

Nicoletta LEPRI

SPETTACOLO DELLA MEMORIA E MEMORIA DELLO
SPETTACOLO. ARTE E MITO MEDICEO NELLE FESTE
FIORENTINE DEL 1565*.

L'oggetto di questo studio sono le feste fiorentine del 1565-1566, volute da Cosimo I de' Medici per le nozze del figlio Francesco con la principessa Giovanna d'Austria, sorella dell'imperatore Massimiliano d'Asburgo. Nella ricerca del senso complessivo di quell'evento, che inaugurò una nuova stagione dello spettacolo di corte e servì di modello e riferimento per numerose altre analoghe celebrazioni, abbastanza poco viene in aiuto l'interpretazione della semiotica interpretativa di Eco, un modello storicamente e ideologicamente giovane, che permette di pensare a un evento o a un testo principalmente nella percezione che il singolo spettatore o lettore ne riceve. Questo strumento interpretativo potrebbe servire piuttosto a verificare l'efficacia dei mezzi di trasmissione del messaggio, i quali, data la fama guadagnata dalle feste medicee, si può ben credere fossero indovinati. Ma costituendo le celebrazioni un evento culturale programmato al nascere di una potenza con pretese nazionali e ambizioni dinastiche, rivolto dunque a una fruizione vasta, articolata e aperta a differenti livelli di ricezione, ritengo sia più utile domandarsi, come insegnava Greimas, secondo quali meccanismi concettuali si disegnò previamente il percorso del senso, e quali furono le condizioni che poterono condurre dalla sua produzione alla sua comprensione¹.

Le feste nuziali vennero programmate in buona parte e coordinate dal solerte ed erudito monaco benedettino Vincenzo Borghini, priore dell'istituto di carità degli Innocenti e allora luogotenente del duca nell'Accademia del Disegno. Il progetto generale e quello dettagliato degli apparati trionfali per l'ingresso della principessa e del suo seguito in Firenze, avvenuto il 16 dicembre 1565, si dimostrarono ambiziosi quanto si addiceva all'importanza dell'occasione: la seconda che si presentasse alla dinastia medicea per intessere rapporti diretti con la stirpe imperiale, dopo il matrimonio del duca Alessandro de' Medici, nel 1536, con Margherita d'Austria, figlia naturale di Carlo V d'Asburgo. Il "programma di entrata" fu esposto dettagliatamente da Borghini in una relazione in forma epistolare inviata a Cosimo I nell'aprile del 1565, pochi mesi prima della data stabilita per il matrimonio. Tale comunicazione, già pubblicata nel 1822 da Giovanni Gaetano Bottari e Stefano Ticozzi nella loro *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, servì da traccia e premessa alla definizione di un programma iconografico paragonabile a quello di un vero e proprio ciclo decorativo-celebrativo, a cui si commisero come dei sottocicli gli altri spettacoli organizzati per allietare le nozze².

* I diritti di riproduzione delle figg. 3 e 5 appartengono al Ministero Italiano per i Beni e le Attività culturali, S.S.P.S.A.E. città di Firenze. Le figg. 1, 2, 4 e 7 sono tratte da P. Ginori Conti, *L'apparato*, rispettivamente alle p. 19, 25, 23, 47. La fig. 8 è riprodotta dal Catalogo Finarte 204, Milano 21-22 aprile 1975, n° 4.

1. A.J. Greimas, *Del Senso*, Milano, Bompiani, 1974. Nel *Trattato di Semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, Eco si occupa principalmente di esplorare possibilità teoriche e funzioni sociali in uno studio unificato del fenomeno di significazione e comunicazione.

2. Si veda *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da più celebri personaggi dei secoli 15., 16. e 17.*, edizione a cura di G. Bottari continuata da S. Ticozzi, 8 voll., Milano, per Giovanni

L'entrata della sposa in città fu dunque accolta da allestimenti viari distribuiti dal bastione della Porta al Prato fino a Palazzo Vecchio, ormai divenuto residenza ducale. Vi furono compresi una serie di archi di trionfo all'antica con inserti pittorici e scultorei (figg. 1-2), alcune statue isolate e tre fontane effimere. Tra queste ultime, la grande vasca della Piazza già detta della Signoria, assemblata intorno al gigantesco *Nettuno* marmoreo di Bartolomeo Ammannati e destinata ad avere negli anni successivi, per volere dell'ormai granduca Francesco, una versione architettonica definitiva. Non è trascurabile, del resto, che si costruissero o inaugurassero in occasione delle feste alcune opere destinate a rimanere patrimonio cittadino, strumenti di qualificazione o riqualificazione urbana: dal compimento dei lavori di ristrutturazione architettonica e di abbellimento di Palazzo Vecchio, alla costruzione, tra questo e la residenza di Palazzo Pitti, del corridoio sopraelevato progettato dall'artista di corte Giorgio Vasari, al sollevamento e alla pavimentazione delle sponde dell'Arno, alla canalizzazione e condotta di acqua sorgiva per le nuove fontane, fino ai lavori di adeguamento alle norme del Concilio tridentino delle principali chiese cittadine appartenenti agli ordini mendicanti. Eccetto che in due casi, il disegno degli apparati festivi e la responsabilità generale della messa in opera furono affidati allo stesso Vasari, impegnando tutti gli artisti dell'Accademia del Disegno e non solo, mentre le iscrizioni, soprattutto in latino, vennero prodotte da figure di spicco tra gli intellettuali di corte: Giovan Battista Adriani, Pietro Vettori e Fabio Segni.

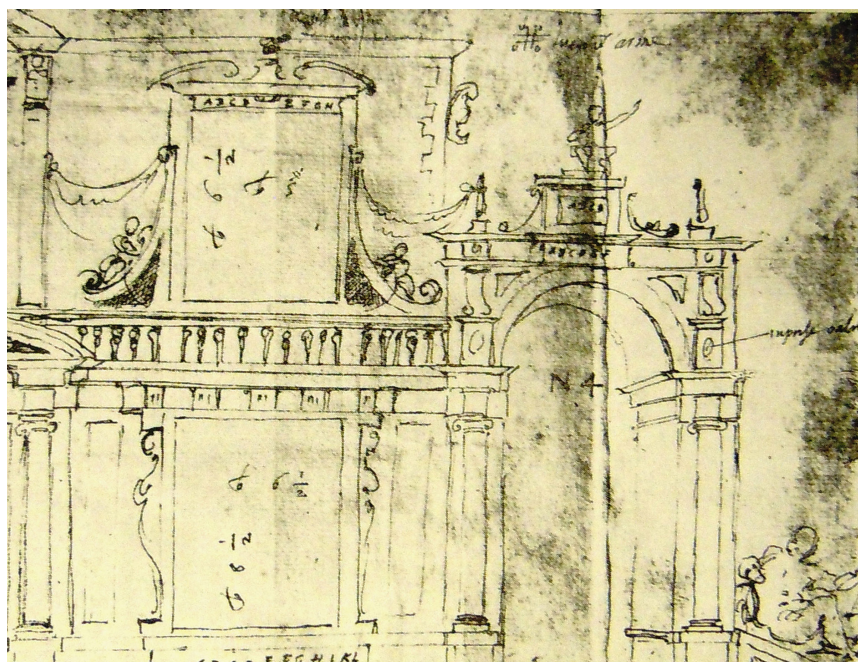


Fig. 1. V. Borghini, *Studio per l'“ornamento” di Palazzo Ricasoli al Ponte alla Carraia*, penna su carta bianca. Firenze, Biblioteca Nazionale (da P. Ginori Conti, *L'apparato*).

Silvestri, 1822-1825 (ristampa anastatica Bologna, Forni, 1979-1980), I, p. 123-204. Sulle invenzioni borghiniane sono assai significative le ricerche di R.A. Scorza; oltre alle schede da lui redatte per *Fra lo “spedale” e il principe*, si confrontino specialmente: «Vincenzo Borghini and “Invenzione”»; *Vincenzo Borghini as Iconographic Adviser*, Ph. D. Thesis, The Warburg Institute, University of London, 1987; «Messina 1535 to Lepanto. Vasari, Borghini and the Imagery of Moors, Barbarian and Turks», *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, edd. E. McGrath, J.M. Massing, London-Torino, The Warburg Institute-Nino Aragno Editore, 2012; «“Apparati”, Medals, Prints and the Celebration of Victory», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes (JWCI)*, 75, 2012, p. 141-200.

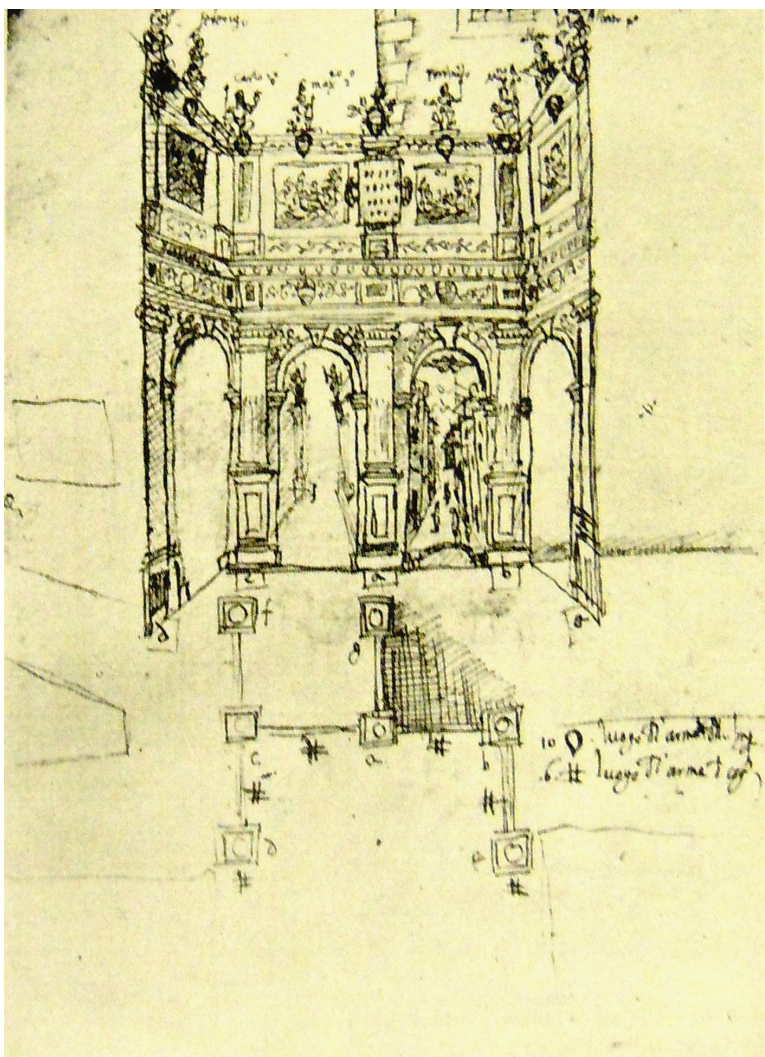


Fig. 2. V. Borghini,
*Arco della Casa d'Austria in
Via Tornabuoni,*
penna su carta bianca.
Firenze, Biblioteca Nazionale
(da P. Ginori Conti,
L'apparato).

Una commedia (*La Cofanaria* di Francesco d'Ambra) fu rappresentata nel teatro ligneo modulare assemblato da Vasari nella massima sala di palazzo, con ricchi intermezzi "apparenti" di Giovan Battista Cini affidati alle scenografie di Bernardo Buontalenti.

Tre imponenti mascherate furono infine "mandate fuori" durante il carnevale successivo: il *Trionfo dei Sogni*, la *Mascherata delle Bufole* e quella della *Genealogia degli dei* di Baccio Baldini. Un teatro di piazza, dove si tennero giostre e spettacoli equestri, fu fatto erigere da Paolo Giordano Orsini presso la chiesa di San Lorenzo, luogo privilegiato di memoria medicea.

Le feste si conclusero all'inizio della quaresima con la sacra rappresentazione dell'*Annunciazione* nella chiesa degli agostiniani di Santo Spirito, aggiornando i congegni scenici inventati da Filippo Brunelleschi un secolo prima³.

3. Il primo studio documentale sull'entrata di Giovanna d'Austria risale a P. Ginori Conti, *L'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria: nelle narrazioni del tempo e da lettere inedite di Vincenzo Borghini e di Giorgio Vasari illustrato con disegni originali*, Firenze, Olschki, 1936. Nella vasta bibliografia successiva sui differenti spettacoli o sui singoli interventi decorativi, mi limito a citare i fondamentali contributi di A.M. Testaverde: «La decorazione festiva e l'itinerario di "rifondazione" della città negli ingressi trionfali a Firenze tra XV e XVI secolo», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in*

La memoria dello spettacolo fu affidata ad alcune edizioni di carattere ufficiale, prodotte dalle tipografie che si alternavano al servizio della corte, quelle dei Giunti e dei Torrentino: oltre al testo teatrale della commedia del D'Ambra, messa in scena per la prima volta nel 1544 ma sino ad allora mai pubblicata, le *Descrizioni dell'entrata* e dell'apparato teatrale di Domenico Mellini; quella degli *Intermezzi* di Anton Francesco Grazzini detto il Lasca, uscita subito dopo con lievi differenze testuali anche sotto il nome del medesimo Mellini, che vi affermava imminente la stampa dei relativi spartiti musicali; e infine le relazioni delle mascherate, due delle quali anonime. Di una di esse era previsto si stampassero i circa trecento disegni di costumi prodotti dall'artista Alessandro Allori e dalla sua bottega (fig. 3). L'edizione di musica e costumi fu probabilmente rimandata e poi accantonata a causa delle enormi spese già sostenute per le feste e per i tanti lavori condotti in città in tale frangente.

Il testo della sacra rappresentazione, anch'esso anonimo, uscì senza marchio tipografico ma col medesimo frontespizio disegnato da Vasari e usato dal Torrentino per la prima edizione delle sue *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, nel 1550. Sebbene, infatti, proprio a partire dal 1565 la cartella alla base del portale tipografico, con un'innovativa veduta a distanza di Firenze, fosse riprodotta anche da altri stampatori fiorentini, lucchesi e veneziani, il riuso in un contesto di tale ufficialità e il culmine del frontespizio occupato dallo stemma mediceo col "Toson d'oro", onorificenza imperiale ricevuta da Cosimo nel 1544, permette di non dubitare della bottega di provenienza⁴.

La stesura della *Descrizione* generale delle feste inserita nella seconda edizione delle *Vite* vasariane del 1568 fu dovuta a Cini, come venne dimostrato da Antonio Lorenzoni nei primi anni del Novecento. Un libretto riprodotto la sola parte iniziale della *Descrizione*

Florenz (MKIF), 34, 1990, p. 176-177; «Episodi di architettura effimera e stereotipi iconografici di Firenze tra i secoli XVI-XVIII», *Iconographie et arts du spectacle, atti del seminario CNRS (Paris, 1992)*, ed. J. De la Gorce, Paris, Klincksieck, 1996, p. 29-45. Un esame comparativo dei vari eventi, specie in relazione alla storia dell'arte e dello spettacolo contemporanei, e la collazione della bibliografia di riferimento, sono ora in N. Lepri, *Le feste medicee del 1565. Riuso dell'antico e nuova tradizione figurativa "nazionale"*, tesi di dottorato internazionale in Civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento, Università di Firenze, 2013.

Sul teatro vasariano e gli allestimenti di palazzo, si consultino ancora le relative schede in: *Il luogo teatrale a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 1975), edd. M. Fabbri, E. Garbero Zorzi, A.M. Petrioli Tofani, Milano, Electa, 1975; *Il potere e lo spazio. La scena del principe*, catalogo della mostra *Firenze e la Toscana dei Medici* (Firenze, 1980), edd. F. Borsi, S. Benedetti, Firenze, Electa, 1980. Si vedano inoltre: L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977; S. Mamone, *Il teatro della Firenze medicea*, Milano, Mursia, 1981; A.M. Testaverde, «Informazioni sul teatro vasariano del 1565 dai registri contabili», *Per Ludovico Zorzi*, ed. S. Mamone, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1992 (anche in *Medioevo e rinascimento*, 6, 1992, p. 83-95); *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, edd. E. Garbero Zorzi, M. Sperenzi, Firenze, Olschki, 2001.

Riguardo alla commedia, A. Gareffi, «La "Cofanaria" di Francesco d'Ambra. La dissoluzione della commedia tra "theaòmai" e specchi di forme», *Il teatro dei Medici*, p. 145-156; N. Lepri, «Classicità au goût du jour: la Cofanaria di Francesco d'Ambra», *Dalla commedia classica alla commedia e letteratura umanistica. Forme del "comico" a confronto nell'umanesimo, atti del convegno internazionale (Prato, 2011)*, in corso di pubblicazione, con bibliografia aggiornata.

Sulle complesse significazioni dei cortei in maschera, per esempio V. Conticelli, «Conoscere per immagini: l'invenzione di Vincenzo Borghini per l'*Allegoria dei sogni* nello Stanzino di Francesco I de' Medici», *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance, atti del colloquio internazionale (Besançon-Tours, 2003)*, edd. F. La Brasca, A. Perifano, Tours, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005; A.M. Testaverde, «Le "mascherate sono metafore rappresentanti un concetto". Iconologia e spettacolo prima del Ripa a Firenze (1545-1569)», *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria, atti del convegno (Bergamo, 2009)*, ed. S. Maffei, Napoli, La stanza delle scritture, 2010, p. 181-214; e i saggi, compreso quello di chi scrive, raccolti in *La Mascherata della Genealogia*.

4. N. Lepri, «Federico Zuccari, il sipario del teatro vasariano del 1565 e il tema mediceo della Verità», *Medicea*, 11, 2012, p. 36-47, in particolare p. 39-40.

dell'entrata di Mellini fu edito in ultimo da uno stampatore bolognese particolarmente versato in resoconti festivi e brevi componimenti d'occasione, Alessandro Benacci. Ma, sebbene il Benacci avesse relazioni con la corte medicea, al pari di Alessandro Ceccherelli, autore ed editore anch'egli della relazione in forma epistolare di una delle mascherate, le loro non sembrano essere state più di semplici operazioni commerciali⁵.



Fig. 3. Collaboratore di Alessandro Allori, *Costume per la Mascherata della Genealogia degli dei*, penna, matita e acquarellatura bruna su carta bianca. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

5. Si confrontino rispettivamente: G. Vasari, *Le Vite*, VIII, p. 521-622; *Carteggio artistico inedito di V. Borghini raccolto e ordinato dal Prof. A. Lorenzoni, I, Volume primo degli scritti inediti di Don Vinc. Borghini fiorentino (1515-1580)*, Firenze, Succ. B. Seeber, 1912, *Appendice seconda*, p. 154-159; *Tutte le feste e i trionfi et l'accoglienze fatte alla Serenissima Regina Giovanna d'Austria di terra in terra, dopo la sua partita di Spruc, fino in Fiorenza [...]*, Bologna, Benaccio, 1566; *Lettera nella quale particolarmente si descrive l'inventioni, l'ordine, gli abiti e le historie della festa delle Bufole fatta in Firenze il dì di Carnevale l'anno 1565*, Firenze, Alessandro Ceccherelli, 1566. Quest'ultima data, come nel caso di altre edizioni qui descritte e uscite in occasione delle celebrazioni matrimoniali, informa che la pubblicazione vide la luce solo dopo il 25 marzo, data in cui aveva inizio l'anno fiorentino.

L'enorme documentazione editoriale appena passata in rassegna, superiore a quella di qualunque altro avvenimento analogo del tempo, seguiva una consuetudine di attestazione celebrativa avviata da Carlo V nella sua incoronazione a Bologna, nel 1530, e amplificata dalle relazioni delle sue entrate trionfali in varie città italiane durante il viaggio con cui, sbarcando a Messina, l'imperatore asburgico risalì la penisola dopo la vittoria di Tunisi (1535-36); fino ai resoconti ufficiali delle sue esequie celebrate a Bruxelles nel 1559.

In un libretto di appunti conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze (Fondo Nazionale, II.XX.100) Vincenzo Borghini raccolse, insieme a riflessioni, schizzi progettuali, riproduzioni di imprese e di antiche medaglie da copiare sugli archi di trionfo, anche annotazioni e trascrizioni parziali dai resoconti di alcune di quelle celebrazioni e di altre di ambito asburgico, che a volte don Vincenzo critica, emendandone «goffaggini» e «rozzezze» figurative e letterarie, e dalle quali trasse spunto per le sue invenzioni: dalla visita a Firenze nel 1515 di Giulio de' Medici divenuto papa come Leone X, a quelle del principe Filippo di Spagna a Milano, nel 1548, e a Londra, nel 1554, per sposare Maria Tudor; all'ingresso in Siena di Cosimo de' Medici vittorioso sulla città, nel 1554; e dai trionfi nuziali di Francesco II Sforza duca di Milano con Cristina di Danimarca (1534), a quelli di Carlo d'Asburgo e di Cosimo stessi, l'uno a Siviglia nel 1526, l'altro a Firenze nel 1539. Sono sempre «episodi in cui si esprimeva un triplice obiettivo: la presa di possesso del regno, la conferma dei privilegi regali sulle città sottoposte e soprattutto l'affermazione dell'immagine propagandistica di un sistema autoritario»⁶. Si tratta inoltre di relazioni celebrative scritte per la maggioranza in italiano, alcune anonime perché prodotte da personaggi di secondo piano – segretari di legati, chierici – che registrano le forme di tali celebrazioni, non certo con la curiosità antropologica con cui si descrivevano allora, nelle cronache di viaggio, le feste dei popoli lontani, ma come precisa manifestazione di un gusto che riconosceva in quegli eventi l'espressione di poteri politici ed economici di cui bisognava “misurare il polso” e tenere conto a causa della loro contiguità economica e territoriale. Nel medesimo modo i commercianti e banchieri italiani del tempo, nei loro viaggi, osservavano usi e abiti dei paesi visitati, quasi per investigare il particolare codice comunicativo di ogni mercato. A questo modello si attengono anche le relazioni diplomatiche cinquecentesche, a cominciare da quella di Francesco Guicciardini, che nel 1511 percorreva Francia e Spagna diretto alla corte di Ferdinando il Cattolico. Sono le “nazioni” straniere presenti nei maggiori centri commerciali europei, e in genere costituite proprio da comunità mercantili, a organizzare e finanziare buona parte delle feste locali. E per tornare a quelle medicee del 1565, uno degli esempi considerati da Borghini, non a caso annotato in uno dei suoi taccuini tra gli spettacoli offerti da “signori”, furono gli allestimenti curati dai mercanti fiorentini nel 1548 a Lione, per l'incoronazione di Enrico II e di Caterina de' Medici⁷.

6. S. Mamone, A.M. Testaverde, «Vincenzo Borghini e gli esordi di una tradizione. Le feste fiorentine del 1565 e i prodromi lionesi del 1548», *Fra lo “spedale” e il principe*, p. 65-77: 66. Sui recuperi dall'antico operati da Borghini, rimando in particolare a R.A. Scorza, «Vincenzo Borghini and the “Invenzione”», *JWCI*, 52, 1989, p. 85-110; *Id.*, «A Florentine Sketchbook: Architecture, Apparati and the Accademia del Disegno», *JWCI*, 54, 1991, p. 172-185; e ai numerosi saggi di E. Carrara, tra i quali «Gli studi antiquari del Borghini: ipotesi per nuove ricerche», *Schede Umanistiche*, 2, 2001, p. 57-75; e «Vincenzo Borghini disegnatore dall'antico», *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, 7, 2005, p. 81-96.

7. A.M. Testaverde, «Una fonte iconografica francese di don Vincenzo Borghini per gli apparati effimeri del 1565», *Il teatro dei Medici*, p. 135-144; S. Mamone, A.M. Testaverde, «Vincenzo Borghini e gli esordi di una tradizione».

Chi aveva ideato le celebrazioni per Carlo V aveva usato particolari dettati dall'antichità ma già ripresi in più recenti occasioni italiane. L'apparato allestito per la visita di Leone X a Firenze nel 1515 aveva impiegato, per esempio, particolari figurativi classici volti a perseguire una "romanizzazione" della città, effetto ottenuto anche recuperando costumi quali il lancio di abiti e di monete dalle finestre del palazzo mediceo di Via Larga, con l'aggiunta bacchica, che peraltro assecondava la tradizione di consumo locale, di botti poste in mezzo alla strada perché se ne spillasse ininterrottamente vino bianco e nero⁸. Il curioso intrattenimento delle fonti di vino ripreso nella Bologna rivestita -mascherata- in forme classiche, che fece da sfondo all'incoronazione imperiale di Carlo, sarebbe divenuto ricorrente nelle celebrazioni cinquecentesche di mezza Europa. E riapparve nel 1565 nella capitale medicea, lungo il percorso trionfale della sposa, in due fontane effimere, aggiornate all'arte fiorentina del tempo e poste rispettivamente all'inizio di Borgo Ognissanti e all'imbocco del Ponte alla Carraia (fig. 4).

Si attuò dunque in qualche caso un aggiornamento cosciente e deliberato dei modelli. In altri, un deliberato rinnovamento di essi.

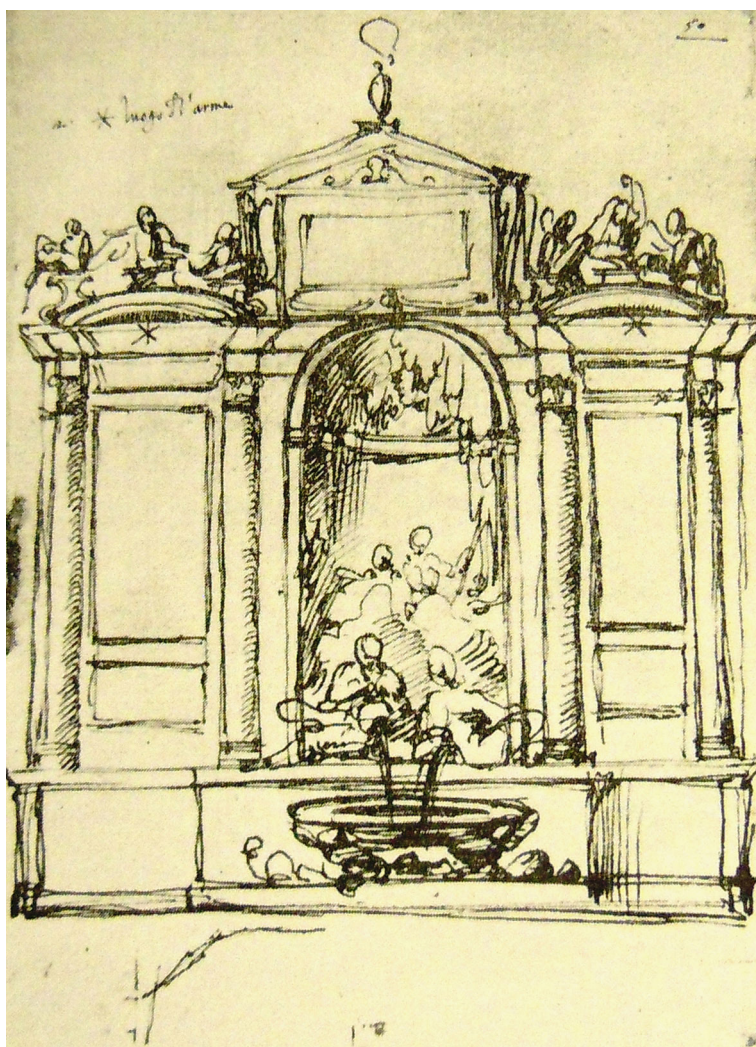


Fig. 4. V. Borghini, *Fontana al Ponte a Santa Trinita*, penna su carta bianca, Firenze, Biblioteca Nazionale (da P. Ginori Conti, *L'apparato*).

8. Per l'incidenza di tali feste sulle arti a Firenze, rimando in particolare a *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494 - 1530*, catalogo della mostra (Firenze, 1996), edd. A. Cecchi, A. Natali, C. Sisi, Venezia, Giunta Regionale Toscana, Marsilio, 1996, p. 37.

I modi del trionfo all'antica avevano dato origine in Italia, sin dal Medioevo, a una ricca tradizione che in Petrarca aveva trovato un momento teorico fondante; e che ora riscopriva in Giovanni Boccaccio efficaci dettati iconologici. Nel carnevale del 1566 Giorgio Vasari fece sfilare nella citata mascherata della *Genealogia degli dei*, ispirata alle *Genealogie deorum gentilium* del Certaldese, carri trionfali (fig. 5) che reinventarono completamente le pesanti vetture tetragone tre-quattrocentesche documentate da dipinti e miniature, o le incastellature mobili a più piani delle grandi macchine spettacolari del Rinascimento fiorentino, note perlopiù proprio attraverso la descrizione delle *Vite* vasariane e la cui forma era stata comunque condizionata da quella dei *pegmata* coperti di arazzi e da illustrazioni di episodi mitologici e guerreschi incorniciati d'oro, descritti da Flavio Giuseppe nel *De bello giudaico* per il trionfo dell'imperatore Tito⁹. Vasari si servì anche di coevi modelli statuari da grotta o da fontana, oppure di veicoli coperti d'intagli e dorature com'erano i cocchi del tempo, ma concepiti, in relazione al personaggio mitologico a cui di volta in volta si rendeva omaggio, come basi di sculture monumentali sul tipo di quella che Jean de Boulogne -il Giambologna- stava attuando proprio allora nella sua fontana del *Nettuno* in Piazza Maggiore a Bologna, e dove confluiva anche il motivo dell'ara marmorea romana, passando però dalla versione che di questa aveva dato Benvenuto Cellini nel basamento del suo *Perseo*, con nicchie, cariatidi, iscrizioni e figure a tutto tondo¹⁰. La rivitalizzazione estetica di concezioni e forme classiche permise una maggiore incidenza sulla fantasia e sulla memoria degli spettatori, rafforzate e perpetuate poi attraverso il testo del *Discorso sopra la mascherata* di Baccio Baldini, descrittivo del corteo trionfale carnevalesco. Non era tramontata l'epoca in cui l'opposizione tra profano e sacro coincideva con quella fra temporale ed eterno: non a caso i *Trionfi* petrarcheschi si concludono con la vittoria dell'Eternità sul Tempo. La diversa declinazione del trionfo attuata nelle feste fiorentine, mentre rivedeva le matrici culturali del rinascimento fiorentino e denunciava, trasformandoli in cifre allegoriche, i culti mendaci del passato (dèi «falsi e bugiardi» come vengono definiti nel 1566 da Baldini, allo stesso modo che da sant'Agostino e da Dante)¹¹, concorreva a suggerire complessivamente una *religio patriae* che doveva concretarsi in soggezione venerante verso la Casa Medici. Dall'altra parte, si prospettava l'affermazione di quest'ultima sul tempo: verso il futuro, auspicando nelle nozze di Francesco l'immortalità della famiglia che si stava imponendo come dinastia ereditaria; ma anche verso il passato, vantando sia la fondazione di Firenze quale colonia augustea, sia puntuali analogie tra la biografia e l'oroscopo di Augusto, pacificatore dell'impero romano, e quelli di Cosimo¹², che imponeva ora la pace su uno stato di nuovo ricostituito dopo l'annessione violenta di Siena. Nella mascherata della *Genealogia degli dei* si stabiliva inoltre una continuità con la tradizione culturale del Medioevo fiorentino rendendo omaggio esplicito a una delle maggiori glorie patrie, Boccaccio, ritratto anche nel primo degli archi di trionfo innalzati in città per la sposa, insieme a uno stuolo di toscani

9. A. Pinelli, «Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema», *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, ed. S. Settis, 4 voll., Torino, Einaudi, 1985, II: *I generi e i temi ritrovati*, p. 279-350.

10. N. Lepri, «Note sulla composizione dei carri nella *Genealogia*», *La Mascherata della Genealogia*, p. 107-149.

11. Rispettivamente: *Discorso sopra la mascherata*, p. 6 e 130; *De civitate Dei* 2,29; *Divina Commedia*, *Inferno* I,72.

12. Si veda per esempio la teorizzazione di P. Giovio, *Dialogo dell'imprese militari et amorose* [...], con un ragionamento di messer Lodovico Domenichi, nel medesimo soggetto, Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557, p. 33.

poeti, letterati, artisti, navigatori, inventori, innovatori in agricoltura ecc. La riflessione *de natura deorum*, infine, se richiamava Cicerone, invitava parimenti i moderni a una valutazione del loro rapporto con il trascendente, col paganesimo antico e coevo, e con le fantasie sui temi dell'uno e dell'altro, suggerendo le medesime conclusioni a cui giunge il personaggio moderatamente scettico di Gaio Aurelio Cotta nel dialogo ciceroniano: che, cioè, gli dei non sono, come pretendeva la dottrina epicurea, tanto freddi ed egoisti da inibire la propria pietà, né tanto distanti da dare credito alla pura superstizione del volgo, come sostenevano gli stoici. Il passo non era lontano dal senso che intese esprimere la mascherata del 1566 e che pare sotteso a tutte le parallele manifestazioni nuziali. La dimostrazione, cioè, dell'esistenza di un particolare olimpo immanente e magnanimo che si andava incarnando nei duchi medicei come in genere avrebbe preteso di manifestarsi, da allora, nei nuovi sovrani assoluti di mezza Europa. E il senso di questa "memoria" dell'antico cresce verificando che sempre delle *Genealogie* di Boccaccio, tramite le elaborazioni iconologiche di Cosimo Bartoli, si era servito Vasari per la decorazione della Sala degli Elementi e del vicino Terrazzo di Saturno in Palazzo Vecchio, dove tra il 1555 e il 1560 si era tentata una rilettura della mitologia in chiave cristiana stabilendo al contempo un parallelo tra le storie degli antichi dei ed eroi e quella dei Medici, e dove le pitture parietali alludono a un Saturno-Cosimo capace di castrare il dio Cielo, personificazione dei vecchi regimi pre-medicei, e di privarlo della capacità di riprodursi.

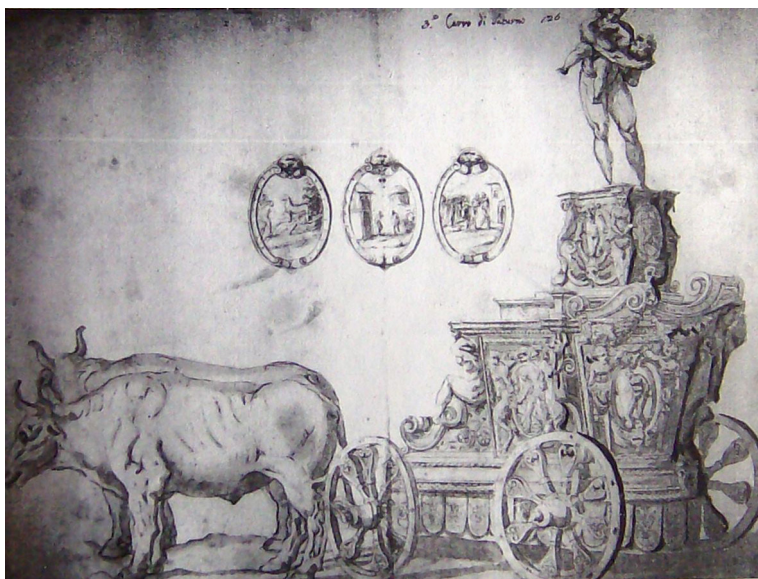


Fig. 5. Collaboratore di G. Vasari, *Carro di Saturno*, penna, matita e acquarellatura bruna su carta bianca. Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

L'autore della mascherata della *Genealogia degli dei* fu probabilmente lo stesso cronista Baldini, protomedico del duca, dotto al punto da diventare nel 1571 il primo conservatore della Biblioteca Laurenziana di Firenze nel momento della sua apertura al pubblico. La sfilata carnevalesca venne ideata in ogni caso come il dipanarsi di un fregio marmoreo ininterrotto, come quelli spiraliformi che si avvolgevano intorno alle antiche colonne consacrate imperiali. Nonostante, infatti, che i bozzetti dei costumi disegnati da Alessandro Allori per ricamatori e sarti, e conservati anch'essi alla Biblioteca Nazionale di Firenze, indichino numerosi colori e accostamenti decisi, la mascherata è descritta

con pochi, marcati accenni cromatici e, invece, variate indicazioni di toni intermedi tra il bianco e il nero, toccando il «pallido» e l'«oscuro», il «bigio» e il «muffato», il «canuto» e il «moro»... Le cosiddette “maschere” non ebbero in realtà il viso coperto né i caratteri stereotipati o caricaturali che si legano in genere a tale nome. Furono distinte però, per la maggior parte, con copricapi bizzarri, popolati di animali, insegne, strumenti e quegli oggetti di uso quotidiano di cui si era servita anche la memotecnica medievale nel conformare le proprie allegorie. Molti di tali attributi erano associati da secoli a qualità umane, vizi, virtù, facoltà, «in una tradizione che li trasformava in simboli e stimoli a riflessioni morali»¹³. Nell'entrata di Giovanna come negli intermezzi teatrali e nelle decorazioni di Palazzo Vecchio approntate per le feste, corone di foggia e materiale insolito, ghirlande e acconciature stravaganti e diverse abbondarono e servirono a classificare e identificare personaggi allegorici e mitologici, dando un peculiare riscontro alla scienza araldica e all'antiquaria, condivisa anche dall'emblematica cinquecentesca. Il frontespizio dell'edizione degli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano stampata nel 1556 a Basilea da Michael Isengrin, come il portale dell'*Architettura* di Leon Battista Alberti tradotta da Cosimo Bartoli ed edita nel 1550 a Firenze dal Torrentino (portale che nel 1565 fu copiato da un'altra mano e riprodotto in controparte con generali difformità per la nuova edizione del libro fatta dal senese Franceschi: **fig. 6**) ospitano una cartella di base con uno sfondo di rovine e monumenti dell'antichità romana, tra le quali una colonna consacratoria, unica integra fra tante opere giacenti a pezzi. In primo piano, una divinità fluviale rovescia impassibile la sua anfora, mentre intorno giacciono al suolo celate e cimieri, corone, mitrie papali, tiare vescovili e cappelli cardinalizi: esempi, fra i tanti, di come un copricapo servisse a rappresentare la personalità e la valenza sociale di chi lo indossava; e di come ciò potesse venir messo in rapporto con il girare della ruota della Fortuna mossa dal Tempo. Le due personificazioni comparivano difatti tra quella disegnate alla sommità del frontespizio.



Fig. 6. G. Vasari (disegno), *Frontespizio dell'Architettura di Leon Battista Alberti* (1550).

13. S. Maffei, *Le radici antiche dei simboli*, p. 7.

Con questo peculiare riuso dell'antico, Baldini combinò tre delle cinque condizioni dettate pochi anni prima da Paolo Giovio per elaborare un'efficace "impresa", cioè una rappresentazione simbolica attuata per mezzo di una figura e di un motto, di un'azione che si intendeva svolgere o di una linea di condotta da seguire. Tali condizioni erano, oltre alla sinteticità, la giusta proporzione tra idea e forma materiale, e tra mistero e chiarezza; e poi la vista piacevole, con l'inclusione di elementi naturali suggestivi: «stelle, soli, lune, fuoco, acqua, arbori verdeggianti, strumenti meccanici, animali bizzarri ed uccelli fantastichi»¹⁴. Una buona impresa, diceva tuttavia Giovio, necessitava di un motto che esprimesse sinteticamente l'idea, meglio se in una lingua diversa dall'idioma corrente «perché il sentimento sia alquanto più coperto»; e infine non doveva servirsi di «alcuna forma umana». Baldini sostituì al motto la memoria stessa delle sue fonti letterarie, delle quali incrociò e sovrappose, citandoli nel suo *Discorso*, passi, immagini, aforismi; e illustrò specificamente in forma umana la versione descrittiva di Boccaccio e quelle, da essa variamente conseguenti, di Giglio Gregorio Giraldi (il suo *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur*, di taglio filologico-etimologico, era uscito a Basilea nel 1548) e di Vincenzo Cartari, le cui più maneggevoli *Imagini con la spositione de i dei de gli antichi* furono edite a Venezia da Francesco Marcolini nel 1556, con grande successo, tanto che una serie di testimonianze scritte permettono di accertare l'influsso delle *Imagini* su certe raffigurazioni mitologiche negli affreschi di Giorgio Vasari in Palazzo Vecchio, di Taddeo Zuccari nella villa Farnese di Caprarola, di Iacopo Zucchi, altro pittore mediceo coinvolto nelle feste fiorentine del 1565, nella galleria di palazzo Rucellai poi Ruspoli a Roma¹⁵. Si sovrappose definitivamente, insomma, all'immagine evocata attraverso le parole, quella capace di evocare parole, dando effetto ai conati poetici che avevano agitato il Rinascimento italiano e trovato sistematica manifestazione soprattutto nel *De pictura* di Leon Battista Alberti, edito solo nel 1540 benché scritto più di un secolo prima¹⁶. E si valorizzò una concezione a cui d'altronde si erano appena richiamati i decreti del Concilio di Trento, conclusosi nel 1563, per ribadire la necessità della catechesi cattolica anche e specialmente attraverso le immagini. Ed è più significativo che ciò avvenisse alla morte di un pontefice che aveva riconciliato Cosimo de' Medici con la Roma dei papi e che portava il cognome Medici anche se non apparteneva alla famiglia signoriale fiorentina. Pio IV, Giovanni Angelo dei Medici di Marignano, morì infatti il 9 dicembre 1565, pochi giorni prima delle nozze di Francesco e Giovanna.

14. *Ibid.*, p. 6. Di origine greco-romana, l'impresa ebbe grande diffusione nel mondo cavalleresco francese tardomedievale e da questo, con processi analogici favoriti dalle campagne militari italiane di Carlo VII e Luigi XII, il suo uso passò in Italia, dove in seguito produsse una vera e propria letteratura di genere.

15. Per Vasari e bottega, mi riferisco soprattutto ai dipinti nello Studiolo di Francesco I; per lo Zuccari, all'affresco di *Pallade e Aracne* nella Sala dei Lanifici (1563-1964). Non è possibile considerare un'influenza dei *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* di Natale Conti, di interesse soprattutto filosofico, tradizionalmente creduti pubblicati per la prima volta a Venezia nel 1551 ma la cui *princeps* pare essere invece quella veneziana del 1567-1568: si veda B. Carman Garner, «Francis Bacon, Natalis Comes and the Mythological Tradition», *JWCI*, 33, 1970, p. 264-291; L. Degl'Innocenti, «Un archivio digitale per gli dèi di carnevale: la "Mascherata" della raccolta Pal. C.B.III.53, I e la sua edizione online», *La Mascherata della Genealogia degli Dei*, p. 11-28: 18.

16. Si confronti a questo riguardo il saggio di S.S. Scatizzi, «*Ut pictura poesis*. La descrizione di opere d'arte tra Rinascimento e Neoclassicismo: il problema della resa del tempo e del moto», *Camenuae*, 10, 2012, p. 1-23, in particolare p. 3-4.

Fu cinque anni dopo la fama acquisita dall'opulenta mascherata medicea, nel 1571, che Bolognino Zaltieri stampò a Venezia la prima edizione illustrata delle *Imagini di Cartari* con le xilografie di Niccolò Nelli. L'*Iconologia* di Cesare Ripa, la cui *princeps* è del 1593 e la prima edizione definitiva solo del 1603, si sarebbe servita tanto dell'opera del Cartari, che del *Discorso sopra la mascherata della Genealogia degli dei*; ma in Ripa i richiami antiquari si sarebbero dimostrati ormai semplici ornamenti del discorso, astratti da reali interessi come da qualunque strategia politico-temporale.

L'affinità del valore del tempo e delle ore, quali regolatori della vita e guardiani della festa¹⁷, con la norma etica a cui si ispira il buon operare umano e la gestione – appunto – del potere temporale, fu resa specialmente manifesta, nell'entrata di Giovanna d'Austria in Firenze, attraverso la rappresentazione scultorea della *Prudenza Civile* del Giambologna, posta sull'arco di trionfo a tale virtù dedicato, voluto da Borghini sul canto della Dogana, cioè all'imbocco di Piazza della Signoria (fig. 7).

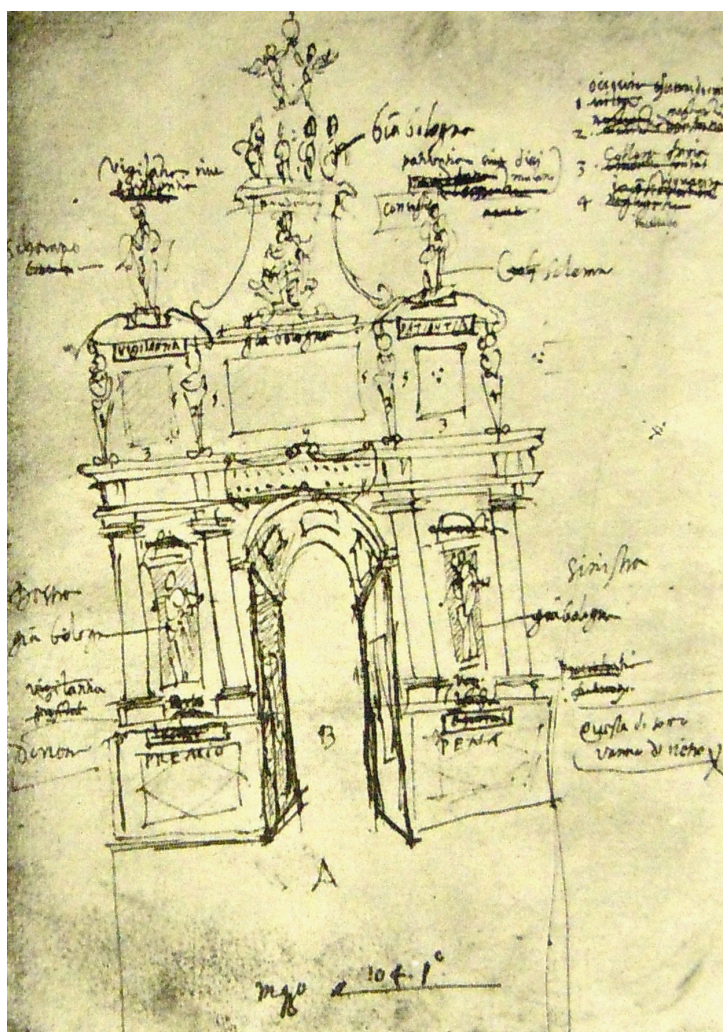


Fig. 7. Vincenzo Borghini, *Arco della Prudenza Civile*, penna su carta bianca. Firenze, Biblioteca Nazionale (da P. Ginori Conti, *L'apparato*).

17. Omero considera le Ore guardiane delle porte del cielo (*Iliade* II 5,749-50; II 8,393-95), ripreso in ciò da Porfirio (*De antro nympharum* 27; *De cultu simulacrorum* 8), da Eusebio di Cesarea (*Praeparatio Evangelica* III 11,38) e da vari autori rinascimentali e medievali tra cui Boccaccio stesso (*Genealogie* IV 4,1), Poliziano (*Rusticus* 212-15, in *Silvae*, ed. F. Bausi, Firenze, Olschki, 1996, p. 66) e Cartari (*Le immagini degli dèi*, ed. C. Volpi, Roma, De Luca, 1996, p. 602). Si veda V. Conticelli, «Conoscere per immagini», p. 117.

Scrive Domenico Mellini nella sua *Descrizione dell'entrata*:

Era sopra una seconda cornice in luogo alto, segnalato e dicevole alla sua maestà una statua di donna a sedere e alta così braccia cinque. La quale aveva in testa una corona, e nella destra mano uno scettro, posando l'altra sopra una palla, che l'aveva in sul ginocchio, figurata per la detta *Prudenza Civile*, reina delle virtù morali, e regola e moderatrice di tutte le umane azioni¹⁸.

Il cronista aggiunge che in ciò consiste «la cognizione e la scienza» del buon principe: nel provvedere ai bisogni dei sudditi al tempo conveniente, sapendosi «servire dell'occasione». Nella descrizione di Mellini la statua pare fosse distinta da modi posati e raccolti del tutto inconsueti allo scultore fiammingo, distanti anche da quelli, pur controllati, dello studio in gesso di *Donna seduta* conservato al Louvre (1565), a cui si sarebbe rifatto parimenti il bronzetto dell'*Architettura* (o *Geometria*) del Museum of Fine Arts di Boston e il marmo omonimo del Bargello (1570-1572 ca.). Dovettero servirgli da riferimento, anche per sottile contiguità di significato, le scultoree *Allegorie delle Belle Arti* realizzate l'anno prima per il catafalco di Michelangelo Buonarroti, con uno svolgimento del tema analogo a quello dell'*Architettura* di Giovanni Bandini oggi al Sir John Soane's Museum di Londra, per la quale l'artista fu pagato qualche tempo dopo, nel 1568. La rifrazione semantica dovuta al riprodursi di forme analoghe indica che, nell'arco trionfale dedicato al duca, si volle comunque personificare un'idea di Prudenza politica affine alla misura architettonica già attribuita da Platone al Sommo Nume e pervenuta sino alle teorizzazioni astronomico-filosofiche di Keplero e Descart.

La figura aulica ed assisa della *Prudenza civile* sembra fosse parimenti interpretata in maniera simile a quella delle *Ore* disegnate da Vasari nel 1542, quando l'artista si recò a Venezia per un allestimento, in tempo di carnevale, del teatro dei Sempiterni appartenente alla compagnia veneziana della Calza¹⁹. È lo stesso Vasari a descrivere l'apparato veneziano nella *Vita* di Cristofano Gherardi detto il Doceno, artista chiamato a prestarvi collaborazione insieme a Battista Cungi da Borgo San Sepolcro e a Battista Flori, conterraneo di Messer Giorgio²⁰. L'invito era giunto a questi da Pietro Aretino, autore della commedia da mettere in scena per l'occasione, *La Talanta*, cinque atti d'ispirazione terenziana (specialmente dall'*Eunuchus*) e plautina (dal *Miles gloriosus* e dai *Menaechmi*), ambientati in una Roma che venne semplificata poi da Vasari nel disegno dello sfondo scenico prospettico. La commedia narrava la storia di un'aggiornata

18. D. Mellini, *Descrizione dell'entrata*, p. 102.

19. «Società istituita sul principio del sec. XV», scriveva F. Mutinelli (*Del costume veneziano sino al secolo decimosettimo*, Venezia, Dalla Tipografia del Commercio, 1831; ristampa anastatica Bologna, Forni, 2003, p. 127), «detta della *Calza* dalla impresa tolta dai vari colori di una delle brache o calze portate dagli uomini». Sullo spettacolo, G. Vasari, *Le Vite*, VII, p. 670; L. Landucci, «Giorgio Vasari a Venezia», *Atti e memorie del Regio Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*, 81, 1911-1912, p. 167 ss.; J. Shulz, «Vasari at Venice», *The Burlington Magazine*, 705, 1961, p. 500-510; D. McTavish, «Apparato dei Sempiterni, Venezia, per la commedia di Pietro Aretino "La Talanta"», *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Casa Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554*, catalogo delle mostre (Arezzo, 1981), edd. L. Corti, M. Daly, Firenze, Edam, 1981; S. Pierguidi, «Sull'iconografia dell'apparato dei Sempiterni»; *Id.*, «*Theatra mundi* rinascimentali: sulla Stanza della Segnatura e la Sala della Guardaroba di Palazzo Vecchio», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 37, 2010, p. 151-166.

20. G. Vasari, *Le Vite*, VI, p. 223-224. Le scelte formali di Giorgio risentirono di quanto egli aveva visto e appreso nel suo viaggio a Roma nel 1539, in compagnia dello stesso Cungi. La parete d'ingresso alla sala veneziana ebbe anch'essa il disegno di un arco trionfale tripartito.

Taide, Talanta, corteggiata da quattro uomini di diversa età e condizione sociale. Dopo varie, prevedibili vicissitudini, la ragazza concede infine il suo amore disinteressato a Orfinio, la cui giovane età è compatibile con la sua. Il tema e il senso fondamentali sia dell'allestimento come della rappresentazione erano stati dunque già allora quelli dell'equilibrio dei tempi, biografici, storici o astronomici che fossero, al quale si tornò ad alludere in ciascuno degli spettacoli del 1565.

L'azione scenica stessa sembra interpretata in entrambe le occasioni come precisa *condizione* temporale. Sia nel teatro ligneo dei Sempiterni, che in quello vasariano costruito nel 1565 nel Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio, decorazioni di soggetto temporale si alternarono, tra festoni, maschere, trofei, a quelle di pertinenza geografica dipinte a monocromo sulle pareti sopra le gradinate: a Firenze, la serie delle *Città del dominio*²¹, baluardi di potere enfatizzati da altre corrispondenti rappresentazioni nel soffitto; a Venezia l'allegoria della città stessa, regalmente incarnata nella dea marina *Adria*, contornata da viste di fiumi, di monti, di isole. La scena veneziana era stata illuminata da un sole artificiale fatto da una sfera di cristallo che durante l'azione attraversava lo spazio sopra la scena, espediente già impiegato in Palazzo Medici a Firenze nel 1539, per le nozze di Cosimo de' Medici con Eleonora di Toledo, come personale soluzione prestata da Bastiano da Sangallo alla questione classica dell'unità di tempo²². A coronamento del teatro veneziano, disposto, come quello fiorentino del 1565, su due ordini di gradinate, erano quattro grandi tele con

il Tempo che dispensava l'Ore ai luoghi loro [...]. In un altro quadro era, all'entrare della porta, il Carro dell'Aurora, che uscendo delle braccia di Titone, andava spargendo rose, mentre esso carro era da alcuni galli tirato. Nell'altro era il Carro del Sole: e nel quarto era il Carro della Notte, tirato da barbogianni: la qual Notte aveva la luna in testa, alcune nottole innanzi, e d'ogni intorno tenebre²³.

Insieme dunque alle quattro parti della giornata raffigurate nel soffitto per la prima volta sotto forma mitologica, erano comparse le ventiquattro Ore²⁴.

Le *Ore* della giornata, figlie del Sole, in quadri che le raffigurano in coppie, erano state eseguite da Jan Van der Straet, su disegno di Vasari, anche nel citato soffitto del Terrazzo di Saturno, con ali e clessidra in capo, e tra le mani la targa con impressa l'ora rappresentata. Charles Davis indicò, in un modello autografo per la *Terza Ora* veneziana (**fig. 8**), la forma essenziale anche per una *Facilità* affrescata dalla bottega di Vasari su disegno del maestro, tra il 1554 e il 1556, nel soffitto della sala principale a piano terra nel palazzo del coppiere e segretario di Cosimo, Sforza Almeni, in Via dei Servi a Firenze. Le due allegorie sono simili nella figura e nella veste; entrambe appaiono sedute, con gambe accavallate, corpo

21. Si vedano *Ibid.*, VIII, p. 189-197 e 199-223, le descrizioni di Vasari nel *Ragionamento* VI, Giornata II, e in quello della Giornata III, *Sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze, nel Palazzo di Loro Altezze Serenissime con lo Illustrissimo ed Eccellentissimo don Francesco de' Medici allora principe di Firenze*.

22. «Appresso ordinò con molto ingegno una lanterna di legname a uso d'arco dietro a tutti i casamenti, con un sole alto un braccio, fatto con una palla di cristallo piena d'acqua stillata dietro la quale erano due torchi accesi»: *Ibid.*, VI, p. 443.

23. *Ibid.*, VI, p. 224-225: «De' quali quadri fece la maggior parte Cristofano, e si portò tanto bene, che ne restò ognuno maravigliato: e massimamente nel carro della Notte, dove fece di bozze a olio quello che in un certo modo non era possibile. Similmente nel quadro d'Adria fece que' mostri marini con tanta varietà e bellezza, che chi gli mirava rimaneva stupito come un par suo avesse saputo tanto».

24. S. Pierguidi, «Sull'iconografia dell'apparato dei "Sempiterni"»; *Id.*, «Le "hore più principali del giorno": l'iconografia della Notte, dell'Aurora e del Giorno», *Schifanoia*, 22/23, 2002, p. 121-144.

ruotato verso sinistra e faccia girata in senso opposto, la mano di destra leggermente sollevata a mostrare uno degli attributi, quella di sinistra seminascosta e appoggiata sulla coscia. La *Facilità* fa parte di un ciclo di affreschi ispirato al “Ben servire” e inventato ancora una volta da Cosimo Bartoli per la casa cittadina del fedelissimo servitore del duca, il quale, come si sa, per ironia della sorte fu ucciso proprio da Cosimo de’ Medici, in un eccesso d’ira, all’indomani delle nozze del principe Francesco, nel maggio 1566²⁵. La stessa rappresentazione della *Facilità* compariva scolpita, negli apparati nuziali del dicembre precedente, sempre nell’arco della Prudenza Civile²⁶, opera di Valerio Cioli. Le due *Descrizioni* rimaste degli apparati d’entrata tacciono forme e attributi della scultura, limitandosi a riferire le relazioni ideologiche con le sottostanti effigi di Cosimo, ritratto mentre manifestava affabilità nel parlare con i sudditi e i domestici, come accade in altri famosi dipinti di Palazzo Vecchio. Scorrendo un elenco di *Invenzioni per figure allegoriche* di Vasari, presente nella raccolta di carte conosciuta come *Zibaldone* vasariano (Archivio di Stato di Arezzo, ms. 31, foll. 7-10), si nota che la *Facilità* vi è spiegata in maniera molto favorevole al signore: «una bellissima giovane, con un mazzo di giunchi in mano, et una matassa di seta, perché si piegano alle voglie dei padroni».

Possiamo intuire, nel trascorrere sillogistico di forme e significati tra le figure delle *Ore* e quella della *Facilità*, che il “padrone”, del quale il duca Cosimo intendeva incarnare il campione toscano, si protestava tale anche in relazione alle prime. Cioè al tempo stesso.

Ali e orologi si erano moltiplicati sopra la testa delle *Ore* veneziane (Vasari aveva scritto a Ottaviano de’ Medici che ciascuna figura «aveva segnato le ore ch’ell’erno, con una acconciatura per ciascuna in capo d’ali e tempi da orologi di più sorte variati declinando il tempo che in capo avevano») ²⁷, congiunti in quelle complicate e affollate acconciature che caratterizzarono, come ho detto, anche molti costumi degli spettacoli del 1565-1566, e per la cui invenzione connotativo-ornamentale si può quindi pensare che Vasari offrisse spunti e appigli figurativi alle teorizzazioni di Vincenzio Borghini come ai disegni della politica medicea, contribuendo, nella Firenze di quegli anni, a imporre un nuovo senso ideologico su quello puramente estetico e immediatamente simbolico.

25. Il disegno per la *Terza Ora* comparve nel 1975, attribuito a Taddeo Zuccari, in una vendita Finarte (*Asta di disegni dal XVI al XIX secolo*, Milano 21-22 aprile 1975, cat. 204, n° 4). Disegni per la *Terza Ora* furono proposti anche da A. Cecchi, «Nuove acquisizioni per un catalogo dei disegni di Giorgio Vasari», *Antichità viva*, 17, 1978, p. 52-61, mentre uno per la *Diciannovesima Ora*, a inchiostro acquarellato bruno con lumeggiature bianche su carta azzurra, passata sul mercato londinese nel 1975 come lavoro di Vasari ma verosimilmente di mano del Gherardi, fu riprodotto in T. Clifford, «Old Master Drawings in Albemarle Street», *Burlington Magazine*, 866, 1975, p. 319, 321; *Id.*, «Speculations on two Drawings Attributed to Giorgio Vasari», *The National Gallery of Canada Bulletin*, 28, 1976, p. 16-19. Sulle decorazioni del Palazzo Sforza Almeni in relazione a queste opere, C. Davis, «Frescoes by Vasari for Sforza Almeni, “coppiere” to duke Cosimo I», *MKIF*, 24, 1980, p. 127-202. Al medesimo ciclo domestico apparteneva anche una *Bontà* quale «sacerdote vestito all’antica, che sacrifici sopra un altare», anch’essa di probabile esecuzione del Doceno. Un chiaro riferimento a diverse funzioni sacerdotali di Cosimo, in relazione con i possedimenti medicei, era già stato fatto nella sua trasposizione mitologica nei panni del poeta vate di Apollo, circondato dalle Muse rappresentanti le città toscane, come si era visto nel 1539 alla fine del banchetto nuziale per Cosimo stesso ed Eleonora di Toledo.

Un disegno degli Uffizi registrato sotto il nome dello Stradano e considerato un progetto per il soffitto rettangolare del Terrazzo di Saturno, sebbene di forma quadrata (Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 7 Orn), torna a mostrare le dodici ore già illustrate da Vasari a Venezia, col capo alato, targa e clessidra tra le mani.

26. G. Vasari, *Le Vite* VIII, p. 563.

27. G. Vasari, *Le Vite*, VIII, p. 285; *Id.*, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasari*, ed. K. Frey, 2 voll., München, Müller, 1923-1930, I, XLVII, p. 112-113.



Fig. 8. G. Vasari, *La Terza Ora*, penna e acquarellatura su carta bianca. Collezione privata (da C. Davis, «Frescoes by Vasari», p. 174).

BIBLIOGRAFIA

Testi

- BALDINI B., *Discorso sopra la mascherata della Genealogia degl'iddei de' Gentili. Mandata fuori dall'Illustrissimo e Eccellentissimo S. Duca di Firenze, e Siena Il giorno 21. di Febbraio MDLXV*, Firenze, Appresso i Giunti, 1565.
- Descrizione del Canto dei Sogni. Mandato dall'Illustrissimo, et Eccellentissimo S. di Fiorenza, e di Siena. Il secondo giorno di Febbraio 1566 in Fiorenza*, Firenze, appresso i Giunti, 1566.
- GRAZZINI A.F. (il Lasca), *Descrizione degl'Intermedii rappresentati colla Comedia nelle nozze dell'Illustrissimo, ed Eccellentissimo Signor Principe di Firenze, e di Siena*, Firenze, s.e., 1566.

- La rappresentazione dell'Annunziata della gloriosa Vergine. Recitata in Firenze. Il di. X. di Marzo 1565. Nella Chiesa di Santo Spirito, Firenze, [Torrentino], 1565.*
- Le dieci Mascherate delle Bufole. Mandate in Fiorenza il giorno di Carnovale. L'anno 1565. Con la descrizione di tutta la pompa delle Maschere, e loro invenzione, Firenze, appresso i Giunti, 1566.*
- MELLINI D., *Descrizione dell'entrata della Serenissima Reina Giovanna d'Austria: e dell'Apparato fatto in Firenze nella venuta, e per le felicissime nozze di S. Altezza, e dell'Illustrissimo ed Eccellentissimo S. Don Francesco de Medici, Principe di Fiorenza e di Siena, Firenze, appresso i Giunti, 1566.*
- ID., *Descrizione dell'apparato della Comedia, et intermedii d'essa. Recitata in Firenze il giorno di S. Stefano l'anno 1565. nella gran sala del palazzo di sua Eccellenza Illust. nelle reali nozze. Dell'Illustr. et Excell. S. il S. Don Francesco Medici Principe di Firenze, e di Siena. e della Regina Giovanna d'Austria figlia della felice memoria di Ferdinando Imp. sua consorte, Firenze, appresso i Giunti, 1566.*
- VASARI G., *Le Vite de' più eccellenti pittori et scultori et architettori, da Cimabue insino a' tempi nostri* [Firenze, Giunti, 1568], ed. G. Milanesi, 9 voll., Firenze, 1906.

Saggi critici

- BERTOLANI M.C., *Il corpo glorioso. Studi sui Trionfi del Petrarca*, Roma, Carocci, 2001.
- Fra lo "spedale" e il principe. Vincenzo Borghini: filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I, Atti del convegno (Firenze, 2002)*, edd. G. Bertoli, R. Drusi, Padova, Il poligrafo, 2005.
- La Mascherata della Genealogia degli Dei (Firenze, carnevale 1566). Le ricerche in corso, atti della giornata di studi (Firenze, 2011)*, edd. L. Degl'Innocenti, E. Martini, L. Riccò, *Studi italiani*, 2013, 1-2, p. 99-142.
- MAFFEI S., *Le radici antiche dei simboli studi sull'Iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico*, Napoli, La Stanza delle Scritture, 2009.
- PIERGUIDI S., «Sull'iconografia dell'apparato dei "Sempiterni" di Giorgio Vasari», *Arte Veneta*, 60, 2003, p. 156-164.
- ID., «Baccio Baldini e la "Mascherata della genealogia degli dei"», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 3, 2007, p. 347-364.
- SCORZA R.A., «Vincenzo Borghini and "Invenzione": the Florentine Apparato of 1565», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44, 1981, p. 57-75.