di Cosimo I de' Medici nel Palazzo già della Signoria di Firenze*, coll'appoggio d'un inventario inedito del 1553 e coll'aggiunta di molti altri documenti, Firenze, Pellas, 1893.

CONTI 2005

Fulvio Conti, *Leopoldo II di Asburgo Lorena, granduca di Toscana*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, vol. 64: https://www.treccani.it/enciclopedia/leopoldo-ii-di-asburgo-lorena-gran-duca-di-toscana_(Dizionario-Biografico).

CONTICELLI 2007

Valentina Conticelli, «*Guardaroba di cose rare et preziose*». *Lo Studiolo di Francesco I de' Medici*. Arte, storia e significati, Lugano, Agorà, 2007.

CONTICELLI 2014

Valentina Conticelli, *La “spelonca” di Sua Altezza Serenissima: la Tribuna di Francesco I de' Medici e la cultura della grotta agli albori della Galleria*, in *La Tribuna del principe*, atti del convegno (Firenze, Palazzo Grifoni, 29 novembre - 1 dicembre 2012), Firenze, Giunti, 2014, pp. 153-163.

CONTICELLI 2014 (2015)

Valentina Conticelli, *La peste di Conversano e la corruzione dei corpi: note sulle cere di Zumbo agli Uffizi nel Settecento*, in “Valori tattili”, 3/4, 2014 (2015), pp. 52-63, 126.

CONTICELLI 2015

Valentina Conticelli, *Il taccuino di sir Roger Newdigate: gli Uffizi e la Tribuna nelle carte di un viaggiatore del Grand Tour (1739-1774)*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 57, 2015, 1, pp. 91-127.

CONTICELLI 2016

Valentina Conticelli, “*Per dare principio a rassettar mille cosette piccole che mi trovo*”. *La decorazione della Tribuna degli Uffizi e le piccole sculture preziose*, in *Splendida Minima. Piccole sculture preziose nelle collezioni medicee, dalla Tribuna di Francesco I al Tesoro granducale*, catalogo della mostra (Firenze, Tesoro dei Granduchi, 21 giugno 2016 - 8 gennaio 2017), a cura di Valentina Conticelli, Renato Gennaioli e Fabrizio Paolucci, Livorno, Sillabe, 2016, pp. 55-92.

CONTICELLI 2017

Valentina Conticelli, *L'eredità del principe Leopoldo nella Galleria del tardo Seicento*, in *Leopoldo de' Medici. Principe dei collezionisti*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi, 7 novembre 2017 - 28 gennaio

2018), a cura di Valentina Conticelli, Riccardo Gennaioli e Maria Sframeli, Livorno, Sillabe, 2017, pp. 177-199.

CONTICELLI 2020

Valentina Conticelli, *Studiolo, Grotta, Cupola e Museum. La Tribuna di Francesco I de' Medici e le Stanze di Bianca Cappello e Don Antonio agli Uffizi*, in *Beyond “art collections”: Owning and accumulating objects from Greek antiquity to the early modern period*, a cura di Gianfranco Adornato, Gabriella Cirucci e Walter Cupperi, Berlin, De Gruyter, 2020, pp. 199-226.

CONTICELLI, DE LUCA 2018

Valentina Conticelli, Francesca De Luca, *Le grottesche degli Uffizi*, Firenze, Giunti, 2018.

Corpus nummorum 1910-1943

Corpus nummorum Italicorum: primo tentativo di un catalogo generale delle monete medievali e moderne coniate in Italia e da Italiani in altri Paesi, 2o voll., Roma, Cecchini, 1910-1943.

CORTI 1989

Laura Corti, *Vasari*, Firenze, Cantini, 1989.

CREMONESI 2005

Paolo Cremonesi, *Patine e vernici antiche sui dipinti*, in *Le patine. Genesi, significato, conservazione*, atti del workshop (Firenze, Palazzo Incontri, 4-5 maggio 2004), a cura di Piero Tiano e Carla Pardini, Firenze, Nardini Editore, 2005, pp. 45-52.

CRESTI 1987

Carlo Cresti, *La Toscana dei Lorena. Politica del territorio e architettura*, Firenze, Banca Toscana, 1987.

CRESTI, ZANGHERI 1978

Carlo Cresti, Luigi Zangheri, *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*, Firenze, Uniedit, 1978.

CRUM 1989

Roger J. Crum, “Cosmos, the World of Cosimo”: *The Iconography of the Uffizi Façade*, in “The Art Bulletin”, 71, 1989, pp. 237-253.

CRUTTWELL 1907

Maud Cruttwell, *A Guide to the paintings in the Florentine galleries: the Uffizi, the Pitti, the Accademia: a critical catalogue with quotations from Vasari*, London, DENT, 1907.

Dal ritratto 1985

Dal ritratto di Dante alla Mostra del Medio Evo. 1840-1865, a cura di Paola Barocchi e Giovanna Gaeta Bertelà, Firenze, S.P.E.S., 1985.

DANIELE 2015

Giulia Daniele, *Le lettere di Pietro Veri a Virginio Orsini sul cantiere di Montegiordano*, in “Storia dell'arte”, 140, 2015, (n.s., 40), pp. 41-52.

DANIELE 2021

Giulia Daniele, *Prospero Fontana pittore di Giulio III del Monte: addenda agli anni romani (1550-1555)*, in “Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte”, s. 3, 44 (76), 2021, pp. 185-196.

DANTI 1577

Egnazio Danti, *Le scienze matematiche ridotte in tavole dal rev. p. maestro Egnatio Danti*, in Bologna, appresso la compagnia della Stampa, 1577.

DE GIUDICI 1792

Giovan Francesco de Giudici, *Description de la Galerie Royale de Florence, reformée & agumentée*, Arezzo, Catherine Bellotti e fils., 1792.

DE LORENZI 1985

Giovanna De Lorenzi, *Numismatica*, in *L'Accademia etrusca*, catalogo della mostra (Cortona, Palazzo Casali, 19 maggio - 20 ottobre 1985), a cura di Paola Barocchi e Daniela Gallo, Milano, Electa, 1985, pp. 147-155.

DE MONCONYS 1665

Balthasar de Monconys, *Journal des voyages de Monsieur de Monconys, Premiere partie*, Lyon, Horace Boissat et George Remeus, 1665.

DEL BADIA 1881

Jodoco del Badia, *Egnazio Danti cosmografo e matematico e le sue opere in Firenze*, Firenze, coi tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, 1881.

DEL BADIA 1899

Jodoco del Badia, *Pianta topografica della città di Firenze di don Stefano Buonsignori dell'anno 1584*, in *Atti del terzo congresso geografico italiano tenuto in Firenze dal 12 al 17 aprile* 1898, II, *Relazioni, comunicazioni, memorie*, atti del convegno (Firenze, 12-17 aprile 1898), Firenze, Tip. M. Ricci, 1899, pp. 570-577.

DEL BADIA 1906

Jodoco del Badia, *Le Carte della Toscana del Buonsignori nella Galleria degli Uffizi*, in “La Bibliofilia”, 8, 1906, 4/5, pp. 185-186.

Deliberazioni di partiti 2007

Deliberazioni di partiti della fabbrica de' 13 magistrati, a cura di Claudia Conforti e Francesca Funis, Roma, Gangemi, 2007, pp. 7-10.

Disegno, giudizio 2005

Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel, a cura di Philippe Co-stamagna, Florian Härb e Simonetta Prosperi Valenti Rondinò, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.

DOMINGUES 2004

Francisco Contente Domingues, *Os navios do mar Oceano. Teoria e empiria na arquitectura naval portuguesa dos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2004.

DORI, DORI 1999

Andrea Dori, Lucia Dori, *Nota sul restauro*, in *L'onestà dell'invenzione. Pittura della riforma cattolica agli Uffizi*, a cura di Antonio Natali, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1999, pp. 85-89.

DORINI 1936

Umberto Dorini, *La Società Colombaria. Cronistoria dal 1735 al 1935*, Firenze, Mori, 1936.

DÜRER 1525

Albrecht Dürer, *Underweysung der Messung*, Nürnberg, H. Formschneyder, 1525.

EASTLAKE 1999

Charles Lock Eastlake, *Pittura a olio*, a cura di Pierluigi Caro-fano, Vicenza, Neri Pozza, 1999.

Bibliografia

EDELSTEIN 2018

Bruce Edelstein, *Ladies-in-waiting in the Quartiere di Eleo-nora: the iconography of Stradano's ceiling in the Sala di Gualdrada*, in *Tra archivi e storia. Scritti dedicati ad Alessan-dra Contini Bonacossi*, a cura di Elisabetta Insabato, Rosalia Manno, Ernestina Pellegrini e Anna Scattigno, Firenze, Firenze University Press, 2018, I, pp. 127-155.

FAIETTI 2014

Marzia Faietti, *Dentro le “cose di natura”. Lo sguardo di Jacopo*, in *Jacopo Ligozzi “pittore universalissimo”*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, 27 maggio - 28 settembre 2014), a cura di Alessandro Cecchi, Lucilla Conigliello e Marzia Faietti, Livorno, Sillabe, 2014, pp. 46-47.

FANTAPPIÈ 2001

Francesca Fantappiè, *La celebrazione memorabile: potere, arte e spettacolo nelle memorie di corte di Ferdinando I dei Medici*, in “Arte, Musica, Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo, Università di Firenze”, 2, 2001, pp. 203-240.

FARA 1997

Amelio Fara, *Portoferraio. Architettura e urbanistica 1548-1877*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1997.

FARINA 2019

Tancredi Farina, *Alcune considerazioni sul soffitto ligneo di Bartolomeo Ammannati a palazzo Firenze*, in «Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte». *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento. Modelli, influenze, fortuna*, a cura di Serena Quagliaroli e Giulia Spoltore, in “Horti Hesperidum”, 2019, 1, pp. 105-115.

FASANO GUARINI 1973

Elena Fasano Guarini, *Lo Stato mediceo di Cosimo I*, Firenze, Sansoni, 1973.

FASANO GUARINI 1996

Elena Fasano Guarini, *Ferdinando I de' Medici, granduca di Toscana*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, vol. 46: https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-i-de-medici-granduca-di-tosca-na_(Dizionario-Biografico).

FASANO GUARINI 1998

Elena Fasano Guarini, “*Roma officina di tutte le pratiche del mondo*”: *dalle lettere del Cardinale Ferdinando de' Medici a Cosimo I e a Francesco I*, in *La corte di Roma tra Cinque e Seicento: teatro della politica europea*, a cura di Maria An-tonietta Visceglia e Gianvittorio Signorotto, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 265-298.

FASANO GUARINI 2004

Elena Fasano Guarini, *Lo stato regionale*, in *Storia della To-scana*, 1. *Dalle origini al Settecento*, a cura di Elena Fasano Guarini, Giuseppe Petralia e Paolo Pezzino, Bari, Laterza, 2004, pp. 147-166.

FERRETTI, MERLO, PINI 2019

Emanuela Ferretti, Alessandro Merlo, Serena Pini, *Dalla storia al museo: la Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci. Temi e problemi fra architettura, ricostruzioni virtuali e disseminazione della ricerca scientifica*, Firenze, Didapress, 2019.

FIASCHI 2019

Fabrizio Fiaschi, *I confini di Cosmopoli. Storie e percorsi intorno a Portoferraio, Isola d'Elba*, Firenze, CV&D Editore, 2019.

FILETI MAZZA, TOMASELLO 1996

Miriam Fileti Mazza, Bruna Tomasello, *Antonio Cocchi 1738-1758: primo antiquario della Galleria*, Modena, Panini, 1996.

FILETI MAZZA, TOMASELLO 1999

Miriam Fileti Mazza, Bruna Tomasello, *Galleria degli Uffizi 1758-1775: la politica museale di Raimondo Cocchi*, Modena, Panini, 1999.

FILETI MAZZA, TOMASELLO 2000 (2002)

Miriam Fileti Mazza, Bruna Tomasello, *Giuseppe Bencivenni Pelli: esercizi di numismatica nella Real Galleria*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, s. 4, 5, 2000 (2002), 2, pp. 439-473.

FILETI MAZZA, TOMASELLO 2003

Miriam Fileti Mazza, Bruna Tomasello, *Galleria degli Uffizi 1775-1792: un laboratorio culturale per Giuseppe Pelli Bencivenni*, Modena, Panini, 2003.

Filippo Pigafetta 2004

Filippo Pigafetta consigliere del Principe, a cura di Mario Pozzi, 2 voll., Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, 2004, II, pp. 181-183.

FIORANI 2005

Francesca Fiorani, *Carte dipinte. Arte, cartografia e politica nel Rinascimento*, Modena, Panini, 2005.

Firenze e la scoperta 1992

Firenze e la scoperta dell'America, a cura di Sebastiano Gentile, Firenze, Olschki, 1992.

Firenze e la Toscana 1980A

Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, II, *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei*, ca-talogo della mostra (Firenze, 1980), a cura di Claudia Beltramo Ceppi e Nicoletta Confuorto, Firenze, Edizioni Medicee, 1980.

Firenze e la Toscana 1980B

Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, III, *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, catalogo della mostra (Firenze, 1980), a cura di Franco Borsi, Firenze, Edizioni Medicee, 1980.

Firenze e la Toscana 1980C

Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, IV, *La corte, il mare, i mercanti*, catalogo della mostra (Firenze, 1980), a cura di Cesare Ciano, Rosalia Manno Tolu e Maria Augusta Morelli Timpanaro, Firenze, Edizioni Medicee, 1980.

FORNI 2004

Ulisse Forni, *Manuale del pittore restauratore*, a cura di Giorgio Bonsanti e Marco Ciatti, Firenze, Edifir, 2004.

FOSSI 1967

Mazzino Fossi, *Bartolomeo Ammannati, architetto*, Napoli, Morano, 1967.

GAETA 1988

Giovanna Gaeta, *Premessa*, in Giuseppe Toderi, Fiorenza Vannel, *Medaglie russe del Settecento da Pietro il Grande a Caterina II*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 15 settembre - 6 novembre 1988), Firenze, S.P.E.S., 1988, pp. III-VIII.

GALDY 2009

Andrea Galdy, *Cosimo I de' Medici as collector: antiquities and archaeology in sixteenth century Florence*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

351

La galerie 1800

La galerie de Florence, Basle, s.e., 1800.

Galerie royale 1823

Galerie royale et imperiale de Florence, VII ed., Firenze, Albizzi, 1823.

GALILEI 1606

Galileo Galilei, *Le operazioni del compasso geometrico e militare*, Padova, Pietro Marinelli, 1606.

La Galleria 1994

La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano, a cura di Lucio Gambi e Antonio Pinelli, 3 voll., Modena, Panini, 1994.

Galleria degli Uffizi 1948

Galleria degli Uffizi. Catalogo dei dipinti, Firenze, del Turco, 1948.

Galleria degli Uffizi 1952

Galleria degli Uffizi. Guida per il visitatore e catalogo dei dipinti con notizie e commenti, a cura di Roberto Salvini, Firenze, Arnaud, 1952.

Galleria degli Uffizi 1956

Galleria degli Uffizi. Guida per il visitatore e catalogo dei dipinti con notizie e commenti, a cura di Roberto Salvini, Firenze, Arnaud, 1956.

La Galleria rinnovata 2008

La Galleria rinnovata e accresciuta: gli Uffizi nella prima epoca lorenese, a cura di Ettore Spalletti, Miriam Fileti Mazza e Bruna Tomasello, Firenze, Centro Di, 2008.

GALLUZZI 1990

Paolo Galluzzi, *Archimede e la storia delle matematiche nella Galleria degli Uffizi*, Siracusa, Lombardi, 1990.

GARUFI 2005

Silvana Garufi, *I solai lignei a cassettoni: tecniche costruttive, in Soffitti lignei*. Convegno internazionale di studi, a cura di Luisa Giordano, Pisa, ETS, 2005, pp. 191-195.

GATTI 1977

Sergio Gatti, *Due contributi allo studio del pittore Carlo Urbino*, in "Arte Lombarda", 47/48, 1977, pp. 99-107.

GENOVÌE 1927

Lina Genovìe, *Le due carte della Toscana dipinte nel 1589 da Don Stefano Buonsignori nella Galleria degli Uffizi*, in "L'Universo", 8, 1927, 6, pp. 595-632.

GENOVÌE 1933

Lina Genovìe, *La cartografia della Toscana (appunti per un quadro storico)*, in "L'Universo", 14, 1933, pp. 779-785.

GESSNER 1556

Konrad Gessner, *De piscibus et aquatilibus omnibus*, Tigurii, Froscoverum, 1556.

GHELLI 2007

Cecilia Ghelli, *Francesco Mazzei (1806-1869)*, in *Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana*, a cura di Cecilia Ghelli ed Elisabetta Insabato, Firenze, Edifir, 2007, pp. 244-245.

GIANNINI 2009

Cristina Giannini, *Materiali e procedimenti esecutivi della pittura murale*, Saonara, Il Prato, 2009.

IL TERRAZZO DELLE CARTE GEOGRAFICHE AGLI UFFIZI

GIANNOTTI 1999 (2000)

Alessandra Giannotti, *Precisazioni e aggiunte per il “fiam-mingo” Willem Tetrode*, in “Prospettiva”, 95/96, 1999 (2000), pp. 173-181.

GIOVANNINI 1984

Laura Giovannini, *L'acquisto dei marmi Ludovisi per la Galleria degli Uffizi*, in "Annali. Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi", 1, 1984, pp. 139-164.

GODOLI 1981

Antonio Godoli, *Appunti sul riordinamento della Sala Arche-ologica*, in *Inaugurazione della Sala Archeologica e delle sale del Sei e Settecento* (Firenze, Galleria degli Uffizi, 19 dicembre 1981), a cura di Luciano Berti, Firenze, Soprintendenza ai beni artistici e storici, 1981, pp. 11-20.

GODOLI 1983

Antonio Godoli, *Architettura e ambienti*, in *Gli Uffizi: Storia e collezioni*, Firenze, Giunti Martello, 1983, pp. 24-61.

GODOLI 1999 (2000)

Antonio Godoli, *Interventi alla Galleria degli Uffizi 1997-1998*, in “Bollettino d'Arte”, s. 6, 84, 1999 (2000), pp. 121-132.

GODOLI 2006

Antonio Godoli, *La rinascita de “Il Gioiello “di Galileo in Arcetri*, in *Il Gioiello di Galileo*, Firenze, Università degli Studi di Firenze, 2006.

GODOLI, PALLA, RIGHINI 2016

Antonio Godoli, Francesco Palla, Alberto Righini, *La villa di Galileo in Arcetri – Galileo's villa at Arcetri*, Firenze, FUP, 2016.

GODOLI, PETRIOLI TOFANI 1996

Antonio Godoli, Annamaria Petrioli Tofani, *Il restauro del primo Corridoio*, in “Gli Uffizi, Studi e Ricerche” (I pieghevo-li, n. 29), Firenze, Centro Di, 1996.

GOLDENBERG STOPPATO 2012

Lisa Goldenberg Stoppato, *Ludovico Buti*, in *Alessandro Pieroni dall'Impruneta e i pittori della Loggia degli Uffizi*, catalogo della mostra (Impruneta, Basilica e chiostri di Santa Maria, 2 settembre - 5 novembre 2012), a cura di Annamaria Bernacchioni, Firenze, Edifir, 2012, p. 99.

GORI 1734

Anton Francesco Gori, *Museum Florentinum exhibens insigniora vetustatis monumenta etc. Statuae antiquae deorum et virorum illustrium centum aereis tabulis incisae quae extant in The-sauro Mediceo*, Florentia, Tipografia Francesco Moucke, 1734.

GOTTI 1865

Aurelio Gotti, *Breve ricordo del marchese Paolo Feroni*, Firenze, Tip. Le Monnier, s.d. [1865].

GOTTI 1872

Aurelio Gotti, *Le gallerie di Firenze: relazione al ministro della pubblica istruzione in Italia*, Firenze, coi tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, 1872.

GOTTI 1875

Aurelio Gotti, *Le gallerie e i musei di Firenze: discorso storico*, Firenze, Cellini, 1875.

GREGORI 1983

Mina Gregori, *Luigi Lanzi e il riordinamento della Galleria*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, atti del convegno

internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), a cura di Paola Barocchi e Giovanna Ragionieri, Firenze, Olschki, 1983, I, pp. 367-393.

GRIECO 2019

Lorenzo Grieco, *Cieli mobili, o sulla mobilità dei soffitti lignei, in I cieli in una stanza. Soffitti lignei a Firenze e a Roma nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 10 dicembre 2019 - 8 marzo 2020), a cura di Claudia Conforti, Maria Grazia D'Amelio, Francesca Funis e Lorenzo Grieco, Firenze, Giunti, 2019, pp. 38-47.

GRIFONI 2007

Paola Grifoni, *Galleria degli Uffizi 1900-2000. Trasformazioni, ampliamenti, progetti, in Cantiere Uffizi*, a cura di Roberto Cecchi e Antonio Paolucci, Roma, Gangemi, 2007, pp. 47-90.

La Guardaroba Medicea 1997

La Guardaroba Medicea dell'Archivio di Stato di Firenze, a cura di Maria Grazia Vaccari, Firenze, Regione Toscana, 1997.

GUARDUCCI 2019

Anna Guarducci, *Egnazio Danti e le carte del Theatrum Mundi della Guardaroba nuova in Palazzo Vecchio (Firenze). Le fonti geocartografiche*, in “Geostorie”, 27, 2019, 1, pp. 5-30.

GUARDUCCI, PICCARDI, ROMBAI 2012

Anna Guarducci, Marco Piccardi, Leonardo Rombai, *Atlante della Toscana tirrenica. Cartografia, storia, paesaggi, archi-tetture*, Livorno, Debate, 2012.

La guerra 1912

La guerra del 1552-56 in Maremma e nell'Elba contro i Turchi e i francesi alleati. Diario di Marcello Squarcialupi di Piombino, a cura di Luigi Righetti, Firenze, stab. tip. E. Ducci, 1912.

GUIDOTTI 2020

Maria Cristina Guidotti, *Mummie: viaggio verso l'immortalità*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Archeologico Nazionale, 17 luglio 2019 - 2 febbraio 2020), Firenze, Contemporanea Progetti, 2020.

HÄRB 2015

Florian Härb, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2015.

HARLEY, WOODWARD 1987

J.B. Harley, David Woodward, *The Foundations of Theoretical Cartography in Archaic and Classical Greece*, in *The History of Cartography. Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, a cura di J.B. Harley e David Woodward, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1987, pp. 130-147.

Heaven and Earth 2018

Heaven and Earth United. Instruments in Astrological Contexts, a cura di Richard Dunn, Silke Ackermann e Giorgio Strano, Leiden-Boston, Brill, 2018.

HEIKAMP 1963

Detlef Heikamp, *Zur Geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 26, 1963, pp. 193-268.

HEIKAMP 1970

Detlef Heikamp, *L'antica sistemazione degli strumenti scientifici nelle collezioni fiorentine*, in "Antichità viva", 9, 1970, 6, pp. 3-25.

HEIKAMP 1983

Detlef Heikamp, *La Galleria degli Uffizi descritta e disegnata*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), a cura di Paola Barocchi e Giovanna Ragionieri, Firenze, Olschki, 1983, II, pp. 461-488.

HEIKAMP 2003

Detlef Heikamp, *L'interno della Grotta Grande del Giardino di Boboli*, in *Palazzo Pitti, la reggia rivelata*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003 - 31 maggio 2004), a cura di Gabriella Capecchi, Amelio Fara, Detlef Heikamp e Vincenzo Saladino, Firenze, Giunti, 2003, pp. 446-474.

HILL 1930

George Francis Hill, *A Corpus of Italian Medals of the Renais-sance before Cellini*, 2 voll., London, The British Museum, 1930.

HOFFMANN 1612

Heinrich Hofmann, *De Octantis*, Jenae, Typis haeredum Lippoldianorum, 1612.

HORMAECHEA, RIVERA, DERQUI 2018

Cayetano Hormaechea, Isidro Rivera, Manuel Derqui, *Los barcos oceánicos del Atlántico en los siglos XVI y XVIII*, 3 voll., Barcelona, s.e., 2018.

Inaugurazione della Sala 1980

Inaugurazione della Sala di Leonardo: Firenze, Galleria degli Uffizi, maggio 1980, presentazione di Luciano Berti e Nello Bemporad, con nota critica di Caterina Caneva, Firenze, Soprintendenza ai beni ambientali e architettonici, 1980.

INCERPI 2011

Gabriella Incerpi, *Semplici e continue diligenze: conservazione e restauro dei dipinti nelle gallerie di Firenze nel Settecento e nell'Ottocento*, Firenze, Edifir, 2011.

INNOCENTI 2003 (2004)

Perla Innocenti, *Corrado Ricci e gli Uffizi*, in “Rivista dell'Isti-tuto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte”, s. 3, 26, 2003 (2004), 58, pp. 323-373.

JAOUL 1874

Francesco Jaoul, *Vocabolario di architettura e di arti affini ordinato per rubriche e corredato di un elenco alfabetico delle voci usate in Napoli con le corrispondenti italiane*, Napoli, Stab. Tip. Gennaro de Agnelis, 1874.

KIENE [1995] 2002

Michael Kiene, *Bartolomeo Ammannati* (1995), Milano, Electa, 2002.

KIRKENDALE 1999

Warren Kirkendale, *La storia, le scienze sociali e le nozze medicee del 1589*, in “Rivista Italiana di Musicologia”, 34, 2, 1999, pp. 390-394.

KIRKENDALE 2001

Warren Kirkendale, *Emilio de’ Cavalieri “gentiluomo romano”, His Life and Letters, His Role as Superintendent of all the Arts at the Medici Court, and His Musical Compositions*, Firenze, Olschki, 2001.

LAMBERINI 1989

Daniela Lamberini, *Collezionismo e patronato dei Medici a Firenze nell'opera di Matteo Neroni*, “cosmografo del granduca”, in *Il disegno di architettura*, atti del convegno

Bibliografia

(Milano, 15-18 febbraio 1988), a cura di Paolo Carpeggiani e Luciano Patetta, Milano, Guerini e Associati, 1989, pp. 33-38.

LAMBERINI 2013

Daniela Lamberini, *Il mondo di Matteo Neroni, cosmografo mediceo*, Firenze, Edifir, 2013.

LANGEDIJK 1981-1987

Karla Langedijk, *The Portraits of the Medici*, 3 voll., Firenze, S.P.E.S., 1981-1987.

LANZI 1782

Luigi Lanzi, *La Real Galleria di Firenze accresciuta, e riordi-nata per comando di S.A.R. L'Arciduca Granduca di Toscana*, Firenze, (per Francesco Mouïcke), 1782.

LAPENTA 2018

Stefania Lapenta, *Metamorfosi iconografiche di Diana dall'An-tichità al Rinascimento*, in *Il mito di Diana nella cultura delle corti. Arte, letteratura, musica*, a cura di Giovanni Barberi Squarotti, Annarita Colturato e Clara Gorla, Firenze, Olschki, 2018, pp. 35-52.

LAPINI 1900

Agostino Lapini, *Diario fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596*, a cura di Giuseppe Odoardo Corazzini, Firenze, Sansoni, 1900.

LAZZI 1989

Giovanna Lazzi, *Un'eccezionale occasione di lusso: L'inco-ronazione Di Cosimo I de' Medici (1569)*, in “Archivio Storico Italiano”, vol. 147, 1 (539), gennaio-marzo 1989, 1, pp. 99-119.

Leopoldo de’ Medici 2017

Leopoldo de’ Medici. Principe dei collezionisti, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi, 7 novembre 2017 - 28 gennaio 2018), a cura di Valentina Conticelli, Riccardo Gennaoli e Maria Sframeli, Livorno, Sillabe, 2017.

LESSMANN 1975

Johanna Lessmann, *Studien zu einer Baumonographie der Uffizien Giorgio Vasaris in Florenz*, [s.l., s.e.], 1975 (estratto da tesi di laurea, Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Uni-versität, 1971).

LESSMANN 1976

Johanna Lessmann, *Gli Uffizi: aspetti di funzione, tipologia e significato urbanistico*, in *Il Vasari, storiografo e artista*, atti del congresso internazionale (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1976, pp. 233-247.

Der literarische Nachlass 1923-1930

Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, a cura di Karl Frey, 2 voll., München, Georg Müller, 1923-1930.

VAN LOON 1732-1737

Gerard van Loon, *Histoire metallique des XVII provinces des Pays-Bas*, 5 voll., La Haye, chez Gosse, F. Neaulme, P. De Hondt, 1732-1737.

MAFFEI 2013

Sonia Maffei, *L'iconologia di Cesare Ripa tra tradizione cinque-centesca e sensibilità barocca*, in *L'iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi (Certosa di Pontignano, 3-4 maggio 2012), a cura di Mino Gabriele, Cristina Galassi e Roberto Guerrini, Firenze, Olschki, 2013, pp. 1-13.

MANDÒ 1995 (1996)

Laura Mandò, *L'opera di Zanobi Filippo Del Rosso*, in “Quaderni di storia dell'architettura e restauro”, 13/14, 1995 (1996), pp. 105-112.

MANGANI 1998

Giorgio Mangani, *Il “mondo” di Abramo Ortelio*, Modena, Panini, 1998.

MANSUELLI 1958-1961

Guido Achille Mansuelli, *Galleria degli Uffizi*, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1958-1961.

MANUZIO IL GIOVANE 1586

Aldo Manuzio il Giovane, *Vita di Cosimo I dei Medici*, Bologna, Manuzio, 1586.

MARCOLIN 2008A

Massimo Marcolin, *Atlante iconografico. Le mappe e i car-tigli*, in *La Sala delle Carte geografiche in Palazzo Vecchio «capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo»*, a cura di Alessandro Cecchi e Paola Pacetti, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2008, pp. 151-262.

MARCOLIN 2008B

Massimo Marcolin, *I cartigli delle tavole della Sala della Guardaroba: la geografia raccontata*, in *La Sala delle Carte geografiche in Palazzo Vecchio «capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo»*, a cura di Alessandro Cecchi e Paola Pacetti, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2008, pp. 107-133.

MARINI 2014

Giorgio Marini, scheda in *Jacopo Ligozzi “pittore universa-llissimo”*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, 27 maggio - 28 settembre 2014), a cura di Alessandro Cecchi, Lucilla Conigliello e Marzia Faietti, Livorno, Sillabe, 2014, pp. 118-119.

MARITI 1772-1774

Giovanni Mariti, *Istoria della guerra accesa nella Soría l'anno 1771 dalle armi di Aly-Bey dell'Egitto e continovazione del successo a detto Aly-Bey fino a quest'anno 1772*, Firenze, Allegrini, Pisoni, 1772-1774.

MARTELLI 2011

Francesco Martelli, *Attraverso l'archivio: carte e volumi*, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 14 giugno - 30 ottobre 2011), a cura di Claudia Conforti, Francesca Funis e Francesca De Luca, Firenze-Milano, Giunti-Firenze Musei, 2011, pp. 362-363.

MASSINELLI 1987

Anna Maria Massinelli, *I bronzi dello stipo di Cosimo I de' Medici*, in “Antichità viva”, 26, 1987, 1, pp. 36-45.

MASSINELLI 2011

Anna Maria Massinelli, *XII.9 Willem van Tetrode, Il monetiere di Cosimo I*, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 14 giugno - 30 ottobre 2011), a cura di Claudia Conforti, Francesca Funis e Francesca De Luca, Firenze-Milano, Giunti-Firenze Musei, 2011, pp. 328-329.

MATTEINI, MOLES 1998

Mauro Matteini, Arcangelo Moles, *La chimica del restauro. I materiali dell'arte pittorica* (1989), Firenze, Nardini Editore, 1998.

MAZZEI 1869

Francesco Mazzei, *Del Palazzo del Podestà in Firenze e del suo recente restauro: relazione del professore architetto Francesco Mazzei*, Firenze, Tipografia Cenniniana, 1869.

I Medici e le scienze 2008

I Medici e le scienze. Strumenti e macchine nelle collezioni granducali, catalogo della mostra (Firenze, Museo degli Ar-genti, 15 maggio 2008 - 11 gennaio 2009), a cura di Filippo Camerota e Mara Miniati, Firenze, Giunti, 2008.

MELONI TRKULJA 1972

Silvia Meloni Trkulja, *Buti, Lodovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972, vol. 15: https://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-bu-ti_(Dizionario-Biografico).

MELONI TRKULJA 1978

Silvia Meloni Trkulja, *La collezione Pazzi (autoritratti per gli Uffizi): un'operazione sospetta, un documento malevolo*, in “Paragone Arte”, 29, 1978, 343, pp. 79-123.

MELONI TRKULJA 1983

Silvia Meloni Trkulja, *Gli ultimi Medici attraverso i Giornali di Guardaroba*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), a cura di Paola Barocchi e Giovanna Ragionieri, Firenze, Olschki, 1983, I, pp. 331-338.

Memorie di capolavori 2014

Memorie di capolavori di Leonardo, a cura di Cristina Acidini, Antonio Natali e Daniela Parenti, Firenze, Giunti, 2014.

MENICUCCI 2009

Roberta Menicucci, *Politica estera e strategia matrimoniale di Ferdinando I nei primi anni del suo principato*, in *Ferdinando I de’ Medici 1549-1609*. Maiestate tantum, catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, 2 maggio - 1 novembre 2009), a cura di Monica Bietti e Annamaria Giusti, Livorno, Sillabe, 2009, pp. 34-47.

Le meraviglie 1990

Le meraviglie dell'ingegno. Strumenti scientifici dai Medici ai Lorena, a cura di Francesco Gravina, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990.

MERRIFIELD 1999

Mary Philadelphia Merrifield, *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting*, Mineola, Dover Publications, 1999.

MIGNANI 1978

Daniela Mignani, *Note storiche circa l'ambiente della Sala di Botticelli*, in Luciano Berti, Nello Bemporad, *Presentazione*, in *Inaugurazione della sala del Botticelli*, Firenze, Soprintendenza ai Beni ambientali e architettonici, Soprintendenza ai Beni artistici e storici, 1978, pp. 27-29.

MIGNANI 1994

Daniela Mignani, *I ‘Grandi Uffizi’: Il progetto Bemporad 1964-1984*, in *Gli Uffizi 1944-1994. Interventi museogra-fici e progetti*, a cura di Giovanna Giusti Galardi e Fran-cesco Matteini (Gli Uffizi, 12), Firenze, Centro Di, 1994, pp. 85-102.

MINIATI 1983

Mara Miniati, *“Della fabbrica e l'uso della strumentaria rinascimentale: problemi di ricerca e classificazione”*, in *Gli strumenti nella storia e nella filosofia della scienza*, a cura

di Gino Tarozzi, Bologna, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia Romagna, 1983, pp. 205-218.

MINIATI 1990

Mara Miniati, *Dallo stanzino al museo. Strumenti scientifici a Firenze*, in *Le meraviglie dell'ingegno: strumenti scientifici dai Medici ai Lorena*, a cura di Francesco Gravina, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990, pp. 9-48.

MONTIANI, BENSI 1986

Maria Rosa Montiani, Paolo Bensi, *La cera e la paraffina nella pratica della conservazione dei dipinti murali nel XIX e XX secolo*, in *Manutenzione e conservazione del costruito fra tradizione e innovazione*, atti del convegno di studi (Bressanone, 24-27 giugno 1986), Bressanone, Arcadia Ricerche, 1986, pp. 53-67.

MOREL 1990

Philippe Morel, *Chaos et Démogorgon. Une peinture énigmatique de Jacopo Zucchi au Palazzo Firenze*, in “Revue de l'Art”, 88, 1990, pp. 64-69.

MOREL 1991

Philippe Morel, *Prologue*, in *La Villa Médicis*, III, *Le Parnasse astrologique*. Les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis. Étude iconologique, a cura di André Chastel e Philippe Morel, Roma, Académie de France à Rome, Ecole française de Rome, 1991, pp. 11-43.

MORETTI 2017

Laura Moretti, *The palazzo, collections, and musical patronage of Niccolò Gaddi (1536-1591)*, in “Journal of the history of collections”, vol. 29, 2, 2017, pp. 189-207.

MORI 1899

Attilio Mori, *Come progredi la conoscenza geografica della Toscana nel secolo XIX: contributo alla storia della cartografia italiana*, in *Atti del terzo congresso geografico italiano tenuto in Firenze dal 12 al 17 aprile 1898*, II, *Relazioni, comunicazioni, memorie*, atti del convegno (Firenze, 12-17 aprile 1898), Firenze, Tip. M. Ricci, 1899, pp. 578-631.

MORI 1906

Attilio Mori, *Notizie*. Le Carte della Toscana del Buonsignori nella *Galleria degli Uffizi*, in “La Bibliofilia”, 8, 1906, 4/5, pp. 186-187.

MORI 1907

Attilio Mori, *Le carte della Toscana di Don Stefano Buonsi-gnori*, in “La Bibliofilia”, vol. 9, 8, novembre 1907, pp. 281-289.

Mostra d’Arte 1948

Mostra d'Arte *Fiamminga e Olandese dei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, maggio-ottobre 1947), a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, Firenze, Sansoni, 1948.

Mostra del Cinquecento 1940

Mostra del Cinquecento Toscano in Palazzo Strozzi, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, aprile-ottobre 1940), a cura di Giovanni Poggi, Firenze, Marzocco, 1940.

Mostra documentaria 1958

Mostra documentaria e iconografica della Fabbrica degli Uffizi (Archivio di Stato di Firenze, maggio-luglio 1958), Firenze, Tipografia Giuntina, 1958.

Le mummie 2001

Le mummie del Museo Egizio di Firenze, a cura di Maria Cri-stina Guidotti (MAAT Materiali del Museo Egizio di Firenze 1), Firenze, Giunti, 2001.

MUSCILLO 2016

Alessandro Muscillo, *Il Ricetto delle Iscrizioni della Galleria degli Uffizi. Origini, vicende e fortuna*, tesi di dottorato di ricerca in Scienze dell'Antichità, ciclo XXVII, Venezia, Università Ca' Foscari, 2016.

Il Museo 1968

Il Museo di storia della scienza a Firenze, a cura di Maria Luisa Righini Bonelli, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1968.

Museo Galileo 2010

Museo Galileo: capolavori della scienza, a cura di Filippo Camerota, introduzione di Paolo Galluzzi, Firenze, Giunti, 2010.

Il Neoclassicismo 2002

Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo - 28 luglio 2002), a cura di Fernando Mazzocca, Enrico Colle, Alessandro Morandotti e Stefano Susinno, Milano, Skira, 2002.

NICERON 1638

Jean François Niceron, *La perspective curieuse*, Paris, Pierre Baillaine, 1638.

NOVA 1983

Alessandro Nova, *Bartolomeo Ammannati e Prospero Fontana a Palazzo Firenze. Architettura e emblemi per Giulio III del Monte*, in “Ricerche di Storia dell'Arte”, 21, 1983, pp. 53-76.

NUTI 1994

Lucia Nuti, 20. *Stefano Bonsignori (disegnatore) Bonaventura Billocardi (incisore) Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topo-graphia accuratissime delineata*, in *Firenze e la sua immagine: cinque secoli di vedutismo*, a cura di Marco Chiarini e Alessandro Marabottini, Venezia, Marsilio Editori, 1994, pp. 80-83.

NUTI 2006 (2007)

Lucia Nuti, *Le città di Palazzo Vecchio a Firenze*, in “Città e Storia”, 1, 2006 (2007), 2, pp. 345-358.

OLMI, TONGIORGI TOMASI 1993

Giuseppe Olmi, Lucia Tongiorgi Tomasi, *De Piscibus. La bot-tega artistica di Ulisse Aldrovandi e l'immagine naturalistica*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1993.

ORTELIUS 1570

Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, Antverpiae, apud Aegidium Coppenium Diesth., 1570.

PACETTI 2008

Paola Pacetti, *La Sala delle Carte geografiche o della Guarda-ropa nel Palazzo ducale fiorentino, da Cosimo I a Ferdinando de’ Medici*, in *La Sala delle Carte geografiche in Palazzo Vecchio «capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo»*, a cura di Alessandro Cecchi e Paola Pacetti, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2008, pp. 13-39.

PADOVANI 2000

Serena Padovani, *Il Quartiere dei Cardinali e Principi forestieri, in Palazzo Pitti: l'arte e la storia*, a cura di Marco Chiarini, Firenze, Nardini Editore, 2000, pp. 43-53.

PAGLIANTINI 2013-2014

Laura Pagliantini, *Aithale. L'isola d'Elba: paesaggi antichi e bacini d'approvvigionamento*, tesi di dottorato di ricerca in Storia e Archeologia globale dei paesaggi, tutor Franco Cambi, XXVI ciclo dell'Università di Foggia, a.a. 2013-2014.

Palazzo Pitti 2003

Palazzo Pitti. La reggia rivelata, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 2003 - 31 maggio 2004), a cura di Gabriella Capecchi, Detlef Heikamp, Amelio Fara e Vincenzo Saladino, Firenze, Giunti, 2003.

PAOLINI, FALDI 1999

Claudio Paolini, Manfredi Faldi, *Glossario delle tecniche pittoriche e del restauro*, Firenze, Palazzo Spinelli, 1999.

PAOLUCCI 2011

Antonio Paolucci, *La Galleria delle Carte Geografiche*, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2011.

PAOLUCCI 2013

Fabrizio Paolucci, *La “Minerva” arcaistica degli Uffizi e la sua egida dorata*, in *Studi e restauri. I marmi antichi della Galleria degli Uffizi*, Firenze, Polistampa, 2013, vol. IV, pp. 131-154.

PAOLUCCI 2017

Fabrizio Paolucci, *Il contributo della collezione di Leopoldo alla nascita della galleria di antichità di Cosimo III*, in *Leopoldo de’ Medici. Principe dei collezionisti*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Tesoro dei Granduchi, 7 novembre 2017 - 28 gennaio 2018), a cura di Valentina Conticelli, Riccardo Gennaioli e Maria Sframeli, Livorno, Sillabe, 2017, pp. 201-213.

PARIGINO 1999

Giuseppe Vittorio Parigino, *Il tesoro del principe, funzione pubblica e privata del patrimonio della famiglia Medici nel Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1999.

PAZZAGLI 1870

Baldassarre Pazzagli, *Biografia dell'architetto Comm. Francesco Mazzei letta nel sindacato della domenica 6 febbraio 1870 alla Scuola dei Padri di Famiglia in Firenze*, in “Istruzione e civiltà: periodico settimanale dell'istruzione elementare e dell'educazione popolare”, I, 1870, 5, pp. 38-40; ivi, 6, pp. 47-48; ivi, 7, pp. 55-56; ivi, 8, pp. 63-64; ivi, 9, pp. 71-72.

PEGAZZANO 2018

Donatella Pegazzano, Sirigatti, Lorenzo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, vol. 92: https://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-siri-gatti_(Dizionario-Biografico).

PELLI BENCIVENNI 1779

Giuseppe Pelli Bencivenni, *Saggio istorico della Real Galleria di Firenze*, Firenze, Gaetano Cambiagi - Stamperia Granducale, 1779.

PHILLIPS 1987

Carla Rahn Phillips, *Spanish ship measurements reconsidered: the Instruction Nauthica of Diego Garcia de Palacio 1587*, in “The Mariner's Mirror”, 73, 1987, pp. 293-296.

PIERACCINI 1901

Eugenio Pieraccini, *Catalogue of the Royal Uffizi Gallery in Florence*, Firenze, Tipografia Collini, 1901.

PIERACCINI 1907

Eugenio Pieraccini, *Catalogue de la Galerie Royale des Uffizi à Florence*, Firenze, Tipografia Collini, 1907.

Pietro Aretino 2020

Pietro Aretino e l'arte del Rinascimento, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 27 novembre 2019 - 1 marzo 2020), a cura di Anna Biscaglia, Matteo Ceriana e Paolo Procaccioli, Firenze, Giunti, 2020.

Bibliografia

PINELLI 2000 (2001)

Antonio Pinelli, *L'indotto del Grand Tour settecentesco: l'industria dell'antico e del souvenir*, in “Ricerche di storia dell'arte”, 72, 2000 (2001), pp. 85-106.

PIVA 1927

Gino Piva, *L'arte del restauro. Il restauro dei dipinti nel sistema antico e moderno, secondo le opere di Secco Suardo e del prof. R. Mancia*, Milano, Hoepli, 1927.

POMIAN [1986] 2004

Krzysztof Pomian, *A proposito dei vasi dei Medici* (1986), in *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo*, Milano, Il Saggiatore, 2004, pp. 127-141.

Primi anni 2011

Primi anni di attività del Gabinetto fotografico 1904-1919, a cura di Marilena Tamassia, Livorno, Sillabe, 2011.

PRINZ 1983

Wolfram Prinz, *Informazione di Filippo Pigafetta al Sere-nissimo di Toscana per una stanza da piantare lo studio di Architettura militare*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), a cura di Paola Barocchi e Giovanna Ragionieri, Firenze, Olschki, 1983, I, pp. 343-353.

PRISCO 2013

Gabriella Prisco, *Tecnica esecutiva e conservazione delle pitture murali di epoca romana. Il dibattito tra fine '800 e prima metà del '900*, in “Bollettino ICR”, n.s. 27, 2013, pp. 50-69, 76.

R. Galleria 1909

R. Galleria degli Uffizi. Catalogo fotografico illustrato, Fi-renze, 1909.

R. Galleria 1921

R. Galleria degli Uffizi, Elenco delle sculture, Firenze, Tipo-grafia Giannini, 1921.

R. Galleria 1926

R. Galleria degli Uffizi. Catalogo dei dipinti, Firenze, Giannini, 1926.

R. Galleria 1929

R. Galleria degli Uffizi – Firenze Catalogo topografico il-lustrato. Sala IX – Sala delle Carte Geografiche, Firenze, Fototeca Italiana, 1929.

RACHELI 2000

Alberto Maria Racheli, *Restauro a Roma. 1870-2000*, Venezia, Marsilio, 2000.

RAGNI 2020

Sara Ragni, *Zucchi, Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2020, vol. 100: https://www.treccani.it/enciclopedia/jacopo-zucchi_(Di-zionario-Biografico).

VON REUMONT 1862

Alfred von Reumont, *Di due ambasciatori veneti a Ferdinando de’ Medici*, in “Archivio Storico Italiano”, vol. 15, 1 (29), 1862, pp. 71-85.

RICCIARDI et al. 2019

Luciano Ricciardi, Sabine Marie Anne Vallois, Paolo Virilli, Carlo Giantomassi, *Il restauro dei dipinti murali della cupola*, in *La circolar parete. Orazio Riminaldi e la cupola del Duomo di*

Pisa, a cura di Gabriella Garzella, Pisa, Società Storica Pisana, 2019, pp. 233-270.

I ricordi 1908

I ricordi di Alessandro Allori, a cura di Igino Benvenuto Supino, Firenze, Alfani e Venturi Editori, 1908.

RIDOLFI 1905

Enrico Ridolfi, *Il mio direttorato delle Regie Gallerie Fiorentine: appunti*, Firenze, Tip. Domenicana, 1905.

RIGHINI BONELLI 1968

Maria Luisa Righini Bonelli, *The Armillary Sphere in the Library of the Escorial in Madrid*, in “Vistas in Astronomy”, 9, 1968, pp. 35-40.

RIGONI 1891

Cesare Rigoni, *Catalogo della R. Galleria degli Uffizi in Firenze*, Firenze, Tipografia Cooperativa, 1891.

RIPA 1593

Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, Roma, Per gli Heredi di Gio. Gigliotti, 1593.

RIPA [1603] 2012

Cesare Ripa, *Iconologia* (1603), a cura di Sonia Maffei e Paolo Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012.

ROLFI OŽVALD 2017

Serenella Rolfi Ožvald, *La "rosa d'oro", Rubens e Piranesi. Le arti e il cerimoniale di stato: doni, visite e invii di opere alla corte austriaca nel 1780 e 1819*, in “Studi di storia dell'arte”, 28, 2017, pp. 265-278.

ROMBAI 1994

Leonardo Rombai, *La nascita e lo sviluppo della cartografia a Firenze e nella Toscana granducale*, in *Imago et descriptio Tusciae. La Toscana nella geocartografia dal XV al XIX secolo*, a cura di Leonardo Rombai, Giunta Regionale Toscana, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 83-159.

ROMBAI 2002

Leonardo Rombai, *Nella Toscana moderna e la riscoperta di Tolomeo e la cartografia nuova prodotta a Firenze*, in Luciano Lago, *"Imago Italiae"*. La ‘fabbrica’ dell'Italia nella cartografia fra Medioevo e età moderna. Realtà, immagine e immaginario dai codici di Claudio Tolomeo all'atlante di Giovanni Antonio Magini, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2002, pp. 417-430.

ROMBAI 2007

Leonardo Rombai, *Cartography in the Central Italian States from 1480 to 1680*, in *The history of cartography*, III, *Car-tography in the European Renaissance*, parte 1, a cura di David Woodward, Chicago & London, The University Press, 2007, pp. 909-939.

ROMBY 1982

Giuseppina Carla Romby, *La costruzione dell'architettura nel Cinquecento. Leggi, regolamenti, modelli, realizzazioni*, Firenze, Alinea, 1982.

RONDELET 1554

Guillaume Rondelet, *Libri de Piscibus marinis*, Lugduni, Bonhomme, 1554.

ROSA 1937

Leone Augusto Rosa, *La tecnica della pittura dai tempi preistorici ad oggi*, Milano, Società editrice libraria, 1937.

ROSEN 2003

Mark Rosen, *Don Miniato Pitti and the Second Life of a Scientist's Tools in Cinquecento Florence*, in “Nuncius”, 18, 2003, 1, pp. 3-24.

SABBADINI 1919-1920

Remigio Sabbadini, *I nomi locali dell'Elba*, Milano, Hoepli, 1919-1920.

La Sala 2008

La Sala delle Carte geografiche in Palazzo Vecchio «capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo», a cura di Alessandro Cecchi e Paola Pacetti, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2008.

La Sala Grande 2019

La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci. Dalla configurazione architettonica all'apparato decorativo, atti del convegno (Firenze, Vinci, 14-17 dicembre 2016), a cura di Roberta Barsanti, Gianluca Belli, Emanuela Ferretti e Cecilia Frosinini, Firenze, Olschki, 2019.

SALTINI 1880

Guglielmo Enrico Saltini, *Istoria del Granduca Ferdinando I. Scritta da Pietro Usimbardi*, in “Archivio Storico Italiano”, vol. 6, 1880, n. 120, pp. 365-401.

SALVINI 1951

Roberto Salvini, *La Galleria degli Uffizi. Problemi di ordinamento e di esposizione*, Firenze, Arnaud, 1951.

SATKOWSKI 1979

Leon Satkowski, *Studies on Vasari's architecture*, New York, Garland Publications, 1979.

SATKOWSKI 1993

Leon Satkowski, *Giorgio Vasari: architect and courtier*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

SAXL [1927] 2007

Fritz Saxl, *Un 'discorso' di Jacopo Zucchi e gli affreschi di Palazzo Rucellai a Roma (1927)*, in Fritz Saxl, *La fede negli astri dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di Salvatore Settis, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 421-447.

SCONZA 2009

Anna Sconza, *La prima trasmissione manoscritta del “Libro di pittura”*, in “Raccolta Vinciana”, 33, 2009, pp. 307-366.

SECCO SUARDO 1927

Giovanni Secco Suardo, *Il Restauratore di dipinti*, IV ed. (stampa anastatica), Milano, Hoepli, 1927.

SICKEL 2003

Lothar Sickel, *Pietro Veri ein Florentiner Künstler in Diensten des Herzogs von Bracciano*, Virginio Orsini, in “Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, 30, 2003, pp. 183-209.

SIGNORINI, ZUCCHI 2018

Maria Adele Signorini, Valentina Zucchi, *La natura dipinta. Piante, fiori, animali nelle rappresentazioni di Palazzo Vecchio a Firenze*, Sansepolcro, Aboca Edizioni, 2018.

SPALLETTI 2008

Ettore Spalletti, *Tommaso Puccini e il “nuovo ordine, e risalto maggiore” dato alla Galleria*, in *La Galleria “rinnovata” e “accresciuta”*: *gli Uffizi nella prima epoca lorenese*, a cura di Ettore Spalletti, Miriam Fileti Mazza e Bruna Tomasello, Firenze, Centro Di, 2008, pp. 73-120.

SPALLETTI 2010

Ettore Spalletti, *La galleria di Pietro Leopoldo: gli Uffizi al tempo di Giuseppe Pelli Bencivenni*, Firenze, Centro Di, 2010.

SPALLETTI 2013

Ettore Spalletti, *Collezionismo granducale e politica: l'acquisto dei dipinti di scuola francese per gli Uffizi, in Sala dei pittori stranieri*, a cura di Valentina Conticelli con Marica Guccini, Firenze, Centro Di, 2013, pp. 41-59.

SPALLETTI 2014

Ettore Spalletti, *Tommaso Puccini (1749-1811): conoscitore delle arti e direttore degli Uffizi*, Firenze, Centro Di, 2014.

SPINI 1976

Giorgio Spini, *Introduzione generale*, in *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, a cura di Giorgio Spini, Firenze, Olschki, 1976, pp. 9-77.

SRICCHIA SANTORO 1992

Fiorella Sricchia Santoro, *Jacopo Zucchi (e Raffaellino da Reggio?) a Palazzo Firenze*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, München, Bruckmann, 1992, pp. 375-381.

STRANO 2018

Giorgio Strano, *The Heavens at the Medici Court: Antonio Santucci's Cosmological Models*, in *Heaven and Earth United. Instruments in Astrological Contexts*, a cura di Richard Dunn, Silke Ackermann e Giorgio Strano, Leiden-Boston, Brill, 2018, pp. 180-209.

STROCCHI 2005

Maria Letizia Strocchi, *La Compagnia della Ninna: Corrado Ricci e Firenze, 1903-1906, personaggi, opere, istituzioni*, Firenze, Giunti, 2005.

Gli strumenti 1983

Gli strumenti nella storia e nella filosofia della scienza, a cura di Gino Tarozzi, Bologna, Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia Romagna, 1983.

STRUNCK 2011

Christina Strunck, *Christiane von Lothringen Großherzogin der Toskana (1565-1636) ein ‘weiblicher Herkules’*, in *Die Frauen des Hauses Medici. Politik, Mäzenatentum, Rollenbilder (1512-1743)*, a cura di Christina Strunck, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2011, pp. 75-93.

STUMPO 2008

Elisabetta Stumpo, *Lo sviluppo della cartografia e la figura del cosmografo alla corte dei Medici (1563-1634)*, in *La Sala delle Carte geografiche in Palazzo Vecchio «capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo»*, a cura di Alessandro Cecchi e Paola Pacetti, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2008, pp. 87-105.

Taccuino 1975

Taccuino di Alfonso, Giulio, Alfonso il giovane Parigi, a cura di Mazzino Fossi, Firenze, Gonnelli, 1975.

TARTAGLIA 1537

Niccolò Tartaglia, *Nova scientia*, Venezia, Stefano de Sabio, 1537.

TESTAVERDE 2009

Anna Maria Testaverde, *La ‘metamorfosi’ di Firenze per le nozze del 1589: un programma di politica culturale*, in *Ferdinando I de’ Medici 1549-1609*. Maiestate tantum, catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, 2 maggio - 1 novembre 2009), a cura di Monica Bietti e Annamaria Giusti, Livorno, Sillabe, 2009, pp. 50-58.

TESTAVERDE 2015

Anna Maria Testaverde, *L'avventura del teatro granducale degli Uffizi (1586-1637)*, in “Drammaturgia”, vol. 12, 2015, pp. 45-69.

TIRABOSCHI 1824

Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, tomo VII, parte II, *Dall'anno MD fino all'anno MDC*, Milano, Società tipografica de' classici italiani, 1824.

TODERI, VANNEL 1988

Giuseppe Toderi, Fiorenza Vannel, *Introduzione*, in *Medaglie russe del Settecento da Pietro il Grande a Caterina II*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 15 settembre - 6 novembre 1988), a cura di Giuseppe Toderi e Fiorenza Vannel, Firenze, S.P.E.S., 1988, pp. IX-XIV.

TODERI, VANNEL 2000

Giuseppe Toderi, Fiorenza Vannel, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, 3 voll., Firenze, Polistampa, 2000.

TODERI, VANNEL 2003-2008

Giuseppe Toderi, Fiorenza Vannel, *Monete italiane del Museo Nazionale del Bargello*, 5 voll., Firenze, Polistampa, 2003-2008.

TONGIORGI 2007

Paolo Tongiorgi, *Dalle profondità dei mari del XVI secolo*, in *Natura Picta. Ulisse Aldrovandi*, a cura di Alessandro Alessandrini e Alessandro Ceregato, Bologna, Editrice Compositori, 2007, pp. 89-94.

TONGIORGI TOMASI 1982

Lucia Tongiorgi Tomasi, *L'immagine naturalistica nelle antiche collezioni degli Uffizi*, in *Documenti: gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, Firenze, Centro Di, 1982, pp. 103-113.

TONGIORGI TOMASI 1984

Lucia Tongiorgi Tomasi, *L'immagine naturalistica a Firenze tra XVI e XVII secolo. Contributo al rapporto “arte-natura” tra Manierismo e prima età barocca*, in Roberto Paolo Ciardi, Lucia Tongiorgi Tomasi, *Immagini anatomiche e naturalistiche nei disegni degli Uffizi. Secc. XVI e XVII*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 37-67, 104-110.

TONGIORGI TOMASI 2005

Lucia Tongiorgi Tomasi, *Ciencia ou Magia? Monstros, maravilhas e prodígios nos textos de história natural dos séculos XVI e XVII*, in “Disegno. Revista de arquitectura e urbanismo”, 3, 2005, pp. 113-120.

TONGIORGI TOMASI 2006

Lucia Tongiorgi Tomasi, *Un disegno, un frontespizio, alcuni pesci e molti problemi*, in *Un bazar di storie a Giuseppe Olmi*, Trento, Università di Trento Editrice, 2006, pp. 5-12.

TONGIORGI TOMASI 2014

Lucia Tongiorgi Tomasi, *“Tutte le pitture dipinte al vivo dal signor Jacomo Ligozzi al quale non manca se non il spirito”*, in *Jacopo Ligozzi “pittore universalissimo”*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, 27 maggio - 28 settembre 2014), a cura di Alessandro Cecchi, Lucilla Conigliello e Marzia Faietti, Livorno, Sillabe, 2014, pp. 29-37.

TONGIORGI TOMASI, TONGIORGI 1984

Lucia Tongiorgi Tomasi, Paolo Tongiorgi, *Ai confini dell'immaginario. I mostri: fantasia e realtà*, in *Immagine e Natura*, Modena, Panini, 1984, pp. 117-128.

TOSI 1999

Alessandro Tosi, *Ulisse Aldrovandi e la Toscana. Carteggio, e testimonianze documentarie*, Firenze, Olschki, 1999.

TOSI 2018

Alessandro Tosi, *Acconciare, seccare, dipingere: pratiche di rappresentazione della natura tra le “spigolature” aldrovandiane*, in *Ulisse Aldrovandi. Libri e immagini di Storia naturale nella prima età moderna*, a cura di Giuseppe Olmi e Fulvio Simoni, Bologna, Bononia University Press, 2018.

TOSINI 2018

Patrizia Tosini, *In cerca di Diana, il mito della dea nelle residenze del Lazio nel Cinquecento*, in *Il mito di Diana nella cultura delle corti. Arte, letteratura, musica*, a cura di Giovanni Barberi Squarotti, Annarita Colturato e Clara Gorla, Firenze, Olschki, 2018, pp. 103-122.

Trattati d'arte 1960

Trattati d'arte del Cinquecento; fra Manierismo e Controriforma, a cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1960.

La Tribuna 2014

La Tribuna del principe, atti del convegno (Firenze, Palazzo Grifoni, 29 novembre - 1 dicembre 2012), Firenze, Giunti, 2014.

TRIOLO 2020

Paolo A.M. Triolo, *Manuale pratico di documentazione e diagnostica per immagine per i BB.CC.*, Padova, Il Prato, 2020.

TURNER 1984

Gerard L'E Turner, *Amorini scienziati*, in “Kos”, I, 10, 1984, pp. 47-66.

Gli Uffizi 1983

Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), a cura di Paola Barocchi e Giovanna Ragionieri, 2 voll., Firenze, Olschki, 1983.

Gli Uffizi 1994

Gli Uffizi 1944-1994. Interventi museografici e progetti, a cura di Giovanna Giusti Galardi e Francesco Matteini (Gli Uffizi, 12), Firenze, Centro Di, 1994.

ULIVIERI, BENASSI 2007

Denise Olivieri, Laura Benassi, *Rinnovo urbano a Volterra tra Ottocento e Novecento*, Pisa, ETS, 2007.

ULIVIERI, BENASSI 2009

Denise Olivieri, Laura Benassi, *Il palazzo pretorio di Volterra: storia, architettura e restauri ottocenteschi*, Pisa, Plus, 2009.

ULIVIERI, BENASSI 2015-2016

Denise Olivieri, Laura Benassi, *Un (altro) architetto per la Capitale: Francesco Mazzei “valente e modesto” restauratore a Firenze*, in “Annali di Storia di Firenze”, 10/11, 2015-2016, pp. 237-265.

UNGER 2010

Richard W. Unger, *Ships on Maps. Pictures of Power in Renaissance Europe*, London, Palgrave Macmillan, 2010.

VANNEL, TODERI 2003-2007

Fiorenza Vannel, Giuseppe Toderi, *Medaglie italiane del Museo Nazionale del Bargello*, 4 voll., Firenze, Polistampa, 2003-2007.

VARCHI 1960

Benedetto Varchi, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e quale sia la più nobile*, in *Trattati d'arte del Cinquecento; fra Manierismo e Controriforma*, a cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1960.

VASARI [1568] 1966-1987

Giorgio Vasari, *Le Vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568* (1568), testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 6 voll., Firenze, Sansoni, 1966-1987.

Vasari, gli Uffizi 2011

Vasari, gli Uffizi e il Duca, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 14 giugno - 30 ottobre 2011), a cura di Claudia Conforti, Francesca Funis e Francesca De Luca, Firenze-Milano, Giunti-Firenze Musei, 2011.

VESTRI 2007

Veronica Vestri, *Deliberazioni di partiti della fabbrica de' 13 magistrati. Cenni storico-archivistici, in Deliberazioni di partiti della fabbrica de' 13 magistrati*, a cura di Claudia Conforti e Francesca Funis, Roma, Gangemi, 2007, pp. 11-12.

VIGNOLA 1583

Giacomo Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica [...] con il commentarii del R.P.M. Egnatio Danti [...]*, Roma, per Francesco Zannetti, 1583.

Villa Medici 1999

Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 18 novembre 1999 - 5 marzo 2000), a cura di Michel Hochmann, Roma, Edizioni De Luca, 1999.

VOLPI 1996

Caterina Volpi, *Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 1996.

VOSS 1913

Hermann Voss, *Jacopo Zucchi. Ein vergessener Meister der Florentinisch-Römischen Spätrenaissance*, in *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Leipzig, Verlag Von E.A. Seemann, 1913, pp. 151-161.

VOSS [1920] 1994

Hermann Voss, *La pittura del Tardo Rinascimento a Roma e a Firenze* (1920), Roma, Donzelli, 1994.

VOSSILLA 1993

Francesco Vossilla, *Cosimo I, lo scrittoio del Bachiacca, una carcassa di capidoglio e la filosofia naturale*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 37, 1993, 2/3, pp. 381-395.

WILLIAMS 2020

Daniela Williams, *Joseph Eckhel (1737-1798) and the coin collection of Queen Christina of Sweden in Rome*, in “Journal of the History of Collections”, vol. 32, 2, 2020, pp. 289-302.

WRIGHT 1730

Edward Wright, *Some Observations Made In Travelling Through France, Italy &c. in the years 1720, 1721, and 1722: In Two Volumes*, London, Ward and Wicksteed, 1730.

ZACCHIROLI 1783

Francesco Zacchirolì, *Description de la Galerie royale de Florence*, Florence, Allegrini, 1783.

ZACCHIROLI 1790

Francesco Zacchirolì, *Description de la Galerie royale de Florence*, a cura di Anton Filippo de' Giudici, II ed. ampliata, Arezzo, Catherine Bellotti, 1790.

ZANETTI 1775-1789

Guido Antonio Zanetti, *Nuova raccolta delle monete e zecche d'Italia*, 5 voll., Bologna, Dalla Volpe, 1775-1789.

ZANIERI 2001

Stefania Zanieri, *Ludovico Buti: pittore del suo tempo*, in “Arte, Musica, Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo, Università di Firenze”, 2, 2001, pp. 241-274.

Lo Zibaldone 1938

Lo Zibaldone di Giorgio Vasari, a cura di Alessandro Del Vita, Roma, [s.e.], 1938.

ZORZI 1977

Alvise Zorzi, *Firenze: il teatro e la città*, in *Il teatro e la città, saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 63-234.

Nervini Niccolò, 32od, 327d
Newdigate Roger (sir), 31, 31, 32, 41n, 42n, 133, 135
Niccolini (marchesi), 318d
Niccolini Antonio, 32, 318d
Niccolini Giovanni, 64
Niceron Jean François, 127, 130
Nini Filippo, 30, 30, 41n
Nolli Giovanni Battista, 81
Nonno di Panopoli, 55
Noris Enrico, 318d

O

O'Kelly Michele Girolamo, 144
Olao Magno, Olaf Manson detto, 102, 106
Orlandi Cesare, 83, 86, 95n
Orlov Aleksej Grigor'evič, 147, 150n
Orsini (famiglia), 83
Orsini Ignazio, 138
Orsini Latino, 131n
Orsini Valerio, 85
Ortelio Abramo, 83, 85, 85, 86, 91, 92, 95n, 99
Ovidio Nasone Publio, 9

P

Pagni Raffaello, 313d
Pandolfini Roberto, 150n
Paolo Uccello, 7, 231
Paolucci Antonio, 167
Parigi Alfonso di Santi → Alfonso Parigi il Vecchio
Parigi Alfonso il Giovane, 40n
Parigi Alfonso il Vecchio, 35, 169, 175, 311d, 312d, 313d, 314d, 315d
Parigi Giulio, 50, 126, 131n
Parmigianino, Girolamo Francesco Maria Mazzola detto il, 61n
Pelli Bencivenni Giuseppe, 16, 21, 30, 32, 33, 61n, 135, 138, 139, 141, 144, 148, 150n, 151n, 153, 228n, 318d
Perin del Vaga, 57
Perini Piero, 312d
Peruzzi Baldassarre, 58
Petrarca Francesco, 11
Pieraccini Eugenio, 155, 163
Piero della Francesca, 160, 162, 163, 164, 165n, 231
Piero di Domenico, 314d
Pietro da Cortona, 32
Pietro di Cosimo, 100
Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena, 16, 127, 135, 143, 144, 148, 150n, 151n, 153, 154
Pigafetta Filippo, 61n, 126, 131n
Pigeon Jean, 130
Pigri Giuseppe, 318d
Pillsbury Edmund, 76n
Pio IV, 45, 46
Pio V, 46, 61n, 66, 76n
Piombanti Francesco, 135
Pitagora, 126
Pitti Miniato, 79, 122, 123, 131n
Platone, 131n
Plinio il Vecchio, 55, 100
Pocchetti Bernardino, 49, 50, 61n, 106
Poggi Giovanni, 163, 165n, 228n, 264
Poggi Giuseppe, 341d, 342d
Policleto, 156
Pollaiolo Antonio del, 160, 231
Pollaiolo Piero del, 160, 161, 231
Pomian Krzysztof, 63
Pontanari Martellini Pietro, 144
Pontormo, Jacopo Carucci detto il, 231
Poppi, Morandini Francesco detto il, 232

Porcacchi Tommaso, 88, 91
Porzio Simone, 100
Puccini Tommaso, 148, 149, 151n
Pulzone Scipione, 15, 46

Q

Querci Giuseppe, 316d, 317d, 318d
Querini Angiolo, 150n

R

Rabelais François, 102
Raffaello di Pagno, 312d
Raffaello Sanzio, 58, 150n
Ramazotti Francesco di Bastiano, 37, 312d, 313d
Rawlins Thomas, 146
Riberio Diego (Diogo), 99, 107n
Ricci Corrado, 163, 165n
Ricci Giovanni, 45, 47
Ricci Matteo, 40n
Ridolfi Enrico, 149, 162, 163, 264, 340d, 341d
Righini Bonelli Maria Luisa, 170
Rigoni Cesare, 161
Riminaldi Orazio, 233
Ritzos Andreas, 162
Romagna Michele d'Antonio di, 37, 312d, 313d
Romanino, Girolamo da Romano detto il, 61n
Romanov (famiglia), 143
Rondelet Guillaume, 102, 104
Rosaccio Giuseppe, 41n, 93, 94
Rosselli Francesco, 99
Rossi Filidauro, 16
Rossi Giovanni Giacomo de', 81
Rost Jan, 100, 101
Ruggieri Giuseppe, 30, 32, 50, 51, 52, 61n
Ruskin John, 24

S

Safdie Moshe, 9
Salviani Ippolito, 100, 104
Salviati Francesco, 57
Salvini Roberto, 163, 164, 165n
Sangalletti Guglielmo, 66, 76n
Sangallo Francesco da, 138
Santucci delle Pomarance Antonio, 33, 47, 52, 124, 125, 125, 126, 127, 130, 131n, 312d
Scarpa Luigi, 164
Scheggia, Giovanni di Ser Giovanni detto lo, 161, 163
Schmidweiller Luigi Dithmar di, 144
Scolari Stefano, 94
Sebastiano del Piombo, 228n, 244n
Secco Suardo Giovanni, 245n
Segni Filippo, 332d, 333d, 340d
Serlio Sebastiano, 127
Serrati/Serratti (gesuita), 21, 40n
Serristori Averardo, 45
Sforza (famiglia), 83
Signorelli Luca, 160
Siries Cosimo, 150n
Sirigatti Lorenzo, 40n
Sisto V, 46
Skippon Philip, 42n
Socci Carlo, 32, 315d
Sorbin Arnaud, 104
Sorte Cristoforo, 231, 232
Stendhal (pseudonimo di Marie-Henri Beyle), 7
Stosch Philipp von, 148
Stradano Giovanni, 42n, 131n, 232
Strozzi Bernardo, 133, 135

Strozzi Piero, 125
Stuart Anna, 145
Stuart Carlo I, 146

T

Tacca Ferdinando, 32
Tacca Pietro, 127, 130
Tanini Girolamo, 151n
Tartaglia Niccolò, 119, 131n
Tavanti Angelo, 144, 150n, 317d, 318d
Tetrode Willem van, 42n
Thornton Robert, 47
Tiberio Claudio Fortunato, 157
Tolomeo Claudio, 79, 98, 123, 124, 125, 126, 131n, 318d
Traiano (imperatore), 318d
Tribolo Niccolò, 102

U

Urbino Carlo, 121, 131n
Usimbardi Pietro, 46, 61n

V

Valori Baccio, 95n
Valvano Claude, 16
Vanni Francesco, 233
Varchi Benedetto, 100
Vasari Giorgio, 35, 36, 42n, 65, 66, 68, 73, 74, 76n, 79, 88, 89, 98, 100, 119, 120, 122, 123, 123, 124, 131n, 163, 167, 169, 218, 231, 232, 233, 234, 244n, 245n
Veri Pietro, 65, 76n
Vesalio Andrea, 100
Vespucci Amerigo, 138, 139, 151n
Vignali Vincenzo, 22
Vignola, Jacopo Barozzi detto il, 46, 130
Violet-le-Duc Eugène-Emmanuel, 24
Volterrano, Baldassarre Franceschini detto il, 32

W

Wachter Johann Georg, 145
Wenzel Anton principe von Kaunitz-Rietberg, 144, 147
Wirt/Würth Johann N., 147
Wright Edward, 31, 32

Z

Zacchiroli Francesco, 138, 141, 155
Zanetti Guido Antonio, 144
Zanobini Francesco di Bernardo, 37, 312d
Zuccari Federico, 31, 46, 54, 56, 58, 60, 76n, 138
Zuccari Taddeo, 46, 54, 57, 76n
Zuccato Valerio, 142
Zucchi Jacopo, 7, 10, 15, 37, 40n, 54, 55, 56, 63, 65, 66, 68, 70, 71, 72, 73, 76n, 77n, 97, 124, 170, 217, 221, 223, 232, 263, 264, 277, 280, 287, 289, 291, 295, 297, 299, 299n, 300, 301, 305n

INDICE DEI LUOGHI

A

Amelia, 86
Ancona, 10
Anghiari, 89
Ansedonia, frazione di Orbetello, 83
Arezzo, 24, 81, 89, 231, 232, 237
Artimino, frazione di Carmignano, 43n, 47

B

Badia al Pino, 82
Bagni San Filippo, frazione di Castiglione d'Orcia, 139
Bagno a Ripoli, 174n
Bagno di Macereto, 83
Bagnone, 83
Baratti, 82
Barga, 83
Bastardo, 82
Bologna, 32, 84, 104, 144, 318d
Brolio, 82
Bruxelles, 112
Buonconvento, 84
Buriano, 83

C

Caldana, 83
Camaldoli, 232
Campiglia, 89
Capalbio, 83
Capraia, isola di, 86
Caprarola, 46, 55, 66, 68, 74, 76n
Casciana, 32od
Cascina, 89
Casenovole, frazione di Civitella Paganico, 84
Casole d'Elsa, 86
Castellina in Chianti, 86
Castelnuovo Val di Cecina, 86
Castiglion del Bosco (località), 84
Castiglion Fiorentino, 91
Castiglione della Pescaia, 83
Centeno, frazione di Proceno, 83, 84
Cerboli, isola di, 92
Certaldo, 89
Civitavecchia, 10
Cornia, 83
Cortona, 82, 89

E

Elba, isola d', 16, 17, 21, 23, 24, 27, 29, 37, 40n, 41n, 55, 57, 61n, 81, 84, 88, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95n, 97, 102, 112, 117, 119, 129, 130, 139, 163, 164, 171, 217, 221, 223, 224, 227, 228n, 229n, 244n, 246, 248, 249, 250, 250, 253n, 257, 258, 308, 314d
Enfola, 41n, 95n

F

Farnocchia, frazione di Stazzema, 83
Ferrara, 84
Figline Valdarno, 89
Filattiera, 83

Firenze, 9, 10, 15, 16, 21, 24, 27, 29, 33, 36, 37, 42n, 45, 47, 48, 55, 57, 58, 63, 64, 65, 66, 74, 76n, 77n, 79, 81, 82, 84, 86, 89, 92, 98, 99, 100, 102, 106, 122, 122, 124, 128, 129, 139, 143, 144, 148, 150n, 169, 217, 228n, 231, 232, 234, 241, 244n, 256, 257, 263, 274, 291, 311d, 312d, 313d, 314d, 318d, 339d, 340d

Fivizzano, 83
Foiano, 82
Follonica, 82, 83, 95n
Formiche di Grosseto, isola delle, 84, 92

G

Genova, 10
Giannutri, isola di, 83, 84, 86
Giglio, isola del, 83, 84, 86
Gorgona, isola di, 86, 95n
Groppoli, frazione di Mulazzo, 83
Grosseto, 83

L

La Spezia, 82, 100
Lattaia (località), 84
Livorno, 6, 10, 11, 41n, 47, 48, 82, 83, 89, 95n, 107n, 113, 124, 144
Lucca, 125
Lusuolo, frazione di Mulazzo, 83

M

Maiano, 174n
Marradi, 139
Massa Carrara, 82
Messina, 141
Migliarino (oggi Fiscaglia), 82
Montecarlo, 89
Montecatini Val di Cecina, 82
Montecchio, 82
Monteguidi, frazione di Casole d'Elsa, 86
Montevettolini, frazione di Monsummano Terme, 47
Montpellier, 102
Motrone, 83, 95n
Murlo, 83

O

Orbetello, 83

P

Palmaiola, isola di, 92
Parigi, 318d
Parma, 84
Pienza, 83, 86
Pietrasanta, 83
Piombino, 82, 83, 91, 92, 95n
Pisa, 47, 82, 89, 95n, 100, 124, 233
Pistoia, 82, 89, 144, 237, 240
Pitigliano, 83
Poggio Imperiale, 137, 157n
Populonia, 82
Porto Azzurro, 91
Portoferraio, 82, 91, 92, 102

Praga, 30
Prato, 82, 89

Q

Querceto, frazione di Sesto Fiorentino, 232

R

Reggio Calabria, 141
Rignano sull'Arno, 82
Rocca Sigillina, frazione di Filattiera, 83
Roma, 10, 15, 37, 45, 47, 50, 55, 58, 61n, 63, 64, 64, 65, 66, 76n, 81, 85, 86, 88, 91, 95n, 97, 99, 100, 106, 124, 125, 126, 138, 139, 157, 163, 228n, 234, 263, 274, 291, 311d, 318d

S

San Casciano in Val di Pesa, 86
San Gimignano, 24, 89
San Giovanni Valdarno, 89
San Martino di Mugello, 82
San Miniato, 89
San Pietroburgo, 145
San Rossore, frazione di Pisa, 82, 95n
Sansepolcro, 82, 89
Santa Fiora, 83
Santorini, isola di, 113n
Saturnia, frazione di Manciano, 83
Scarlino, 82, 83
Seravezza, 83
Settignano, 174n
Siena, 9, 37, 40n, 47, 55, 56, 57, 59, 83, 84, 85, 86, 86, 88, 92, 95n, 97, 106, 112, 116, 117, 119, 120, 122, 125, 126, 130, 131n, 217, 223, 228n, 233, 234, 235, 237, 237, 238, 239, 243, 244n, 246, 255, 256, 313d, 314d
Signa, 82
Sorano, 83
Stagno di Livorno, 82
Sticciano, 84
Suvereto, 82

T

Talamone, frazione di Orbetello, 83
Tegoleto, 82
Terrinca, 83
Tirli, 86
Tombolo, 82
Topi, isola dei, 41n, 95n
Troia, isola di, 83, 84, 86

U

Urbino, 84, 91

V

Venezia, 10, 48, 81, 91, 94, 98, 107n, 139, 231
Viareggio, 95n
Vicopisano, 89
Vienna, 30, 143, 144, 148
Vologno, frazione di Stazzema, 83
Volterra, 24, 82, 89

REFERENZE FOTOGRAFICHE

- © 2021 Foto Scala, Firenze: 87, 90, 116 fig. 16
- © Archivio Giunti: 172
- © Vito Arcomano/Alamy Foto Stock: 64
- © Austrian National Library ANL/Vienna: 16
- © Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze: 51, 98
- © Bonsignori Editore (Gloria Antoni con la collaborazione dell’ingegnere Luca Mariotti su rilievo in CHO 2003 [2005], p. 23): 72
- © Ottaviano Caruso: 58-59, 224, 226-227, 235 figg. 1-3, 237 fig. 6, 238 figg. 12-13, 239, 240 fig. 20, 241 fig. 23, 243 figg. 25 e 26B, 244, 247 figg. 1 e 3, 248, 249 fig. 7, 250-252, 255-259, 296 fig. 4, 298
- © CNR: 247 fig. 2
- © Arrigo Coppitz: 276 fig. 4
- © per gentile concessione - Direzione Regionale Musei Lazio - Palazzo Farnese di Caprarola (VT): 54 fig. 9, 67
- © Fototeca Musei Civici Fiorentini: 120, 122, 219, 233 (Antonio Quattrone)
- © Claudio Giusti: 271-272, 275 fig. 1, 276 fig. 3, 279-281, 283-284, 288-289, 292-293, 296 figg. 1-3, 301-302, 304-305
- © Antonio Godoli: 116 fig. 6, 167, 168 fig. 2, 170, 173, 175 fig. 13
- © Governatorato SCV - Direzione dei Musei: 75
- © Giovanni Gualdani: 56-57, 307-308
- © ISPC-CNR: 237 figg. 8-9
- © Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma (AURIGEMMA 2007, rispettivamente pp. 52 e 80): 65-66
- © Kunsthistorisches Institut Florenz: 60
- © Laboratorio R&C Art: 247 fig. 4
- © Daniela Lippi: 297
- © Medusa film 1996/Cine 2000: 8
- © su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Angelica di Roma: 185, 188

- © su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Marucelliana di Firenze: 127 fig. 6
- © su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Universitaria di Genova: 127 fig. 7
- © su concessione del Ministero della Cultura - Gallerie degli Uffizi, Firenze: 6, 14, 17 (Nicola Santini), 22 fig. 1, 29, 38, 46, 48-50, 80, 102-103, 121, 128-129, 134-137, 140-141, 145, 146 figg. 15-16, 147, 154-156, 160-162, 163 fig. 5, 171, 174, 175 figg. 11-12, 222, 225, 275 fig. 2
- © su concessione del Ministero della Cultura - Gallerie dell’Accademia di Venezia: 73 fig. 11
- © su concessione del Ministero della Cultura - Musei del Bargello, Firenze: 138, 142, 146 fig. 14
- Museo Galileo, Firenze: 123, 125, 139 (Sabina Bernacchini)
- © Newdigate collection held by Warwickshire County Record Office: 31
- © Daniela Parenti: 164
- © Mirko Peripimeno: 168 fig. 3
- © Antonio Quattrone: copertina e quarta, 12, 20, 44, 54 fig. 10, 62, 69-71, 73 fig. 10, 78, 96-97, 105-108, 111, 114-115, 116 figg. 13-15 e 17, 117-118, 132, 152, 158, 166, 178-184, 186-187, 189-212, 216, 220 fig. 2, 230, 236, 249 figg. 8-10, 262, 266
- © Leonardo Rombai: 85-86, 88-89, 93
- © Sillabe, Livorno (Lucia Meoni, Gli arazzi nei musei fiorentini. La collezione medicea. *Catalogo completo: 1. La manifattura da Cosimo I a Cosimo II (1545-1621)*, Livorno, Sillabe, 1998, p. 180, cat. 29): 101
- © Daniela Smalzi: 22 fig. 2, 23-26, 30, 33 fig. 15, 35 figg. 19-20, 36, 37, 39, 52-53
- © Lucia Tongiorgi Tomasi: 104
- © Andrea Vigna: 33 fig. 16, 34, 220 fig. 3, 235 fig. 4, 237 fig. 7, 238 figg. 10-11, 239 fig. 16, 240 figg. 17-19 e 21, 241 fig. 22, 242, 243 fig. 26A

Le riproduzioni su concessione del Ministero della Cultura hanno divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali fonti iconografiche non individuate.



STAMPATO IN ITALIA
FINITO DI STAMPARE NEL MESE
DI FEBBRAIO 2022
DA GRAFICHE STELLA S.R.L.,
SAN PIETRO DI LEGNAGO (VR)

